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

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

УТВЕРЖДАЮ
Заведующий кафедрой РЯЛиРК
_____ И.В. Евсеева
«____» _____ 2016 г.

БАКАЛАВРСКАЯ РАБОТА

# АНТИЧНЫЕ СЮЖЕТЫ В ДРАМАТУРГИИ П. ХАКСА: РЕЦЕПТИВНЫЙ АСПЕКТ

Выпускник В.Э. Биктимиров

Научный руководитель к. филол. н. Т.С. Нипа

Нормоконтролер А.С. Белозор

Красноярск 2016

# РЕФЕРАТ

**Тема ВКР:** «Античные сюжеты в драматургии П. Хакса: рецептивный аспект».

**Количество страниц:** 100.

**Количество использованных источников:** 100.

**КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:** ХАКС, РЕЦЕПЦИЯ, РЕЦЕПТИВНАЯ ЭСТЕТИКА, КОМПАРАТИВИСТИКА, МИФ, НЕМЕЦКАЯ ЛИТЕРАТУРА.

**Цель исследования** – проанализировать «античные» драмы П. Хакса в аспекте художественной рецепции. Для достижения поставленной цели необходимо выполнить следующие **задачи**:

1. Выявить важные теоретико-методологические составляющие анализа рецепции мифологии в художественных текстах на материале исследований ученых-компаративистов и положений школы «рецептивной эстетики»;
2. Обозначить формы воплощения мифологического наследия в западноевропейской литературе XX века;
3. Рассмотреть эволюцию античных сюжетов о Елене Троянской, Орфее, Амфитрионе и Омфале в мировой литературе;
4. Исследовать особенности осмысления и интерпретации древнегреческих мифов в пьесах Хакса.

**Актуальность** избранной темы исследования определяется тем, что проблема восприятия и осмысления многовековых традиций инокультурного кода является одним из магистральных направлений в литературоведении. Обращение к сюжетам, образам и мотивам древнегреческой мифологии, их интерпретация, авторская мифологизация и мифотворчество есть неотъемлемая часть художественной практики мировой литературы, в частности немецкоязычной литературы. Именно в культуре Германии наиболее мощно сформировалась национальная традиция художественной интерпретации античности. Рецепция и изучение древнегреческого и древнеримского достояния стала объектом эстетических, философских и художественных практик ведущих культурных деятелей.

**Научная новизна** определяется тем, что творческое наследие Петера Хакса, в том числе и его «античные» драмы, до сих пор находятся на периферии изучения в отечественной германистике. Данная работа является первым в отечественной науке целостным, систематизирующим и обобщающим исследованием, посвященным восприятию античного мифа в драматургии Петера Хакса, основанным на методологии школы рецептивной эстетики и компаративистики.

**Выводы:**

Формы воплощения античного наследия в литературе XX века крайне разнообразны. Прибегая к поэтике мифологизирования, писатели создают произведения, в которых традиционные сюжеты и образы кардинально переосмысляются: персонажи античной мифологии подвергаются ироническому снижению и наделяются сознанием современного человека, вводятся многочисленные анахронизмы, сюжет произведения обогащается реалиями XX столетия и т.д. В русле этой традиции интерпретации мифологического материала развивается и творчество немецкого драматурга П. Хакса, создавшего ряд оригинальных литературных обработок известных сюжетов.

Анализ «античных» драм П. Хакса демонстрирует работу одного из двух механизмов рецепции – пересоздание, что подразумевает проецирование своей картины мира на другие произведения, создание нового творения на материале классического наследия. В пьесах «Прекрасная Елена», «Амфитрион» и «Орфей в аду» Хакс обращается к творческим переработкам мифологических сюжетов своих предшественников. Особое место в творчестве драматурга занимает комедия «Омфала», являющаяся оригинальным произведением, в основе которого лежит индивидуально-авторский сюжет. Все «античные драмы» П. Хакса сближает то, что в них неизменным остается только сюжетная канва античного мифа, в то время как персонажи, проблематика и стилистика пьесы модернизируются в соответствии с идейно-художественными задачами писателя.

## СОДЕРЖАНИЕ

**ВВЕДЕНИЕ** ..... **4**

**ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИССЛЕДОВАНИЯ ПРОБЛЕМЫ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ РЕЦЕПЦИИ МИФА В НОВЕЙШЕЙ ЛИТЕРАТУРЕ** ..... **14**

1.1. К определению понятия миф в отечественной и зарубежной науке ..... 14

1.2. Художественная рецепция в научных исканиях исследователей компаративистов и идеологов «рецептивной эстетики» ..... 20

1.3. Миф и культурное пространство XX столетия. Формы воплощения мифологического наследия в литературе ..... 30

**ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 1** ..... **40**

**ГЛАВА 2. ПЕРЕОСМЫСЛЕНИЕ АНТИЧНЫХ СЮЖЕТОВ О ЕЛЕНЕ ТРОЯНСКОЙ И ОРФЕЕ В ДРАМАТРУГИИ П. ХАКСА** ..... **42**

2.1. Эволюция образа Елены Троянской в западноевропейской литературе . 42

2.2. Интерпретация классического сюжета в пьесе П. Хакса «Прекрасная Елена» ..... 51

2.3. Литературные вариации мифологического сюжета об Орфее и Эвридике в литературе XX века ..... 57

2.4. Модернизация античных образов в комедии П. Хакса «Орфей в аду» ... 62

**ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 2** ..... **67**

**ГЛАВА 3. МИФ О ГЕРАКЛЕ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ П. ХАКСА** ..... **69**

3.1. Образ Геракла в философско-эстетической мысли XX-XXI вв. ..... 69

3.2. Эволюция сюжета об Амфитрионе в западноевропейской литературе ... 73

3.3. «Амфитрион» П. Хакса: традиции и новаторство ..... 79

3.4. Современное звучание античного мифа в пьесе П. Хакса «Омфала» ..... 84

**ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 3** ..... **88**

**ЗАКЛЮЧЕНИЕ** ..... 90

**СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ** ..... 93

# ВВЕДЕНИЕ

Развитие драматургии ГДР 50-х годов ознаменовано деятельностью таких крупных драматургов, как Б. Брехт и Ф. Вольф. Как отмечает исследователь В. Миттенцвай, «оба этих художника с их несхожим сценическим опытом и разными эстетическими взглядами сыграли важнейшую роль в становлении многих молодых авторов» [Миттенцвай, 1982: 416]. Шестидесятые годы приносят новые имена, которые стали определяющими для немецкого театра второй половины XX века: Г. Байерль, Х. Мюллер, П. Хакс и др.

Петер Хакс (1928 – 2003) является одной из значительных фигур в истории литературы Германии XX века. Он «приобрел европейскую известность как эссеист и теоретик литературы, автор стихов и сказок для детей и взрослых, переводчик с древних и новых языков, но прежде всего как драматург, написавший около тридцати текстов для сцены, неизменно имевших успех у публики, вызывавших оживленные дискуссии в печати» [Венгерова, 1979: 449]. Его произведения были отмечены такими литературными премиями, как премия имени Лессинга, имени Ф.К. Вайскопфа и Национальной литературной премией ГДР, а многие пьесы продолжают ставиться и сегодня.

Творческий путь Петера Хакса как драматурга делится на два этапа. Первый этап начинается с пятидесятых годов, когда Хакс живет в Западной Германии и пишет пьесы, близкие по стилю драмам Б. Брехта. В них писатель представляет «забавные, полемичные ракурсы исторических событий, позволяющие разглядеть подлинную сущность закономерных общественных процессов» [Дмитриев, 1986: 389]. Второй этап, ознаменовавшийся переездом Хакса в ГДР, берет свое начало с шестидесятых годов. Причины переезда, по словам самого Хакса, носили политический характер: «Я переехал в ГДР, так как предпочитаю помогать строить социализм, а не разменивать свои способности литератора на

вымученную и бесплодную оппозицию государственному и культурному аппарату, поощряющему фашизм» [Венгерова, 1979: 449]. Г.Г. Вернер отмечает, что на втором этапе творчества Хакс «стремится к изображению значительных поступков и характеров, считает возможным использование чудесного или помпезного, высоких средств художественной выразительности, в том числе и стиха <…> во многом учится теперь у Аристофана и Шекспира, ищет ценное для себя в классической испанской драме (Кальдерон), в венском народном театре, в опере» [Вернер, 1982: 429].

Петер Хакс – это писатель-экспериментатор. Он не боится рисковать и искать новые формы и жанры, способные воплотить его творческие задумки. Хакс создает множество литературных обработок классических сюжетов, обращаясь к произведениям мировой литературы, музыкальному творчеству, но наибольший интерес у него вызывают библейские и античные сказания. До Хакса к античным сюжетам в XX веке обращались представители разных национальных литератур: французской (Ж. Кокто, Ж. Ануй, Ж. Жироду, А. Камю), американской (Т. Уильямс, Ю. О'Нил, Дж. Апдайк), английской (Дж. Джойс), немецкой (Г. фон Гофмансталь, Г. Гауптман, Г. Кайзер, Б. Брехт). Именно в античной литературе впервые оформилось огромное количество литературных сюжетов, впоследствии подвергшихся многократной обработке, трансформации, близких к первоисточнику, но всегда своеобразных и самобытных по форме изложения. При этом неисчерпаемым источником как для самих античных авторов, так и для их последователей и подражателей стала главным образом греческая мифология.

В немецком литературоведении внимание к творчеству П. Хакса, в частности к его литературным обработкам античных мифов, остается постоянным, начиная с 70-х годов. Знаковым примером может служить монографическое исследование П. Шютце «Петер Хакс. Вклад в развитие эстетики драмы, освоения древности и мифов» («Peter Hacks. Ein Beitrag zur Ästhetik des Dramas, Antike und Mythenaneignung», 1976) в котором

рассматриваются принципы социалистического театра, а также взаимодействие античности и современности в творческом наследии писателя.

Литературно-критический очерк Р. Ромера «Петер Хакс» (1984) занимает особое место в исследовании творчества немецкого драматурга. Р. Ромер подробно описывает биографию Хакса, делает анализ его основных произведений, определяет причины обращения П. Хакса к известным сюжетам. По мысли исследователя, драматург апеллирует как к культурному, так и к историческому прошлому человечества: «Речь идет не только об адаптациях и переработках, речь идет об обращении к истории в целом, о напряженной духовной работе по ее гуманистическому осмыслению и использованию специфических возможностей драматического искусства, для того, чтобы донести наследие гуманизма в сегодняшний день, связав его с человеком нашего времени» [Ромер, 1984: 359].

Исследование Д. Крафта «Освобожденный раб. Философские перспективы Брехта, Хакса и Гегеля» («Der entkettete Knecht. Philosophische Perspektiven auf Brecht und Hacks und Hegel») посвящено выявлению эстетических и философских ориентиров в творчестве создателя эпического театра Б. Брехта и его ученика П. Хакса. Немецкий филолог акцентирует свое внимание на теме эмансипации личности, разрабатываемой Хаксом в пьесе «Омфала». По мнению исследователя, названная тема неразрывно связана с формированием нового общества, в котором эмансипированная личность расстается с господством устаревших требований.

Определяя место и роль заимствованных сюжетов в драматургии Хакса, Г. Клятт в работе «Драматургия ГДР начала 70-х годов» акцентирует свое внимание на опубликованной в 1973 году пьесе «Адам и Ева», представляющей собой авторскую интерпретацию библейского сюжета о грехопадении. Особое внимание в критической литературе уделено гетевской теме в творчестве П. Хакса. Примером тому может служить статья М. Мандерлатца «По ту и по эту сторону полярности. Пандора Гёте и Петера

Хакса» («Jenseits und diesseits der Polarität. Pandora von Goethe und Peter Hacks», 2003).

В 2011 году была опубликована коллективная монография «Селитра в доме. Петер Хакс и романтики» («Salpeter im Haus. Peter Hacks und die Romantik», 2011), посвященная итогам заседания научного сообщества в лице Д. Дата, Б. Грубнер, К. Кёхлера, Т. Циолковского и других ученых, исследовавших влияние эстетики и знаковых текстов эпохи романтизма как на эстетические и политические взгляды, так и на художественный метод немецкого драматурга.

С творчеством П. Хакса на русском языке можно познакомиться, благодаря переводам А.В. Карельского, Ю.Б. Корнеева и Э.В. Венгеровой. В настоящее время Э.В. Венгерова является основным переводчиком и литературным комментатором произведений Хакса. Ее вступительная статья к сборнику пьес немецкого драматурга «Поэтический театр Петера Хакса» (1968) по сей день остается одной из наиболее интересных работ, определяющих особенности мировосприятия и писательской манеры Хакса. Исследователь дает краткий комментарий к текстам, анализирует основные произведения сборника, определяя их исторический, мифологический и литературный контекст.

В энциклопедическом издании «История литературы ГДР» (1982) рассматривается формирование и развитие литературы Восточной Германии в тесной связи с важнейшими этапами общественной жизни того времени. Глава «Петер Хакс», написанная Г.Г. Вернером, восполняет ряд пробелов в изучении творчества немецкого писателя. Г.Г. Вернер дает сжатый, но при этом детальный анализ произведений Хакса, рассматривая его драматургию в контексте предшествующей литературной традиции.

В 1984 году в рамках деятельности Комиссии по изучению творчества Гёте и культуры его времени вышел первый сборник научных трудов «Гётевские чтения», ставший своеобразным итогом деятельности германистов, занимающихся проблемами творчества, искусства.

Т.П. Калугина в статье «Образ Гёте в пьесе Петера Хакса» анализирует способы воплощения гётевского образа в пьесе «Разговор в семействе Штайн об отсутствующем господине фон Гете». Для нашей работы качественно важным будет замечание исследователя о поэтике хаксовской драмы, в которой «все правила классицистической драмы доводит до крайности, оставляя далеко позади себя даже французских классицистов, и в осуществлении непреложных “единств”, и в отсутствие внешнего действия, и в непрерывности сцен» [Калугина, 1984: 282].

В работе «Сюжет об Амфитрионе в одноименной комедии П. Хакса: к проблеме воплощения комического в художественном мышлении XX века» (1992) Т.А. Шарыпина и А.П. Райнич рассматривают творческую манеру немецкого писателя как носителя традиции комического, значимой в художественной практике Нового времени. Исследователи отмечают, что наряду с иными литературными обработками мифа об Амфитрионе (Плавт, Мольер, Клейст) Хакс, ученик великого Б. Брехта, продолжает развивать в своей пьесе поэтику жизнеутверждающих комедий Шекспира, «внося лирический элемент, атмосферу праздника и веселой игры» [Шарыпина, Райнич, 1992: 94].

Исследователь А.А. Гугнин в своей статье «Литература ГДР» (2001) лишь вскользь упоминает имя немецкого драматурга. В целом он останавливается на основных этапах развития немецкой литературы XX века, отдавая предпочтение авторам, которые имели большую популярность, нежели П. Хакс. Однако, несмотря на небольшой интерес к литературной деятельности немецкого писателя, А.А. Гугнин излагает свою точку зрения на природу заимствования Хаксом классических сюжетов: «Особенностью драматургии Хакса является то, что практически все свои сюжеты (исторические, мифологические, переработки чужих драм или «дописывание» не завершенных Гёте фрагментов) он переводит в сугубо личностный план, освобождая фабулу от всех прочих наслоений:

политических, социально-экономических, библейских и т. д.» [Гугнин, 2001: 600].

В 2015 – 2016 гг. выходит в свет ряд статей, содержащих литературоведческий анализ отдельных пьес Хакса в аспекте проблем интертекстуальности, метода и жанра: работы Н.Э. Сейбель («Сюжеты о рыцарях круглого стола в драматических сказках XX века (Е. Шварц “Дракон”, П. Хакс “Геновева”)», «Формы актуализации претекста в интертекстуальных драмах Х. Мюллера и П. Хакса», «” Смерть Сенеки” П. Хакса: визуальное и аудиальное»), Т.С. Нипа («Рецепция личности и творчества И.В. Гете в монодраме П. Хакса “Разговор в семействе Штайн об отсутствующем господине фон Гете”»).

В целом, следует отметить, что в отечественном литературоведении творчество П. Хакса, несмотря на устойчиво проявляемый к нему интерес критиков, до сих пор не стало предметом серьезного и глубокого комплексного литературоведческого анализа. Круг произведений Хакса, попавших в поле зрения исследователей крайне ограничен, что не дает возможности составить целостное представление о своеобразии и творческой эволюции одного из наиболее оригинальных драматургов современности.

**Актуальность** избранной темы исследования определяется тем, что проблема восприятия и осмысления многовековых традиций инокультурного кода является одним из магистральных направлений в литературоведении. Актуализация, трансформация, рецепция классического наследия древности, в нашем случае античного, – ведущая парадигма в культурном пространстве современности. Обращение к сюжетам, образам и мотивам древнегреческой мифологии, их интерпретация, авторская мифологизация и мифотворчество есть неотъемлемая часть художественной практики мировой, в частности немецкоязычной литературы. Именно в культуре Германии наиболее мощно сформировалась национальная традиция художественной интерпретации античности. Рецепция и изучение древнегреческого и древнеримского достояния стали объектом эстетических, философских и художественных

практик ведущих культурных деятелей. Знаковым примером могут служить творческие искания И.И. Винкельмана, И.В. Гёте, Г.Э. Лессинга, Ф. Шиллера, Ф. Гёльдерлина, Г. фон Клейста, Р. Вагнера, Ф. Ницще, О. Шпенглера. В немецкой литературе XX века данная тенденция проявляется в творчестве Г. Гауптмана, Т. Манна, Г. Кайзера, Г.Э. Носсака, В. Хидельсхаймера, Б. Брехта, К.Вольф, П. Хакса, Х. Мюллера, Б. Шлинка и др.

Термин «античные сюжеты», определяющий направление данного исследования, предложен М.Е. Грабарь-Пассек в работе «Античные сюжеты и формы в западноевропейской литературе» (1966). Под «античными сюжетами» автор понимает «те сюжеты, которые уже в самой античной литературе были оформлены в литературных произведениях, а не те, <…> которые связаны с историческими образами и событиями древнего мира» [Грабарь-Пассек, 1966: 7]. Так, например, история Орфея и Эвридики, ставшая основой одного из буколических произведений римского поэта Вергилия является античным сюжетом, унаследованным западноевропейской и отечественной литературой.

**Научная новизна** работы определена тем, что творческое наследие Петера Хакса, в том числе и его «античные» драмы, до сих пор находятся на периферии изучения в отечественной германистике. Данная работа является первым в отечественной науке целостным, систематизирующим и обобщающим исследованием, посвященным восприятию античного мифа в драматургии Петера Хакса, основанным на методологии школы рецептивной эстетики и компаративистики.

**Цель исследования** – проанализировать «античные» драмы П. Хакса в аспекте художественной рецепции. Для достижения поставленной цели необходимо выполнить следующие **задачи**:

1. Выявить важные теоретико-методологические составляющие анализа рецепции мифологии в художественных текстах на материале

исследований ученых-компаративистов и положений школы «рецептивной эстетики»;

2. Обозначить формы воплощения мифологического наследия в западноевропейской литературе XX века;
3. Рассмотреть эволюцию античных сюжетов о Елене Троянской, Орфее, Амфитрионе, и Омфале в мировой литературе;
4. Исследовать особенности осмысления и интерпретации древнегреческих мифов в пьесах Хакса.

**Объектом исследования** данной работы являются античные сюжеты в драматургии П. Хакса. **Предмет исследования** – особенности восприятия и способы интерпретации античного материала в произведениях П. Хакса.

**Материал исследования** – пьесы П. Хакса, созданные на материале античной мифологии, – «Прекрасная Елена» (1964), «Амфитрион» (1967), «Омфала» (1969) и «Орфей в аду» (1995).

Для реализации вышеуказанных задач и цели мы используем **рецептивный и сравнительно-исторический методы**.

**Методологической и теоретической основой** дипломного сочинения стали работы в области теории мифа М.Е. Грабарь-Пассек, А.Ф. Лосева, Е.М. Мелетинского, М.И. Стеблин-Каменского, А.А. Тахо-Годи, О.М. Фрейденберг, Т.А. Шарыпиной, Дж.Ф. Бирлайна, Дж. Кэмпбелла, М. Элиаде, К. Хюбнера; компаративистики А.Н. Веселовского, В.М. Жирмунского, Д. Дюришина; теории рецептивной эстетики Х.-Р. Яуса и В. Изера, а также исследования по истории и теории драмы А.А. Аникста, А.А. Гозенпуда, Б.И. Зингермана, В.Н. Ярхо, Э. Бентли.

**Структура работы**. Исследование включает введение, в котором обосновывается актуальность темы, новизна выводов, формулируется цель, задачи работы, 3 главы, заключение и список литературы, состоящий из 94 источников. В первой главе «Теоретико-методологические основы исследования проблемы художественной рецепции мифа в новейшей литературе» освещен ряд отечественных и зарубежных толкований мифа;

представлен анализ и систематизация теоретических положений исследователей-компаративистов А.Н. Веселовского, В.М. Жирмунского, Д. Дюришина и констанцских идеологов «рецептивной эстетики» Х.-Р. Яусса, В. Изера; обозначены основные формы воплощения и трансформации мифа в литературе XX века. Вторая «Переосмысление античных сюжетов о Елене Троянской и Орфее в драматургии П. Хакса» и третья «Миф о Геракле в художественной интерпретации П. Хакса» главы содержат анализ «античных» пьес немецкого драматурга в контексте западноевропейской литературы. Данный метод исследования позволяет не только выявить особенности рецепции античного мифа в драмах Хакса, но и проследить тенденцию трансформации, изменения мифологического материала в зарубежной литературе, тем самым обозначить новаторство писателя в осмыслении того или иного сюжета, конфликта, художественного образа.

**Апробация работы.** Результаты отдельных частей исследования были представлены на 7 конференциях: II Международная научно-практическая конференция молодых исследователей «Диалог культур в аспекте языка и текста» (25–26 сентября 2013г., СФУ), X Юбилейная Всероссийская научно-техническая конференция студентов, аспирантов и молодых ученых с международным участием «Молодежь и наука» (15–25 апреля 2014 г., СФУ), XIV Всероссийская научно-практическая конференция «Язык и социальная динамика» (23–24 мая 2014 г., СибГАУ), Международная научно-практическая конференция молодых исследователей «Язык, дискурс, (интер)культура в коммуникативном пространстве человека» (29-30 апреля 2015 г, СФУ), XV всероссийская научно-практическая конференция «Язык и социальная динамика» (22–23 мая 2015 г., СибГАУ), Международный научный семинар «Русский традиционализм: история, идеология, поэтика, литературная рефлексия» (16–19 ноября 2015 г., Красноярск), VIII Всероссийский молодежный научно-практический семинар с

международным участием «Литература и проблема интеграции искусств» (17–19 марта 2016 г., ННГУ им. Н.И. Лобачевского).

Отдельные главы и фрагменты работы были обсуждены на кафедре зарубежной литературы ННГУ им Н.И. Лобачевского (д.ф.н., проф. Т.А. Шарыпина, д.ф.н., проф. В.Г. Новикова, к.ф.н., доц. М.К. Меньщикова) в ходе научной стажировки с 16 по 26 марта 2016 г. (по гранту «Академическая мобильность» Фонда Прохорова).

Результаты научной работы отражены в трех публикациях по теме исследования.

**Результаты исследования** могут быть использованы при изучении творчества Петера Хакса, разработке курсов по истории зарубежной литературы XX века, истории немецкой литературы, а также при разработке различных семинаров, посвященных проблемам восприятия античности в немецкой драматургии XX века.

# ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИССЛЕДОВАНИЯ ПРОБЛЕМЫ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ РЕЦЕПЦИИ МИФА В НОВЕЙШЕЙ ЛИТЕРАТУРЕ

## 1.1. К определению понятия «миф» в отечественной и зарубежной науке

В современной науке существует огромное количество работ, посвященных исследованию мифа, способов его варьирования в пространстве культуры, литературы, социума. Миф становится объектом пристального изучения филологов, культурологов, философов, этнографов, историков и представителей других отраслей научного знания. Однако при всем многообразии научно-исследовательской литературы, посвященной рассмотрению, осмыслению и разработке теории мифа, единого и однозначного определения понятия «миф» не существует.

Традиционно под «мифом» принято понимать некий вымысел, сказание, то, что в той или иной степени могло бы существовать, что верно заметил отечественный исследователь С.И. Радциг в работе «История древнегреческой литературы» (1982). По словам ученого, «миф – это вымысел, сказка, с помощью которой мысль первобытного человека пыталась не только объяснить себе непонятные и грозные явления окружающего мира, но и найти ключ к овладению силами природы и подчинить их себе» [Радциг, 1982: 28].

С.С. Аверинцев и М.П. Эпштейн в статье «Мифы» («Литературный энциклопедический словарь», 1987) рассуждают о мифе в том же научном векторе, не уходя дальше базовых понятий (повествование, предание, басня): «мифы <…> создания коллективной общенародной фантазии, обобщенно отражающие действительность в виде чувственно-конкретных персонификаций и одушевленных существ, которые мыслятся первобытным сознанием вполне реальными» [Аверинцев, Эпштейн, 1976: 222].

Аналогичное толкование мифа отмечается и в работе «Миф» (1976) М.И. Стеблина-Каменского. Однако ученый акцентирует свое внимание на том, что «миф это не жанр, не определенная форма, а содержание, как бы не зависимое от формы, в которой оно выражено. Миф – это произведение, исконная форма которого никогда не может быть установлена» [Стеблин-Каменский, 1976: 87]. Важно обозначить, что при изучении мы имеем дело не с мифом, в котором заключен вымысел о возможно существовавших загадочных мирах, справедливых богах и доблестных героях, а с «тем, что было когда-то мифами, но в результате подстановки современного сознания на место мифического превратилось в нечто совершенно отличное от мифа и даже противоположное ему, а именно – в вымысел, который осознается как вымысел и поэтому вполне может что-то “значить”» [Стеблин-Каменский, 1976: 5]. Таким образом, исследование мифа подразумевает работу с памятником устного народного творчества, не имеющим письменной формы существования. Все дошедшие до нас мифы представлены в литературных обработках («Илиада», «Махабхарата», «Старшая Эдда») или в работах исследователей (Н.А. Кун, Я.В. Голосовкер, Р. Грейвс), безусловно опирающихся как на сами мифологические тексты, так и на исторические документы.

Еще одно определение, развивающееся в рамках концепции «миф – это не жанр», принадлежит Е.М. Мелетинскому и С.А. Токареву в энциклопедическом издании «Мифы народов мира» (1987). Исследователи утверждают, что «миф <…> это повествование, совокупность фантастически изображающих действительность “рассказов”, но это не жанр словесности, а определенное представление о мире, которое лишь чаще всего принимает форму повествования» [Мелетинский, Токарев, 1987: 14]. Подобные размышления встречаются и у И.М. Дьяконова, отмечающего, что «миф – это осмысление мира и эмоциональное вживание в его явления, но никоим образом не жанр словесности. Миф – это факт мироощущения, которому можно придать разную форму – песни, действа, сказки, повести, запевки.

Миф принадлежит к сфере словесности не как жанр, а лишь в том смысле, что он не только выражает взаимоотношения человека с внешним явлением, но и – в отличие от обряда – выражает их в словесной форме, т. е. в известном высказывании или даже сюжетном повествовании» [Дьяконов 1977: 17].

Опыты исследования мифического в искусстве и литературе воплотились в монографии О.М. Фрейденберг «Миф и литература древности». О.М. Фрейденберг отмечает, что «в нашем современном мышлении окружающее не аллегоризируется, а непосредственно отражается; мы понятийно воспринимаем его и судим о нем. Мифологические образы представляют собой форму, в которой выражаются восприятия окружающего, форму, исторически предшествующую понятийному сознанию» [Фрейденберг, 1998: 54]. В мифологических образах, как и в самом мифе, заложены метафоры. Метафора есть неотъемлемая часть первобытного мировосприятия. Однако если в античности мифологические образы (метафоры) были продуктом коллективного сознания, то в настоящее время они психологизируются, т.е. становятся частью личностного, единичного сознания.

А.Ф. Лосев в своем фундаментальном исследовании «Диалектика мифа» дает следующее определение: «Миф есть в словах данная чудесная личностная история» [Лосев, 2001: 212]. В этой незначительной по объему формулировке воплощаются титанические размышления о том, что миф является не выдумкой или фикцией, не аллегорией и не наукой, не догматом и не поэтическим произведением; это «жизненно ощущаемая и творимая вещественная реальность», «чисто вещественная действительность, являющаяся, однако, в то же время и отрешенной от обычного хода явлений и содержащая в себе поэтому разную степень иерархийности», история в которой есть «своя собственная, специфическая разделенность и диалектическое противоречие» [Лосев, 2001: 202, 203, 210].

А.А. Тахо-Годи, будучи ученицей А.Ф. Лосева, продолжает идеи своего наставника. В работе «Греческая мифология» (1989) исследовательница проводит существенное разграничение между понятиями «миф», «эпос» и «логос». Данные категории никогда не смешивались в сознании древнего грека, в отличие от мировосприятия современного человека, т.к. эпос – это повествование, слово о подвигах, а термин «логос» связан с эволюцией аналитического мышления в классический период разработки научных, философских и исторических жанров литературы. Миф, по мысли филолога-классика, является мыслительно-чувственным обобщением действительности, иными словами, это «упорядоченное единство существовавших первоначально в дифференцированном виде “слов”, обобщающих для древнего человека представление о том мире, в котором он живет, и о тех силах, которые этим миром управляют» [Тахо-Годи, 1989: 8].

Попытки осмыслить сущность и дать свое толкование мифа были представлены и в зарубежной научной мысли. Крупнейший румынский мифолог М. Элиаде в исследовании «Аспекты мифа» (1996) предлагает следующее толкование: «Миф излагает сакральную историю, повествует о событии, произошедшем в достопамятные времена “начала всех начал”. Миф рассказывает, каким образом реальность, благодаря подвигам сверхъестественных существ, достигла своего воплощения и осуществления, будь то всеобъемлющая реальность, космос или только ее фрагмент: остров, растительный мир, человеческое поведение или государственное установление. Это всегда рассказ о некоем “творении”, нам сообщается, каким образом что-либо произошло, и в мифе мы стоим у истоков существования этого “чего-то”» [Элиаде, 1996: 15–16]. Войны и сражения богов и чудовищ, опасные приключения и сказочные подвиги героев – все это, происходившее в мифическое время, приобретает вид притягательного для человека образца, который является неизменным источником вдохновения и творческой фантазии – «это необычайное, “сакральное”

время, когда обнаруживаются явления новые, полные мощи и значимости. Переживать заново это время, воспроизводить его как можно чаще, заново присутствовать на спектакле божественных творений, вновь узреть сверхъестественные существа и воспринять их урок творчества – такое желание просматривается во всех ритуальных воспроизведениях мифов. Вообще, мифы показывают, что мироздание, человек и жизнь имеют сверхъестественное происхождение и сверхъестественную историю и что эта история значима, обладает большой ценностью и является образцом для подражания» [Элиаде, 1996: 29].

Исследователь К. Хюбнер в книге «Истина мифа» (1996) писал о мифе как об онтологической структуре: «Я называю ее онтологической, поскольку она, выражаясь классическим философским языком, определяет основания "бытия" предметов, которые всегда заранее предпосланы некоторому типу опыта» [Хюбнер, 1996: 14–15]. В основе мифа заключена категория «нуминозности», определяемой как всеобъемлющий знак, при этом «речь идет не о таких знаках, которые символизируют собой просто человека или просто природу, а о таких, которые постоянно объемлют собой обоих, ибо они относятся к той связи, от которой они оба изначально производны. В ней все живое имеет свое начало, свое смыслосодержание (Sinnbezug), утрата которого сравнима со смертью. В силу этого данная связь является божественной и священной. Вне ее ни человек, ни природа не существуют в подлинном смысле, по отдельности они оба выступают как пустые и безжизненные тени» [Хюбнер, 1996: 17]. Таким образом, К. Хюбнер «создает стройную модель онтологии мифа, доказывая необоснованность рассмотрения мифа и науки как низшей и высшей ступеней развития мышления <…> Миф <…> обладает (как и наука) своей рациональной структурой, включающей различные виды интерсубъективности, которые обладают в случае мифа и науки различным качественным наполнением» [Тычкин, 2010: 158].

Дж.Ф. Бирлайн, проводя сравнительное исследование различных мифологий (греческой, египетской, скандинавской, китайской, японской, индийской) в монографии «Параллельная мифология» (1997), приводит свод наиболее распространенных определений мифа: «Миф – это нечто постоянное и неизменное для всех людей во все времена. Общие модели, сюжеты и даже детали, содержащиеся в мифах, встречаются везде и повсюду. Это объясняется тем, что миф – это совокупное наследие воспоминаний наших предков, передававшееся из поколения в поколение. Миф даже может входить в структуры нашего подсознания; не исключено, что он закодирован в наших генах <…> Миф – это своего рода уникальный язык, описывающий реалии, лежащие за пределами наших пяти чувств. Он заполняет пропасть между образами подсознания и языком сознательной логики <…> Миф – это комплекс верований, придающих жизни смысл. Миф помогает людям и обществу достойно и адекватно приспособиться к своему окружению» [Бирлайн, 1997: 14–15].

Американский ученый Дж.Д. Кэмпбелл, известный благодаря своим трудам по сравнительной мифологии («Тысячеликий герой», 1997), мифологической литературе и религиоведению, выдвигает интересную концепцию о мономифе. Мономиф – универсальная формула, структура, неизменно повторяющаяся в культурах разных эпох. С помощью сопоставительного анализа исследователь пришел к выводу, что различные сюжеты, конкретные ситуации, метафоры, мотивы и перипетии получают свое распространение в фольклорном пространстве нескольких народов, что, в свою очередь, нашло отражение в литературе, современном искусстве и кинематографе. По мысли ученого, «путь мифологического приключения героя обычно является расширением формулы всякого обряда перехода: уединение – инициация – возвращение: которую можно назвать центральным блоком мономифа. Герой отваживается отправиться из мира повседневности в область удивительного и сверхъестественного: там он встречается с фантастическими силами и одерживает решающую победу; из этого

исполненного таинств приключения герой возвращается наделенным способностью нести благо своим соплеменникам» [Кэмпбелл, 1997: 23]. Именно по такой схеме выстроены жизнеописания Гильгамеша у шумеров, Моисея и Иосифа Прекрасного у евреев, Ясона и Одиссея у греков, Зигфрида у скандинавов, короля Артура у кельтов и т.д. Предложенная концепция очень интересна в целях создания типологии мифологических образов в художественных произведениях как на материале одного и того же сюжета, так и на материале нескольких.

Приведенные определения и толкования мифа свидетельствуют о множественности способов его восприятия и исследования как в отечественной, так и в зарубежной науке. В качестве рабочей гипотезы, релевантной для анализа мифа в творчестве П. Хакса, мы будем опираться на понимание мифа как синтеза вымышленного и реального; универсальной модели, сосредоточившей в себе многовековой опыт человечества, являющейся мысленно-чувствующим осмыслением окружающей действительности; чувственного образа, наполненного метафорическим содержанием.

## 1.2. Художественная рецепция в научных исканиях исследователей компаративистов и идеологов «рецептивной эстетики»

Обращаясь к проблеме восприятия и осмысления классического наследия, в нашем случае античного, целесообразным будет обозначить истоки теории рецепции и ее варьирование в различных областях научного знания.

Традиционно под рецепцией принято понимать «воссоздание и пересоздание художественного текста, реакцию воспринимающего сознания на традицию, поэтический мир автора, отдельное произведение» [Зинченко, 2011:259]. Классическим примером осмысления и преобразования литературно-художественного материала является драма И.В Гёте

«Ифигения в Тавриде». Обращаясь к многовековому сюжету о дочери Агамемнона из рода Атридов, немецкий классицист, исходя из своих индивидуально-авторских установок, придает тексту новое, неповторимое и современное звучание. Не случайно об этом говорил и сам Гёте: «…Я советую даже браться за уже обработанные темы <…> Сколько раз, например, изображали Ифигению, – и всё же Ифигении различны, потому что каждый видит и изображает вещи по-другому, по-своему» [Эккерман, 1934: 69].

Данный творческий акт в литературоведение был обозначен как художественная рецепция. В нашей работе мы будем опираться на термин Н.Н. Левакина, обозначившего художественную рецепцию, как «восприятие и перевоссоздание на основе воспринятого (прочитанного, пережитого, увиденного, осознанного) собственных текстов (мыслей, идей, впечатлений, картин) [Левакин, 2012: 309].

Еще в конце XVIII – начале XIX веков И.В Гёте предпринял попытку выявить особенности художественной рецепции. Немецкий писатель выделил три типа художественного восприятия: «1) наслаждаться красотой, не рассуждая; 2) судить, не наслаждаясь; 3) судить, наслаждаясь, и наслаждаться, рассуждая» [Левакин, 2012: 308]. Люди, относящиеся к последнему типу, по мнению И.В. Гёте, способны воссоздать произведение заново.

К проблеме осмысления и трансформации культурного наследия обращались не только мастера художественного слова, но и представители научной отрасли познания. Так, например, ученые рассматривали в своих трудах рецепцию мифологического (Н.И. Кареев, Е.А. Чиглинцев, Т.А. Шарыпина), творческого (О.А. Касьянова, М.К. Меньщикова, М.В. Цветкова), религиозного (К.М. Антонов, Г.Н. Боева, С.В. Козаногин),

философского (Е.А. Бутина, Т.П. Лифинцева, А.Л. Семенова) и др. кодов в литературе и культуре[1].

Таким образом, значение художественной рецепции заключается в том, что она позволяет по-новому взглянуть на текст, выявить причины обращения писателя к классическому наследию, проанализировать различные формы взаимодействия текстов на уровне сюжета, проблематики, поэтики, исследовать основные виды и функции интертекстуальных связей, проследить динамику изменения художественных образов.

Формирование теоретических положений художественной рецепции произошло в середине XX века. Однако научные изыскания некоторых литературоведческих школ отчасти содержат в себе схожие принципы. В отечественном литературоведении идеи рецептивной эстетики во многом предвосхитили теоретики сравнительно-исторического и сравнительно-сопоставительного методов исследования литературы.

Сравнительно-исторический метод как система принципов и приемов изучения межлитературного процесса разрабатывался в последней трети XIX века, прежде всего в работах А.Н. Веселовского, историка и теоретика литературы, академика Петербургской Академии наук, автора многотомных исследований по исторической поэтике и истории всемирной литературы.

---

[1] Подробнее об этом см. в Антонов К.М. Рецепция классического психоанализа в русской религиозной мысли и современные психоаналитические теории религии// Вестник ПСТГУ. Серия 1: Богословие. Философия. 2014. Вып. 5 (55). С. 47–67; Боева Г.Н. Религиозный аспект рецепции рассказа Л.Андреева «Сын Божий» // Вестник ВГУ. Серия: Филология. Журналистика. 2015. № 1. С. 12–16.; Бутина Е.А. Рецепция идей Э. фон Гартмана в русской философской мысли конца XIX – начала XX веков: автореф. дис. … канд. филос. наук: 09.00.03. М., 2013. 16 с.; Касьянова О.А. Рецепция творчества и личности Э. По во французской критике, художественной литературе и культуре. автореф. дис. … канд. филол. наук: 10.01.03. Воронеж, 2011. 24 с.; Козаногин С.В. Художественная рецепция Ветхого завета в русской литературе XIX – начала XX веков: автореф. дис. … канд. филол. наук: 10.01.01. Волгоград, 2011. 26 с.; Лифинцева Т.П. Рецепция идей М. Хайдеггера в «Систематической теологии» П. Тиллиха // История философии. 2010. № 15. С. 39–56.; Меньщикова М.К. Рецепция творчества И.В. Гёте в художественно-эстетической системе Ф. Геббеля // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского, 2010, № 5 (1). С. 351–354; Семенова А.Л. Рецепция идей А. Богданова в романе Е. Замятина «Мы» // Вестник НовГУ. Сер.: Гуманитарные науки. 2013. № 73. Т.1. С. 70–73.; Филимонов В.А. Н. И. Кареев о рецепции античного культурного наследия в средние века и новое время // Диалог со временем. 2012. Вып. 40. С. 240–257.; Цветкова М.В. Рецепция Марины Цветаевой в Великобритании. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03 М., 2003. 401 с.; Чиглинцев Е.А. Рецепция античности в культуре конца XIX – начала XXI вв. Казань: Изд-во Казан. Гос. Ун-та, 2009. 290с; Шарыпина Т.А. Проблемы мифологизации в зарубежной литературе XIX – XX вв.: Материалы спецкурса. Н.Новгород: Изд-во ННГУ, 1995. 114 с.

Широкий диапазон исследований ученого охватывал большие и малые культуры, фольклорные традиции, сложившиеся на разных континентах, взаимодействие различных национальных литератур и т.д.

Сравнительный метод, по определению А.Н. Веселовского, это «развитие исторического, тот же исторический метод, только учащенный, повторенный в параллельных рядах, в видах достижения возможно полного обобщения» [Веселовский, 1989: 37]. Основная концепция данной методологии отразилась в лекции Веселовского «О методах и задачах истории литературы как науки (1870)», прочитанной в рамках курса по изучению всемирной литературы. А.Н. Веселовский понимал литературу как историю «общественной мысли, насколько она выразилась в движении философском, религиозном и поэтическом и закреплена словом» [Веселовский, 1989: 40]. Отечественный теоретик строит свои исследования на закономерностях в литературном процессе, отчего параллельный ряд сходных фактов, в котором «отношение данного предыдущего и данного последующего может не повториться, или если представится, то смежные с ними члены будут различны, и наоборот, окажется сходство на более отдаленных степенях рядов» [Веселовский, 1989: 37]. За счет этого выстроенный параллельный ряд сможет обнаружить новое изменение в составленной исследователем парадигме на разных этапах ее протяженности.

Наибольшее значение для формирования сравнительно-исторического метода имела «Историческая поэтика» Веселовского. Ее магистральной задача – «определить роль и границы предания в процессе личного творчества» [Веселовский, 1989: 300]. Предметом исследования были всевозможные сюжеты, мотивы, детали, сопоставления, формулы и метафоры. В одной из глав своего исследования, посвященной рассмотрению языка поэзии и языка прозы, А.Н. Веселовский обнаруживает механизм происхождения мотивов – они «могли зародиться самостоятельно, вызванные теми же психическими процессами и теми же явлениями ритма» [Веселовский, 1989: 278–279]. Автор «Исторической поэтики» ставит перед

собой архиважную задачу – классифицировать сюжеты мировой литературы. Для достижения вышеназванной цели исследователь выделяет определенные мотивы, являющиеся неделимым элементом сюжетного действа. Таким образом, «и мотивы и сюжеты входят в оборот истории: это формы для выражения нарастающего идеального содержания. Отвечая этому требованию, сюжеты варьируются: в сюжеты вторгаются некоторые мотивы, либо сюжеты комбинируются друг с другом <…> новое освещение получается от иного понимания стоящего в центре типа или типов <…>. Этим определяется отношение личного поэта к традиционным типическим сюжетам: его творчество» [Веселовский, 1989: 305].

Дальнейшее продвижение и осмысление идей А.Н. Веселовского-компаративиста получило разработку в работах В.М. Жирмунского.

Перу В.М. Жирмунского, отечественного филолога, теоретика сравнительного литературоведения, принадлежит множество уникальных работ, посвященных сопоставительному анализу художественных произведений: «Байрон и Пушкин. Из истории романтической поэмы» (1924), «Гёте в русской литературе» (1937), «Сказание об Алпамыше и богатырская сказка» (1960) и многие другие. Наиболее полное представление о научной деятельности Жирмунского можно получить в посмертном издании «Сравнительное литературоведении. Восток и Запад» (1979).

Рассуждая о проблеме сравнительно-исторического изучения литературы, исследователь отмечает, что «сравнение, т. е. установление сходств и различий между историческими явлениями и историческое их объяснение, представляет <…> обязательный элемент всякого исторического исследования. Сравнение не уничтожает специфики изучаемого явления (индивидуальной, национальной, исторической); напротив, только с помощью сравнения, т. е. установления сходств и различий, можно точно определить, в чем заключается эта специфика» [Жирмунский, 1979: 66–67]. Исходя из этого, мы можем говорить, что рассмотрение рецепции инокультурного кода в литературном произведении, как и сопоставительный

анализ, помогает открыть скрытые интенции, которые были заложены автором при осмыслении того или иного художественного явления. В качестве примера можно привести суждение В.Г. Зинченко, о творческой деятельности немецкого романтика Л. Тика. Исследователь констатирует, что «Л. Тик размышлял о Шекспире в своих дневниках, письмах, написал о нем ряд статей, обращался к его биографии и творчеству в романтических «Письмах о Шекспире» (1800). Комедия Тика «Кот в сапогах» сложно связана с комедийной традицией английского драматурга. Очень сложен «шекспировский пласт» в мистериальной драме Л. Тика «Геновева» (1799). Здесь усвоение Шекспира переплетается с рецепцией Кальдерона» [Зинченко, 2011: 79–80]. Таким образом, исследуя способы воплощения элементов поэтики шекспировской драмы в произведении Тика, можно установить не только специфику рецепции, но и выяснить причины обращения к заимствованному творческому материалу, определить особенности трансформации «чужого» текста.

Среди исследователей, занимавшихся проблемами сопоставительного анализа, особое место занимает словацкий ученый Д. Дюришин. Его работа «Теория сравнительного изучения литературы» (1979) посвящена выявлению истоков сравнительно-исторического метода, а также особенностей сравнительно-сопоставительного метода изучения художественных произведений. Д. Дюришин в одной из глав монографии рассматривает контактно-типологический подход, который, по нашему мнению, тесно связан с художественной рецепцией. Данная идея подтверждается самим автором исследования. В качестве примера ученый приводит роман М. Горького «Мать» и одноименную пьесу Б. Брехта. Сопоставительный анализ данных произведений позволил сделать вывод о том, что «пьеса Брехта наряду с тем, что она опирается в принципе на роман Горького, одновременно представляет собой самостоятельное, оригинальное произведение, во многом от Горького отличное, хотя типологически и близкое <…> Типологическая близость обоих писателей предопределила

адекватность похода к идейному содержанию даже в отступлениях от первоисточника – романа Горького – и послужила фундаментом для контактной формы связи» [Дюришин, 1979: 191]. Отсюда следует, что рассмотрение схожих сюжетных ходов, образов и мотивов в литературно-художественных текстах посредством сопоставительного анализа можно применить и к понятию художественной рецепции. Нередко схожие мотивы и образы повторяются в произведениях, созданных на один и тот же мифологический сюжет. Однако авторы, исходя из своих эстетических и философских задач, могут по-разному интерпретировать их. Так, анализируя пьесу Г. фон Гофмансталя «Египетская Елена», Т.А. Шарыпина приходит к выводу, что, «как и героиня Гете, Елена Гофмансталя, святая и грешная одновременно, наделена беспредельной жаждой жизни и даром преображения» [Шарыпина, 1998: 53]. Мотивы святости и греховности троянской царицы, знакомые нам еще по античным образцам, успешно нашли свое воплощение как в произведении И.В. Гёте, так и в драме Г. фон Гофмансталя, что раскрывает типологическое сходство героинь разных художественных текстов.

Рецепция как метод и научное направление формируется в рамках теории рецептивной эстетики, которая является новым витком в изучении и интерпретации текста. На сегодняшний день наиболее полноценными в выражении постулатов рецептивной эстетики являются научные изыскания «констанцской школы», возникшей в 60-е годы в ФРГ. Важным событием в разработке рецептивной теории стала лекция немецкого теоретика и историка литературы, специалиста по творчеству М. Пруста Ханса Роберта Яусса, представленная на кафедре Констанцского университета в 1967 году. В 1970-е годы основные положение его научных исканий легли в статью «История литературы как провокация литературоведения», которая стала одной из первых работ, обобщающих и суммирующих опыт предшествующих исследований на данную тему в западноевропейской эстетике. Названная статья сыграла важную роль в разработке теории

рецептивной эстетики (die Rezeptionsästhetik). Согласно точке зрения А.А. Беляева, «рецептивная эстетика возникла как попытка осмыслить и преодолеть трудности, связанные с фактами восприятия искусства и подвижности его смысла, с колебаниями и противоречивостью в оценках отдельных художественных произведений» [Беляев, 1989: 296].

Работа Х.-Р. Яусса занимает особое место в становлении теории рецепции, т.к. автор рассмотрел проблему взаимоотношения между читателем и текстом. Немецкий теоретик вводит термин «горизонт ожидания», обозначающий «комплекс эстетических, социально-политических, психологических и прочих представлений, обуславливающих, с одной стороны, отношение автора, а следовательно, и его произведения к обществу, а с другой – читателя к произведению» [Цветкова, 2010: 9]. Как отмечает сам Яусс, «реконструкция горизонта ожидания, в котором произведение создавалось или воспринималось в прошлом, позволяет, со своей стороны, поставить вопросы, на которые текст давал ответ, и тем самым определить, как прежний читатель мог воспринимать и понимать произведение» [Яусс, 1995: 62]. Отсюда следует, что данный процесс (реконструкция горизонта ожидания) помогает восстановить историю восприятия текста и включить его в процесс развития литературы, иными словами, ее исторического движения.

«Горизонт ожидания» Яусса подразделяется на два уровня: первый – это горизонт ожидания читателя, а второй – горизонт ожидания произведения. Горизонт ожидания читателя – это его личный опыт, связанный с познаниями в разных областях (истории, культуры, философии и т.п.). Данный опыт может быть обусловлен как индивидуальным развитием человека, уровнем его эрудиции, так и влиянием иных факторов, например, культурной традиции. Горизонт ожидания произведения – это то, что автор вкладывает в свое творение: идеи, смыслы, коннотации. Создавая свои произведения, некоторые авторы предполагают, что они будут поняты и по достоинству оценены определенным кругом читателей. Однако ожидания

автора могут не совпадать с ожиданиями читателя. Одна из причин этого, по мнению Яусса, заключатся в том, что «горизонт ожидания литературы отличается от горизонта ожидания жизненной практики тем, что он не только сохраняет имеющийся опыт, но и предвосхищает неосуществленную возможность, расширяет ограниченное игровое пространство общественного поведения благодаря новым желаниям, претензиям, целям и открывает тем самым путь для будущего опыта» [Яусс, 1995: 80].

Не менее важным постулатом рецептивной эстетики Х.-Р. Яусса является то, что теория рецепции позволяет не только осознать смысл и форму художественного произведения в исторической перспективе, но и проанализировать конкретное произведение «в соответствующем литературном ряду <…> для определения его исторического места и значения в контексте литературного опыта» [Яусс, 1995: 71]. Нередко автор литературного произведения может выступать как читатель и интерпретатор одновременно. Авторский текст может быть проанализирован как результат читательского сотворчества, в котором «пассивная рецепция читателя и критика переходит в активную, в новые произведения автора или, иными словами, где последующее произведение способно решать формальные и этические проблемы, поставленные предыдущими, или выдвигать новые» [Яусс, 1995: 71]. В рамках этого подхода рассуждают такие исследователи как И.Г. Прудиус, М.К. Меньщикова, Т.С. Нипа, Т.А. Шарыпина и др[2].

Другим представителем школы рецептивной эстетики является Вольфганг Изер – теоретик литературы, англист. Развивая идеи своего предшественника, Х.-Р. Яусса, Изер выделяет понятие «имплицитный читатель». Имплицитный читатель – «это теоретический конструкт, “трансцедентальная модель”, при помощи которой может быть описано

[2] Подробнее см в. Бучилина Ю.Н. Мифологические архетипы "Песни о Нибелунгах" и их интерпретации в немецкой литературе XIX в: автореферат дис ... канд. филол. наук. 10.01.03. Нижний новгород, 2009. 22 с.; Нипа Т.С. Античный цикл драм Герхарта Гауптмана: дис. канд. филол. наук. 10.01.03. М., 2001. 169 с.; Шарыпина Т.А. Восприятие античности в литературном сознании Германии XX в. (Троянский цикл мифов): автореферат дис ... д-ра филол. наук. 10.01.05. М., 1998. 56 с.; Prudius I.G. The Reception of Sophocles’ Creation in the Jean Anouilh’s Dramaturgy // Journal of Siberian Federal University. Humanities & Social Sciences; 2014 7 (5). P. 847–856.

воздействие текста на читателя. В. Изер имеет в виду “роль читателя”, закрепленную в апеллятивной структуре текста» [Зинченко, 2011: 191]. Важно отметить, что изыскания В. Изера в области возобновления завуалированных, но возникающих в процессе чтения возможностей текста являются важным пунктом для понимания отношений между читателем и текстом. Немецкий теоретик поясняет, что «текст ограничивает то, что в нем может подразумеваться, чтобы эти подразумеваемые значения не становились слишком размытыми и смутными, но в то же время эти значения, обработанные читательским воображением, составляют фон для восприятия описываемой ситуации, и фон этот придает ей значительно больше важности, чем она обладает сама по себе» [Изер, 2004: 204]. В результате «читатель делает текст многогранным, и, в зависимости от времени, места, конкретных условий, глубины познаний и прочих обстоятельств социокультурной ситуации, формирующей эстетический опыт читателя, эти грани обнаруживают себя в различных проявлениях динамичного взаимодействия с текстом» [Ашаева, Чиглинцев, 2012: 165].

Таким образом, следует заключить, что комплексное использование методов сопоставительного анализа и рецептивной эстетики способствует более глубокому рассмотрению художественного текста не только с точки зрения истории его восприятия, но и с точки зрения его осмысления иными культурами, обладающими своими специфическими особенностями, о чем пишет М.В. Цветкова: «Заостряя внимание на неповторимых особенностях каждого отдельного акта восприятия, школа читательской рецепции затрудняет классификацию рецепции и нарушает представление о диалогическом взаимодействии текста и читателя, в котором обе стороны активны. Поэтому для компаративного исследования более продуктивной представляется опора на теоретические положения констацкой школы» [Цветкова, 2010: 9].

Обращение к постулатам рецептивной эстетики и схожим идеям, заложенным в трудах ученых-компаративистов, позволяет сделать вывод, что

симбиоз идей обоих направлений порождает два основных механизма рецепции: пересоздание и воссоздание. Термин «пересоздание» связывают с понятием Г.В.Ф. Гегеля о «вторжении в имманентный ритм понятий». «В.М. Жирмунский писал, что “пересоздание” представляет собой “…новое творчество из старых материалов”. Отсюда видно, что в типологическом плане В.М. Жирмунский считает восприятие родственным творчеству. По мнению Л.Я. Гинзбург, “пересоздание” предполагает также проецирование на другого автора своей картины мира и способов ее воплощения» [Зинченко, 2011: 75–76].

«Воссоздание», по мнению В.Г. Зинченко, означает иной тип диалога. Оно предполагает исторический подход, ощущение дистанции, открытие «чужого» как такового. Важно отметить, что «” пересоздание” и “воссоздание” практически не встречаются в чистом виде. Всякая рецепция предполагает “двойную экспликацию”, переплетение, “наложение” спорящих друг с другом начал. Реципиент замечает и отсекает определенные грани воспринимаемого явления» [Зинченко, 2011: 76].

Именно такое взаимодействие положений теории рецепции и методологи сравнительного анализа (сравнительно-исторического) в большей степени является продуктивным путем для анализа вхождения различного рода кодов в художественный текст.

### 1.3. Миф и культурное пространство XX столетия. Формы воплощения мифологического наследия в литературе

Мифотворчество является неизменным фактором культурной жизни человеческого общества. Мифология, по справедливому замечанию А.А. Тахо-Годи, «поражает нас буйством фантазии, непредвзятостью чувств, безудержностью страстей, столь де стихийных, как и сама природа, в изобилии чудес и красоты. Поэтому нет ничего удивительного в том, что, являясь одной из древнейших форм освоения мира, греческая мифология

имеет огромное самостоятельное эстетическое значение» [Тахо-Годи, 1989: 15].

Древнегреческие мифы на протяжении тысячелетий являются источником вдохновения для представителей всех видов искусств. К общеизвестным мифологическим сюжетам нередко обращаются композиторы. Согласно мнению А.В. Денисова, рассматривающего особенности трактовки сюжета и жанра в мифологических операх, «миф как сюжетный источник образует своего рода “надстройку” над вербальной смысловой системой. Последняя оказывается той «базой», на основе которой формируется семантика мифа» [Денисов, 2007: 39]. Важно помнить о том, что взаимодействие между мифом и музыкой может как сохранять изначально заложенные в мифе значения, так и порождать новые, авторские смыслы. Классическим примером мифологической оперы XX века могут служить музыкальные произведения «Царь Эдип» И. Стравинского, «Сказание об Орфее» А. Казеллы.

В современном изобразительном искусстве существует противостояние между мифическими и «демифологизирующими» элементами. В таких направлениях, как импрессионизм, кубизм, сюрреализм, дадаизм, экспрессионизм это отчетливо проявляется. Так, например, «экспрессионизм с его провоцирующим пристрастием к мифу наиболее бескомпромиссно и, как мы можем сегодня сказать, вполне обоснованно разорвал со схемами мышления нашей научно-технической цивилизации» [Хюбнер, 1996: 299]. И наоборот, в изобразительной практике импрессионизма «предмет не должен изображаться таким, каким его можно постичь в себе или даже в некоторой идее, напротив, он должен быть изображен без всяких мифических, религиозных, метафизических или научных задних мыслей – так, как он показывает себя в этот преходящий момент, в этой особенной перспективе, в данном аспекте и данному субъекту» [Хюбнер, 1996: 272].

Мифология привлекает и философскую мысль, о чем свидетельствует распространение различных школ и направлений, изучающих миф с точки

зрения философской науки. Так, в XX веке возникают несколько мифологических научных школ: австро-немецкая (З. Фрейд, К. Юнг), венгерская (К. Кереньи), французская (К. Леви-Стросс), англо-американская (кембриджская) и др. Волна ремифологизации порывает с ценностными ориентирами, господствующими в XIX веке. Этот поворот был подготовлен еще на рубеже веков философским сочинением Ф. Ницше «Рождение трагедии из духа музыки» (1872), выдвинувшим концепцию о светлом, божественном, лирическом начале в лице бога Аполлона и инстинктивном, вакхическом, разрушающем в лице бога Диониса. Философия Ницше привлекла не только выдающихся литературных гениев (Г. фон Гофмансталь, Г. Гауптман, Т. Манн, Г. Гессе), но и мыслителей XX столетия (М. Хайдеггер, З. Фрейд, К. Юнга, Ж. Делез).

Исследователь-миф олог М. Элиаде отмечает, что в культуре современного общества «недавние исследования выявили те мифические структуры образов и поведения, которыми пользуются в своем воздействии на общество коллективы средств массовой информации. Это явление особенно характерно для США. Персонажи «комиксов» являются современной версией мифологических или фольклорных героев <…> В этой маске <…> героя, обладающего поистине беспредельными возможностями, воспроизводится известная мифологическая тема» [Элиаде, 1994: 182–183]. Подобное направление в массовом искусстве свидетельствует о желании человека, окунувшись в мир вымышленных историй о герое, наделенном фантастической силой, оказаться под маской «сверхчеловека».

Обращение к мифу представляет особый интерес и для мастеров литературы. Если в XIX веке литература шла в большей степени по пути демифологизации, за исключением таких направлений, как романтизм, символизм, неоромантизм, то в новейшую эпоху интерес к мифу в литературе приобретает широчайшее и всеобъемлющее значение. Писатели различных эстетических и философских направлений видят в мифе универсальную модель, многозначную категорию, парадигму многовекового

опыта человечества, способную обозначать, выражать и символизировать «вечные» смыслы и значения, что справедливо констатирует А.А. Федоров: «Чувства материнства, дружбы, любви, поиск истины присущи человечеству на всем обозримом ему существовании. Это первооснова и константных сущностей, явления, прежде всего человеческих характеров» [Федоров, 1989: 39].

Особая притягательность мифа возрастает и в связи с тем, что миф, «соотносясь с миром в целом и будучи онтологичным по самой своей сути, на протяжении многих веков оставался для литературы недоступным и прельстительным идеалом» [Можаева, 2002: 306]. Отсюда следует, что миф – это удобная для писателей форма, предоставляющая безграничные возможности для различных творческих опытов и экспериментов, что, в свою очередь, порождает многочисленные интерпретации и трансформации мифологических сюжетов в литературно-художественном творчестве.

Интерес к мифу связан и с кризисным осмыслением научно-технического прогресса, осознанием упадка культуры, что повлекло за собой попытки прийти к гармонизирующему началу, преодолеть разрушающий хаос и достигнуть созидающего космоса. Кроме того, «миф пытается разрешить некоторые проблемы, которые практически находятся вне науки. Это метафизические проблемы по поводу рождения и смерти и человеческой судьбы. Миф исключает необъяснимые события и неразрешимые коллизии <…> Цель гармонизации и регламентации доминирует над жаждой знания [Мелетинский, 2001: 31].

Способы проявления и воплощения мифологического наследия прошлого очень разнообразны. Обращение к поэтике мифологизации в XX веке преимущественно связано с творчеством писателей-модернистов, осознавших кризис культуры как кризис цивилизации и социального прогресса. Такие модернистские течения, как авангардизм, экспрессионизм, экзистенциализм с их неприятием «буржуазной» прозы и предчувствием надвигающихся катаклизмов вновь возрождают интерес к мифу.

Остановимся на наиболее знаковых проявления мифологизма в литературно-художественной практике.

Во французской литературе XX века первым к мифологическому материалу обращается поэт, драматург, прозаик, представитель авангардистского движения Жан Кокто. Используя античные и библейский мифы, французский писатель поднимает в своих художественных текстах общефилософские и бытийные вопросы. В таких произведениях, как «Антигона» (1922), «Орфей» (1925), «Эдип-царь» (1925), «Адская машина» (1932), Кокто «переосмысляет мифологические, сюжеты и образы, дегероизирует их и, насыщая современными мотивами, намечает те пути интерпретации мифа, которые будут характерны для многих французских авторов 30-40-х годов, в первую очередь для Ж. Жироду и Ж. Ануя» [Левбраг, 1985: 65]. Исследователь А.В. Клименок, рассматривая мифологические драмы Кокто с точки зрения интертекстуальности, обнаруживает, что в «текстовом пространстве причудливо переплетаются элементы различных жанров (трагедия, фарс, водевиль, мелодрама, детектив), различных мифологий, современных Кокто художественных течений. При этом автор активно использует приемы поэтики мифа (мифологическое время и пространство, в которых развертывается действие; введение в структуру пьесы модели «вечного возвращения»), благодаря чему драму Кокто можно считать в определенном плане изоморфной аутентичному мифу» [Клименок А.В, 2013: 91].

В немецкой литературе интерес к мифу в XX веке связан с воздействием одной из важнейших европейских культурных традиции – постницшеанской. Еще одной первостепенной причиной обращения к античности является неприятие эстетики натурализма, что получило теоретическое обоснование в трудах В. Ратенау, К. Эдшмида и В. Воррингера. Такие литературные направления, сформировавшиеся на рубеже XIX – XX веков, как символизм, неоромантизм, неоклассицизм, не только обращались к общеизвестным мифологическим образам и сюжетам, но и

делали миф объектом своих эстетических и философских размышлений. В творчестве экспрессионистов внимание к мифу «связано с тенденцией к изображению самой сути, первопричины явлений и предметов, с наибольшей наглядностью и предельной обобщенностью, выражающейся в мифе» [Шарыпина, 1998: 58]. Важным новаторским проявлением данного направления, по мнению Н.С. Павловой, является то, что, «в экспрессионизме впервые в немецкой литературе прозвучала тема “отчужденного” человека – человека, мучительно пытающегося постичь тяготеющий над ним закон» [Павлова, 1968: 538–539]. Именно проблема отчужденного человека приводит писателей-экспрессионистов к осмыслению форм и сюжетов древнегреческой мифологии, что нашло свое воплощение в творчестве Ф. Верфеля, Ф. Брауна, В. Газенклевера, Г. Кайзера и др.

Активное использование мифологических сюжетов представлено и в творческой практике писателей-экзистенциалистов, чья философская концепция отразилась как в художественных текстах (Ж.-П. Сартр «Мухи»; Ж.Ануй «Медея», «Антигона», «Эвридика»; Г.Э. Носсак «Орфей и…», «Нейкийя»), так и в философских трактатах (А. Камю «Миф о Сизифе»). Миф в произведениях экзистенциалистов превращается в универсальную модель, в которой отдельные элементы мифа, как и сам миф, подвергаются самым разнообразным истолкованиям. Так, всем привычные «мифологически-легендарные образы французской драмы военных лет были не случайными – они развивали в новых условиях одну из высоких традиций национального театра <…> те же темы (мифологические – В.Б.) использовались <…> для пропаганды иных идей» [Гозенпуд, 1967: 243]. Не случайно С.И. Великовский, анализируя пьесу Ж.-П. Сартра «Мухи», замечает, что «Эгисф – это нацисты, хозяйничающие в покоренной стране, Клитемнестра – коллаборационисты из Виши, вступившие в преступную связь с убийцами их родины, Орест – один из первых добровольцев Сопротивления, подающий другим, пример свободы, Электра – французы, мечтающие о низвержении кровавого режима, но колеблющиеся и

пугающиеся настоящего дела» [Великовский, 1967]. Безусловно, Сартр соотносит мифологический сюжет о родовом проклятье Атридов с современной ему общественно-политической ситуацией во Франции, но первенствующее значение для него имеет философская проблематика, а именно вопрос о свободе выбора человека, его праве быть свободным. Таким образом, миф в авторской обработке экзистенциалистов превращается в формулу, в которой удивительно соединяются современные реалии с многовековой народной мудростью, осмысленной в рамках философии существования.

Обращение к поэтике мифологизации связано с творчеством ряда писателей (Ф. Кафка, Дж. Джойс), чью литературную деятельность крайне затруднительно отнести к какому-либо единому течению. Безусловным культурным феноменом стал роман англо-ирландского прозаика и поэта Дж. Джойса «Улисс». Это стилистически сложное, вмещающее в себя огромное количество исторических, культурных, мифологических пластов произведение. Джойс прибегает к технике «потока сознания», являющейся самым распространенным приемом писателей-модернистов. Джойсовский поток сознания – это «бесконечное кружение, не имеющее ни начала, ни конца <…> спутанный клубок обрывочных мыслей» [Балашова, 2002: 172]. Писатель использует поток сознания и как художественную форму, и как характеристику типа мышления. Сюжетно и композиционно романа построен по аналогии с эпической поэмой Гомера «Одиссея». Миф у Джойса реализуется, по мысли А.А. Аствацатурова, через «взаимоналожение различных текстов, при помощи которых человечество на протяжении всей своей истории пыталось освоить действительность. Внетекстового пространства для Джойса не существует. Он демонстрирует читателю, как эти тексты возникают, трансформируются один в другой. В результате обнажаются внутренние структуры каждого из них, выявляется их сделанность, сотворенность человеком. Миф об Улиссе, равно как и другие мифы, привлекаемые Джойсом, представляет собой один из возможных

текстов, написанных по определенным правилам, с определенной целью <…> Джойс вскрывает реальность мира и представляет его как схему, структуру» [Аствацатуров, 2007]. «Улисс» – это роман-лабиринт, в котором автор создает новую, современную Одиссею обычного человека, реализуя вместе с тем культурные универсалии предшествующих столетий.

Одним из писателей, в чьем творчестве успешно синтезируются приемы реалистического и мифологического искусства, является Т. Манн. Используя мифологические образы и мотивы, немецкий писатель не пренебрегает формой классического реалистического романа, а модифицирует его, наполняет новым этико-эстетическим содержанием. В своих литературных опытах Манн пытается «уравновесить, примирить миф и историю, выявить роль мифа в организации исторического опыта, стремление остаться верным традициям и вместе с тем проложить путь в будущее» [Мелетинский, 1976: 298]. Обращение к многовековому опыту человечества, заложенному в мифе, является начальной инстанцией манновского осмысления и оценки философского, исторического и эстетического наследия в поисках истоков гуманизма. Корни своего интереса к мифу писатель обозначил в докладе «Иосиф и его братья» (1942), посвященном детальному анализу романа: «У каждой жизненной поры есть свои склонности, свои притязания и вкусы, а может быть, и свои особые способности и преимущества. По-видимому, существует какая-то закономерность в том, что в известном возрасте начинаешь постепенно терять вкус ко всему чисто индивидуальному и частному, к отдельным конкретным случаям, к бюргерскому, то есть житейскому и повседневному в самом широком смысле слова. Вместо этого на передний план выходит интерес к типичному, вечно-человеческому, вечно повторяющемуся, вневременному, короче говоря – к области мифического. Ведь в типичном всегда есть очень много мифического, мифического в том смысле, что типичное, как и всякий миф, – это изначальный образец, изначальная форма жизни, вневременная схема, издревле заданная формула, в которую

укладывается осознающая себя жизнь, смутно стремящаяся вновь обрести некогда предначертанные ей приметы» [Манн, 1960: 175]. Будучи противником идеологии фашистского режима, Манн наполняет миф гуманистическими идеями, смягчает трагические моменты, переосмысливая нацистское толкование мифа: «Миф был выбит из рук фашизма, здесь он весь, – вплоть до мельчайшей клеточки языка, – пронизан идеями гуманизма, и если потомки найдут в романе нечто, значительное, то это будет именно гуманизация мифа» [Манн, 1960: 178]. Осмысляя и анализируя итоги и перспективы развития европейского культурного наследия, Т. Манн приходит к выводу, что мир человеческой цивилизации – это «мир всеобщей взаимосвязанности, взаимообусловленности, исходящей из общих для всех духовной истории человеческих корней» [Шарыпина, 1998: 114].

Во второй половине новые формы рецепции классических сюжетов, как и собственно авторского мифотворчества, реализуются в произведениях представителей постмодернизма и магического реализма. Так, роман-миф «Сто лет одиночества» (1966) Г.Г. Маркеса представляет собой своеобразную игру с несколькими видами мифологизации. В своей семейной эпопее Маркес «широчайшим образом опирается на латиноамериканский фольклор, но обращается с ним весьма свободно, дополняя его и античными и библейскими мотивами, и эпизодами из исторических преданий, и действительными фактами из истории родной Колумбии <…> позволяя себе всевозможные гротескно-юмористические деформации источников и богатейшую авторскую выдумку» [Мелетинский, 1976: 367]. Знаковой чертой писательской манеры Маркеса является фантастичность. Фантазия становится залогом и человеческой, и конкретно писательской свободы, дающей власть над миром. «Фантастичность выступает органичной и необходимой чертой реальности и обосновывается двояко: через специфическое для мифа видение мира в категориях тождества и через соответствующее описание человеческой психики» [Можаева, 2002: 329].

Рассуждая о способах воплощения и преломления классических мифов в повествовательной ткани художественных произведений, исследователи предлагают несколько классификаций данного процесса. Наиболее известной является классификация С.С. Аверинцева в статье «Мифы», представленной в «Литературном энциклопедическом словаре» (1987). Исследователь предлагает выделить шесть типов художественного мифологизма:

1. создание писателем собственной оригинальной системы мифологем (С. Бэккет, У. Йитс, Дж. Р. Толкин);
2. воссоздание архаичных мифо-синкретических структур мифомышления, способное обнаружить сверхлогическую основу бытия (Ф. Кафка, Х.-Л. Борхес, Х. Кортасар);
3. реконструкция древних мифологических сюжетов, осмысленных с большей (Ю. О'Нил, Ж. Жироду, Ж. Ануй) или меньшей (Т. Манн, П. Лагервист) долей вольного «осовременивания»;
4. введение отдельных мифологических мотивов, персонажей, исторических образов или аналогий в художественное произведение (Т. Манн, Дж. Джойс, Дж. Апдайк);
5. воспроизведение фольклорных или национальных пластов бытия и сознания, где еще существуют элементы мифологического миросозерцания (Ж. Амаду, М. Астуриас, Г.Гарсиа-Маркес);
6. ориентация на архетипические формулы человеческого и природного бытия (мифологемы): дом, дорога, смерть, мать и т.п. (проза А. Платнова, Я. Кавабаты, поэзия Р.-М. Рильке).

Еще одна типология произведений, созданных на основе античной мифологии, нашла свое воплощение в работе Т.А. Шарыпиной «"Ифигения в Тавриде" Гете на рубеже XXI века» (2001). Автор статьи предлагает выделять несколько видов литературных обработок:

1. адаптации, сохраняющие в неприкосновенности содержание и идейный смысл классического образца, но облегчающие его восприятие, модернизируя его лексико-стилистическую систему;

2. переработки, в которых устраняются архаизмы и изымаются малопонятные современному зрителю эпизоды с локальной исторической семантикой;
3. произведения, где в полном объеме переосмысливается сюжет и вся идейно-эстетическая система оригинала в соответствии с эстетическими, философскими и политическими взглядами писателя и спецификой эпохи;
4. тексты, в которых интерпретируются отдельные мифологические мотивы, персонажи, ситуации, наполняющиеся остроактуальной проблематикой.

Подводя итог, можно сказать, что способы и формы авторской рецепции мифа в литературе и искусстве XX века крайне разнообразны. Миф в авторской обработке не оставался нерушимым: с течением времени мифологические сюжеты трансформировались и дополнялись под воздействием эстетических, философских и политических факторов, что обусловило появление новых форм литературного мифологизма.

## ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 1

Интерес к мифологическому наследию древности носит всеобъемлющий, глобальный характер. Миф способен проявляться во всех сферах науки, искусства, культуры, он становится объектом исследования историков, археологов, лингвистов, философов, искусствоведов. При всем многообразии научно-исследовательской литературы, посвященной осмыслению и разработке теории мифа, однозначного и целостного определения понятия «миф» не представлено ни в отечественной, ни в зарубежной научной мысли.

Понятие художественной рецепции является важной составляющей межлитературного диалога. К проблеме влияния и осмысления культурных, литературных, исторических кодов первыми в отечественной науке

обратились идеологи сравнительно-исторического и сравнительно-сопоставительного методов исследования (А.Н. Веселовский, В.М. Жирмунский, Д. Дюришин). В своих исследованиях ученые рассматривали схожие мотивы, сюжеты, образы, что позволяло им делать выводы об определенных национальных, исторических, индивидуальных особенностях, смежных литературных связях. Исследователи не апеллировали к понятию «рецепция», однако их идеи и методы изучения художественных текстов разных культур, эстетических направлений и эпох во много предвосхитили концепцию школы рецептивной эстетики.

В середине XX века формируется констанцская школа рецептивной эстетики. Ее идеологи – Х.-Р. Яусс и В. Изер – уделяли особое внимание проблеме взаимодействия читателя и текста. Их теоретические рассуждения позволяют не только проследить особенности вхождения текста в определенный литературный ряд, но и определить роль читателя как критика и интерпретатора.

Для современной науки огромное значение имеют два механизма рецепции: пересоздание и воссоздание. Данные процессы рецепции имеют непосредственное значение для обнаружения литературных явления, влияний и взаимосвязей.

Рецепция античного мифа в литературно-художественной практике писателей – одно из магистральных направлений в отечественной и зарубежной науке. В словесном искусстве XX века мифологизм достигает своего апогея, становясь не только художественным приемом, но и способом познания действительности. Мифологические мотивы и образы получали разное истолкование и осмысление в литературе на протяжении всего ее существования, что вызывало необходимость их комплексного и целостного исследования в литературном наследии мастеров художественного слова.

# ГЛАВА 2. ПЕРЕОСМЫСЛЕНИЕ АНТИЧНЫХ СЮЖЕТОВ О ЕЛЕНЕ ТРОЯНСКОЙ И ОРФЕЕ В ДРАМАТРУГИИ П. ХАКСА

## 2.1. Эволюция образа Елены Троянской в западноевропейской литературе

Миф о Елене Троянской занимает исключительное место в истории мирового искусства. Интерес к прекраснейшей из женщин, чья красота развязала Троянскую войну, был реализован в различных сферах художественной культуры: в изобразительном искусстве («Похищение Елены» (1530–1539) Ф. Приматиччо; «Любовь Париса и Елены» (1788) Ж-Л. Давида; «Похищение Елены Парисом» (1831) А. Егорова; «Елена Троянская» (1898) Э. де Морган»), в музыкальном искусстве («Похищение Елены» (1634) В. Пуччителли; «Парис и Елена» (1770) К.В. Глюка; «Прекрасная Елена» (1864) Ж. Оффенбаха; «Египетская Елена» (1928) Р. Штрауса), в кинематографе («Троянская война» (1961) Д. Феррони; «Троянки» (1971) М. Какоянниса; «Елена Троянская» (2003) Р. Керн; «Троя» (2004) Д. Бениоффа). Широкое распространение он получил и в литературе. Впервые Елена появляется в поэмах Гомера «Илиада» и «Одиссея». Последующее изложение миф нашел в палинодии Стесихора «Елена», в «Похвале Елене» Горгия, а также в трагедиях Еврипида «Троянки», «Елена» и «Орест». В новое время к образу Елены Троянской обратился И.В. Гёте («Фауст», 1808). В XX веке, испытывающем мощное влияние античности, данный сюжет интерпретировался в творчестве Э. Верхарна («Елена Спартанская», 1909) П. Клоделя («Протей», 1920), Г. фон Гофмансталя («Египетская Елена», 1928), Ж. Жироду («Троянской войны не будет», 1935), К. Варналиса («Дневник Пенелопы», 1946), В. Хидельсхаймера («Жертвоприношение Елены», 1955), П. Хакса («Прекрасная Елена», 1964), К. Маккалоу («Песнь о Трое», 1998), Г.Л. Олди («Она и ее мужчины», 2011).

Еще в античности мифологические сюжеты получали различные интерпретации в художественном творчестве, что не противоречило традиции. Аристотель в своем трактате «Об искусстве поэзии» писал: «Хранимые преданием мифы нельзя разрушать, – я разумею, например, смерть Клитемнестры от руки Ореста и Эрифилы от руки Алкмеона, – но поэту должно и самому быть изобретателем и пользоваться преданием как следует» [Аристотель, 1956: 84]. В целом сохраняя традиционную фабулу, авторы наполняли миф близкими им идеями, по-разному осмысляли сущность конфликта, а соответственно, эволюционировали и образы героев. Так, например, Гомер изображает Елену жертвой любовных чар богини Афродиты, которая вынуждена подчиниться воле Олимпийских богов. Спартанская царица глубоко сочувствует жертвам кровопролитной войны, осознавая свою роковую ошибку:

Лучше бы горькую смерть предпочесть мне, когда я решилась
Следовать с сыном твоим, как покинула брачный чертог мой,
Братьев, и милую дочь, и веселых подруг мне бесценных!
Но не сделалось так; и о том я в слезах изнываю!.. [Гомер, 1990: 42].

В трагедиях Еврипида образ Елены Троянской претерпевает значительные изменения. С одной стороны, мы видим высоконравственную и честную женщину, супружескую верность которой можно сравнить с верностью Пенелопы. Подтверждением этому служит пьеса «Елена» («Ἑλένη»), в которой Еврипид обращается к менее популярной версии мифа, использованной еще Стесихором. Согласно древней легенде, Стесихор создал хоровую поэму, где изложил традиционную историю бегства Елены с Парисом в Трою. Однако Диоскуры, братья Елены, явились к нему во сне и наказали за произведение, высмеивающее их сестру, «одарив» слепотой. Узнав причину гнева духов, греческий поэт создал обратную песнь, т.е. палинодию, где поведал о том, что Парис похитил лишь призрак Елены, созданный Зевсом. Сама же Елена была перенесена богами в Египет, где ожидала своего мужа.

В целом, сюжет пьесы Еврипида логичен и последователен, как и сюжет стесихоровской палинодии. Исключение составляет лишь то, что в версии Еврипида руки Елены пытается добиться сын египетского царя Протея – Феоклимен. По словам В.Н. Ярхо, «в основу трагедии положен старинный фольклорный сюжет о возвращении мужа (или влюбленного) к ожидающей его верной жене (или невесте); до соединения с любимой муж подвергается всевозможным опасностям, но и жена в его отсутствие должна преодолевать немалые трудности, чтобы сберечь свою честь» [Ярхо, 1969: 35].

С другой стороны, Еврипид изображает Елену как циничную, себялюбивую царицу, которую не заботит ничего, кроме собственной жизни. В трагедии «Троянки» («Τρῳάδες») Еврипид уделяет особое внимание сцене с Менелаем, Еленой и Гекубой. Несмотря на небольшой объем фрагмента, сама сцена несет очень важную смысловую нагрузку. Елена не желает признавать собственную вину, перекладывая ответственность за начало Троянской войны на трех богинь, Париса и Киприду. Гекуба яростно изобличает безнравственность, пошлость и лживость спартанской царицы, подкрепляя все это неопровержимыми доказательствами:

Ты, будто, соскользнуть со стен хотела
На вервиях? Жила, мол, как в плену?
Застал ли кто тебя с крюком и петлей
Иль меч точащей? Верная жена
Меж тем к ним прибегает ради мужа.
Я сколько раз тебя увещевала:
«Дочь, уезжай. Себе жену другую
Мой сын найдет. Тебя к судам ахейским
Сведу я тайно. Прекрати меж нами
Войну!» Но в тягость был тебе совет [Еврипид, 1969: 661].

Таким образом, уже в античности образ Елене Троянской предстает амбивалентным и в силу этого подвергается неоднозначной оценке и интерпретации.

В литературе Нового времени наиболее интересным и знаковым примером рецепции образа Елены Троянской является его воплощение в трагедии И.В. Гёте «Фауст» («Faust. Eine Tragödie», 1174–1832). Несмотря на то, что текст адаптирован для сцены, его объем значительно превышает рамки обычных драм. Новаторство немецкого писателя прослеживается во всем, начиная от объема трагедии, содержания, стиля и заканчивая проблематикой произведения, системой образов, жанровой принадлежностью. Гёте создает трагедию, обращаясь к различным литературным и художественным источникам, в том числе к библейским, античным и средневековым мифам. А.А. Аникст заключает, что Веймарский классицист «не делает различия между ними, одинаково подчиняя разные по происхождению легенды своему философскому и поэтическому замыслу. Под его пером христианские мотивы перестают быть элементами религиозного культа, становясь такими же средствами поэтической выразительности, как и античные мифы» [Аникст, 1986: 357].

Одним из центральных образов античной мифологии, реализованных в «Фаусте» Гёте, является образ спартанской царицы Елены. Во второй части «Фауста» главный герой встречается на балу с Парисом и Еленой. Как и во многих произведениях античной литературы («Похвала Елене» Горгия; «Троянки», «Орест» Еврипида), Гёте не делает Елену образцом нравственности и добродетели. На балу духи женского пола высказывают укоризненные комментарии: «Нога несоразмерно тяжела <…> В сравненье с ним она так некрасива! <…> При всех? Особа эта без стыда» [Гёте, 1976: 245–246]. В то же время представители мужского пола, включая самого Фауста, восхищаются красотой греческой девы: «Княгинь я знал. Наружность – мой конек. // Она прекрасна с головы до ног <…> К заснувшему подходит шаловливо <…> Он ею, как лучами, озарен <…>

Действительно, богиня, как в романе, // К нему нагнулась, пьет его дыханье // Целует! – С завистью смотрю туда» [Гёте, 1976: 245–246]. Со всеми своими человеческими страстями, желаниями, Елена Троянская олицетворяет собой образец художественного идеала для Гёте, становится символом античной языческой культуры. «Она – воплощение высшей красоты, того совершенства, которое служит своего рода маяком в стремлении человечества к более радостным формам бытия» [Аникст, 1986: 509]. Гётевская Елена и святая и грешная одновременно.

Завершением отношений Фауста и Елены становится смерть их общего ребенка Эвфориона. Елена, не в силах вынести смерти любимого сына, покидает мир живых, возвращаясь в царство теней:

На мне сбывается реченье старое,
Что счастье с красотой не уживается.
Увы, любви и жизни связь разорвана.
Оплакивая их, с тобой прощаюсь я,
В последний раз к тебе в объятья падая.
Прими меня, о Персефона, с мальчиком! [Гёте, 1976: 364].

Здесь появляется мотив призрачности и недостижимости образа Елены, знакомый нам еще по античным образцам. «Призраком она обернется для того, кто захочет подчинить ее себе, мимо жадных рук она проскользнет сырым облаком, как эфирный идол Елены у Еврипида, как ледяной идол Снегурочки у Островского» [Васильева, 2008: 494]. Новаторство Гёте заключается в том, что он переосмысляет данные характеристики в ином ключе, что справедливо отметила Т.В. Васильева: «Тому, кто сам подчинит себя ее власти, читая в ее чертах черты добродетели, кто постигнет в языке красоты язык истины, она станет путеводной звездой, опорой и защитой, как «Вечная женственность» Фаусту в финале его трагедии» [Васильева, 2008: 494–495].

В литературе XX века древнегреческий сюжет о Елене Троянской получает свое воплощение в разных национальных литературах. XX век – это

эпоха великих свершений и научных открытий, кризисов и подъемов, побед и поражений. Технический прогресс, расширение политических сил, духовного и интеллектуального роста человечества оборачиваются против самого человека, подтверждением чему стали две мировые войны. Страдания, террор, множество смертей, разочарование в возможности обретения светлого будущего – все это находило свое воплощение в различных областях искусства. Не случайно многие авторы вновь обращаются к событиям Троянской войны, проецируя их на современность, в попытке осмыслить истоки и последствия исторических и политических катаклизмов XX века, поставить проблемы вины, долга, ответственности. Как и в античных поэмах Гомера, в центре внимания писателей Новейшей эпохи оказываются прежде всего герои-воины – Ахилл, Одиссей, Гектор, Агамемнон, Менелай и другие. Однако внимание к внутреннему миру личности, к сфере чувств и эмоций обуславливает повышенный интерес к женским образам, особенно к образу Елены, поскольку именно ее бегство с Парисом стало поводом к войне. На место героя действующего приходит герой рефлектирующий. Коренным образом переосмысляется категория героического, а соответственно, меняется нравственно-философская основа мифологического предания.

Так, например, в 1935 году, когда общество находилось на пороге войны, французский драматург Ж. Жироду создает пьесу «Троянской войны не будет» («La guerre de Troie n’aura pas lieu», 1935). Писатель, подобно Кассандре, сумел почувствовать надвигающуюся опасность и предупредить о ней, но большинство политиков остались безучастны. Эту пьесу Жироду нередко называют драмой-предостережением. «В новой пьесе Жироду <…> вставал вопрос о мере ответственности всего общества и его отдельных членов перед, так сказать, историей и перед простым человеком, который оказывается обычно самым страдающим и беззащитным» [Михайлов, 1981: 21].

Елена Троянская в интерпретации Жироду предстает как бездушное, пустое и холодное существо. Исследователь А. Михайлов отмечает, что французский драматург «лишает ее пленительности <…> доброты, нежности, тепла <…> чувственности. Тем самым писатель лишил образ этой равнодушной красавицы той глубины, какой обладает внешне заурядная Андромаха» [Михайлов, 1981: 23]. Однако некоторые персонажи восхищаются ею, видят в ней не только объект поклонения и идеал красоты, но и олицетворение самой жизни: «И что особенно важно для настоящих геометров, для пространства и для объема существует отныне только одна общая мера – Елена. Отныне покончено со всеми теми инструментами, которые изобрели люди и которые только измельчают мир. 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! Вот что говорят геометры!» [Жироду, 1981: 359].

Спартанская царица представляет собой традиционный в пьесах Жироду тип героя-конформиста. Елене безразличны жертвы и судьбы народа. Ее не заботит ничего, кроме самой себя. Парису кажется, что все ответы на его вопросы Елена произносит искренне, но в итоге она просто и бездумно соглашается со всем, что услышит:

Парис. Елена, дорогая, вот Гектор. У него есть планы насчет тебя, планы очень простые. Он хочет вернуть тебя грекам и доказать тебе, что ты меня не любишь... Скажи мне, прежде чем вы останетесь вдвоем, что ты любишь меня... Скажи мне так, как ты думаешь.

Елена. Я обожаю тебя, дорогой [Жироду, 1981: 366].

При этом, несмотря на кажущуюся глупость и индифферентность, Елена в действительности иронична и наделена чувством превосходства над недалекими мужчинами, которые стремятся ей манипулировать, но сами не могут устоять перед ее чарами. Пожалуй, только Гектор понимает это,

называя Елену «воплощением отрицания», говорящим «”да”» [Жироду, 1981: 373].

Несмотря на все попытки предотвратить наступление войны, она начинается. Предательство Демокоса стирает в пыль усилия Гектора. Однако пьесу Жироду не стоит расценивать только как воплощение идеи бессмысленности сопротивления грядущей войне. По словам А.А. Гозенпуда, «Жироду свободен от фатализма: ведь война начинается не потому, что в мире властвует непобедимый рок, но потому, что бойня кому-то выгодна» [Гозенпуд, 1967: 198].

К Троянскому циклу мифов обращались не только драматурги, но и писатели-прозаики. Подтверждением этому служит повесть К. Варналиса «Дневник Пенелопы» («Το ημερολόγιο της Πηνελόπης», 1946). Как и Ж. Жироду, греческий писатель обращается к многовековому сюжету, чтобы показать через призму античности волнующие его события современности. Подвергая мифологизации события второй мировой войны и фашисткой оккупации Греции, К. Варналис «не просто переосмысливает события через мифологический материал, а буквально “выворачивает его наизнанку”: появляются антигерои, антиситуации и даже антимораль» [Соколюк, 1983: 6]. Произведение пронизано антивоенным пафосом, обличающим безнравственность, террор и ужасающий гнет войны. Пенелопа представлена как деспотичная царица, которая подвергает пыткам своих врагов, слуг и гостей Итаки. Такому же кардинальному переосмыслению подвергаются у Варналиса все персонажи греческой мифологии, включая Елену.

Елена Варналиса – это сладострастная, похотливая, «откормленная кобылица» [Варналис, 1983: 73]. Правда, не стоит забывать, что ее история излагается ревнивой и коварной сестрой Пенелопой, чья зависть во многом определяет ее негативное отношение к «сопернице». Однако все персонажи в этом произведении подвергаются дегероизации, разрушая читательские ожидания. Оказывается, что красота Елены – это лишь поэтический вымысел, а Парис вовсе не виновен в похищении спартанской царицы,

которая с помощью шантажа и физического превосходства вынуждает его забрать ее с собой в Трою. Греческий прозаик уделяет особе внимание психологической мотивировке характера и поступков героини. Согласно античному мифу, Елена появилась на свет от любовной интриги Зевса и Леды. От своего отца героиня унаследовала сладострастие и эгоизм, которые толкают ее на совершение рискованных поступков, но не приносят счастья: «А ведь в сущности, она была неплохая, только несчастная; виною тому ее горячая кровь» [Варналис, 1983: 86].

Другим примером трансформации мифологического материала может служить радиопьеса В. Хидельсхаймера «Жертвоприношение Елены» («Das Opfer Helena», 1955). В хидельсхаймерской версии не было любви Париса и Прекрасной Елены, не было вмешательства богов, а были лишь две враждующие стороны – Троя и Спарта, властители которых шли на любые преступления и провокации, чтобы развязать войну. И. Фрадкин отмечает, что в пьесе «слушатели без труда узнают в Менелае и Парисе современных площадных демагогов, циничных реакционных политиков, а в Гермионе – столь же современную ханжу и моралистку, благонравную дочь мещанско-фарисейской среды» [Фрадкин, 1978: 7].

Все происходящее в радиопьесе комментирует Елена, поочередно передавая слово другим персонажам. В. Хидельсхаймер делает свою Елену ветреной и несерьезной. Она легко поддается на уговоры Менелая обольстить Париса, но, при всем этом, за ее легкомыслием скрывается изящное владение искусством диалога, а также утверждение гуманистической мысли – мысли о жизни, наполненной радостью и человеческим счастьем. Закономерно, что Елена – единственный в пьесе персонаж, который не приемлет лицемерия и алчности обеих сторон. Только она пытается предотвратить надвигающуюся катастрофу, но оказывается обречена на поражение в агрессивном и прагматичном мужском мире.

Итак, различные модификации образа Елены Прекрасной демонстрируют способность мифа бесконечно обновляться, адаптироваться к

конкретной исторической ситуации, сохраняя при этом свое символическое значение.

## 2.2. Интерпретация классического сюжета в пьесе П. Хакса «Прекрасная Елена»

Прекрасная Елена» («Die Schöne Helena», 1964) П. Хакса, созданная в 1964 году, представляет собой яркий образец вольной художественной интерпретации классического сюжета. При создании произведения немецкий драматург обращался к разным культурным источникам, главным их которых стала оперетта-буфф Ж. Оффенбаха «Прекрасная Елена» (1864, авторы либретто – Анри Мельяк, Людовик Галеви).

«В поисках нового сюжета для оперетты Оффенбах в начале 1864 года обратился к «Илиаде» Гомера. Либретто первоначально должно было называться «Взятие Трои». Большой спектакль остроумно пародировал приемы серьезной оперы, а содержание его, прозрачно завуалированное древнегреческой фабулой, являлось острой сатирой на современность» [Михеева, 1977]. И действительно, герои оперетты напоминают не столько свои мифологические прообразы, сколько известных исторических персон. Так, например, в одной из первых постановок Елена Прекрасная была похожа на императрицу Евгению Монтихо, а сам Менелай являлся пародией на Наполеона III. Ключевую роль в развитии действия оперетты Оффенбаха играла музыкальная драматургия. Л. Михеева и А. Орелович, исследователи в области музыкального искусства, отмечают, что произведение французского композитора «развивается по законам французской комической оперы, которая по традиции включает в себя диалоги. Кроме куплетов, обычных в оперетте, здесь много развитых ансамблей, хоров, арий, большие музыкальные финалы, построенные по типу финалов итальянской комической оперы» [Михеева, 1977].

Используя в качестве претекста сюжет гомеровской «Илиады», Оффенбах, безусловно, сохраняет основную линию развития действия, связанную с похищением супруги Менелая, однако вводит новых персонажей (Орест, Филокем, куртизанки) и неожиданные сюжетные ходы (испытания Париса превращаются в расшифровку пророчества, сочинение каламбура о Калхасе и создание импровизационных ответов на предложенные рифмы).

П. Хакс, интерпретируя традиционный сюжет в опереточном стиле, вслед за своим французским предшественником создает пьесу-травести, наполненную блистательным юмором. Действие происходит в античности, но это не историческая, а «поэтическая» античность, в которой соединяются черты разных эпох. Свою творческую установку драматург сформулировал в «предварительном замечании» к своей комедии:

«Все анахронизмы в декорациях и костюмах возбраняются. Автор требует иллюзии: иллюзии существования какого-то более совершенного и более вожделенного мира, в котором не только порок, но и добродетель привлекательна. Разумеется, действие происходит не в эпоху Гомера. Оно разыгрывается в античности поэзии. Эта античность полна солнца, изящества и наивности. Она может слегка отдавать Второй империей и не быть столь уж непосредственной, как действительная античность» [Хакс, 1964].

Персонажи Хакса наделены знаковыми именами, но по сути своей ничем не отличаются от современных людей. Речь героев совершенно не соответствует античной эпохе. Автор часто и охотно вводит в пьесу анахронизмы (Париж, церковь, пантомима, карета), галлицизмы (мсье, papa, кефале), канцеляризмы (профессиональный милитарист, воинствующий реакционер). Особый колорит создают различные культурные и литературные аллюзии. Так, например, Хакс включает в пьесу в качестве действующего лица Гомера, который напряженно создает свою великую поэму при дворе у Менелая:

Г о м е р (напряженно размышляет, скандирует гекзаметры, бормочет).

Доблестный царь Менелай, первейший в сраженьях жестоких… (Спрашивает Париса). Что вы находите более выразительным? «Первейший в сраженьях» или «самый смелый в сраженьях»? [Хакс, 1964].

(Здесь и далее перевод пьес П. Хакса выполнен Э.В. Венгеровой)

Место поэта в обществе, его взаимоотношения с народом и властью осмысляются в современном духе. Образ Гомера десакрализирован: даже слуги относятся к нему с пренебрежением, а цари и герои воспринимают его поэмы лишь как приятное (а порой и довольно скучное) дополнение к трапезе.

Сюжет хаксовской комедии в целом следует сюжету греческого мифа: Парис разрешает спор богинь, выбирая Венеру как прекраснейшую; отправляясь в Спарту, принц Трои успешно выполняет задания царей Менелая и Агамемнона; Елена и Парис влюбляются друг в друга, и царица Спарты покидает со своим любовником чертоги дворца. Но классический сюжет в пьесе немецкого драматурга обрастает новыми подробностями, в большей степени заимствованными из оперетты Ж. Оффенбаха. Во-первых, традиционные испытания Париса, суть которых заключается в демонстрации его мужества, ловкости и физической силы, превращаются в расшифровку пророчества оракула Калахаса. Во-вторых, согласно Р. Грейвсу, Менелай «отплыл на Крит, чтобы присутствовать на похоронах своего деда с материнской стороны Катрея» [Грейвс, 2005: 831]. В пьесе Хакса царь Спарты, следуя расшифрованному предсказанию Париса, отправляется на Крит, чтобы разобраться со своими денежными сбережениями в Кносском банке. В-третьих, Парис вовсе не похищает Елену с богатством Менелая посреди ночи, как это было в античном мифе. Парис, переодевшись жрецом Венеры, хитростью заставляет Менелая отпустить свою супругу, чтобы та принесла жертву богине любви. Как только Елена восходит на галеру, Парис срывает свое шутовское одеяние и покидает Спарту вместе со своей возлюбленной.

Заглавная героиня, Елена Троянская, – прекрасна и противоречива в полном смысле этого слова. Создавая образ царицы Спарты, автор в своей ремарке дает ее характерологический портрет, насыщенный антитезами:

«В этой женщине самая нежная молодость должна сочетаться с чувственной зрелостью; она чрезвычайно умна, но мыслит совершенно по-женски; флегматична, но чувствительна; непревзойденно хороша собой и при этом обладает своеобразным шармом – большего от нее не требуется» [Хакс, 1964].

Хакс не отступает от сложившейся в литературе традиции, представляя свою героиню как особу влюбчивую и несерьезную. Оригинальность и комизм образу хаксовской Елены придает сочетание в ней легкомысленного распутства и внешнего стремления соответствовать нормам добропорядочности. Елена нарочито скромно одевается, проявляет холодность и неприступность по отношению к Парису, однако надеется, что ее сопротивление будет сломлено, а стража у дверей спальни не проявит должной бдительности.

Героиня Хакса считает себя жертвой несправедливого общественного мнения, жертвой сластолюбивых мужчин, не способных устоять перед ее красотой: «Поверьте, я предпочла бы жизнь спокойной скромной гражданки, жены честного купца из Митилены. А вместо этого… Судите сами. В двенадцать лет меня похищает… как же его… Тезей, в четырнадцать… да вы знаете, всей Греции известно о моей бурной молодости. Наконец, после стольких крушений, я уверовала, что достигла, наконец, тихой пристани…» [Хакс, 1964].

При всей своей кажущейся наивности и глупости, Елена расчетлива и лукава. Узнав о том, что «Венера обещала какому-то пастуху любовь самой прекрасной в мире женщины», героиня приходит в ужас, но, когда выясняется, что пастух является Троянским принцем, в Елене загорается искра любовного пламени к нему. Согласно античному мифу, Елена появилась на свет из яйца лебедя. Данный мотив интересно обыгран в

произведении Хакса. В разговоре с Калхасом Елена заявляет о том, что она дочь птицы:

И когда я прикажу пронести мои носилки по бульварам, подданные будут снимать шляпы, но едва повернусь к ним спиной, кто-нибудь из них закричит вслед: это не царица, а та еще птица <…> И в общем, этот подданный будет прав. Но разве здесь есть моя вина? Ведь я дочь птицы, кем же мне быть, как не птицей? [Хакс, 1964].

Елене наскучило однообразие царской жизни и обилие, с одной стороны – хвалебных од слуг, а с другой – клеветы народа. Вопреки доводам рассудка, Елена, подобно вольной птице, совершает адюльтер, покидая “клетку” Менелая.

П. Хакс отказывается от серьезной трактовки темы истинного правителя. Цари Менелай, Агамемнон, Ахилл, братья Аяксы и пророк Калхас лишаются ореола величественности, героизма и мудрости, которые воспевал Гомер. Хаксовские герои – это «два Аякса, драчуны и забияки низкого пошиба», «профессиональный милитарист» Ахилл, «большой политик, сильно позолоченный и исполненный величия» Агамемнон, «воинствующий реакционер» Калхас [Хакс, 1964]. Изображая античных царей, Хакс, безусловно, создает пародию на современных политиков. Так, например, в диалоге с Лаэной, Калхас отвечает ей известной в политической сфере репликой: «Более того, милое дитя. Это мое официальное мнение» [Хакс, 1964].

Владыки и могущественные воины тратят свое время не на благородные деяния и отважные подвиги, а на совместные пиршества, азартные игры и алкоголь. Никто из правящей элиты не обладает способностью здраво мыслить и управлять державой. Пытаясь разгадать послание богов, Агамемнон взывает к народу:

«У нас есть: цари, полководцы, жрецы, владельцы рудников, плантаторы, купцы, поэты, философы, писатели, кто угодно, но людей с умом нет <…> совершенно ясно, что люди с умом неспособны управлять

страной, к сожалению, так же ясно, что по истечении нескольких лет в них снова появляется нужда» [Хакс, 1964].

Лишь человек, владеющей ясностью ума, способен разгадать загадку оракула. Этим человеком оказывает Парис. «Парис молод, ему не больше двадцати. Он хорош собой и неотразимо обаятелен. Одет в костюм обычного пастуха; его очарование таково, что ему идет все, что он носит» [Хакс, 1964].

Образ Париса построен по принципу контраста с “великими” героями. Обладая ярким характером, гибким умом, и прекрасными внешними данными, Парис очаровывает Елену и забирает ее у Менелая.

Столь же пародийно представлены в пьесе П. Хакса образы богов. Юпитер, владыка Олимпа, говорит о том, что не терпит супружеских измен, распутного поведения, а священные узы брака есть закон. В то же время Венера обвиняет его в лицемерии и лжи, заявляя громовержцу:

«Ты только и умеешь, что делать детей. И соблазнять неопытных девушек недостойными трюками. И гонять по всей Европе и Азии беззащитных девственниц, а потом, добившись своего, бросать их на произвол судьбы <…> Только и знаешь, что греметь» [Хакс, 1964].

Люди давно не видят в Юпитере высшего божества. Все дары и жертвы приносятся в храм богини Венеры. Чтобы хоть как-то завлечь посетителей в храм Юпитера, Калхас и Филокем используют механизм, издающий звук грома, но и это не дает результата. Наивысшая власть и порядок уступают место чувству прекрасному и нежному – любви. Юпитер не верит в любовь, в чем его справедливо упрекает Венера: «…о том, что существует чувство, заставляющее влюбленных совершенно терять и тем самым обретать себя друг в друге, чувство, которое делает слабых сильными, толстокожих – деликатными, усталых – энергичными, – об этом ты не имеешь ни малейшего понятия» [Хакс, 1964].

Таким образом, пьеса Петера Хакса «Прекрасная Елена» строится как травести на античный миф. По справедливому замечанию Т. А. Шарыпиной, «подобная трансформация выполняла иную функцию: помочь зрителю через

призму вечного увидеть современность, прийти к синтезу мифологического и сиюминутного, исторического» [Шарыпина, 2001: 117].

### 2.3. Литературные вариации мифологического сюжета об Орфее и Эвридике в литературе XX века

Трагическая судьба Орфея и Эвридики вызывает особый интерес у художников различной творческой направленности. Сцены из мифа не раз отображались в живописи («Орфей спускается в ад» Герарда де Ларесса; «Орфей и Эвридика» Федерико Червелли; «Орфей, выводящий Эвридику из царства мертвых» Камиля Коро). Свое отражение сюжет нашел в музыкальном искусстве («Эвридика» Якопо Пери; «Орфей и Эвридика» Кристофа Виллибальда Глюка; «Орфей в аду» Жака Оффенбаха). Широкое распространение он получил и в литературе. Впервые Орфей упоминается в несохранившейся трагедии Эсхила «Бассариады», в которой рассказывается о жестоком убийстве греческого певца. Еще одно событие из жизни музыканта отразилось в поэме Аполлония Родосского «Аргонавтика», где Ясон вместе с Орфеем и другими аргонавтами отправился в Колхиду за золотым руном. История о греческом певце и его возлюбленной нашла свое изложение в четвертой книге «Георгик» римского поэта Вергилия.

Эвридика – лесная нимфа – была очарована музыкальным дарованием Орфея и полюбила его, однако, счастью влюбленных не суждено было продлиться вечно. Однажды, спасаясь от преследовавшего ее пастуха Аристея, Эвридика по неосторожности наступает на змею, и та смертельно жалит ее. Орфей, не выдержав утраты возлюбленной, отправляется в подземное царство к Плутону и его супруге Прозерпине. Под влиянием чарующей силы музыки Орфея повелитель подземного царства, сжалившись над фракийским певцом, разрешает забрать Эвридику, но при условии, что если Орфей обернется назад, то его возлюбленная навсегда останется в Аиде.

Не совладав со своими чувствами, Орфей оборачивается и нарушает установленное богами условие, теряя Эвридику.

В XX веке к сюжету об Орфее и Эвридике обращались Ж. Кокто («Орфей», 1926), Ж. Ануй («Эвридика», 1942), Г.Э. Носсак («Орфей и…», 1946), Т. Уильямс («Орфей спускается в ад», 1957), П. Хакс («Орфей в аду», 1995) и др.

Т.А. Шарыпина в своей работе, посвященной восприятию античных сюжетов на рубеже XIX и XX веков, отмечает: «…в греческой мифологии представлены такие проблемы и конфликты, которые выходят за пределы одной лишь античности» [Шарыпина, 1995: 4]. Таким образом, авторы XX века видели в мифе об Орфее отправную точку для постановки важнейших конфликтов и проблем человечества: противостояние художника и толпы, проблема любви и ценности жизни, назначение поэта и тема верности своим убеждениям.

Первым к истории Орфея в XX веке обращается основатель французской мифологической драмы Ж. Кокто. Используя мифологический материал, Кокто поднимается до больших обобщений и осмысления философских проблем бытия человеческого [Образцова, 1985: 65]. Его трагедия «Орфей» («Orphée», 1950) сохраняет основные перипетии античного мифа, но насыщена реалиями XX века. Кроме того, в античный сюжет французский драматург вводит библейские мотивы. Сам Ж. Кокто писал, что «античный миф <…> нашел отражение в библейском сюжете о рождении Христа; ангел представляется ему (Ж. Кокто – В.Б.) подмастерьем плотника Иосифа…» [Кокто, 2001: 28]. Кокто сравнивает персонажа своей драмы Эртебиза с ангелом из библейского сказания. Христианские мотивы выражены не только в образах основных действующих лиц, но и в проблематике пьесы и речи самих героев. Подтверждение этому мы видим в словах Орфея, произносившего молитву Господу Богу: «Благодарим тебя, что ты спас меня за то, что я обожаю поэзию, а поэзия – это ты. Да будет так. Аминь» [Кокто, 1950]. Л.А. Левбраг рассуждая о природе конфликта пьесы

Ж. Кокто «Орфей», считает, что «центральная проблема драмы – трагическая обреченность творческой личности в мире вражды и равнодушного непонимания – решается Кокто стилевыми приемами, построенными на соединении трагедийного лирического начала и гротескно-фарсовой стихии» [Левбраг, 1985: 64-65]. В пьесе Кокто задается вопросами о поиске и смысле истинных ценностей, поиске собственного «Я», значении искусства. Ж. Кокто прежде всего считал себя поэтом, и неудивительно, что именно миф об Орфее и связанная с ним тема искусства привлекают его особое внимание.

На рубеже 1940-1941 годов в оккупированной фашистским движением Франции появляется пьеса Ж. Ануя «Эвридика» («Eurydice», 1941). Очередная работа французского драматурга имеет нити, связывающие эту пьесу с его ранними произведениями. Например, действительность, в которой находятся герои, представлена как мир, погрязший в пошлости и грязи буржуазности. Следуя традициям новой драмы, Ануй создает произведение, где действующие лица находятся «…лицом к лицу с враждебной действительностью <…> поступки лишаются прежней определенности, которую Гегель считал обязательной для драматического персонажа, и, соответственно, далеко не всегда вызывают должную – противоположно направленную – реакцию у других действующих лиц» [Зингерман, 1979: 11]. Перенося события из античной эпохи в современную, автор дегероизирует своих персонажей, делая Орфея не великим музыкантом, а бедным скрипачом, что играет за гроши в различных заведениях, а нимфу Эвридику – актрисой бродячего театра. Французский драматург показывает зарождение чистой и трогательной любви, которой не суждено обрести свое счастье в этом мире. Любовь представлена как сила, способная изменить человека. Условие «не оборачиваться назад на Эвридику» у Ануя звучит оригинальным образом – не смотреть в прошлое. Узнав о прошлом возлюбленной и будучи не в силах принять его, Орфей убивает Эвридику. Герои не идут на компромисс. Они не способны сохранить свою любовь, а следовательно, им незачем больше жить. А. А.

Гозенпуд считает, что «уход в смерть означает не осуждение жизни, но осуждение определенного уклада, извращающего нравственную природу человека. Ануй не видит возможности изменить мир, освободить людей от проклятого наследия этого мира» [Гозенпуд, 1967: 215]. Именно поэтому он предоставляет своим героям единственный выход – смерть:

Г-н Анри. Там у тебя произойдет свидание с твоей смертью. В девять часов. Уже пора, не заставляй ее ждать.

Орфей. Я снова увижу Эвридику?

Г-н Анри. Тотчас же [Ануй, 2011: 316].

В творчестве немецкого писателя Ганса Эриха Носсака миф становится средством выражения философских идей. Для его произведений «характерно противоречие между критическим отношением к лишенной смысла жизни и уходом в экзистенциалистские псевдорешения», что безусловно нашло свое воплощение в новелле-притче «Орфей и …» («Orpheus und …») [Дмитриев, 1986: 214]. Обращаясь к мифу о трагической судьбе двух возлюбленных, Носсак поднимает важную для творческого человека проблему – проблему избранности творческой личности. Согласно мнению Т.А. Шарыпиной, «для Носсака Орфей – символ художника с его вечными проблемами и исканиями, на пороге инобытия познавшего «другой мир» подлинных сущностей, недоступный сознанию обычного смертного» [Шарыпина, 2012]. Экзистенциальное мироощущение немецкого классика XX века пронизывает небольшое по объему, но значимое с точки рения идейного содержания произведение. Орфей Носсака отправляется в подземное царство Аида, чтобы вызволить из мертвого заточения Эвридику, воплощающую в себе идею светлой и притягательной жизни. Однако, возвращаясь в царство живых, Орфей «увидеть надеялся <…> не Эвридику, за которой спускался в Аид, а Персефону, перед которой пел, ее ясный лик, озаренный розовым светом забрезжившего дня» [Носсак, 1946].

Сюжет носсаковской новеллы в целом соответствует сюжету античного мифа, однако автор привносит новый мотив, разрывающий связь с древним

сказанием. После смерти Эвридики Орфей был зверски убит менадами. Согласно мнению Р. Грейвса, это объясняется, не только отказом греческого певца от следования культу бога Диониса, но и проповедью однополой любви[3]. Г.Э. Носсак отвергает такую мотивировку гибели героя. В его интерпретации яростные вакханки растерзали Орфея за то, что он «выбирает смерть, обнажающую истинную сущность бытия в облике Персефоны перед лицом затемняющей подлинный смысл вещей обыденной жизни – Эвридики» [Шарыпина, 2012].

В американской литературе к мифу об Орфее обращается Т. Уильямс в драме «Орфей спускается в ад» («Orpheus Descending», 1957). В отличие от Ж. Ануя и Г.Э. Носсака, которые рассматривают тему любви в русле философии экзистенциализма, американский драматург развивает ее в ключе психоанализа. Уильямс не называет своих героев именами персонажей античного мифа. Лишь на уровне ассоциаций мы можем угадать, что за маской американца XX века скрывается тот, или иной мифологический прототип: Вэл – Орфей, Джейб Торренс – Аид, Леди Торренс – Эвридика. В пьесе американского драматурга велика роль символов, которые, с одной стороны, являются средством создания образа героя, а с другой стороны, обыгрывают эпизоды древнего предания. Согласно античному мифу, Орфей – талантливый музыкант, играющий на божественной кифаре. В пьесе Уильямса кифара превращается в гитару. Так автор выстраивает в своем произведении систему параллелей между Орфеем и Вэлом, между мифом и пьесой. По мнению Н.А. Трубниковой, данный авторский ход используется для того, чтобы «показать слабость героев перед злом <…> при этом трансформация мифа связана со “снижением” высокого содержания образов» [Трубникова, 2011: 262]. Подобная параллель обнаруживается и в конце произведения, когда Вэла задерживают Джейб и двое полицейских. Вместе они представляют собой воплощение стража подземного царства – адского пса Цербера.

[3] Подробнее см. в Орфей // Грейвс Р. Мифы Древней Греции. Екатеринбург: У-Фактория, 2005. С. 139–143.

Итак, обращаясь к античному сюжету об Орфее, писатели XX века стремятся модернизировать древнее предание, констатировать мистическую и символическую природу образа греческого певца, его непреходящую значимость. Все это приводит к акцентированию в литературных обработках «вечных» проблем взаимоотношения творческой личности и общества, противостояния мира художника и мира обывателя, любви и ценности жизни. Античность и современность причудливо переплетаются, что в свою очередь приводит к синтезу фабулы древнегреческого мифа и новейших художественных практик (сюрреализм, экзистенциализм, психоанализ).

### 2.4. Модернизация античных образов в комедии П. Хакса «Орфей в аду»

Пьеса П. Хакса «Орфей в аду» («Orpheus in der Unterwelt», 1995) занимает особое место среди прочих интерпретаций мифа об Орфее и Эвридике. В отличие от большей части литературных обработок, в которых сохранен высокий драматический пафос истории, немецкий драматург подвергает миф ироническому переосмыслению, используя в качестве претекста французскую оперетту Ж. Оффенбаха «Орфей в аду».

Кому именно принадлежал замысел создания оперетты на античный сюжет: Л. Галеви или Ж. Оффенбаху – неизвестно. Однако известно то, что Людовик Галеви, находясь в Алжире, познакомился с драматургом Э. Кремьё и предложил ему выступить в качестве соавтора либретто.

Действие оперетты разворачивается в Древней Греции, на Олимпе и в подземном царстве, а основными персонажами выступают боги, однако акценты в сюжете смещены так, что нам рассказана история обычных современных людей. Орфей и Эвридика – муж и жена, которые не в силах больше сохранять свой брак. Орфей упивается собственным талантом, в то время как Эвридика, разочаровавшись в муже, ищет утешения в обществе пастуха Аристея. Аристей, под маской которого скрывается Плутон,

заманивает Эвридку в подземное царство. Растерянный Орфей не знает, что ему делать дальше, но, по инициативе Общественного мнения и вопреки собственному желанию, он отправляется к богам Олимпа, чтобы просить помощи. Олимпийцы пребывают в унынии от однообразия своей вечной жизни. Пришедший Орфей получает благословение Юпитера, и боги, напевая песню на мотив «Марсельезы», отправляются в Аид. Тем временем Плутон проявляет повышенный интерес к Эвридике, но не находит взаимности. Воодушевленный Юпитер, пленившись красотой Эвридики, соблазняет ее в образе мухи и обещает сделать жрицей Вакха. Появившийся Орфей забирает Эвридику с условием, что он не должен оборачиваться назад, но коварный Юпитер ударяет молнией, и Орфей оборачивается. Эвридика остается в подземном царстве, а боги и люди исполняют веселую песенку и танцуют канкан.

Немецкий драматург, как и в переработке античного сюжета о Елене Троянской, во многом опирается на способы интерпретации традиционного сюжета своего предшественника – Ж. Оффенбаха. Современный неоклассицист превращает древнегреческую трагедию в фарс, изобилующую парадоксальными и комическими ситуациями. Воспроизводя известные мифологические события, П. Хакс, в отличие от Ж. Ануя, Ж. Кокто, Т. Уильямса, не переносит действие в новейшую эпоху, но при этом создает безусловно злободневное произведение, высмеивающее нравы и быт его современников.

В соответствии со структурой древнегреческой трагедии Хакс открывает пьесу прологом и завершает эпилогом, однако уже в прологе, содержащем краткий пересказ истории Орфея и Эвридики, драматург выдает свое намерение переосмыслить античный миф:

Понятно, что финальный брачный гимн
Мог сочинить лишь Оффенбах один.
Но есть в смешной истории вопрос:
Что, если к счастью отнестись всерьез?

Что, если наших дней перевороты

Неведомые примут обороты? [Хакс, 1995].

Немецкий драматург использует французскую оперетту в качестве реминисцентного источника. Он заимствует не только ее комический пафос, но и некоторые мотивы и сюжетные сцены, хотя обращается с претекстом весьма вольно. Например, в произведении Хакса отсутствует в качестве действующего лица Общественное мнение, играющее важную роль в музыкальном произведении. Функция Общественного мнения заключается в том, чтобы давать определенные комментарии по мере развития сюжета, а также мотивировать других персонажей к совершению действий. У Хакса функцию этого героя выполняет Купидон, который заставляет Орфея действовать и вернуть Эвридику. Следует отметить, что пародию на «Марсельезу» у Хакса исполняют Орфей и Купидон, а не боги Олимпа, как это было в оперетте Оффенбаха. Значительную роль в комедии Хакса играет Прозерпина, отсутствующая в оперетте.

П. Хакс отказывается от серьезной трактовки вечных тем любви и искусства, которые в его пьесе утрачивают свое великое и сакральное значение. Если в античности образ Орфея является символом высокого по содержанию, таинственного по происхождению и чарующего по воздействию искусства, сила которого могла увлечь как человека, так и божество, то герой Хакса – это человек, чьи амбиции превосходят способности. Музыкальный и поэтический талант Орфея поставлен под сомнение и не вызывает уважения ни у его собственной жены, ни у богов. Так, например, Эвридика реагирует на желание мужа сыграть ей очередную музыкальную композицию:

Нет!

Сударь, музыка свободна.

Жрец вроде вас

Ей не указ.

Вам навязать любовь угодно?

А мы не станем слушать вас.

Неблагородно

Звуками музыки нас истязать.

Тирания ни к чему,

Коль ни слуху, ни уму

Искусству нечего сказать.

Да [Хакс, 1995].

В ответ на гордое заявление музыканта, что он является деятелем искусства, повелитель подземного царства саркастически говорит: «Скрипач, что ли? Посыльный. Дармоед. Пролетарий индустрии развлечений. Царапаете кишки и обходите публику со шляпой в руках» [Хакс, 1995]. Пытаясь убедить бога, что его творчество представляет наивысшую ценность, Орфей вызывает в свой адрес неприкрытую иронию Плутона и обвинение в бездарности. Правда, это никоим образом не отражается на самооценке героя, уверенного в том, что он великий артист, который «прославил своим искусством Фракию и Фессалию» [Хакс, 1995]. Находясь в подземном царстве, Орфей, вопреки желанию слушателей, начинает исполнение музыкального сочинения, что резко пресекается Плутоном: «Вырубай свою музыку. Не надо музыки» [Хакс, 1995].

Так же сниженно выступает и тема любви. Супружеская жизнь Орфея и Эвридики – это торжество обыденности, скуки и взаимного непонимания. Эвридика ищет развлечений вне семьи, потакая своим желаниям, танцует с другим мужчиной. Даже оказавшись в аду, она не вспоминает о супруге. Лишь осознав, что в преисподней ей тоже скучно, а ее присутствие никому не интересно, она возвращается к Орфею.

Эвридика Хакса, вразрез с античной традицией, представляет собою типичный образец простой и глупой мещанки, подтверждением чему является словесный портрет героини, созданный Прозерпиной: «Вам можно позавидовать. Давайте посмотрим. Очаровательна, просто очаровательна. Округлые плечи, пышная грудь. Капризные алые губы. Низкий лоб, признак

невежества и своеволия. Похотливость в сочетании с глупостью, все шансы на успех у мужчин. Какая досада, что вы напали именно на моего супруга» [Хакс, 1995]. Вместо верной, нежной, любящей женщины перед нами своевольная капризница, способная изменить супругу. Видя на лугу пастуха Аристея, за маской которого скрывается Плутон, она говорит себе: «…я не позволю ему никаких вольностей» – и тут же забывает о своей «добропорядочности», упоенно танцуя с пастухом и его животными. Мнимое раскаяние Эвридики выглядит не менее комично, чем несостоявшаяся попытка супружеской измены:

Ах, зря я надежды питала,
Вела с пастухом разговор.
Разок на лужку поплясала,
А это уже перебор.
За то, что плясала со стадом,
Плутон меня в ад уволок.
Не надо, не надо, не надо
К баранам ходить на лужок.
Стыд и срам! [Хакс, 1995].

Столь же пародийно представлены в пьесе П. Хакса образы богов. Плутон – один из трех братьев Олимпийцев, в чьей власти находится подземное царство, – не может держать под контролем свои владения и их обитателей, побаивается свою супругу Прозерпину и отчаянно пытается сохранить амплуа неотразимого покорителя женских сердец, скрывая за ним сексуальную несостоятельность. Ревнивая и язвительная Прозерпина то и дело отпускает колкие, а порой и откровенно непристойные шутки в адрес владыки загробного мира:

Раз нимфа Мята с ним связалась.
Ее травой теперь зовут.
Что с этой дурочкою сталось?
Ее как жвачку все жуют [Хакс, 1995].

При этом она не желает делить непутевого мужа с кем бы то ни было и практически выгоняет свою очередную «соперницу» Эвридику из царства мертвых. Образы бессмертных у Хакса десакрализованы и лишены величия, как и в оперетте Ж. Оффенбаха, где боги, одетые в карнавальные костюмы, весело танцуют канкан.

Лексико-стилистический уровень организации пьесы «Орфей в аду» во многом ориентирован на язык человека XX столетия. Автор вводит в произведение анахронизмы (софа, сигара, анисовка, алебарда), американизмы (нон-стоп, хэппи-энд, андеграунд), канцеляризмы (пролетарий индустрии развлечения). Современный колорит создают многочисленные исторические, политические и культурные аллюзии. Так, например, песня королей Польши, Венгрии и Пруссии является пародией на «Марсельезу».

В целом, пьеса Петера Хакса «Орфей в аду», при сохранении основы античного сюжета, строится как современная комедия. Трагическая история двух влюбленных лишается драматического пафоса, превращаясь в фарс. Немецкий драматург отказывается от серьезной трактовки тем искусства, любви и поиска смысла жизни, значимых для его предшественников. Власть богов, как и в пьесе «Прекрасная Елена», не имеет своей реализации, уступая место простому, человеческому чувству – любви. Речь персонажей Хакса напоминает речь современного человека, за счет чего миф в авторской обработке максимально приближен к современности, утрачивая связь с той конкретно-исторической действительностью, в которой он возник.

## ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 2

Проанализировав несколько вариантов интерпретации античного мифа о Елене Прекрасной в произведениях мировой литературы, следует заключить, что образ спартанской царицы и ее роль в Троянской войне получают неоднозначную оценку уже у античных авторов, что открывает

возможности нового прочтения истории Елены в литературе Нового и Новейшего времени.

Миф о трагической любви Орфея и Эвридики также чрезвычайно продуктивен в художественной практике писателей XX столетия. Обращаясь к фабуле древнегреческой трагедии, авторы расширяли, заложенные в ней скрытые смыслы, что позволило им выявить точку отсчета для постановки вопросов о могуществе поэтического творчества, взаимоотношениях между возлюбленными, границах жизни и смерти.

Пьесы «Прекрасная Елена» («Die Schöne Helena», 1964) и «Орфей в аду» («Orpheus in der Unterwelt», 1995) П. Хакса представляют собой яркий образец вольной художественной интерпретации классического сюжета. Основным претекстом для Хакса стали оперетты Ж. Оффенбаха. Подобно своему французскому предшественнику, немецкий драматург стремится демифологизировать, десакрализировать античный сюжет. Подвергая ироническому осмыслению идейно-эстетическую основу мифа, Хакс создает пьесы-травести, в которых классические темы, образы, конфликты осмыслены с точки зрения человека XX столетия.

# ГЛАВА 3. МИФ О ГЕРАКЛЕ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ П. ХАКСА

## 3.1. Образ Геракла в философско-эстетической мысли XX-XXI вв.

Среди огромного количества персонажей древнегреческой мифологии одним из наиболее противоречивых героев как в античности, так и в настоящее время, является Геракл. Образ Геракла служит источником вдохновения для художников, скульпторов, композиторов, писателей и объектом исследования для историков, философов, филологов и культурологов.

Отечественный филолог и философ Вяч. Иванов в своем монографическом исследовании «Дионис и прадионисийство» (1994) проводит сопоставительный анализ между мифологическими персонажами и богом Дионисом. В круг его наблюдений вошли Орест, Пилад, Аристей, Тесей, Геракл, Артемида, Ахилл и др. Исследователь приходит к выводу, что каждый из героев является одной из ипостасей бога виноделия и наслаждения Диониса. Сопоставляя жизнеописания, а также культы бога Диониса и полубога Геракла, автор монографии находит множество сходств в их характеристиках. Среди них можно обозначить «запрет клясться именем Геракла и равно именем Диониса под кровлей дома (hypo stegei) <…> одинаковое чувствование обоих как носителей какой-то грозовой, безумно и разрушительно высвобождающейся силы. Оба служат мистическим звеном, соединяющим мир живых и мир загробный…» и т.п. [Иванов, 1994: 85]. Геракл, по словам Вяч. Иванова, это прадионисийский сопрестольник, который, с одной стороны, является полубогом, испытывающим бушующие, необузданные страсти, но с другой стороны, остается верен себе и своей самобытной природе. Так, например, «переодевание Гераклова жреца в женские одежды на о. Косе и этиологическое объяснение обряда, известного, по-видимому, и в других местах, мифом об Омфале свидетельствуют не только о факте распространения на Геракла островного дионисийского

культа, но и о внутренней возможности этого распространения в силу исконных особенностей культа Гераклова, как явления производного» [Иванов, 1994: 84].

В.В. Афанасьева в работе «Мифология гомосексуализма» (2006) подвергает анализу поведение персонажей древнегреческой мифологии в русле философских исканий З. Фрейда, К.Г. Юнга. Выстраивая шкалу гомосексуальности, градация которой зависит от степени фаллического, исследователь отмечает, что пограничными точками этого движения являются фигуры богов Урана и Приама – «с одной стороны, прекрасный мужчина, у которого есть все, кроме фаллоса, с другой – уродец, у которого ничего, кроме фаллоса, нет. Скопец и угрожающий оскоплением связываются длинной чередой мужских типов, немногочисленная мужская норма лежит где-то посередине» [Афанасьева, 2006]. Таким образов, В.В. Афанасьева приходит к выводу о существовании десяти мужских (Зевс, Геракл, Ахилл, Ганимед, Аполлон или Орфей, Платон, Дионис, Нарцисс, Уран, Тиресий) и девяти женских (Афина, Артемида, Ипполита, Дафна, Омфала, Сафо, Гестия, Лейла, Кенида) архетипов гомосексуальности среди которых есть и фигура полубога Геракла. Согласно ее точке зрения, Геракл – это гомосексуалист, «чья физическая мужественность и сила вступают в противоречие с инфантильной психикой <…> фаллическое неизбежно отделяется и требует компенсации женственностью и даже мазохизмом» [Афанасьева, 2006]. Греческий герой, преследуемый законной супругой Зевса, ищет способы обретения своей самости через свершение различных подвигов, выполнение опаснейших испытаний, и лишь когда он возносится на Олимп, то его наградой становится материнская любовь богини Геры.

Диссертационное исследование историка А.Р. Подопригоры «Образ Геракла в контексте этнополитической истории Средиземноморья II тыс. до н.э. – начала I тыс. н.э.» (2006) посвящено изучению трансформации образа Геракла в результате межкультурных контактов населения Балканского полуострова и Эгеиды с народами Средиземноморья и периферии античного

мира. Исследователь ставит перед собой несколько целей, например, обозначить критские истоки образа Геракла и проанализировать отразившиеся в образе социо-культурные реалии минойского Крита, сравнить образы балканского Геракла и апеннинского Херкле и т.д. Первый в отечественной науке анализ эволюции образа Геракла в различных социо-культурных ситуациях и этнических средах позволил сделать вывод о том, что образ героя древнегреческих мифов является многокомпонентным и «вскрывает ряд глобальных проблем, связанных с межкультурным взаимодействием в рассматриваемых регионах. Одним из основных выводов, является заключение о значимости шаманских черт в этом образе. Если традиции шаманизма передавались путем этнокультурных контактов, то это вновь делает актуальным вопрос о взаимодействии между этносами средиземноморского круга и скифскими племенами» [Подопригора, 2006: 25].

Культуролог Н.И. Макарова в научной статье «Геракл как образ идеального человека» (2010) выявляет черты образа идеального современника полубога-героя в культуре Ренессанса. Автор статьи анализирует многие исторические памятники, которые в какой-либо степени были обращены к исследованию мифологии греков, в частности фигуры Геракла. Среди них можно выделить «Двенадцать подвигов Геракла» Энрике де Виллена, «Генеалогия языческих богов» Джованни Боккаччо, «Геркулес Продика» Стефана Винанди Пигхиуса и т.п. На основании различных концепций, Н.И. Макарова выделяет следующие черты идеального человека в образе Геракла: стремление к самоопределению, к универсальному знанию, к постижению мысли Божественной, к свободному выбору жизненной позиции. Таким образом, следует заключить, что образ античного героя «стал во многом ассоциироваться с гуманистами Возрождения, с их верой в благотворное влияние гуманитарных наук и, в частности, риторики на воспитание человека и развитие общества. Геркулес, как законодатель, основатель городов и королевских династий, а также как защитник земли и

покровитель искусств, стал символом идеального правителя <…> сблизился с идеей поиска знания и обретения мудрости» [Макарова, 2010: 244].

Краткий обзор избранных философских, исторических, культурологических работ не только подтверждает мысль об актуальности обращения к образу олимпийского героя, но и обозначает широкий спектр осмысления и интерпретации образа Геракла в различных научных концепциях. Однако важно отметить, что неоднозначное отношение к данному персонажу было запечатлено гораздо раньше, в памятниках античной литературы. Так, например, при переводе трагедий Еврипида, И.Ф. Анненский отмечал, что Геракл предстает в трех ипостасях: «подневольного работника», «блестящего победителя» и «подвижника» [Анненский, 1906: 422; цит. по Голосовкер, 1987: 107]. Такой герой способен на свершение невыполнимых заданий и разрешение таинственных загадок. Нам знаком и смеховой образ Геракла, встречающийся не только в произведениях комедиографа Аристофана («Лягушки», «Плутос»), но и в сатировских драмах Еврипида «Алкеста», «Бусирис». Это герой-обжора, плут, кутила, пользующийся дурной славой. Также, по мнению М.Е. Грабарь-Пассек, в произведениях античной литературы встречается образ Геракла, который стремится не к счастью, а к обладанию доблестями. В качестве примера исследователь приводит речь кинического мудреца Диона Хрисотома о Диогене, где Геракл представлен как «неутомимый пешеход, нетребовательный в отношении всех материальных благ, босой, почти неодетый и вооруженный только луком и дубинкой <…> лучший образец мужества» [Грабарь-Пассек, 1966: 135]. Отсюда следует, что уже в античности образ полубога Геракла вызывал огромный интерес и множественность литературных воплощений.

Обращение к фигуре Геракла в литературе Нового времени связано в большей степени с интересом писателей к истории его происхождения от союза смертной Алкмены и громовержца Зевса (Жан Ротру «Двое Созиев» (1638), Жан-Батист Мольер «Амфитрион» (1668), Джон Драйден

«Амфитрион, или двое Созиев» (1690), Генрих фон Клейст «Амфитрион» (1807), Жан Жироду «Амфитрион-38» (1929), Георг Кайзер «Дважды Амфитрион» (1944)), а также к различным эпизодам его многолетних подвигов (Жан Ротру «Умирающий Геркулес» (1632), Жан-Франсуа Мармонтель «Умирающий Геркулес» (1761), Фридрих Дюрренматт «Геркулес и Авгиевы конюшни» (1954), Франк Ведекинд «Геракл» (1916-1917), Хайнер Мюллер «Геракл-5» (1966), Генри Лайон Олди «Герой должен быть один» (1996), «Одиссей, сын Лаэрта» (2000–2001)).

Петер Хакс создал две пьесы о жизни Геракла. Его драмы «Амфитрион» (1968) и «Омфала» (1970) «представляют собой своеобразный диптих» [Венгерова, 1979: 468]. Связующим элементом здесь становится не только личность Геракла, но и трактовка центральных тем – любви, верности своим идеалам, назначения человека в мире и обществе и др. Особенности восприятия и интерпретация отдельных эпизодов их цикла мифов о Геракле в творчестве П. Хакса будут рассмотрены в следующих параграфах исследования.

### 3.2. Эволюция сюжета об Амфитрионе в западноевропейской литературе

Как было отмечено ранее, сказание о полубоге нашло свой отклик в литературе разных эпох, но именно история его происхождения от союза смертной Алкмены и громовержца Зевса (Юпитера) представляет особый интерес для творцов художественного слова.

Античный миф повествует о том, как громовержец Зевс полюбил прекрасную Алкмену. Пока полководец Амфитрион отсутствовал в военном походе, Зевс принял его облик и овладел Алкменой. Алкмена родила близнецов – Геракла и Ификла. Узнав о невольной измене жены, Амфитрион со смирением принял непререкаемую волю богов, воспитав полубога Геракла как собственного сына.

Впервые миф о рождении полубога получает художественную обработку в трагедиях Эсхила, Софокла, Еврипида, позже в сочинениях Павсания, Аполлодора и в комедии Плавта «Амфитрион». В более позднюю эпоху сюжет интерпретировался в творчестве Жана Ротру («Двое Созиев», 1638), Жана-Батиста Мольера («Амфитрион», 1668), Джона Драйдена («Амфитрион, или двое Созиев», 1690), Генриха фон Клейста («Амфитрион», 1807). В XX веке к нему обратились Жан Жироду (Амфитрион-38, 1929), Георг Кайзер («Дважды Амфитрион», 1944), Петер Хакс («Амфитрион», 1968).

Единственным дошедшим до нас античным произведением о фиванском полководце является комедия Плавта «Амфитрион» (Amphitruo). По словам С. Ошерова, «”Амфитрион” – одна из наиболее серьезнейших комедий Плавта» [Ошеров, 1967: 30]. Сам автор причисляет свое произведение к жанру трагикомедии, что сформулировано в прологе устами Меркурия:

Теперь сначала просьбу нашу выскажу,
А после – содержание трагедии.
Что морщитесь, услышав про трагедию?
Я бог: не затруднюсь и превращением.
Хотите, перестрою всю трагедию
В комедию, стихи ж оставлю прежние?
Хотите так? А впрочем, глупо спрашивать!
Как будто сам не знаю! Я ведь бог на то!
Понятно, что на этот счет у вас в уме!
Вам смешанную дай трагикомедию.
Сплошную дать комедию никак нельзя:
Цари и боги в действии участвуют.
Так как же быть? А роль раба имеется –
Вот и возможно дать трагикомедию [Плавт, 1967: 43–44].

Основной конфликт в пьесе Плавта выражается в бесконечных столкновениях двойников Созиев и Амфитрионов, строящихся вокруг неведения и невольной измены Алкмены. И только величественный Юпитер, вмешательство которого разрешает сложившуюся коллизию, обеспечивает пьесе благополучный финал.

Комический эффект в произведении римского писателя создается за счет обилия парадоксальных ситуаций, использования буффонады, снижения образов действующих лиц, намеренного введения римских военных терминов, изображения мнимого сумасшествия героев и т.п. Следует подчеркнуть, что «традиционная буффонада вводится в пьесу как неотъемлемый жанровый признак комедии; таким образом, если сам мифологический сюжет и герои мифа почти не снижены, то серьезный жанр, искони призванный воплощать миф, – трагедия, – приобретает черты комедии и снижается» [Ошеров, 1967: 31]. Именно снижение высокого жанра трагедии, а не мифа, воплощает творческую установку Плавта на пародирование высокого стиля, что встречается и в других произведениях римского комедиографа.

Новое воплощение сюжет об Амфитрионе получает в литературной обработке Жана-Батиста Мольера («Amphitryon», 1668). Античный миф под пером французского драматурга трансформируется, становясь универсальной моделью для изображения современной автору действительности: Юпитер – Людовик XIV, Алкмена – одна из придворных дам короля Франции. Свой выбор Мольер мотивировал, по мнению исследователей, тем, что «фабула показалась ему пригодной для создания замаскированной сатиры на французские придворные нравы» [Мокульский, 1946: 492]. Воплощая под маской Юпитера реальное историческое лицо, Мольер разоблачил «благовидные резоны, возвещаемые устами громовержца с его заоблачного трона», оказывающиеся только «“золоченьем пилюль”» [Гинзбург, Великовский, 1985: 48].

Во многом опираясь на комедию Плавта, французский драматург охотно использует нововведения. Так, например, появляется новый персонаж – Ночь, которая беседует с Меркурием и укрывает Юпитера и Алкмену от посторонних глаз. «Амфитрион» Мольера – это комедия, наполненная искрометным французским юмором и остротами. Несмотря на то, что пьеса носит сатирическую направленность, в ней нет места грубым и саркастичным высказываниям. Речь персонажей пестрит ироничными сентенциями и комментариями.

В 1807 году немецкий романтик Генрих фон Клейст публикует переработку уже известной комедии Мольера «Амфитрион» («Amphitryon»), которая изначально задумывалась лишь как перевод комедии французского классициста. Стоит отметить, что пьесу Г. фон Клейста следовало бы назвать «Алкмена», так как он, в отличие от Мольера, переносит основное внимание на супругу греческого полководца, чей образ представлен в духе христианского мировоззрения, что справедливо отметил И.В. Гёте: «”новый мистический Амфитрион” представляет собой христианскую версию старого сюжета, вроде того ”как Марию посетил святой дух”» [Конради, 1987: 384].

Г. фон Клейст, подобно представителям йенского романтизма – Ф. Шлегелю, Новалису, Ф. Шеллингу, принимает романтическую идею мира как проявления индивидуальности. Суть идеи заключается в том, что «мир как целое и единое есть по-своему некая личность, не есть безличное собрание частей и элементов, но весь проникнут общим, целостным выражением» [Берковский, 1973: 416]. Эту философскую установку, немецкий драматург воплощает в образе властителя Олимпа – Юпитера, который является и отцом богов, и всем миром одновременно:

Воспринимаешь ты его творенье?
Ты видишь ли его в заре вечерней,
Мерцающей сквозь сонные кусты?
Ты слышишь ли его в журчанье вод
И в щелканье ночного соловья?

Тебе его ли возвещают горы,
Стремящиеся к небу, и гремящий,
Разбитый в брызги горный водопад?
Когда высоко в небе светит солнце
И, радостным биением полна,
Творца миров природа величает,
Ты не спускаешься ли в недра сердца
И там не поклоняешься ль кумиру? [Клейст, 1977: 235–236].

Будучи подлинной героиней драмы немецкого романтика, Алкмена, в отличие от мольеровской героини, понимает, что допустила непростительную ошибку – возлегла на ложе с другим мужчиной. В этом роковом поступке, по мнению А.В. Карельского, представлена «почти классицистическая дилемма, но поданная с чисто романтическим ощущением неразрешимости трагического противоречия» [Карельский, 2007: 484]. Супруга Амфитриона готова понести наказание в виде смерти за совершенный адюльтер, в то время как Юпитер оказывается беспомощным перед женщиной, воплощающей в себе символ чистой и верной любви. Немецкий драматург показывает историю героев, наполненную чисто романтическими мотивами. Он изображает обман Алкмены, смятение возлюбленных – Амфитриона и его супруги, неожиданные повороты судьбы. Однако, по словам Э.В. Венгеровой, «благополучная концовка Клейстова «Амфитриона» – всего лишь условность, за которой угадывается чуть ли не трагедия – гибель столь дорого героям безмятежного счастья» [Венгерова, 1979: 466].

В нетривиальном плане рассматривает классический сюжет французский драматург Жан Жироду. Его «Амфитрион-38» («Amphitryon 38», 1929) является, по подсчетам самого автора, тридцать восьмой обработкой истории заглавного героя. А.А. Гозенпуд, анализируя комедию Ж. Жироду, отмечает, что «это самое своеобразное и оригинальное воплощения мифа о Юпитере» [Гозенпуд, 1967: 192]. Французский

драматург создает остросовременную пьесу, в которой глубокие общефилософские вопросы сочетаются с язвительной комедийностью и проникновенным лиризмом в раскрытии любовной темы.

Оригинальность комедии Ж. Жироду заключается в новой трактовке образов персонажей. Во-первых, Юпитер не просто принимает облик фиванского полководца Амфитриона, как это было в произведениях Мольера, Драйдена и Клейста, но полностью становится им, оставляя свое божественное происхождение, перевоплощаясь внешне и внутренне в земного человека. Во-вторых, взаимные чувства Алкмены и Амфитриона наделяют героев внутренней силой и способностью противостоять богу. Наряду с этим Жироду поднимает значимую для человечества XX века тему войны. Если в античности война составляла смысл жизни героев, то для писателей новой эпохи главной ценностью становится любовь, а война дегероизируется и лишается ореола величия. Иронично и сниженно представлена военная тема в комедии Жироду. Бессовестные политиканы прославляют грядущую войну, убеждают народ в том, что война, дарующая равенство и свободу, будет почти бескровной: «…по велению богов на этой войне вовсе не будет убитых, а будут только раненные в левую руку, – за исключением левшей <…> Будь благословенна война!» [Жироду, 1981: 159]. Автор пародирует как абстрактные заявления бездеятельных пацифистов, так и лживые квазипатриотические воззвания милитаристов. Псевдогероика войны разоблачается в сцене прощания супругов. Провожая Амфитриона на войну, Алкмена узнает, что ее муж – великий полководец – одержал в своей жизни единственную победу, убил одного противника, да и тот оказался безвестным солдатом.

На протяжении всей пьесы показан духовный рост Юпитера, который терпит поражение от смертной женщины, а проведя с ней ночь, обнаруживает у себя морщину. По мнению Ж. Жироду, морщина не признак старости – это символ жизни, познания и наслаждения, присущий лишь человеку. Юпитеру приходится уступить перед чистотой, искренностью и

непорочностью героини. Алкмена открывает ему жизнь, которая непостижима богам. В нем просыпается не только чувственность, но уважение и любовь.

Даже поверхностный анализ драматических произведений об Амфитрионе в западноевропейской литературе позволяет сделать вывод, что к данному сюжету обращались писатели разных эпох, взглядов и литературных направлений. Каждая последующая литературная обработка не только опирается на предшествующие, но и вносит новые, индивидуально-авторские смыслы.

### 3.3. «Амфитрион» П. Хакса: традиции и новаторство

Пьеса Петера Хакса «Амфитрион» («Amphitryon»), написанная в 1968 году, представляет собой интерпретацию классического сюжета, который немецкий драматург подвергает ироническому и критическому переосмыслению. Сюжет античного мифа не изменен: Юпитер перевоплощается в Амфитриона с целью соблазнения его супруги – Алкмены. Пытаясь заучить приветственную речь полководца, повелитель Олимпа оставляет это занятие, называя слова Амфитриона «дурацким текстом». Алкмена узнает в Юпитере супруга, но находит его странно изменившимся, таким, каким она его когда-то полюбила; вернувшийся Амфитрион пребывает в недоумении от своего двойника и вынужден примириться с тем, что вместо него с Алкменой был громовержец.

«Амфитрион» Хакса – это комедия, в которой мастерски обыгрывается не только античный миф, но и произведения предшествующих авторов, выступающие в качестве реминисцентного источника. Создавая «своего Амфитриона», П. Хакс стремится воплотить в произведение опыт предыдущих интерпретаций, о чем будет заявлено в эссе «О моем Амфитрионе» («Zu meinem “Amphitryon”», 1968): «Известно, что сюжет об Амфитрионе был уже обработан четырьмя первоклассными драматургами.

Вот поэтому-то я обрабатываю его снова. Не будь они столь первоклассными, не было бы повода заимствовать у них сюжет. Плавт написал самого мощного Амфитриона, Мольер – самого ловкого, Драйден – самого дерзкого и чувственного, Клейст – самого глубокого. Каждый – непревзойден в своем роде, но стоило попытаться объединить эти преимущества в одной пьесе» [Хакс]. Так, например, Мольер и Драйден вводят в свои пьесы в качестве персонажа Ночь, которая вступает в комический диалог с Меркурием. У Клейста Ночь не является действующим лицом, но ее помощь необходима Юпитеру для осуществления своих планов.

Теперь скорее ночь предупредить,

Чтоб мир не вышел из повиновенья.

Богиня-сводня уж часов семнадцать

Над Фивами провела [Клейст, 1977: 199].

Ночь в комедии П. Хакса присутствует на сцене в виде синего занавеса. Она не произносит слов, но своими действиями выражает отношение к приказам бога. Новое осмысление получает фигура Созия. Созий Хакса уже не выступает в роли шута, над которым потешается бог плутовства Меркурий. Теперь это искусный философ, мастерски владеющий техникой софистов, чье главное жизненное кредо: «Верх мудрости – спокойствие души» – не приносит должного успокоения никому, кроме него самого. Он имеет много общего с персонажем комедии Мольера, но занимает в пьесе более значимое место. В диалоге между Созием и Меркурием немецкий драматург отдает победу слуге Амфитриона. Тот доводит бога до исступления своим беспринципным конформизмом, в то время как в других литературных обработках Меркурий заставлял Созия признать поражение. Также Хакс вводит в свою пьесу один из атрибутов античного театра – маску. Надевая маски, Юпитер и Меркурий превращаются в Амфитриона и Созия или становятся невидимыми, вводя в недоумение всех действующих лиц пьесы.

В комедии П. Хакса, как и в пьесе Ж. Жироду, присутствует антивоенный пафос, хотя он и не столь явно выражен. Все хвастливые речи заглавного героя раскрывают бесчеловечность и отталкивающую сущность войны.

Современный немецкий писатель строит свою пьесу не на столкновении божественного и человеческого. Он противопоставляет союз Юпитера и Алкмены натиску догматичного карьериста Амфитриона. Э.В. Венгерова в своей работе «Поэтический театр Петера Хакса» отмечает, что «его (П. Хакса – В.Б) эмансипированные Юпитер и Алкмена ведут свое происхождение от душевно здоровых, цельно и мощно чувствующих героев французского классицизма, а не от истерзанных резиньяцией или угрызениями совести романтических фигур» [Венгерова, 1979: 468]. Подобно Жироду, немецкий драматург не выводит Амфитриона на первый план. Пьесу следовало бы назвать «Юпитер», т.к. именно он становится главным действующим лицом комедии.

Повелитель Олимпа представлен вовсе не загадочным божеством, а простым, земным человеком. Тщетны его попытки вызубрить речи Амфитриона, которые тот неизменно произносит по возвращении домой. Как ни старается Меркурий заставить бога следовать сценарию, Юпитер все равно дает волю своим чувствам. Громовержец изображен искусным поэтом и чутким романтиком, что отчетливо проявляется в диалоге с Алкменой:

О почему ты, попранная пыль,
Мешаешь розам расцветать? Зачем
Вы, ветры, прячетесь в пещерах? Вам бы
Из черной Ливии, из белой тундры
Собрать сюда звонкоголосых птиц.
И вы, о звезды, отчего погасли,
Ресницы смежили? Пора сиять
Гирляндой факелов, пожаром бурным.
Одну ее, Алкмену, должно чтить [Хакс, 1979: 178].

Алкмена поддается чарам Юпитера, представшего в ее глазах не мужем, а возлюбленным. Она видит в нем того Амфитриона, которого однажды полюбила. Ее утомила супружеская рутина, а Юпитер пробуждает в ней то, что когда-то существовало, но было утрачено. «В способности Юпитера давать и получать чувственное наслаждение выражается, по Хаксу, не ограниченная никаким общественным принуждением неискаженная человечность» [Вернер, 1982: 431]. Свободному и эмоциональному Юпитеру противопоставлен Амфитрион, связанный общественными обязательствами и нормами.

Амфитрион в интерпретации Хакса – «человек долга и успеха, он последователен и прямолинеен. То, что недоступно его пониманию, вызывает у него только одну реакцию – гнев» [Венгерова, 1979: 466]. Амфитрион – это полководец, который, забыв о супружеском долге и чувстве, «предпочел объятья Фив объятьям нежным преданной Алкмены». Возвращаясь с поля боя домой, он произносит всегда одну и ту же речь:

Здесь ждет меня очаг семейный,
Здесь та, что святость очага хранит,
Здесь дом, чьи стены стерегут супругу,
И стены Фив, что дом мой стерегут.
Врагов коварных гнев меня заставил
Покинуть все – чтоб удержать тем крепче.
Очаг, жена, дом, родина – привет! [Хакс, 1979: 202–203].

Для Алкмены Амфитрион произносит лишь три коротких фразы после этого вступления. На упреки супруги фиванский полководец отвечает, что не любовник он, а муж. Для него любовь – это хаос, в то время как брак – порядок и гармония, а высшей ценностью является лишь воинская слава. Жестокость, бесчеловечность и антигуманность поступков Амфитриона раскрывается в столь же бескомпромиссной тактике ведения сражений.

Одним из ключевых моментов произведения является спор Амфитриона и Юпитера о назначении и роли человека в жизни и обществе.

Человеческая жизнь, по мнению Амфитриона, представляет собой не столько празднества и наслаждения, сколько тяжкие усилия, труд. Юпитер соглашается с ним, при этом отмечая, что лишь светлое и прекрасное чувство, именуемое любовью, способно вернуть герою человечность:

Нельзя весь мир своею мерой мерить.

И этому должна бы научить

Тебя твоя любовь к твоей Алкмене.

Прозрение спасает в человеке

Все, что спасти возможно [Хакс, 1979: 249].

Человеческое, гуманистическое начало представлено в Юпитере, а не в Амфитрионе, чье поведение лишь разрушает семейные узы. Алкмена предпочитает Юпитера в облике супруга, объясняя это тем, что выбрала она Амфитриона «лучшего»:

И выбрала я лучшего тебя,

Того, кто, воплотившись в образец,

Стал тем, чем ты мог стать Амфитрион.

Я изменила, ибо не прощаю

Твоей измены самому себе [Хакс, 1979: 244].

Итак, Амфитрион терпит полное поражение, но ему предоставляется шанс возродить в себе человечность и вернуть любовь Алкмены. И именно Юпитер в финале пьесы, жертвуя своими чувствами, дарует супругам благословение. Однако в тот самый момент, когда громовержец готов объяснить героям, что им необходимо делать дальше, Меркурий отзывает Юпитера на Олимп. Здесь, по Хаксу, заключается важная мысль о том, что человеку необходимо самому строить свою судьбу, вопреки различным общественным обязательствам, закоренелым устоям и вмешательству богов.

### 3.4. Современное звучание античного мифа в пьесе П. Хакса «Омфала»

Комедия «Омфала» («Omphale», 1970), в отличие от других «античных драм» П. Хакса, по замечанию критиков, является оригинальным текстом, в котором «для интерпретации используется не драматическое произведение как таковое, а отдельные мотивы, наполняющиеся остро актульной проблематикой <…> или отдельные персонажи, сюжетные ситуации» [Шарыпина, 2001: 117]. В основе пьесы лежит эпизод из цикла мифов о подвигах Геракла, попавшего в рабство к лидийской царице Омфале. Один из крупнейших исследователей древнегреческой мифологии Р. Грейвс отмечает, что данный миф «воспринимают, как аллегорию, отражающую то, как легко сильного мужчину может поработить похотливая, честолюбивая женщина» [Грейвс, 2005: 699]. Согласно сюжету античного мифа, царица Омфала надевает на себя шкуру немейского льва, побежденного Гераклом, и вооружается его дубиной, в то время как доблестный герой обязан носить женские одежды, наносить на лицо косметику и прясть шерсть. Хакс пренебрегает условиями мифа и делает переодевание Геракла и Омфалы осознанным выбором героев. Подобная «смена ролей», по мнению Д. Крафта, «не является шуткой» [Kraft, 2010: 162]. В этом перевоплощении немецкий драматург видит отправную точку для постановки гендерных вопросов, значимых для общества XX столетия. Цель такого карнавального переодевания – стремление удовлетворить собственные желания, а также понять свою возлюбленную (в случае Омфалы – своего возлюбленного).

Сюжет хаксовской комедии в целом следует сюжету античного мифа. Находясь на службе у царицы Омфалы, Геракл совершает ряд не менее важных, чем знаменитые двенадцать подвигов, деяний: пленение эффеских керкопов; уничтожение огромного змея близь реки Сангария, спасение пастуха Дафниса и его возлюбленной Пимплеи от рук ужасного Литиерса. Однако Хакс обращается лишь к последнему, наименее известному

читателям, т.к. именно он дает возможность для постановки важных для драматурга проблем и вопросов.

С образом Геракла в произведении немецкого драматурга неразрывно связана тема самоопределения человека, поиска высших целей и идеалов. Геракл Хакса – это не бездумный герой, а воин, уставший от многочисленных сражений и подвигов, размышляющий о сущности бытия:

Да я хочу ведь потерять себя!

Чем больше поражаю я чудовищ,

Тем дольше остаюсь самим собой.

И с каждым новым палицы ударом

Во мне какая-то возможность гибнет.

Мне эти упражнения скучны [Хакс, 1979: 280].

Он переодевается в одежды Омфалы, красится румянами, душится лавандой, вышивает, плачет. Герой находится в состоянии душевного кризиса, утраты этических идеалов и ориентиров. Создавая психологический портрет героя, Хакс мастерски сочетает в нем комическое и драматическое: с одной стороны, Геракл сетует на бессмысленность сражений, узость и скудность мыслей людей, но, с другой стороны, он занимается исключительно женскими делами – красит губы, прядет веретено, просит Малиду поправить ему волосы. Однако, когда появляется неминуемая опасность в лице ужасающего чудовища Литиерса, приносящего беды подчиненным царства Омфалы, Геракл оставляет свою забавную игру и возвращается в привычное амплуа – воина, защитника, героя. Необходимость выполнять одну из великих функций, дарованную женщине – быть матерью – заставляет и Омфалу вернуться к привычной социальной роли.

Современное звучание приобретают в пьесе темы взаимоотношения человека и общества, самоидентификации личности:

Дубинка делает тебя мужчиной,

Меня же юбка – бабой. Судит свет

Поверхностно. А впрочем, судит здраво [Хакс, 1979: 301].

Специфичность трактовки этой темы заключается в том, что настоящее, титаническое величие заключается не в многочисленных победах и триумфах, а в пренебрежении внешними атрибутами героизма, славы и мужественности. Герой Хакса пренебрегает не обществом, а его условностями, не людьми, а их ограниченностью, не врагами, а их низостью.

Лидийская царица Хакса значительно отличается от других героинь «античных драм» немецкого драматурга. В отличие от Эвридики или Елены Троянской, Омфала не ищет любовных утешений с другими мужчинами, не проводит жизнь в наслаждениях, а собственные мечты и идеалы она нежно разделяет со своим возлюбленным. Символичным оказывается и то, что пьеса Хакса названа по имени возлюбленной Геракла, т.к. именно она оказывается тем «нервным возбудителем», который побуждает сына Зевса отправиться на поиски собственного счастья и заставляет его переосмыслить собственную систему ценностей и нравственных идеалов. Отсюда следует, что Омфала оказывается той цельной, здоровой личностью, чья любовь пробуждает в Геракле его мужественность, смелость, волю к победе, а следовательно, и определяет его положение в обществе.

П. Хакс сосредотачивает свое внимание на художественном исследовании характеров героев, стремясь психологически мотивировать их поступки. Так, например, образ Ификла, единоутробного брата Геракла, обрастает новыми подробностями. До этого отношения Геракла и его брата Ификла не освещались в литературных обработках. Хакс проявляет новаторство и вводит данную сюжетную линию. По мысли автора, успех и слава, которыми был наделен Геракл с самого своего рождения, а в дальнейшем за свершенные подвиги, поселяет в сердце Ификла семена раздора. Ификл – это феномен XX века – трус, лжец, завистник, присваивающий себе успехи своего брата:

«Справедливости ради скажу: меня обижает, что весь мир делает вид, будто у Алкмены только один сын, а не два – как оно есть на самом деле. Я

не хочу приписывать себе всех заслуг: ты можешь подобающим образом упомянуть и моего <…> брата – Геракла» [Хакс, 1979: 262].

Образ Литиерса представляет собой абсолютное воплощение зла, порождение XX столетия. Литиерс Хакса, в отличие от своего мифологического прототипа, это чудовище, внешний вид которого уподоблен дракону, наделенному человеческими чертами. Он разоряет земли Омфалы, похищает возлюбленную Дафниса – Пимплею, однако истинное его значение проявляется в том, что он отождествляет собой философию тоталитарного государства. Неслучайно немецкий исследователь П. Шютце отмечает, что Литиерс – «это только говорящий с пеной у рта противник Сталина и империалист, кроме того, он – смертельный враг революционного прогресса, правящий с применением насилия и разрушения старого» [Schütze, 1976: 171]. Чудовище Литиерс уничтожает все прекрасное и живое, оскверняет человеческие судьбы – Алкей становится предателем, а Ификл готов совершить беспринципное убийство. Только победа над всепоглощающим злом способна подарить людям (героям Хакса) мир, гармонию и благоденствие.

Говоря о поэтике хаксовской комедии, важно отметить, что произведение в значительной степени выстроено по жанровым канонам классицистической драмы: соблюдается единство действия, времени и места; есть четкое разделение героев на положительных и отрицательных; действующими лицами являются боги и герои. Наряду с этим, Хакс включает в произведение атрибут античного театра – маску, который до этого использовался и в комедии «Амфитрион». Надевая маску, Геракл становится Омфалой, а Омфала – Гераклом, тем самым вводя в недоумение всех действующих лиц комедии.

После победы над врагом Геракл вонзает в землю свое оружие, превращающееся в символ мира, возрождения и свободы – оливковое древо. Прорастающее растение герой сравнивает с жизненным путем человека:

<…> Только если он

Науку зла познает, он созреет,

И принесет плоды добра то зла,

И снова он, как это древо, станет

Чем прежде был. Он станет человеком [Хакс, 1979: 308].

Финальный монолог Геракла придает комедии философскую наполненность, утверждая силу и непобедимость гуманистических идеалов.

## ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 3

Миф об Амфитрионе, или история происхождения Геракла, претерпевал различные интерпретации от античности до наших дней. В разные эпохи данный сюжет привлекал внимание авторов не только динамичной интригой и комической ситуацией с двойниками, но и возможностью для постановки общефилософских, бытийных проблем. В XX веке, ознаменованном интенсивным техническим развитием и мощными социально-политическими катаклизмами, новое поколение писателей вновь обращается к многовековому сюжету.

Во второй половине XX столетия П. Хакс создает две пьесы, в которых обыгрывается история рождения Геракла от союза Зевса и Алкмены и малоизвестный эпизод, связанный с пребыванием героя в рабстве у царицы Омфалы.

Драмы «Амфитрион» («Amphitryon», 1968) и «Омфала» («Omphale», 1970) представлены как своеобразный диптих, в котором произведения дополняют друг друга. Названные пьесы сближает не только фигура Геракла, но и трактовка центральных тем – любви, верности своим идеалам, назначения человека в мире и обществе. Если «Амфитрион» – это замысловатый синтез предшествующих литературных обработок сюжета в индивидуально-авторском преломлении, то «Омфала» – абсолютно оригинальное произведение, как бы заполняющее лакуну в жизнеописании

самого знаменитого героя античности. В обеих драмах автор пытается осовременить, психологизировать, секуляризировать древнее предание, наполнить его новым содержанием, выражая при этом собственные философско-этические и общественно-политические идеи.

# ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В данной работе была предпринята попытка проанализировать «античные» драмы П. Хакса в контексте мировой литературной традиции. Исследование специфики восприятия и способов интерпретации мифологического материала в произведениях П. Хакса позволяет сделать следующие выводы.

Выявление особенностей художественной рецепции традиционных сюжетов, с опорой на методологические принципы исследователей компаративистов и идеологов школы «рецептивной эстетики», позволяет определить причины обращения автора к классическому наследию проанализировать различные формы взаимодействия текстов на уровне сюжета, проблематики, поэтики, исследовать основные виды и функции интертекстуальных связей, проследить эволюцию художественных образов.

Интерес к античной мифологии характерен для всей мировой литературы и становится одной из ведущих тенденций в XX веке. Писатели разных эстетических, политических воззрений и литературных направлений (как реалистической, так и модернистской ориентации) видели в мифе парадигму общечеловеческого бытия, воплощающую в себе опыт предшествующих поколений и сохраняющую актуальность во все времена.

Формы воплощения античного наследия в литературе XX века разнообразны. Прибегая к поэтике мифологизирования, писатели создают произведения, в которых традиционные сюжеты и образы кардинально переосмысляются: персонажи античной мифологии подвергаются ироническому снижению и наделяются сознанием современного человека, вводятся многочисленные анахронизмы, сюжет произведения обогащается реалиями XX столетия и т.д. В русле этой традиции интерпретации мифологического материала развивается и творчество немецкого драматурга П. Хакса, создавшего ряд оригинальных литературных обработок известных сюжетов.

Анализ «античных» драм П. Хакса демонстрирует работу одного из двух механизмов рецепции – пересоздания, что подразумевает проецирование своей картины мира на другие произведения, создание нового, вполне самобытного творения на материале классического наследия.

Античные сюжеты о Елене Троянской, Амфитрионе и Орфее на протяжении многовекового литературного процесса подвергались различной оценке, осмыслению и толкованию. В пьесах «Прекрасная Елена», «Амфитрион» и «Орфей в аду» Хакс в качестве реминисцентного источника использует не только античные произведения, но и их последующие литературные обработки, плодотворно синтезируя традиции разных культурных эпох. Особое место в творчестве драматурга занимает комедия «Омфала», являющаяся оригинальным произведением, в основе которого лежит собственный, индивидуально-авторский сюжет.

Будучи современным неоклассицистом, Хакс в своих драмах, созданных на античном материале, воспроизводит эстетические и гуманистические идеи эпохи Ренессанса, обращается к поэтике античного театра, мелической лирики, веселых комедий У. Шекспира, театра эпохи классицизма. Магистральной установкой П. Хакса является модернизация и демифологизация традиционных сюжетов. Действие его пьес разворачивается в Древней Греции, однако автор последовательно разрушает картину античности: активно использует анахронизмы, насыщает текст культурными, историческими и политическими аллюзиями, модернизирует лексико-стилистическую систему языка. Ни поведение, ни речь, ни образ мыслей персонажей Хакса совершенно не соответствуют античной эпохе. Немецкий драматург психологически мотивирует поступки героев, наделяет их сознанием человека Нового времени. «Вечные» темы и образы получают новое, ироническое прочтение, что в целом соответствует сложившейся в XX веке литературной традиции переосмысления мифологического материала (Дж. Джойс, Дж. Апдайк, Ф. Дюрренматт).

По словам Э.В. Венгеровой, пьесы Хакса – это «не имитация, а интерпретация сложной схемы эмоциональных узлов, заложенных в мифе» [Венгерова, 1979: 470]. Автор рассматривает заложенные в античном мифе потенции через призму современности, что позволяет ему соединить вечное, историческое и сиюминутное, преходящее. Обращаясь к культурному наследию прошлого, драматург не только констатирует его вневременную значимость и злободневность, но и моделирует собственную концептуальную модель бытия.

# СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

**Художественные тексты**


1. Хакс П. Пьесы. М.: Искусство, 1979. 503 с.
2. Хакс П. Прекрасная Елена. [Электронный ресурс]. URL: http://goo.gl/R1xlSz (дата обращения: 26.02.2016).
3. Хакс П. О моем Амфитрионе [Электронный ресурс]. URL: http://goo.gl/e91NyW (дата обращения: 29.02.2016).
4. Хакс П. Орфей в аду [Электронный ресурс]. URL: http://goo.gl/yngbse (дата обращения: 26.02.2016).
5. Ануй Ж. Пассажир без багажа. Дикарка. Эвридика. М.: АСТ: Астрель, 2011. 320с.
6. Варналис К. Дневник Пенелопы (1193 до н. э. - ?). М.: Известия, 1983. 128 с.
7. Гёте И.В. Собрание сочинений. В 10 т. Т.2. Фауст. Трагедия. М.: Художественная литература, 1976. 510 с.
8. Гомер. Илиада. Л.: Наука, 1990. 572 с.
9. Еврипид. Трагедии: Т.2. М.: Художественная литература, 1969. 673 с.
10. Жироду Ж. Пьесы. М.: Искусство, 1981. 648 с.
11. Клейст Г. Избранное. Драмы. Новеллы. Статьи. М.: «Худож. лит.», 1977, 542 с.
12. Кокто Ж. Орфей. [Электронный ресурс]. URL: http://goo.gl/TsSPcv (дата обращения: 29.03.2016).
13. Носсак Г. Орфей и… [Электронный ресурс]. URL: http://goo.gl/WQAQh4 (дата обращения: 29.03.2016).
14. Плавт. Избранные комедии. М.: Художественная литература, 1967. 661с.
15. Уильямс Т. Пьесы. М: Изд-во «Гудьял-Пресс», 1999. 765 с.
16. Хидельсхаймер В. Жертвоприношение Елены // Модель: сборник зарубеж. радиопьес. М.: Искусство, 1978. С. 108–131.

**Научная и критическая литература**

17. Аверинцев С.С. Мифы //Литературный энциклопедический словарь. М., 1987. С. 222–225.

18. Анненский И.Ф. Миф и трагедия Геракла // Театр Еврипида. СПб: Просвещение, 1906. С. 415–448.

19. Аникст А.А. Гёте и Фауст: от замысла к свершению. М.: Книга, 1983. 271 с.

20. Аникст А.А. Творческий путь Гёте. М: Художественная литература, 1986. 544 с.

21. Аристотель. Об искусстве поэзии. М.: Художественная литература, 1956. 184 с.

22. Аствацатуров А.А. Феноменология текста: игра и репрессия. [Электронный ресурс]. URL: http://goo.gl/XezhkH (дата обращения: 28.04.2016).

23. Афанасьева В.В. Мифология гомосексуализма [Электронный ресурс]. URL: http://goo.gl/Ul0aNf (дата обращения: 29.05.2016).

24. Ашаева А.В., Чиглинцев Е.А. Рецепция античности: актуальные исследовательские тенденции в современном зарубежном антиковедении (опыт историографического обзора) // Учен. зап. Казан. ун-та. Сер. Гуманит. наук. 2012. Том 154, кн. 3. С. 162–171.

25. Балашова Т.В. Поток сознания // Художественные ориентиры зарубежной литературы XX века. М.: ИМЛИ РАН, 2002. С. 158–219.

26. Берковский Н.Я. Романтизм в Германии. Л.: «Худож. лит.», 1973. 568 с.

27. Бирлайн Дж.Ф. Параллельная мифология. М.: КРОН-ПРЕСС,1997. 336 с.

28. Бутман Н. Вместо предисловия // Кокто Ж. Собрание сочинений: В 3-х тт. с рисунками автора. М.: Аграф, 2001. С. 3–32.

29. Бентли Э. Жизнь драмы. М.: Искусство, 1978. 367 с.

30. Васильева Т.В. Поэтика античной философии. М.: Академический проект; Трикста, 2008. 735 с.

31. Великовский С. Путь Сартра-драматурга [Электронный ресурс] // Жан-Поль Сартр. Пьесы. М.: Искусство, 1967. С. 589–670. URL: http://goo.gl/ZXJwUl (дата обращения: 29.05.2016).

32. Венгерова Э.В. Поэтический театр Петера Хакса // Хакс П. Пьесы. М.: Искусство, 1979. С. 449–484.

33. Вернер Г.Г. Петер Хакс // История литературы ГДР. М.: Наука, 1982. С. 424–432.

34. Веселовский А.Н. Историческая поэтика. М.: Высшая школа, 1989. 405 с.

35. Гинзбург Ю., Великовский С. Комедиограф «великого века» // Мольер. Полное собрание сочинений. В 3-х т. Т.1. М.: Искусство, 1985. С. 5–57.

36. Гозенпуд А.А. Пути и перепутья: Английская и французская драматургия XX века. Л.: Искусство, 1967. 325 с.

37. Голосовкер Я.И. Логика мифа. М.: Наука, 1987. 218 с.

38. Грабарь-Пассек М.Е. Античные сюжеты и формы в западноевропейской литературе. М.: Наука, 1966. 316 с.

39. Грейвс Р. Мифы Древней Греции. Екатеринбург: У-Фактория, 2005. 1008 с.

40. Гугнин А.А. Литература ГДР // История литератур Восточной Европы после Второй Мировой Войны. В 2 т. Том второй. 1970-1980-е гг. Отв. Редактор В. А. Хорев. М.: Издательство «Индрик», 2001. С. 532–608.

41. Денисов А.В. Мифологический сюжет в опере XX века // Общество. Среда. Развитие: Научно-теоретический журнал. СПб., 2007. № 3. С. 37–43.

42. Дьяконов И.М. Введение // Мифологии древнего мира. М.: Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 1977. С. 5–54.

43. Дюришин Д. Теория сравнительного изучения литературы. М.: Прогресс, 1979. 318 с.

44. Зингерман Б.И. Очерки истории драмы XX века. М.: Наука, 1979. 392 с.

45. Зинченко В.Г. Литература и методы ее изучения. Системно-синергетический подход. М.: Флинта: Наука, 2011. 280 с.

46. Иванов Вяч. Дионис и прадионисийство. СПб.: Издательство «Алетейя», 1994. 352 с.

47. Изер В. Процесс чтения: феноменологический подход // Современная литературная теория. Антология. М.: Флинта: Наука, 2004. С. 201–224.

48. История немецкой литературы. В 3-х т. Т.3. Пер. с нем. Общ.ред. А. Дмитриева. М.: Радуга, 1986. 464 с.

49. Карельский А.В. Немецкий Орфей. М.: Издат. центр Российского гос. гуманитарного университета (РГГУ), 2007. 609 с.

50. Клименок А.В. Интертекстуальность в пьесах Ж. Кокто «античного периода» // Известия высших учебных заведений. Поволжский регион. Гуманитарные науки. 2013. № 2. С. 87–93.

51. Клятт Г. Драматургия ГДР начала 70-х годов //Писатели Германской Демократической Республики. М.: Радуга, 1984. С. 262–271.

52. Конради К.О. Гёте. Жизнь и творчество. Т.2. Итог жизни. М.: Радуга, 1987. 648 с.

53. Кэмпбелл Дж. Д. Тысячеликий герой [Электронный ресурс]. URL: http://qps.ru/h3mVr (дата обращения: 29.05.2015).

54. Левбраг Л.А. Кокто // История западноевропейского театра: Учеб. пособие для театроведч. фак. высш. театр. учеб. заведений (Под общ. ред. А.Г. Образцовой, Б.А. Смирнова). Т.7. М.: Искусство, 1985. С. 62–69.

55. Лосев А.Ф. Диалектика мифа. М.: Мысль, 2001. 558 с.

56. Макарова Н.И. Геракл как образ идеального человека // Мир науки, культуры. Образования. №4 (23). 2010. С. 242–244.

57. Миттенцвай В. Драматургия 60-х годов // История литературы ГДР. М.: Наука, 1982. С. 403–416.

58. Манн Т. «Иосиф и его братья». Доклад // Манн Т. Собр. соч. В 10-и т. М.: ГИХЛ, 1960. Т.9. С. 172–191.

59. Мелетинский Е.М. От мифа к литературе. М.: РГГУ, 2001. 168 с.

60. Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. М.: Наука, 1976. 406 с.

61. Мелетинский Е.М., Токарев С.А. Мифология // Мифы народов мира. М.: Советская энциклопедия, 1987. С. 11–20.

62. Миф и литература XX века // Федоров А. А. Зарубежная литература XIX – XX веков. Эстетика и художественное творчество. М.: Изд-во МГУ, 1989. С. 39–44.

63. Михайлов А. Путь Жироду–драматурга // Жироду Ж. Пьесы. М.: Искусство, 1981. С. 3–30.

64. Михеева Л. Орелович А. В мире оперетты. [Электронный ресурс]. URL: http://goo.gl/qsMT3y (дата обращения: 29.05.2015).

65. Можаева А.Б. Миф в литературе XX века: структура и смыслы // Художественные ориентиры зарубежной литературы XX века. М.: ИМЛИ РАН, 2002. С. 305–329.

66. Мокульский С.С. Мольер // История французской литературы. Т.1. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1946. С. 466–507.

67. Нипа Т.С. Рецепция личности и творчества И.В. Гете в монодраме П. Хакса «Разговор в семействе Штайн об отсутствующем господине фон Гете» // X международная научно-практическая конференция: «Научные перспективы XXI века достижения и перспективы нового столетия», 3. (10). Часть 7. 2015. С. 59–61.

68. Ошеров С. Комический театр Плавта // Плавт. Избранные комедии. М.: Художественная литература, 1967. С. 5–40.

69. Павлова Н. С. Экспрессионизм // История немецкой литературы. В 5 т. Т. 4. М., 1968. С. 536–564.

70. Подопригора А.Р. Образ Геракла в контексте этнополитической истории Средиземноморья II тыс. до н.э. – начала I тыс. н.э.: автореф. дис. … канд. истор. наук: 07.00.03. Казань, 2006. 26 с.

71. Радциг С.И. История древнегреческой литературы. М.: Высш. школа, 1982. 487 с.

72. Ромер Р. Петер Хакс // Писатели Германской Демократической республики. М.: Радуга, 1984. С. 348–364.

73. Соколюк В. Пенелопа в зеркале сатиры // Варналис К. Дневник Пенелопы (1193 до н. э. - ?). М.: Известия, 1983. С. 5–12.

74. Стеблин-Каменский М.И. Миф. Л.: Наука, 1976. 102 с.

75. Сейбель Н.Э. «Смерть Сенеки» П. Хакса: визуальное и аудиальное // Вестник Челябинского государственного педагогического университет. 2016. № 1. С. 137–142.

76. Сейбель Н.Э. Сюжеты о рыцарях круглого стола в драматических сказках XX века (Е. Шварц «Дракон», П. Хакс «Геновева») // Филологический класс. 2015. № 4. С. 83–86.

77. Сейбель Н.Э. Формы актуализации претекста в интертекстуальных драмах Х. Мюллера и П. Хакса // Вестник Челябинского государственного педагогического университет. 2015. № 1. С. 259–268.

78. Тахо-Годи А.А. Греческая мифология. М.: Искусство, 1989. 304 с.

79. Трубникова Н.А. Образы-символы как способы выражения художественной условности в пьесах Т. Уильямса 1950-х гг // Гуманитарные исследования. № 4 (40). Астрахань: АГУ, 2011. С. 257–263.

80. Тычкин П.Б. Логика мифа в концепции К. Хюбнера как эпистемологическая модель эволюции постнеклассической научной методологии // Известия Томского политехнического университета. ТПУ, 2010. Т. 317. № 6: Экономика. Философия, социология и культурология. С. 157–161.

81. Фрадкин И. Невидимый театр // Модель: сборник зарубеж. радиопьес. М.: Искусство, 1978. С. 5–10.

82. Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 1998. 800 с.

83. Хюбнер К. Истина мифа. М.: Республика, 1996. 448 с.

84. Цветкова М.В. Возможности рецептивного подхода в рамках компаративистского исследования // Вестник Вятского гос. гуманитарного ун-та. 2010. Т. 2. № 3. С. 8–12.

85. Чиглинцев Е. А. Рецепция как интерпретация: античный образ в иных социокультурных условиях // Проблемы истории, филологии, культуры. 2007. №17. С. 171–177.

86. Шарыпина Т.А. Античность в литературной и философской мысли Германии первой половины XX века: Монография. Н. Новгород: ННГУ, 1998. 135 с.

87. Шарыпина Т.А. «Ифигения в Тавриде» Гете на рубеже XXI века // Вестник Нижегородского университета им Н.И. Лобачевского. Серия «Филология». Вып. 1 (3). Нижний Новгород: 2001. С. 116–124.

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

89. Шарыпина Т.А. Своеобразие мифотворчества в художественном мире Ганса Эриха Носсака [Электронный ресурс]. URL: http://goo.gl/kOMqRu (дата обращения: 30.04.2015).

90. Шарыпина Т.А., Райнич А.П. Сюжет об Амфитрионе в одноименной комедии П. Хакса. (К проблеме воплощения комического в художественном мышлении XX века) // Комическое в мировом литературном процессе XX века (Художественная практика и проблемы научного осмысления): Тезисы докладов и сообщений межгосударственной научной конференции. Харьков: ХГУ, 1992. С. 93–95.

91. Эккерман И.П. Разговоры с Гете. М., Л.: Academia, 1934. 968 с.

92. Элиаде М. Аспекты мифа. Аспекты мифа. М.: «Инвест-ППП», СТ «ППП», 1996. 240 с.

93. Эстетика: Словарь /Под общ. ред. А. А. Беляева и др. М.: Политиздат, 1989. 447 с.

94. Ярхо В.Н. Античная драма: Технология мастерства. М.: Высш. шк., 1990. 142 с

95. Ярхо В.Н. Драматургия Еврипида и конец античной героической трагедии // Еврипид. Трагедии: Т. 1. М: Художественная литература, 1969. С. 5–43.

96. Яусс Х. Р. История литературы как провокация литературоведения // Новое литературное обозрение. 1995. № 12. С. 34–84.

97. Kraft D. Der entkettete Knecht. Philosophische Perspektiven auf Brecht und Hacks und Hegel [Электронный ресурс]. URL: http://goo.gl/BVes5z (дата обращения: 05.05.2016).

98. Mandelartz M. Jenseits und diesseits der Polarität. Pandora von Goethe und Peter Hacks // Theater ohne Grenzen. Festschrift für Hans-Peter Bayerdörfer yum 65. Geburtstag, München: Herbert Utz Verlag. München, 2003. P. 360–370.

99. Salpeter im Haus. Peter Hacks und die Romantik. Berlin. Aurora Verlag, 2011. 144 p.

100. Schütze, Peter. Peter Hacks. Ein Beitrag zur Ästhetik des Dramas, Antike und Mythenaneignung. Kronberg / Taunus: Scriptor Verlag, 1976. 303 p.