

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

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

УТВЕРЖДАЮ
Заведующий кафедрой РЯЛиРК
И.В. Евсева
2017 г.



БАКАЛАВРСКАЯ РАБОТА
**ХУДОЖЕСТВЕННАЯ РЕЦЕПЦИЯ ОБРАЗА ЕЛЕНЫ
ПРЕКРАСНОЙ В ЕВРОПЕЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XX ВЕКА**

Выпускник



Л.В. Семченко

Научный руководитель



канд. филол. наук, доц. Т.С. Нипа

Нормоконтролер



Н.П. Булахова

Красноярск 2017

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА 1. ТЕОРИЯ РЕЦЕПТИВНОЙ ЭСТЕТИКИ. РЕЦЕПЦИЯ ТРОЯНСКОГО МИФА В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ.....	11
1.1 Проблема художественного восприятия. Истоки рецептивной эстетики.....	11
1.2 К вопросу о типологии рецепции. «Креативная рецепция» как диалог с классическим текстом.....	19
1.3 Эволюция образа Елены в литературной традиции	23
1.3.1 Амбивалентный образ Елены в античных текстах.....	23
1.3.2 Символический смысл образа Елены в трагедии Гёте «Фауст»...	34
ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 1.....	38
ГЛАВА 2. СПЕЦИФИКА ВОСПРИЯТИЯ ОБРАЗА ЕЛЕНЫ ПРЕКРАСНОЙ В ЛИТЕРАТУРЕ НОВЕЙШЕГО ВРЕМЕНИ.....	39
2.1 Трагический образ Елены Спартанской в одноименной пьесе Э. Верхарна.....	39
2.2 Демифологизация классического сюжета о призраке Елены Прекрасной в лирическом фарсе П. Клоделя «Протей».....	47
2.3 Идеологический компонент в трактовке образа Елены в пьесе Ж. Жироду «Троянской войны не будет».....	54
2.4 Исповедь Елены в радиопьесе В. Хильдесхаймера «Жертва Елены».....	66
2.5 Идеино-эстетическая функция образа Елены Прекрасной в повести К. Вольф «Кассандра».....	72
ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 2.....	76
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	77
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.....	81

ВВЕДЕНИЕ

Исследованием мифа занимаются многие науки: литературоведение, фольклористика, этнография и др. Такой интерес, отмечает М.И. Стеблин-Каменский, вызван тем, что многое в мифе остаётся «загадочным». «Бесспорно в отношении мифа только одно: миф – это повествование, которое там, где оно возникло и бытовало, принималось за правду, как бы оно ни было неправдоподобно» [Стеблин-Каменский, 1976: 30]. Учёные разрабатывали различные методы анализа и интерпретации мифологических сюжетов. В современной гуманитарной науке исследователи обращаются к таким теориям, как символическая концепция Э. Кассирера, структуралистская – К. Леви-Строса, эстетическая (выразительная) – А.Ф. Лосева. Миф рассматривался с точки зрения проявления в нём архетипов (К. Юнг), связи с ритуалом и обрядами (М. Элиаде, лорд Рэглан, С.Х. Хук). Например, ритуал исцеления, как отмечает М. Элиаде, отсылает нас к мифу о сотворении мира. Леви-Брюль показал, что миф можно интерпретировать и с точки зрения психологии.

Немаловажной является роль мифологии и в становление литературы. Это, как пишет Шеллинг, объясняется тем, что «мифология есть необходимое условие и первичный материал для всякого искусства... Она есть ... почва, на которой только и могут ... произрастать произведения искусства» [Шеллинг, 1966: 105]. Соответственно, между мифологией и литературой устанавливается не только генетическая связь – «через сказку и народный эпос, – но и по типу отражения действительности (содержательная образность)» [Аверинцев, 1987: 223].

Существенные изменения в характере мифа, как отмечают А.В. Гулыга, Б. Малиновский, К. Хюбнер, происходят в XX веке. Он начинает восприниматься не как форма знания, а как побуждение к действию. Вследствие этого в литературе Новейшего времени выделяют три основных варианта функционирования мифа: переложение мифа в литературное

произведение («Иосиф и его братья» Т. Манн), наполнение сюжета известного мифа новым идейным содержанием («Улисс» Дж. Джойс, «Кентавр» Дж. Апдайк), создание собственной мифологической реальности (Дж.Р.Р. Толкин) [Полякова, Казакова, 2012: 186].

Особое место в мировой литературе занимают античные сюжеты. Так, например, цикл мифов о Троянской войне привлекал внимание многих писателей, принадлежащих к разным эпохам и литературным направлениям. Этот цикл получил множество интерпретаций ещё в эпоху Античности. События, воспетые Гомером, нашли своё отражение в следующих произведениях: Ликофрон «Александра», Катулл «Свадьба Пелея и Фетиды», Квинт Смириский «О событиях после Гомера», Иосиф Исканский «О Троянской войне», Бенуа де Сент-Мор «Роман о Трое», Гвидо де Колумна «О разрушение Трои».

Писатели Нового времени, следуя классическим образцам, находят в сказаниях о подвигах античных героев неиссякаемый источник творческого вдохновения. В XX веке интерес к данной теме во многом был обусловлен эпохой: напряженное время перед двумя крупными войнами, фашистская идеология, захватническая политика Германии. Обращаясь к мифологическим сюжетам, писатели пытаются найти ответы на вопросы своего времени: «Произведения классики воспринимаются не как модель или образец, а как своеобразный «банк идей», плодотворно «работающий» в условиях современности» [Шарыпина, 1998: 342].

Одним из первых драматургов XX века, рассмотревших мифологический сюжет вкупе с современной эпохой, был Жан Кокто. Создавая драму «Антигона», автор высказал интересное суждение, что «он хотел оживить древний шедевр, «разгладить на нем морщинки», привнести в «Антигону» ритм современности» [История западноевропейского театра, 1985: 63]. Эти слова справедливы и по отношению к другим «античным» драмам Кокто – «Эдип-царь», «Орфей». Обращаясь к мифологическим сюжетам и образам, Ж. Кокто заложил традиции рецепции мифа в

литературе XX века, предопределив новые пути его интерпретации, по которым будут следовать писатели 30 – 40-х гг., например Ж. Ануй и Ж. Жироду [История западноевропейского театра, 1985: 65].

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

Используя классический сюжет, писатели Новейшего времени переосмысливают его нравственно-философскую основу. Модернизация мифа проявляется в стремлении рассмотреть поведение героев с позиции психологизма. Интересны не только самоотверженные поступки героев, батальные сцены, но и сфера любви, эмоций. Именно поэтому женские образы начинают играть более весомую роль, выходят на первый план.

Из всех античных героинь Елена вызывает самые противоречивые характеристики. Ее обольстительная красота невольно заставляет восхищаться героиней и преклоняться перед ней. Но вместе с тем такой красоте свойственна не созидательная, а разрушительная сила. Так, образ Елены ещё в Античности становится амбивалентным. Вследствие этого существуют разные оценки поведения спартанской царицы, ее роли в развязывании кровопролитной Троянской войны, соответственно, формируются разные линии в интерпретации образа, которые находят своё развитие и в литературе XX века.

В отечественном и зарубежном литературоведении был сделан ряд попыток определить специфику образа Елены. Исследователи обращают внимание на двойственность, противоречивость и неоднозначность образа в

литературе Античности. Г.А. Жерновая отмечает мотив измены, сопровождаемый наказанием, который встречаем в трагедии Эсхила «Агамемнон» [Жерновая, 2010: 52]. По мнению А. Дойла, прототипом Эсхилловской красавицы является Пандора Гесиода: «Елена Эсхила резонирует с Пандорой Гесиода, архетипическая красота которой ничего не приносит, кроме гибели смертным мужчинам» [Doyle, 2009: 25]. Ученый рассматривает двух героинь как предвестниц конца героического века; как объекты, копии и призраки, как мертвых невест, и как средства и инструменты [Doyle, 2009: 11].

В трагедии Еврипида «Елена» красавица предстает верной супругой, сохранившей свою честь женой [Ярхо, 1999]. Интересна интерпретация образа Елены в произведении Горгия, о которой пишет Р.Б. Галанин: «Похвала Елене» является похвальной вовсе не Елене, но риторическому искусству... Елена в этой речи предстает как бездеятельное, аффицируемое логосом существо, от которого ничего не зависит» [Галанин, 2010: 125].

Анализируется рецепция образа Елены Прекрасной и в литературе Нового и Новейшего времени. Так, например, А. Рэдукану рассматривает произведения У. Шекспира «Троил и Крессида», «Обесчещенная Лукреция» и К. Марло «Трагическая история жизни и смерти Доктора Фауста». Исследовательница обращается к анти-гомеровской версии изображения красавицы, которую называет «древней традицией призрачной Елены» («the ancient Helen ghost tradition») [Raducanu, 2014: 22]. По мнению А. Рэдукану, для писателей призрак красавицы является угрозой, явлением смерти, привидением, вернувшимся мертвецом призрачного существования, двойником, демоном и суккубом [Raducanu, 2014:35].

Особое значение имеют работы Т.А. Шарыпиной («Восприятие античности в литературном сознании Германии XX в. (троянский цикл мифов)»; «Игровые формы воздействия на зрителя в театре Германии второй половины XX века»; «Философско-эстетическая концепция образа Елены в трагедии И.В. Гёте «Фауст» и мифологической опере Гуго фон Гофманстала

«Египетская Елена» (к проблеме творческих схождений)). Исследовательница анализирует трагедию И.Ф. Гёте «Фауст», оперу Гуго фон Гофмансталя «Египетская Елена», радиопьесу В. Хильдесхаймера «Жертва Елены» и оперетту П. Хакса «Прекрасная Елена».

Для И.В. Гёте, как замечает Т.А. Шарыпина, Елена является художественным символом, воплощением высшей красоты, совершенства, стремление к которому облагораживает человека. Именно поэтому спартанская царица не подвластна человеческому суду.

Елена Гуго фон Гофмансталя проявляет безразличие, пассивность к происходящим событиям. «Она как бы живет в ином моральном измерении <...> «по ту сторону добра и зла» [Шарыпина, 2013: 164]. Писатель сосредотачивает свое внимание на проблеме самосознания вернувшегося с войны человека (образ Менелая).

Специфика образа Елены, как отмечает Т.А. Шарыпина, в радиопьесе В. Хильдесхаймера приближена к гётевской трактовке образа: и святая, и грешная одновременно: «Перед нами то современная женщина, озабоченная вечными женскими проблемами, то трогательная в своей наивности идеалистка» [Шарыпина, 2015: 309].

Иной взгляд на образ Елены Хильдесхаймера представлен в работе П.И. Ковалевой («Типологические черты советской радиодраматургии 1970-х годов»): «... наивность и скромность прекрасной Елены напрочь отсутствуют» [Ковалева, 2015: 73]. Исследовательница называет красавицу «легкомысленной кокеткой, умело плетущей интриги и наслаждающейся жизнью без оглядки на окружающих» [Ковалева, 2015: 73].

Создавая своё произведение, П. Хакс соединяет мифологический сюжет с игровой стихией «бульвара»: оперетта написана в форме травестии. Выбор данного жанра раскрывает специфику образов героев: «Елена превращается в «кокетку», легкомысленную «дочь птицы», а место жрецов, богов и героев занимают «бульвардисты», денди и поэты» [Шарыпина, 2015: 310].

Создавая образ спартанской царицы, бельгийский писатель Эмиль Верхарн пытается показать целостность и гармоничность подлинной красоты: внешней и внутренней. Как замечает И.Д. Шкунаева, когда красота отделяется от духа, образ героини словно расщепляется: «Красота Елены – это другая, вторая и главная Елена, диктующая свою волю Человеку и Царице Елене» [Шкунаева, 1973: 220]. Эта идея разрыва «между красотой и разумом, красотой и духом» раскрывается в статье Н. Кинкулькиной «Первая постановка «Елены Спартанской». Так, по мнению исследовательницы, Э. Верхарн ставит проблему XX века – «утрату целостного, гармонического восприятия мира» [Кинкулькина, 1983: 88].

В лирическом фарсе П. Клоделя «Протей», как пишет В.П. Кузьмина, Елена самодовольна и легкомысленна [Кузьмина, 1981: 299]. По мнению И.А. Некрасовой, супруга Менелая является «болтливой простушкой» [Некрасова, 2007: 48].

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

Обращаясь к традиционному сюжету, К. Варналис «не просто переосмысливает мифологический материал, а буквально «выворачивает его наизнанку»: появляются антигерои, антиситуации и даже антимораль!» [Соколюк, 1983: 6]. Елена в таком контексте предстает «похотливой» женщиной, стремящейся удовлетворить свои желания [Соколюк, 1983: 6].

Для К. Вольф (повесть «Кассандра»), по мнению Т.Ш. Саид-Батталовой, Елена становится символом родины. Говоря о двойственности образа, писательница ставит один из важных вопросов: где на самом деле была спартанская царица? В итоге К. Вольф приходит к выводу, что Елены

не было в Трое. Мнимое похищение красавицы было использовано для развязывания Троянской войны: грекам нужна богатая добыча, а троянцам необходимо разжечь воинственное настроение своего народа [Саид-Батталова, 2005: 87].

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

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

Цель: исследовать особенности рецепции образа Елены Прекрасной в литературе Новейшего времени.

Задачи:

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

Объектом исследования является образ Елены Прекрасной.

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

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

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

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

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

Апробация работы: Участие в конференции «Молодежь и наука: проспект Свободный – 2016» (15.04.2016 – 25.04.2016). Международная научно-практическая конференция молодых исследователей «Язык, дискурс, (интер)культура в коммуникативном пространстве человека» (25.04.2017).

ГЛАВА 1. ТЕОРИЯ РЕЦЕПТИВНОЙ ЭСТЕТИКИ. РЕЦЕПЦИЯ ТРОЯНСКОГО МИФА В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

1.1 Проблема художественного восприятия. Истоки рецептивной эстетики

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

Проблема восприятия в культурно-эстетическом плане была обозначена И. Кантом. Он сосредоточил свое внимание на самой природе художественного восприятия: «эстетическая сущность художественного произведения определяется культурным контекстом и его носителем – восприятием» [Борев, 1985: 10].

Г.Э. Лессинг, как замечает Е.В. Абрамовских, в своем трактате «Лаокоон. О границах живописи и поэзии» «приблизился к рассмотрению средств воздействия на реципиента» [Абрамовских, 2007: 29].

Г.В.Ф. Гегель определил главное условие художественного восприятия – сходство между изображаемым миром художника и духовным миром читателя: «художественное произведение существует для того, чтобы им наслаждались посредством созерцания, существует для публики, требующей, чтобы в объекте художественного изображения она могла находить себя, свои подлинные верования, чувства и представления и чтобы она имела возможность стать созвучной изображаемым предметам» [Гегель, 1968: 255].

Немецкий философ отметил также «диалогичность» искусства: «Произведение искусства представляет собой диалог с каждым стоящим перед ним человеком» [Гегель, 1968: 274].

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

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

Труды «харьковской школы» (А.А. Потебня, Д.Н. Овсяннико-Куликовский, А.Г. Горнфельд и др.), пишет Ю.Б. Борев, стали новым этапом в «разработке художественно-рецептивной проблематики» [Борев, 1985: 12]. А.А. Потебня указал на особую роль реципиента по отношению к тексту: читатель способен обогащать смысл произведения: «...читатель может лучше

самого поэта постичь идею его произведения... сила такого произведения не в том, что разумел под ним автор, а в том, как оно действует на читателя» [Борев, 1985: 13]. Ученый разработал механизм апперцепции, который раскрывал роль объективных и субъективных факторов в процессе восприятия [Абрамовских, 2007: 45].

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

Как замечает Ю.Б. Борев, «харьковская» лингвистическая школа «вплотную подошла к творческо-диалогической концепции художественного восприятия» [Борев, 1985: 14]. Многие ее положения повлияли на теоретиков литературы и психологов 20 – 30-х гг., которые занимались проблемами рецепции (М.М. Бахтин, В.В. Виноградов, В.Н. Волошин, Л.П. Якубинский, Л.С. Выготский и др.). В трудах этих ученых «диалог выступал... как принцип творчества [Борев, 1985: 15]. По мнению Н.Н. Левакина, именно концепция диалога М.М. Бахтина и «стала принципиальной для теории рецепции» [Левакин, 2012: 309]. М.М. Бахтин писал: «...текст живет только соприкасаясь с другим текстом (контекстом). Только в точке этого контакта текстов вспыхивает свет, освещающий и назад и вперед, приобщающий данный текст к диалогу» [Бахтин, 1979].

Проблема восприятия была затронута и представителями феноменологического направления. Как отмечает британский литературовед Терри Иглтон, феноменологию интересовала сама сущность предмета и его восприятие: «Феноменология рассматривает не то, что я воспринимаю, когда смотрю на конкретного кролика, но универсальную суть кроликов и акта его

восприятия» [Иглтон, 2010: 82]. Так, например, в поздних исследованиях Э. Гуссерля теория восприятия «описывает акт восприятия, при котором объекты оказываются воспринятыми в их аутентичной реальности» [Абрамовских, 2007: 32].

Идея о «вживании» реципиента в текст была высказана феноменологической критикой, которая требовала «очиститься от собственной предвзятости, чутко погрузить себя в «мир» произведения и воспроизвести найденное там настолько точно и непредубежденно, насколько это возможно» [Иглтон, 2010: 85].

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

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

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

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

Кроме того, проблема рецепции была отражена в работах таких исследователей, как Х. Вайнрих. (Weinrich H. Literatur fur Leser. Stuttgart,

1971), Г. Гримм (Grimm G. Rezeptionsgeschichte. Munchen, 1977). и Х. Линк (Link H. Rezeptionsforschung. Stuttgart, 1976) [Хренов, 2013: 380].

Теоретики рецептивной эстетики подвергли критике «идею автономности художественного текста и объявили всю традиционную эстетику не заслуживающей доверия» [Хренов, 2013: 381]. Исследователи сосредоточили свое внимание на отношениях между писателем и реципиентом, оставляя само произведение вне рамок эстетического анализа: «художник и реципиент выступали как два автономных индивида, разделенных во времени и пространстве, между которыми осуществлялась некая духовно-эстетическая коммуникация» [Хренов, 2013: 381].

Так теория рецептивной эстетики обозначила проблему художественной коммуникации, диалога между читателем и автором произведения: «Основной тезис: литературное произведение не существует отдельно от его читателя. Акт чтения – это всегда диалог, встреча читателя и литературного произведения» [Ковылкин, 2007: 153]. Читатель воздействует на произведение, «определяя тем самым конкретно-исторический характер его восприятия и бытования» [Цурганова, 2004: 350]. Читатель, как пишет Ю.Б. Борев, выступает соучастником «творческого процесса созидания смысла художественного произведения» [Борев, 1985: 6].

Со своей стороны художественный текст также оказывает воздействие на реципиента: «Художественное восприятие превращает художественное произведение в факт сознания, осуществляет присвоение художественной мысли автора реципиентом, который в меру своих способностей и культурной подготовленности поднимается до общения с Шекспиром, Моцартом, Рафаэлем, Пушкиным. Опыт отношения великих художников к жизни, их мирозерцание, их творческая концепция ... становятся содержанием сознания реципиента, ориентирами его отношения к действительности» [Борев, 1985: 35]. Именно поэтому для рецептивной эстетики важно то, «как читатель реагирует, как отвечает тексту, другими

словами, что направляет акт чтения, стимулирует читательские чувства, активизирует творческие способности реципиента» [Борев, 1985: 153].

Художественная коммуникация, по мнению А.Я. Зись и М.С. Стафецкой, имеет сложную структуру, включающую ряд взаимосвязанных элементов. Первое звено – художник, который воспринимает, осмысляет реальность и творчески воссоздает явления и процессы действительности. Второе – сам творческий процесс создания текста. Третье – «художественное произведение как отражение реальности, как знаковая система, несущая художественную информацию, как феномен культуры» [Борев, 1985: 170]. Четвертое – реципиент и его художественное восприятие. Данное последнее звено (точнее реципиент), по мнению исследователей, также включает в себя: (1) взаимодействие реципиента и текста, (2) расшифровку знаковой системы и постижение смысла произведения, (3) интерпретацию смысла, (4) оценку произведения [Борев, 1985: 170].

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

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

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

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

1.2 К вопросу о типологии рецепции. «Креативная рецепция» как диалог с классическим текстом

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Рассматривая особенности «креативной рецепции», исследовательница выделяет несколько значимых аспектов. В первую очередь осмысляется личность реципиента, его мотивы обращения к незаконченному тексту, особенности художественного мира, что имеет весомое значение. Именно с точки зрения реципиента определяется тип и характер рецепции [Абрамовских, 2007: 61].

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

«Классический тип» рецепции связан с реконструкцией авторского замысла, основан на последовательном изображении событий. В данном

случае реципиент словно дописывает текст, создавая его финал. В зависимости от того, насколько читатель приближается к авторскому замыслу, «креативная рецепция» подразделяется на несколько видов [Абрамовских, 2007: 62]:

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

Третья форма «креативной рецепции» – игра с текстом предшественника. По мнению Е.В. Абрамовских, это один из самых сложных типов, т.к. затрагивает разные уровни структуры первоначального художественного произведения. В связи с этим исследовательницей выделяются 2 группы текстов, связанных с «оригинальным перекодированием» и «пародической редукцией» [Абрамовских, 2007: 39]. К первому типу относится окончание пушкинской «Русалки» А. Вельтманом. Писатель прибегает к фантастическим элементам, которые доводит до абсурда, сюрреалистического слома. Второй тип текстов демонстрируют цитаты, театральные миниатюры. Такие произведения чаще всего «открыты и многозначны; они будто бы бесконечно переписываются и дополняются автором и читателем одновременно, вовлекая все новых читателей в процесс сотворчества» [Абрамовских, 2007: 63]. Последний тип «креативной рецепции» связан с завершением незаконченного произведения, как пишет Е.В. Абрамовских, «языком другого искусства». Это могут быть музыкальные варианты своеобразного дописывания текста или театральные постановки.

В рамках «креативной рецепции» также наблюдаются интересные эксперименты, в которых героем произведения становится сам поэт или писатель. Так, например, последнюю сцену «Русалки» В. Набоков завершает следующей ремаркой: «Скрываются. Пушкин пожимает плечами» [Абрамовских, 2007: 58]. По мнению Е.В. Абрамовских, используя эту ремарку, В. Набоков «как бы снимает свой вариант дописывания реального сюжета и вновь оставляет текст на пороге открытой, нерешенной ситуации, предоставляя читателю поле для интерпретаций «возможного» сюжета» [Абрамовских, 2007: 58].

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

1.3 Эволюция образа Елены в литературной традиции

1.3.1 Амбивалентный образ Елены в античных текстах

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

Одним из самых неоднозначных, интересных образов является образ Елены Прекрасной, которая ещё в Античности наделяется противоречивыми чертами.

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

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

Гомер создает обольстительный, необыкновенной красоты образ Спартанской царицы. Она вызывает восхищение, пленяет всех героев и, кажется, только Гектор может устоять перед ее «магией»: *«как ни приветна ты, я не склонюся»* [Гомер, 1987: 88]. Никто из земных женщин не способен сравниться с Еленой, очарование которой подобно очарованию богинь:

«Истинно, вечным богиням она красотой подобна!» [Гомер, 1987: 40]; *«Пусть из троянских жен изберёт по желанию двадцать, / После Аргивской Елены красой превосходнейших в Трое»* [Гомер, 1987: 119]. Но такой красоте свойственна не созидательная, а разрушительная сила, поэтому образ царицы воплощает в себе гибель, рок: *««Но, и столько прекрасная, пусть возвратится в Элладу; / Пусть удалится от нас и от чад нам любезных погибель!»* [Гомер, 1987: 40].

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

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

Спартанская красавица понимает, что именно она в глазах народа является виновницей в развязывании Троянской войны: *«Рати зачем собирал и за что их привел на Приама / Сам Агамемнон? не ради ль одной лепокудрой Елены?»* [Гомер, 1987: 123]. Елена признает свою вину, чувствуя ответственность перед людьми. Именно поэтому героиня называет себя «бесстыдной», «нечестивой», «недостойной»: *«Деверь жены **бесстыдной, виновницы бед нечестивой** <...> Деверь; твою наиболее душу труды*

угнетают, / Ради меня *недостойной*, и ради вины Александра» [Гомер, 1987: 88]. Так Гомер ставит проблему виновности / невиновности красавицы.

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

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

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

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

В произведении «Похвала Елене» раскрываются два мифологических сюжета, одним из которых является рождение красавицы. Однако, в отличие от других классических писателей, Горгий не просто называет родителей Елены, а даёт им характеристику. Матерью, как пишет оратор, была Леда;

«отцом был бог (Зевс), слыл же смертный» (Тиндарей): «...один видом таков казался, другой молвой так назывался, один меж людей сильнейший, другой над мирозданием царь» [Горгий. URL: <http://kogni.narod.ru/rit21.htm>]. Горгий вспоминает миф, в котором Зевс в образе лебедя является к земной женщине. Второй сюжет связан с клятвой греческих царей и героев защищать честь Менелая.

Писатель выделяет несколько аргументов, оправдывающих Елену, в силу которых *«справедливо и пристойно было Елене отправиться в Трою»* [Горгий. URL: <http://kogni.narod.ru/rit21.htm>]:

1) влияние богов и случая на судьбу человека:

«...божьему промыслу людские помыслы не помеха...Бог сильнее человека и мощью и мудростью, как и всем остальным: если богу или случаю мы вину должны приписать, то Елену свободной от бесчестья признавать» [Горгий. URL: <http://kogni.narod.ru/rit21.htm>].

2) Елена становится жертвой похищения:

«Если же она силой похищена, незаконно осилена, несправедливо обижена, то ясно, что виновен похитчик и обидчик, а похищенная и обиженная невиновна в своем несчастье» [Горгий URL: <http://kogni.narod.ru/rit21.htm>].

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

«Если же это речь ее убедила и душу ее обманом захватила, то и здесь нетрудно ее защитить и от этой вины обелить. Ибо слово — величайший владыка...» [Горгий. URL: <http://kogni.narod.ru/rit21.htm>].

4) сила телесной красоты воина:

«Когда тело воина для войны прекрасно оденется военным оружием из железа и меди, одним чтоб себя защищать, другим чтоб врагов поражать, и узрит зрение зрелище это и само смутится и душу смутит...» [Горгий. URL: <http://kogni.narod.ru/rit21.htm>].

5) власть бога Эроса над чувствами людей:

«Если Эрос, будучи богом богов, божественной силой владеет,— как же может много слабейший от него и отбиться и защититься!» [Горгий. URL: <http://kogni.narod.ru/rit21.htm>].

Итак, подобно Стесихору, Горгий отрицает вину героини. По мнению А. Рэдукану, оправдание Елены, построенное как разновидность логоцентризма *«avant la lettre»* («до письма»), на самом деле демонстрирует, как красавица становится «марионеткой» и невольницей («рабыней») желаний Париса [Raducanu, 2014: 24]. Не случайно оратор характеризует Елену как слабовольную (*«убежденную она допустила собой овладеть», «...убежденная речью, ушла наподобие той, что не хочет идти...»*), несправедливо обиженную (*«...насилию подвергшись, родины лишившись, сирью оставшись, разве не заслуживает более сожаления...»*). Как и Гомер, Горгий подчеркивает божественную красоту: *«...во многих страсти она возбудила...все...покорены были победной любовью и непобедимым честолюбьем»* [Горгий. URL: <http://kogni.narod.ru/rit21.htm>].

В трагедии образ Елены впервые воплощается Эсхилом. Его перу принадлежит тетралогия «Орестея», которая состоит из 3-х трагедий («Агамемнон», «Хозфоры», «Эвмениды») и сатирической драмы «Протей». В основе тетралогии лежит миф о походе Агамемнона, его возвращении и убийстве заговорщиками.

Рассмотрим первую трагедию, в которой Елена является внесценическим персонажем. О красавице мы узнаем из уст Клитемнестры и хора. Определяя роль Елены – пленять героев и быть их пленницей, Эсхил затрагивает проблему виновности / невиновности красавицы в развязывании войны.

Елену обвиняют в «сиротстве всенародной отчизны». Для людей Спартанская царица является воплощением горя, проклятья, гибели: *«Ребенок гонится за птичкой – / А на страну проклятье пало!»* [Эсхил, 1989: 86]; *«...сосватал город с горем / Александр проклятой свадьбой»* [Эсхил, 1989: 95]; *«О Елена, безумная, жрица мужей! / Скольким тысячам*

мужеских душ ты одна / Уготовала гибель под Троей!» [Эсхил, 1989: 117]; *«Мужегубица...богатырскую рать / Изгубила одна...»* [Эсхил, 1989: 117]. По мнению народа, имя красавицы рождается из уст самого Демона: *«Демон был он, чей язык / Чаровательный сложил / Имя «Елена»* [Эсхил, 1989: 94].

Елену называют Эринией – богиней мщения, которую на людей насылает Зевс. Верховный бог решает наказать троянцев за ее похищение. Спартанская царица оказывается «орудием» мести в руках Зевса: *«Охраняет Кронион гостиный устав: / Покарать Александра внушал он царям / И поднять за жену многомужнюю спор»* [Эсхил, 1989: 78]. Так драматург пытается оправдать Елену, которую лестью похитили «из гнезда»: *«В потаенном гнезде; / Высоко над скалами кружит их чета / И крылами гребет, озирая простор: / Кто похитил приплод, / Что любовно был высижен ими»* [Эсхил, 1989: 78]. Эсхил обращается к мотиву призрака красавицы. Героиня, находясь в Трое, словно присутствует и в Спарте: *«Злой побег...Но веры нет / В ее побег! Не ее ль / Все царит в сих чертогах призрак?»* [Эсхил, 1989: 87]; *«Тропой теней реет призрак милый»* [Эсхил, 1989: 87].

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

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

Еврипид модернизирует известный мифологический сюжет «Суд Париса», обращаясь к нетрадиционной версии Стесихора. Богиня Гера не соглашается с выбором Париса и создает призрак Елены, который похищает Троянский принц. Сама красавица на протяжении всей войны живет в доме Протея, куда она была перенесена Гермесом по велению Зевса: *«Там, в Трое, был мой призрак, не сама я»* [Еврипид, 1969: 105]. Менелай узнает о

двойнике супруги, когда возвращается в Спарту, встречая настоящую Елену в Египте. Таким образом, по мнению В.Н. Ярхо, Еврипид усложняет сцену «узнавания» испытаниями, которые должны пройти герои, что отсылает нас к фольклорному сюжету о возвращении мужа к верной жене [Ярхо, 1999].

Драматург создает образ Елены, которая обладает привлекательными нравственными качествами: *«Хоть видом ты похожа на Елену, – / Душа иная у тебя – совсем / Иная...»* [Еврипид, 1969: 85]; *«Нет доблестней её, нет и верней»* [Еврипид, 1969: 162]. Красавица сохраняет верность своему супругу, пытаясь противостоять браку с Феоклиментом: *«Но супругу / я прежнему верна – и вот к могиле / Протеевой с мольбой припала: пусть / Покойный царь меня для мужа чистой, / Как раньше, сохранит... хоть тела скверна не коснется»* [Еврипид, 1969: 77]. Елена открыто говорит Менелая о своей преданности и любви:

Менелай: *«...умрёшь, не изменяя мужу?»*

Елена: *«Да...от одного с тобою/ Меча притом, и лягу близ тебя»; «...если ты умрёшь, глядеть на солнце / Не буду я – в том вот тебе порука»* [Еврипид, 1969: 122].

Несмотря на светлые качества, которыми наделена красавица, для народа она навсегда останется *«изменницей низкой», «безбожной», виновницей в войне: «...я остаюсь покрытой / Проклятьями, и эллины твердят, / Что я изменница и в этой страшной / Войне виновна...»* [Еврипид, 1969: 77]; *«...Образ / Проклятой той, которая меня / И Грецию сгубила...»; «Элладе всей Елена ненавистна»* [Еврипид, 1969: 78]. Имя Елены, как у Гомера и Эсхила, является воплощением горя, мук, принесённых народам: *«Пал Илион, и обломки / Жаркое пламя пожрало... / Тьмы я мужей сгубила... / Их унесло Елены / Полное муки имя»* [Еврипид, 1969: 86].

Однако Спартанская царица не причастна к развязыванию Троянских событий. Вражду между греками и фригийцами разжигает Зевс, чтобы *«мать / Освободить от населянья – Землю – / Чрезмерного и чтобы лучший грек /*

Был славою отмечен» [Еврипид, 1969: 76]. Еврипид продолжает традицию «овеществления» красавицы, героиня вновь оказывается наградой, «трофеем» победы: *«Битв наградой / Троянцам и ахейцам он (Зевс) назначил / Меня»* [Еврипид, 1969: 76].

Источником людских бед Спартанская царица считает свою красоту: *«Красота моя – Кипридин / Дар – ценою слёз и крови / Окупилась: беды к бедам, / Слёзы к слёзам, муки к мукам»* [Еврипид, 1969: 93]. Именно красота не позволяет самой героине вернуться домой, так как в этом случае станет известен тот обман Афродиты, *«которым красоты / Она стяжала первенство на Иде...»*. А именно то, что брак Париса и Елены был призрачным.

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

В «Оресте» драматург показывает нарастающую ненависть народа к красавице. Ее называют «царицей слез», «царицей зла». Вина Елены во всеобщем горе неоспорима: *«Мужа, отца обеславила, / Греков губила / Там, у пучины Скамандра, / Где от железа стрел / Слезы рождали слезы...»* [Еврипид, 1969: 405]. Героиня не причастна к войне, она оказывается «орудием» в руках богов, которые решили *«освободить...землю от наплыва / Преступного и дерзкого»* [Еврипид, 1969: 424]. Но при этом красавица осознает свою ответственность перед людьми:

Елена: *«Краснею я ахейцам показаться»*

Электра: *«Тебе микенцев стыдно отчего ж?»*

Елена: *«Здесь есть отцы под Илионом павших»* [Еврипид, 1969: 347].

С отвращением к Елене относятся не только люди (*«Всем женщинам отныне ненавистна / Тиндара дочь, позорящая пол»* [Еврипид, 1969: 397]), но и боги. По мнению Елены, ненависть последних обрекла ее *«триере Илионской»* (Троянскому кораблю) [Еврипид, 1969: 346]. Ненавидит её и отец, царь Тиндарей: *«породой дочерей / Себе добыл в Элладе злую славу»* [Еврипид, 1969: 355].

У героев появляется желание отомстить Елене. Пилад: *«...от лица Эллады мы караем / Преступницу: за вдов, и за сирот, / И за отцов убитых мы караем»* [Еврипид, 1969: 397]. Орест и Электра решают убить Спартанскую царицу, свое оружие герои называют *«мечом правды»*: *«Отточен правдою, / Ты поразил / Елену, правды меч! / За пагубу, за пагубу Эллады, / За пастыря троянского теперь, за слезы жен она ахейских платит»* [Еврипид, 1969: 408]. Но Елену спасает Аполлон, когда герои хотят нанести последний удар.

Желание отомстить Елене встречается и в трагедии Еврипида *«Троянки»*. Менелай решает забрать свою супругу в Элладу, где *«Насытятся ее убийством все, / которые здесь потеряли близких»* [Еврипид, 1999].

Конец жестоким боям Гекуба видит в возвращении Елены в Спарту, предлагает красавице свою помощь: *«До кораблей ахейских помогу / Сама тебе добратся, только бойню / Меж греками и Троей прекрати»* [Еврипид, 1999].

Но Елена не считает себя причастной к войне и виновной в развязывании Троянских событий. Она указывает на волю богов, их участие в жизни людей: *«... в недуге / Вина богов, а не моя»* [Еврипид, 1999]. Вина, по мнению красавицы, лежит на Парисе, которого Елена называет Аластором. Именно принц губит и Троию, и саму героиню. Единственным преступлением, которое она признает за собой, является то, что она уступила силе. Свое

пребывание в Трое Елена сравнивает с рабством, из которого она неоднократно пыталась бежать: *«О Менелай, о муж! / Твоя ль рука казнит меня за то, что / Я уступила силе, и за мой / Единственный венец, за горечь рабства?»* [Еврипид, 1999].

Красота Елены обладает не созидательной, а разрушительной силой. Перед ее ослепительным очарованием никто не способен устоять: *«Она глаза мужчин / Берет легко, твердыни, даже те / Не устоят пред нею, и дома / Она палит...О сколько чары в этой / Прелестнице!...»* [Еврипид, 1999.]. Именно поэтому с героиней связано проклятье, гибель, зло и смерть, подобная язве. Её отцами, по мнению Андромахи, являются *«Аластор и Убийство, / И Смерть, и Зависть, и каких Земля / Питает только демонов»* [Еврипид, 1999]. Героиня отрицает, что Зевс мог родить Елену – *«такое зло / Для варваров и эллинов»* [Еврипид, 1999]. Хотя, как замечает Ф. Любкер, одно из имен Зевса было Аластор (бог мститель и каратель) [Любкер, 1914]. Так Еврипид обращается к мифологическому сюжету о божественной каре, посланной на людей.

Образ красавицы раскрывается и через характеристики, данные ей другими героями. Гекуба обвиняет Елену в неверности, в высокомерии: *«Надменная, в чертоге Александра / Хотела ты, чтоб варвары тебя / Земным поклоном чтили...»*; *«Казни свою жену, и пусть закон / Отныне жен неверных убивает»*; *«Искала ты лишь дружбы, счастья. Доблесть / Тебе была неинтересна»* [Еврипид, 1999].

Спартанской красавице не чужда страсть к роскоши и богатству. По мнению Гекубы, Елена покидает Спарту, так как пленила ее красота Троянского принца и золото Трои: *«Он золотом убора и краской / Своей одежды варварской в тебе / Любовь зажгет»*; *«...Ты в Аргосе жила ведь / Без роскоши и, Спарту покидая, / Надеялась, пожалуй, что течет / Здесь золото рекою и его / Расходовать дадут тебе, как воду»* [Еврипид, 1999].

Итак, античные писатели рисуют амбивалентный, противоречивый образ Елены Прекрасной. Ее красота обладает не созидательной, а

разрушительной силой. Именно поэтому ее отождествляют с гибелью, злом и роком. Для народа Елена – безоговорочная виновница в развязывании Троянской войны. Но красавица оказывается лишь «игрушкой» в руках богов. Таким образом, в Античности формируется мотивный комплекс героини: мотив красоты, неверности (любвеобильности), мотив двойника, мотив виновности / невиновности Елены в развязывании Троянской войны.

1.3.2 Символический смысл образа Елены в трагедии Гёте «Фауст»

В эпоху Позднего Просвещения, как отмечают С.С. Аверинцев и М.Н. Эпштейн, «христианские понятия без затруднения трансформируются в образную систему греко-римской мифологии, понимаемой как универсальный язык» [Аверинцев, Эпштейн, 1987: 223]. Новое осмысление мифологии было сделано И.В. Гёте. Во 2-ой части трагедии «Фауст» поэт соединяет античные, народно-немецкие, христианско-католические образы. Мифология становится объектом поэтической игры [Аверинцев, Эпштейн, 1987: 223].

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

воплощающий красоту, для Гёте становится символом художественного идеала [Аникст, 1979: 232].

В своей трагедии поэт продолжает сюжетную линию «Троянок» Еврипида. В произведении древнегреческого драматурга Менелай хотел забрать Елену в Элладу, где *«Насытятся ее убийством все, / которые здесь потеряли близких...»* [Еврипид, 1999]. Гёте достраивает этот сюжет. Поэт изображает прибытие супругов в Спарту, где славный воин отправляет Елену во дворец, чтобы приготовить алтарь для жертвоприношения. Менелай становится воплощением правосудия. Славный воин решает отомстить красавице за страдания и бедствия: *«Его жена, царица прежняя, / Иль к жертвоприношенью предназначена / За мужнины страдания и за бедствия, / Из-за меня изведенные греками?»* [Гёте, 1969: 426]; *«Взаправду ль я была той страшной женщиной, / Мечтой и мукой безрассудных воинов, / Из-за которой города разрушены?»* [Гёте, 1969: 438]. Так поэт вводит мотив виновности / невиновности Елены в развязывании кровавых событий. Однако Гёте не стремится доказать или опровергнуть вину красавицы. Он только упоминает о «преступлении» Париса: *«Как я (Нерей) Париса не предостерегал, / Чтоб он чужой жены не похищал! <...> В угоду чувству он попрал закон, / И пал его виною Илион»* [Гёте, 1969: 406–407].

В русле сложившейся традиции Гёте рисует обворожительный образ Елены. Впервые поэт описывает внешность красавицы, хотя и увиденную глазами окружающих ее дам: *«Стройна, крупна. А голова – мала». / «Нога несоразмерно тяжела»* [Гёте, 1969: 335]; *«Как царственно строга и как стройна!»* [Гёте, 1969: 336].

Поэт отмечает необыкновенную силу и могущество красоты Спартанской царицы: *«Так вот она какая! Я (Мефистофель) бесстрастно / Любуюсь ей. Она мне не опасна»* [Гёте, 1969: 334]; *«...склоняется самый упрямый гордец / Пред могуществом красоты»* [Гёте, 1969: 425]. Ее красота сравнивается с чарами, пленом: *«Кого ошеломит Елена, / Отдаст ей помыслы свои / И уж не вырвется из плена»* [Гёте, 1969: 339]. Она ослепляет

каждого, и кажется, только боги могут устоять перед ее очарованием: *Перед силой этих чар / Холодеет солнца жар, / Так красой ее давно / Все в ничто обращено!*» [Гёте, 1969: 460]; «...блеск глаза ее встречали, / Не ослепляющих одних богов» [Гёте, 1969: 459]; «Кто взглянет на нее, спален дотла» [Гёте, 1969: 334]; «В ослепленье, став у края, / Не сводил с нее глаз. / Вот она стоит, живая, / Так же ослепляя вас» [Гёте, 1969: 455].

Но божественная красота приносит Елене только страдание: «На мне сбывается реченье старое, / Что счастье с красотой не уживается» [Гёте, 1969: 484]. Поэтому героиня хочет вернуться в Спарту, где надеется обрести покой: «Покоя жажду я, конца блуждаю» [Гёте, 1969: 452]. Свой дом царица сравнивает со светом: «на свет я вырвалась из сумрака» [Гёте, 1969: 430]; «Я в дверь войду, и пусть за ней останется / Событий ужас, что меня преследовал / Вплоть до сего мгновенья в дни истекишие» [Гёте, 1969: 425].

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

Из уст самой героини мы узнаём о похищении ее Тезеем: «он взял меня, как лань, десятилетнюю» [Гёте, 1969: 438]. Затем её в Аттике скрывал Афида. И даже Ахилл, испытывая чувство любви, из царства мёртвых приходил к Елене. Она «как призрак с призраком с ним сочеталась... / как с духом дух, как с видимостью видимость» [Гёте, 1969: 440]. По словам Фауста, героиня жила с ним в Ферах. Гёте обращается к мифологическому сюжету, в соответствии с которым Фетида возвращает жизнь Елене и Ахиллу, на острове Левку от их союза рождается Эвфорион. Однако поэт трансформирует миф: Эвфорион – сын Фауста и Елены.

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

Героиня Гёте обладает и внутренними привлекательными качествами: *«Воистину прекрасна та, / Что и приветлива, чаруя. / Живая грация мила, / Неотразима, не надменна»* [Гёте, 1969: 376]. Фауст называет Елену справедливой царицей: *«Доверивши ее заботе / Страну, которой лучше нет, / У ног ее всегда найдете / Участье, помощь и совет»* [Гёте, 1969: 465].

Гёте использует приём самохарактеристики. Елена называет себя *«истинной супругой»*; той, которая *«знать не может малодушия»*. Красавица отмечает двусмысленность своей судьбы и двойственность славы [Гёте, 1969: 426]. Так поэт показывает неоднозначность, амбивалентность образа Елены.

Гёте обращается к мотиву призрака красавицы. У поэта образ Елены множится – удваивается, утраивается: *«Сперва я голову кружила всем / В одном лице, потом в двойном, / В тройном и четвертном...»* [Гёте, 1969: 456]. Вводя мотив двойника, Гёте очищает имя Елены от несправедливых обвинений в неверности.

Итак, Гёте создает невероятной красоты образ Елены Прекрасной, перед очарованием которого никто не способен устоять. Гётевская красавица

является символом художественного идеала, поэтому поведение героини не подвергается нравственной оценке.

ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 1

В связи с развитием теории рецептивной эстетики актуализируется проблема художественной коммуникации. Произведение рассматривается как компонент системы, находящийся во взаимодействии с реципиентом [Борев, 1985: 186]. Вступая в отношение с читателем, художественный текст обретает онтологический статус [Борев, 1985: 19]. Рецептивно-эстетическая теория предполагает «нахождение для каждого отдельного произведения его места в «литературном ряду», что дает возможность лучше понять его значение в совокупном опыте литературы» [Яусс, 1995: 37].

Литературоведы выделяют разные типы рецепции, в рамках данного исследования особое значение имеет «креативная рецепция», которая представляет собой творческое переосмысление художественного текста.

Античная мифология – это неиссякаемый источник сюжетов, образов, которые подвергаются переосмыслению, трансформации в литературе Нового и Новейшего времени. Одним из самых интересных и противоречивых античных образов является образ Елены Спартанской. Писатели неоднозначно определяют сущность характера героини, ее роль в развязывании Троянской войны. Интересно, что еще в Античности появляются попытки оправдать Спартанскую царицу, несмотря на губительное воздействие ее красоты.

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

ГЛАВА 2. СПЕЦИФИКА ВОСПРИЯТИЯ ОБРАЗА ЕЛЕНЫ ПРЕКРАСНОЙ В ЛИТЕРАТУРЕ НОВЕЙШЕГО ВРЕМЕНИ

2.1 Трагический образ Елены Спартанской в одноименной пьесе Э. Верхарна

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

Верхарн верно обозначил одну из самых главных проблем XX века – проблему манипуляции общественным сознанием: *«Война давно стала для европейцев анахронизмом ... Современному человеку столь же дико стрелять в других людей из пушек, как и заниматься людоедством. А чтобы удовлетворять естественную потребность борьбы, у нас теперь есть иные средства ... гораздо более губительные и смертоносные, чем всякие гранаты»* [Брюсов, 2002: 259]. Поэта также волновала «утрата целостного, гармонического восприятия мира» [Кинкулькина, 1983: 88]. И раскрыть эти проблемы новой эпохи Верхарну помог миф о Троянской войне.

Бельгийский поэт создает пьесу «Елена Спартанская» («Helene de Sparte», 1908). Представленные события относятся к послевоенному времени, когда Менелай и Елена возвращаются в Спарту. Прибытие супругов домой соотносится с сюжетом поэмы Гомера «Одиссея». Гомеровская Елена и Менелай обретают бессмертие и прибывают на остров блаженных [Мифологический словарь, 1997: 214].

Тема возвращения героев после кровавых событий интересовала многих писателей. Начиная с Античности каждый художник по-своему

осмысляет и описывает дальнейшую судьбу красавицы и славного воина. Например, в трагедиях «Елена» и «Орест» Еврипид показывает 2 варианта жизни супругов. В первой пьесе им помогают обрести покой в родных краях Кастор и Поллукс. Во второй – Еврипид рассказывает только о судьбе Елены, которая была вознесена к Зевсу Аполлоном и стала супругой Геракла.

В литературе Нового времени чувство справедливости оказывается сильнее чар красавицы. Так, в трагедии Гёте спартанский царь намерен расправиться с Еленой за страдание и горе всех людей. Он отправляет царицу готовиться к жертвоприношению сразу по возвращении в Спарту.

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

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

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

Создавая образ Электры, Верхарн обращается к проблеме глубин бессознательного и подсознательного, которая волновала многих писателей XX века [Ярхо. URL.: <http://simposium.ru/ru/node/9743>]. В его героине сталкиваются два начала – «дионисийское» и «аполлоновское», побеждает же страстное, стихийное. Поведение Электры: ее месть за убийство Менелая, изначальное неприятие Елены – напоминают нам героиню Г. Гофманстала, которая была одержима ненавистью [Ярхо. URL.: <http://simposium.ru/ru/node/9743>]. Верхарновская Электра с отвращением говорит о спартанской царице, считая красавицу виновной во всех несчастьях, в своем горе. Но Елена не причастна ни к убийству Клитемнестры, ни к скитаниям Ореста. Проявление рокового начала Электры связано с проклятием Атридов: *«... о, сколько преступлений! / О сколько крови пролитой в годах! / И мне казалось, что в моих руках / Соединились нити всех убийств, – / От Пелопса до наших дней»* [Верхарн, 1965: 75].

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

В творчестве Верхарна, по мнению Г. Тёквет-Милнс, выражена идея пантеизма: *«Старая граница между душой и телом, Богом и космосом стерта»* [Turquet-Milnes, 1917: 69]. И это во многом повлияло на создание образа Елены. Поэт показывает единство внешней и душевной красоты. Красавице не чужды такие качества, как доброта и кротость, о чем упоминает Поллукс: *«Сестра / Сумеет кротостью и добротой / Все подозрения*

рассеять / И темные сомнения разогнать» [Верхарн, 1909: 12]. Ее красота обладает созидательной функцией. Елена близка народу, для людей царица есть символ света в мрачном мире: «*«... ты – единственный свет, горящий / В моей ночи глубокой! первый просвет / В моем угрюмом мраке»* [Верхарн, 1909: 46]. Красота Елены помогает украсить «убогое» существование, забыть о каждодневных тревогах: «*Сияющей и ясной красотой... / Свое убогое существование / Он озарял, за годом год, всю жизнь»* [Верхарн, 1909: 31]. Менелай: «*Ты не поймешь, как нежно усыпляет / Она в душе все тщетные заботы»* [Верхарн, 1909: 58]. Елену называют гордостью Спарты, всего народа: «*Как эта красота твоя, царица, / Живет, идет, смеется, льет лучи / На Спарту, нас живит своею славой»* [Верхарн, 1909: 33]. Именно поэтому ее возвращение для всех спартанцев имеет большое значение.

Не остается в тени и обратная сторона красоты. Верхарн гиперболизирует губительное свойство красоты. Внешнее очарование Елены как магия, требующая поклонения: «*Вовекы женщина не соблазняла / Такого множества»*; «*Ее мы жаждем, / Ее мы именуем на коленях!»* [Верхарн, 1909: 31]. Еще до встречи с Еленой у Электры появляется чувство страха: «*... она причина / Той смерти пламенной, что я питаю! / В ней, в ней – мое безумие, страх и ужас! / Она мою опустошает душу, / Как в ночь пожар»* [Верхарн, 1909: 22]. Электра словно предчувствует свою духовную гибель.

Оказавшись во власти красоты, герои уже не могут победить в себе «дионисийское». Они забывают о кровных связях, кровосмешении. В Елену влюбляются и Кастор, и Электра. Их чувства передаются с помощью таких лексем, как безумие, огонь, власть, пламя, яд, смерть, ужас. Электра: «*Я сердце чувствую в груди как пламя! / Оно меня палит, и угрызает, / И ужасает!... Я плачу, я кричу, я умираю, / И я – люблю!* [Верхарн, 1909: 47], «*Твой страшный яд я с наслаждением пью. / Он разливается огнем по телу»* [Верхарн, 1909: 48]. Кастор: «*«Ее люблю, с безумием, с исступлением, / Любовью огненной, внезапной, властной, / И рад я чувствовать, как это*

пламя / Меня палит» [Верхарн, 1909: 27]; *Звучит в моем безумном сердце имя / Твое, и полнит кровь огнем и смертью!»* [Верхарн, 1909: 42].

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

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

Елена и сама становится жертвой своей красоты: *«Сама того не желая, она все вокруг себя разрушает; вновь – и с неотвратимой силой – возбуждает она чудовищные страсти и становится причиной ... невообразимых опустошений»* [Денисман, Эфрос, 1976: 574]. Именно поэтому красавица испытывает комплекс вины: *«В существе моем / Живут, кричат все бедствия людские»* [Верхарн, 1909: 87]. Она осознает разрушительное воздействие своей красоты: *«Я жизнь твою безжалостно разбила... / Я за собой влеку все преступления / И взрыв убийств и медленность измен!»*; *«Я – смерть», «для всех я – гибель», «Брожу, как ночь, как скорбь, как*

разрушенье» [Верхарн, 1909: 44], *«Я – старый пепел смертного костра»* [Верхарн, 1909: 88].

Появляется страх перед собственной магией: *«Все глаза, что смотрят на меня, / Желаньем возгораются»* [Верхарн, 1909: 50]; *«Мне страшно произнести простое слово, / Чтоб в душах не зажечь глухих желаний»* [Верхарн, 1909: 51]. Для Елены красота оказывается «злосчастливым роком», бременем, которое «гнетет повсюду», что и делает ее образ трагическим. Свое спасение героиня видит в Менелее, в тихой и спокойной жизни. Ведь только этот герой способен оценить красавицу как человека: *«Жизнь тихая – вот все, о чем мечтаю! / Я отдыха хочу!»*; *«Хочу очаг / Оберегать покорными руками!...Будем жить / Вдвоем с тобой...немного / Любя друг друга, кротко принимая / Простое, темное существование»* [Верхарн, 1909: 40]. С ним Елена намерена избавиться от своих страхов и переживаний: *«Я чувствую, что мир мне сходит в сердце. / Твоя душа – спокойна, высока; / ...совести моей / Ты заглушить сумеешь угрызения; / И красота моя не будет больше / Опасностью и страхом для меня!»* [Верхарн, 1909: 41].

Верхарн проявляет интерес к теме взаимоотношений между красавицей и славным воином. Менелай остается верным супругом на протяжении всей жизни. Елена оценила верность спартанского царя уже после Троянской войны: *«... хотела / Отдать всю жизнь мою! Любовь и нежность, / Ненасытимая, каких не знала / Я раньше в тайниках сердца моего, /...странно / Все существо мое пересоздали!»* [Верхарн, 1909: 81]. В чужом городе красавица (что подмечали и античные поэты) тоскует по дому и вспоминает родные места Спарты: *«Виделся мне этот / Порог, ступени, весь дворец»* [Верхарн, 1909: 38]; *«Мне слышался знакомый лай собак, / По мшистым камням настухов шаги, / И песни грустные рабов лидийских»* [Верхарн, 1909: 39].

Поэт наделяет свою героиню способностью эволюционировать, изменять взгляды, приобретать новые, привлекательные черты. *«Возвратилась я / К тебе иной и лучшей. Стало ясно / Душе прозревшей,*

счастьем каким / Она пренебрегла, твой дом покинув. / Я снова здесь, но странно измененная, / Я вновь с тобой, но я – другая» [Верхарн, 1909: 40] – говорит Елена Менелаю.

Возможно, переломным моментом в жизни Елены стало осознание своего заблуждения в поиске любви: *«Сердце мое я влачила по всем перекресткам, / Тело мое истомилось и стало бесплодным»* [Верхарн, 1909: 77], *«Кто мне вернет года моих скитаний, / Из моря в море, и мои ночлеги, / В чужих краях, на ароматных ложах»* [Верхарн, 1909: 52]. Так вводится мотив любвеобильности красавицы.

Ключевым эпизодом, раскрывающим нравственную эволюцию Елены, является смерть Менелая. Героиня искренне переживает гибель своего супруга: *«Слезы, последние слезы! / Я их тебе отдаю, / Царь Менелай»; «Тихо и скромно с тобой хотела я жить, / В кротком молчании идущих неспешно часов»* [Верхарн, 1909: 77], *«... эта смерть, / В моей душе и в существе моем, / Убила все мечты, и все желания, / И весь посев последних, поздних всходов»* [Верхарн, 1909: 82]. Душевное состояние Елены Верхарн передает с помощью ремарок: *«Елена, в величайшем волнении, показывается на пороге дворца и, дрожа, прислоняется к колонне»* [Верхарн, 1909: 64]; *«она вся обессилила, и ее поддерживают»* [Верхарн, 1909: 66].

Гибель Менелая лишает героиню мужества, решительности, способности противостоять миру. Елена примиряется с тем, что *«прахом станет вся красота»* [Верхарн, 1909: 81]. Именно поэтому старший брат покидает красавицу, замечая: *«Тебя уж нет, ты больше – не Елена!»* [Верхарн, 1909: 82].

Смерть Елены по-разному осмысливается исследователями. Обреченная в этом мире, героиня обращается к ночи с надеждой обрести покой, но в ответ слышит страстные призывы сатиров, Наяды, Вакханки. Помогает красавице Зевс. Громовержец забирает ее с собой, прежде обвинив в том, что Елена не смогла возвыситься душой в горе и несчастьях: *«Сердце твое не сумело возвыситься в горе и скорби», «Ты одолеть не смогла тебя обступивших*

несчастий, / В них обрести не сумела сил и священного пыла» [Верхарн, 1909: 93]. В этих словах Зевса, по мнению И.Д. Шкунаевой, содержится одна из главных идей произведения: опасность разрыва между красотой, разумом и чувством, «превращения ее из великой созидательной в великую разрушительную силу» [Шкунаева, 1973: 221].

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

Для К. Фрумкина Елена есть символ соблазнения («машина соблазнения»). Героиня оказывается жертвой невероятной красоты; чары выполняют свою губительную функцию. Именно поэтому приход Зевса к красавице оправдан: «соблазнительнице опасно даже мертвой оставаться на земле, даже тело ее остается предметом соблазна — и даже не для людей, а для земли, в которой его зароят» [Фрумкин, 2013]. Такая трактовка соотносится с мифом о замысле богов освободить Землю от людей, обрушив на мир красоту, которая возбудит соперничество и борьбу.

На наш взгляд, трагедия Елены помогает Верхарну раскрыть проблему нового, наступающего века: разрыв с природой, разрушение гармонии между человеком и миром. Уход красавицы к Зевсу демонстрирует обреченность человека в окружающем его мироздании.

Замечание Громовержца – «ныне умри, но затем, чтоб ожить» – можно трактовать следующим образом. Для простого народа Елена – надежда на существование, смысл жизни. И ее красота помогает жить в мире хаоса, наполненном корыстью, эгоизмом. Именно поэтому спартанскому народу так важно увидеть красавицу.

Итак, Э. Верхарн впервые рисует трагический образ Елены Прекрасной. Спартанская царица становится жертвой собственной красоты, сила которой у нее самой вызывает страх и опасение.

Верхарновская героиня способна духовно эволюционировать, изменять свои предпочтения и взгляды. Образ Елены становится символом совершенной красоты – внутренней и внешней. Тесно связывая мифологический сюжет с современностью, писатель разоблачает манипуляцию общественным сознанием.

2.2 Демифологизация классического сюжета о призраке Елены Прекрасной в лирическом фарсе П. Клоделя «Протей»

В 20 – 30-е гг. XX века на сцене театра широкое распространение получает жанр комедии. Разные ее виды: «комедии лирические и фантастические, грубоватые фарсы и пьесы, отличающиеся утонченным острословием, веселые пьесы нравов и пародии на «полицейский» жанр, комедии на современный сюжет и стилизованные под архаику – заполнили сценические площадки Франции, Англии, Германии» [Кузьмина, 1981: 284].

Успех комедии был связан со злободневностью ее идейно-тематического содержания: «Серьезные политические, экономические, социальные изменения в обществе, революционные потрясения во всем мире заставили лучшую часть творческой интеллигенции мыслить социально, глубоко, обобщенно» [Кузьмина, 1981: 284]. Как отмечает В.П. Кузьмина, «именно комедия начала открытую борьбу с фашизмом» [Кузьмина, 1981: 285].

Не остался безучастным к мировым процессам и французский писатель, драматург, поэт, эссеист и дипломат Поль Клодель (1868 – 1955 гг.). Его внимание занимает историческая проблематика, глобальные вопросы жизни человечества. Как пишет А.А. Сабашникова, «Начиная с «Залога» (1908 – 1910) авторская установка меняется ... на смену драмы

личности приходит драма бытия» [Сабашникова, 1989: 9]. Клодель принадлежит к той плеяде писателей, кто «не позволял себя обмануть проповедью «защиты отечества» и разоблачал мировую войну...» [Кузьмина, 1981: 290]. Так, в 1917 году драматург создает лирический фарс «Медведь и Луна», в котором показывает «чудовищную мясорубку» Первой мировой войны [Кузьмина, 1981: 286].

Клодель занимался также и переводческой деятельностью, работал над переводом тетралогии Эсхила «Орестея»: «Агамемнон» (1893 – 1894, ранний текст), «Хоэфоры» (1913), «Эвмениды» (1916) [Некрасова, 2007: 36]. Как известно, свою трилогию древнегреческий драматург завершил сатирической драмой «Протей», которая не дошла до наших дней. Как замечает И.Ф. Анненский, эта драма с предыдущими пьесами трилогии была связана эпически, по содержанию мифа: «Первая трагедия «Агамемнон», была посвящена подготовке страшного дерзания матереубийцы, вторая изображала самое дерзание, третья – кару и искупление. Протеем звали того демона моря, который ... предсказал Менелая ужасный жребий Агамемнона, т.е. содержание первой части трилогии. Связь ... не столько драматическая, сколько эпическая, по содержанию мифа, а не в связи с ходом действия» [Анненский, 2003: 230]. Работая над переводом «Орестеи», П. Клодель задумывает создать свой вариант «Протея» («Protee»), тем самым завершая трилогию Эсхила.

И.А. Некрасова определяет эту драму как лирический фарс на тему разлуки влюбленных, автопародию, «драму страсти» навыворот [Некрасова, 2009: 125]. По мнению В.П. Кузьминой, «Протей» – это «картина мирной жизни, это призыв к миру в годы, когда политический климат Европы становился все тревожнее, когда миру начал угрожать набиравший силу фашизм» [Кузьмина, 1981: 301].

К «Протею» Клодель обращался неоднократно. Первый вариант пьесы был создан в 1913 году, в канун Первой мировой войны, в Германии [Некрасова, 2009: 126]. Поводом для создания второй версии пьесы (1926 г.)

стало предложение Макса Рейнхардта «поставить масштабный музыкальный спектакль на Зальцбургском фестивале» [Некрасова, 2007: 56]. Над вторым вариантом писатель работал во время морского путешествия в Японию. В 1955 г. Клодель написал Пролог к «Протею», в котором выразил надежду увидеть свой лирический фарс на сцене [Некрасова, 2007: 85]. Драматург высоко ценил свою сатирическую драму, которую рассматривал «не только как завершение тетралогии Эсхила, но и как финальную часть собственного цикла драм для сцены» [Некрасова, 2007: 54]. Как замечает И.А. Некрасова, именно в ней «отразились поиски в сфере театра, образ театра – реального и идеального одновременно» [Некрасова, 2007: 54].

Местом действия в пьесе является остров Наксос, который *«виден целиком посредине сцены и походит на большой английский свадебный пирог из белого леденца, или на крышку суповой миски, стиля рококо. Это довольно безвкусное нагромождение живописно расположенных ракушек, которое венчает некий архитектурный завиток.... море – большой кусок линолеума»*, лежащий на полу сцены [Клодель, 1923: 13]. Так П. Клодель, по мнению И.А. Некрасовой, демонстрирует принцип разрушения театральной иллюзии [Некрасова, 2009: 126].

В основе сюжета клоделевского фарса лежит история Менелая, представленная в 4-ой песне поэмы Гомера «Одиссея». В «Одиссее» славный воин рассказывает о своем 20-тидневном заточении на острове Протея Фарос. Обрести свободу Менелая помогает дочь морского божества нимфа Эйдофея. Она рассказывает герою о превращениях Протея, помогая Менелая одержать победу над морским богом, который поведал герою, как вернуться домой и умиловить богов. Морской бог говорит также о судьбе славных воинов Троянской войны, в частности Агамемнона [Некрасова, 2007: 41].

Сохраняя эту мифологическую канву, Клодель создает свое оригинальное произведение. Драматург изменяет систему персонажей, по-новому рисует гомеровского Протея и славного воина Менелая. Появляется хор сатиров, который, в противоположность античному хору, не участвует в

основных действиях пьесы. Сатиры мы видим только в последней сцене «Протея», когда они оказываются на корабле Менелая, который направляют по своему курсу, в Бордо, в Бургундию. По мнению И.А. Некрасовой, их целью является современная Франция, сами же сатиры воплощают животное, природное начало [Некрасова, 2007: 46].

Появляется богиня Ирида, которая приходит на помощь Менелая, когда воин не может отплыть от берега острова. Она *«на веревке спускается сверху. ... расцепляет крючок, за который она была подвешена к соответствующему крючку острова, и при общем восхищении все это уносится наверх»* [Клодель, 1923: 56]. В этом эпизоде драматург использует прием античной драматургии – «*deus ex machina*» («Бог из машины»).

Образ Протея имеет особое значение. Его отличительными чертами являются изменчивость и непостоянство. Имя морского бога считается «нарицательным для всякого существа, способного принимать разные обличья» [Клодель, 1923: 6]. Не случайно в комедии Б. Шоу «Тележка с яблоками» хитрого и двуличного премьер-министра зовут Протеем.

Клодель морское божество изображает в сниженном, комическом ключе: *«... я (Протей – Л.В.) только скромный божок шестого разряда... мой абонемент на будущее я получаю в последнюю очередь. Только на смех искромсанную ленту с картинками»* [Клодель, 1923: 29]. Протей обладает не только даром предвидения, но и даром внушения. Его образ становится символическим, так как за ним скрывается искусный политик-манипулятор. Именно поэтому во втором варианте своего лирического фарса Клодель обогащает образ Протея новыми характеристиками: *«в красном мундире английского военного образца. На нем огромная каска-корона, большие эполеты с бахромой и широкая голубая лента с орденом на боку... Он величественно держит трезубец, в котором не хватает одного зубца. На носу гигантские очки»* [Некрасова, 2007: 51].

С образом Протея писатель тесно связывает проблему власти и проблему свободы. В его подчинении находятся сатиры, Ивовая Лоза (вместо

дочери Эйдофеи), которые вынуждены выполнять требования Протея: *«Но я (Лоза Ивы) вам говорю: горестям вашим скоро придет конец. / И тесная тюрьма на этом произведении искусства, которое Протей называет своим островом, и дурацкие правила, и рабство старика!»* [Клодель, 1923: 14].

Менелая драматург изображает бесстрашным воином, готовым бросить вызов самим богам. Своего героя Клодель наделяет способностью воспринимать прекрасное. Этот дар в нем открывают ложные воспоминания, о которых говорит Лоза Ивы:

Лоза Ивы: «Там поляна под сенью тополей».

Елена: «Но там не было никаких тополей!»

Менелай: «Нет, молчи, были!» <...>

Лоза Ивы: «Там три дуба посвящены моему отцу»

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

Таким образом, по мнению И.А. Некрасовой, Спартанский царь «преображается в лирического влюбленного» [Некрасова, 2007: 48].

В противоположность гомеровской истории, в лирическом фарсе вместе с Менелаем на остров приплывает Елена Прекрасная. Клодель иронически, комедийно обыгрывает нетрадиционную версию Стесихора и сюжет Еврипида («Елена»), согласно которым красавица на протяжении всей войны была в Египте (или в доме Протея), сохраняя верность своему супругу, а Менелай возвращается с призраком Елены. Как мы узнаем, эту историю выдумал сам Протей.

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

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

Прельщенная возможностью сбежать из владений Протея, Лоза Ивы пытается убедить Менелая в правдивости этой истории. Она обращается с просьбой к морскому богу внушить воину, что она Елена Спартанская, а сатиры – ее служанки. Так Клодель в иронической форме обыгрывает мотив

двойничества, связанный с красавицей. Лже-Елена становится обладательницей привлекательных нравственных качеств: *«Вечно любившая, вечно верная, неизменная. Та, у кого не было другого мужа»*, кроме Менелая [Клодель, 1923: 41].

Настоящая Елена менее привлекательна. Она горда, порочна, холодна: *«Холодна, как статуя, и притом живая»* [Клодель, 1923: 31].

Лоза Ивы: «Привет, Елена»

Менелай: «Она не ответит. С тех пор, как случилось все это. / Она так возгордилась, что от нее не добиться ни слова. / Кроме двух: «Я Елена!» [Клодель, 1923: 17].

Красавице не чужда страсть к роскоши, к красивым одеждам, украшениям:

Лоза Ивы: «... Но откуда у вас это платье?»

Елена: «Оно вам не нравится? В Трое это была последняя мода» [Клодель, 1923: 49].

Елена не испытывает вины перед погибшими людьми. Она больше сожалеет о потонувших сундуках с красивыми платьями, нежели о гибели воинов: *«Как только явился этот противный Менелай, сейчас же я послала его грабить моих невесток, / У меня их было пятьдесят, и я знала наизусть содержимое их сундуков. / Когда мы вышли в море, с нами было пять кораблей, полных всякого добра. / Все это погибло от бури!»* [Клодель, 1923: 50].

Именно поэтому Спартанская царица принимает предложение нимфы остаться на острове Протея и обмануть Менелая, выдав себя за настоящую Елену. Она прельщается богатствами, красивыми застежками, тканями, которыми обладает нимфа:

Елена: «Отдай мне эти кнопки».

Лоза Ивы: «А вы останетесь на Наксосу?»

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

Еще одной причиной остаться является незавидная перспектива будущей жизни в Спарте: *«Мне позволено видеть только женатых и старше сорока лет, а выходить к столу я могу только к десерту»* [Клодель, 1923: 51]. Царицу не привлекает спокойное, тихое существование. Она не против насладиться своей славой – самой прекрасной женщиной Греции:

Лоза Ивы: «Елена Наксосская после Елены Троянской! Елена Средиморская! / Из гаваней всего мира станут снаряжать корабли, чтоб вас увидеть...» [Клодель, 1923: 52]. *«Подумайте, ваша карьера еще не кончилась! Не одна только Троя есть в мире!»* [Клодель, 1923: 53]. Но героиня оказывается обманутой в своих ожиданиях. Ее забирает Зевс и превращает в звезду (как и в «Оресте» Еврипида).

Герои, в частности Менелай и Протей, красавицу воспринимают как атрибут славы. Так, Протей надеется, что именно он станет обладателем той самой Прекрасной Елены, из-за которой спорят люди и боги, из-за *«кого двести тысяч человек перерезали горло друг другу»* [Клодель, 1923: 33]. Для Спартанского царя красавица – символ победы над троянцами, подобно тому как для Протея черные очки являются символом его власти. Менелай воспринимает Елену как трофей, который боится потерять. Он постоянно держит ее за руку, а когда идет к морскому божеству, вовсе привязывает к дереву.

Менелая привлекает лже-Елена, ведь в ней он видит ту, которую полюбил, а не ту, которую везет из Трои [Некрасова, 2007: 48]. Данное противопоставление может свидетельствовать о духовной «деградации» настоящей Елены, в противоположность героине Э. Верхарна. Менелай выбирает нимфу, требуя, чтобы все считали ее *«той Еленой, которую увез обольститель»*. Ему важно сохранить свой трофей. Елена для воина – хорошее оправдание войны:

Лоза Ивы: «Почему?»

Менелай: «Здесь затронута моя честь. / Что будет с моей славой? И что скажут матери храбрецов, павших у берега Скамандра?» [Клодель,

1923: 55]. Таким способом Менелай надеется обмануть свой народ. Так драматург ставит проблему манипуляции общественным сознанием.

Итак, П. Клодель модернизирует миф, поднимая актуальные вопросы своей эпохи. Писатель рассматривает проблему обесмысливания вещей, поступков, действий в современном мире, в котором господствует ложь и лицемерие: *«Где же в этом смысл? Я спрашиваю. Где справедливость? Где законный порядок и смысл? / И подумать, что так будет всегда, пока миром правят поэты! А кончится это нескоро»* [Клодель, 1923: 60].

Драматург разоблачает манипуляцию общественным сознанием. В образе Протея Клодель показывает современного правителя, для которого выдуманная история становится хорошей возможностью вести политическую интригу. Именно поэтому он развенчивает миф о призраке – двойнике Елены Прекрасной. Клодель отказывает своей героине в высоких, благородных чувствах, изображая ее безжалостной, безнравственной красавицей.

2.3 Идеологический компонент в трактовке образа Елены в пьесе Ж. Жироду «Троянской войны не будет»

В 30 – 40-е гг. XX в. в театральной культуре Франции начинает развиваться интеллектуальная драма. «Она расцветает на французской почве в момент активного наступления фашистской идеологии, попиравшей разум, нивелировавшей личность, насаждавшей культ силы» [История западноевропейского театра, 1985: 77]. В центре внимания интеллектуальной драмы были не только современные, но и мифологические сюжеты, которые позволяли придать конфликту философское звучание. Ее героями были носители определенных идей, вступавших в борьбу. Личность не абсолютизировалась, а рассматривалась в контексте объективных обстоятельств, социальных явлений [История западноевропейского театра, 1985: 78].

Ведущая роль в интеллектуальной драме, как отмечает Л.А. Левбарг, принадлежит Ж. Жироду. В драматургию художник приходит будучи признанным писателем, автором романов, повестей и статей [История западноевропейского театра, 1985: 79]. Его перу принадлежат такие пьесы, как «Зигфрид», «Электра», «Амфитрион-38», «Юдифь». Особенностью художественного метода Ж. Жироду становится «вольное истолкование легендарно-мифологического материала» [История западноевропейского театра, 1985: 82]. В это время миф рассматривался как средство укрепления фашистской идеологии, достижения определенных целей, поэтому для многих художников было важно обратиться к древнему преданию с целью его гуманизации [История западноевропейского театра, 1985: 82].

В 30-е годы Ж. Жироду создает произведение – «Троянской войны не будет» («La guerre de troie n`aura pas lieu») – значимое для истории Европы, отразившее назревающий конфликт эпохи. С самого начала драматург подходит к проблеме войны и мира с новаторской точки зрения. Ж. Жироду изображает не сам ход Троянской войны, не ее страшные последствия. Писатель рисует общество, которое находится на пороге войны, когда вопрос о мере ответственности всех людей, отдельной личности перед простым человеком, историей приобретает особое значение [Михайлов, 1981: 21].

С первых страниц Ж. Жироду показывает идейный надлом в обществе, отразившийся в споре Андромахи и Кассандры:

Андромаха: «Троянской войны не будет, Кассандра!»

Кассандра: «Я готова поспорить с тобой, Андромаха».

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

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

Герои делятся на тех, кто убежден в неизбежности надвигающейся войны, и тех, кто пытается предотвратить неминуемое. Произнесенные слова

Андромахи – «Троянской войны не будет» – становятся названием трагедии и символическим воплощением этого противостояния.

На протяжении всей пьесы герои-антагонисты ищут повод, причину как закрыть, так и открыть «ворота войны». Ощущение бессилия перед скорыми военными событиями заставляет троянцев переложить ответственность за войну на взаимоотношения между Парисом и Еленой: *«Почему Троянская война должна быть? Парис не дорожит больше Еленой. А Елене надоел Парис»* [Жироду, 1981: 343].

Для того чтобы принять войну, героям нужно найти ей оправдание – *«нужна лишь одна безупречная пара»* [Жироду, 1981: 399]. Воплощением такого союза, символа любви становятся Парис и Елена. Именно поэтому Андромаха взывает к спартанской царице: *«Я умоляю вас, Елена... Любите Париса!... Скажите, что вы покончите с собой, если он умрет. Что вы согласны, чтобы вас изуродовали, только бы он жил. Тогда война будет хоть и бедствием, но не будет несправедливостью. Я попытаюсь ее перенести»* [Жироду, 1981: 397]. Войну за чистую, не показную, искреннюю любовь они готовы принять: *«история женщины и мужчины, которые любили друг друга, и это не так уж плохо... Подумать, что мы будем страдать, умирать ради показной любви, что величие или гибель веков, привычки и мысли долгих лет будут основываться на истории 2-х людей, не любивших друг друга... Это ужасно!»* [Жироду, 1981: 396]. Однако все понимают, что это самообман.

В античной мифе все происходило по воле богов, их решение оставалось непоколебимым. В XX веке писатели отказываются от мифологического ключа в трактовке событий. Вся ответственность лежит на человеке, и боги ничего изменить не могут, поэтому эпизод, когда Афродита, Афина и Зевс дают указания троянцам, носит абсурдный характер: *«А вам, Гектор и Улисс, Афродита запрещает разлучать Парису и Елену. Иначе будет война»*

«Паллада...приказывает вам...разлучить Елену и этого курчавого Париса. Иначе будет война...»

«Зевс, повелитель богов...обращается с приказом...разлучить Елену и Париса, не разлучая их» [Жироду, 1981: 410].

На первый план выходит деятельное начало человека, его желания и интересы. И не случайно Кассандра заметит: *«...полнится вся Троя <...> Словами, что утверждают, будто мир и управление миром принадлежит вообще людям, и в частности троянцам и троянкам» [Жироду, 1981: 344].*

Создавая образы воинов, Ж. Жироду к каждому из них словно примеряет наивысшую этическую категорию – героизм. Так, Улисса и Аякса драматург лишает возможности обладать истинной доблестью, поскольку они преследуют корыстные цели. Им противопоставляется Гектор, которого действительно можно назвать героем. Изображая славного воина, писатель вступает в полемику с гомеровской традицией, меняя представление о сущности героизма. Гектора можно обвинить в трусости, из-за которой он стремится закрыть «ворота войны». Он убеждает Париса расстаться с Еленой, от Приама получает согласие на ее отъезд и терпеливо сносит оскорбления Аякса [История западноевропейского театра, 1985: 84]. Однако, осознавая ответственность перед своим народом, Гектор до самого конца остается мужественным, великодушным, стойким человеком. Он готов прослыть трусом, чтобы не допустить кровавых событий. В этом, по мнению Жироду, и есть настоящий героизм.

Гектор воплощает в себе цельную, многостороннюю, глубокую личность. Он «то мягок и хитер, то тверд и прям, то красноречив и уклончив, то строго логичен ... убеждает, то уговаривает и просит, то угрожает» [Михайлов, 1981: 22]. Гектору не чужды такие качества и чувства, как нежность, любовь и теплота.

Женские образы в драме Жироду становятся яркими, законченными. Драматург показывает их деятельное начало. Например, Гекуба и Андромаха, как и Гектор, пытаются сохранить мир, убеждая Елену вернуться

в Спарту. Глубоко осознавая, что несет за собой война, супруга Приама скажет: *«Когда мартышка взбирается на дерево и показывает нам свой красивый зад, весь в чешуе, блестящий и окруженный грязными космами, - это и есть прообраз войны, ее лицо»* [Жироду, 1981: 392].

Интересно, как Жироду выстраивает образ Елены. Перед нами вновь красота, которой славилась спартанская царица: *«Она очень красивая и в меру мила»* [Жироду, 1981: 351]. *«Да здравствует красота!»* [Жироду, 1981: 355]. *«Это шествие красоты»* [Жироду, 1981: 357]. Вслед за Гомером, Еврипидом, Эсхилом и Гёте драматург отмечает пленительность и очарование Елены: *«когда появляется Елена, меня охватывает вдохновение. Я брежу, схожу с ума, импровизирую»* [Жироду, 1981: 366]. *«Мужчины всегда так льнут ко мне, что стоит лишь пошевелить губами»* [Жироду, 1981: 376].

Как у Гомера и Гёте, героиня приходится по душе старцам и Приаму: *«Приам без ума от Елены. Он, скорее, отдаст своих дочерей <...> и всех наших братьев, всех наших дядей, и весь род наш! «Все наши старики окружают Елену как почетная свита... Сейчас время ее прогулки... Видишь на стенах эти седобородые головы? Точно аисты уселись на волю <...> при виде Елены их того и гляди хватит удар»* [Жироду, 1981: 354].

Многие герои, в том числе и Парис, и троянский царь, видят в красоте, которую олицетворяет Елена, спасительную силу:

Парис: «...встретясь с ней...я порвал со всеми другими женщинами и обрел вместо одной свободы тысячу свобод и тысячу других достоинств» [Жироду, 1981: 363].

Приам: «Она своего рода оправдание... Если бы красота была рядом с ними всегда, как теперь Елена, они не грабили бы своих друзей, не продавали бы своих дочерей, не пропили бы своего наследства. Елена их прощение, их отмщение и их будущее» [Жироду, 1981: 359].

Очарованные спартанской царицей, троянцы готовы преклоняться перед ней как перед своим идолом. *«Елена принадлежит не тебе одному,*

Парис. Она – достояние города. Достояние страны», «Она часть нашего пейзажа» [Жироду, 1981: 365]. «Разве можно прожить хотя бы один день, не видя Елены!» [Жироду, 1981: 356].

Сравнение героини с газелью не случайно. Черты, которыми отличается это животное, переносятся на образ Елены – грациозность и стройность. Возможно, именно поэтому телесная красота супруги Менелая становится измерением всей природы: *«Но с той поры, как здесь Елена, пейзаж получил и свой смысл и свою определенность...Больше не нужны ни метры, ни граммы, ни мили. Существуют только шаги Елены, локоть Елены, сила взгляда и голоса Елены. Ее поступью мы измеряем силу ветра. Она наш барометр, наш анемометр!» [Жироду, 1981: 359].* Так Жироду использует прием сравнений, которые шаг за шагом раскрывают образ Елены.

Елена сравнивается с Венерой. Троянцы считают, что спартанская царица, как и богиня, была рождена из пены: *«...она родилась из пены морской. Холодность, подобно Венере родилась из пены» [Жироду, 1981: 352]. «Нет прекрасней спартанской царицы Елены / С белоснежной кожей, рожденной из пены» [Жироду, 1981: 366].* Эти строки не только напоминают о божественном происхождении Елены, но и открывают важную черту ее характера – холодность. Сама героиня скажет Андромахе: *«Жалость. Я далека от жалости» [Жироду, 1981: 398].* В бесчувственности ее обвинит Гекуба: *«Сделайте мне одолжение, Елена, и оставьте Поликсену в покое. Она слишком чувствительна, чтобы соприкоснуться с бесчувственностью, хотя бы через ваше прекрасное платье и ваш прекрасный голос» [Жироду, 1981: 394].*

Венера (Афродита) – богиня любви и красоты, которая славилась неверностью своему мужу Гефесту. Она любила богов Арея, Диониса, Посейдона, Гермеса и смертных Адониса и Анхиза [Энциклопедия мифологии. URL: http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_myphology/317]. Так драматург вводит мотив любвеобильности Елены, который встречается в

произведениях Гомера, Эсхила, Гете. Физическое в героине очевидно преобладает над духовным:

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

Елена: «Были».

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

Елена: «Да, они мне не противны. Приятно потереться о мужчину, как об огромный кусок мыла. От этого становишься чище» [Жироду, 1981: 369].

Рисуя образ спартанской царицы, Жироду отказывает Елене в способности испытывать чувства жалости и вины, тем самым вступая в противоречие с Гомером и Еврипидом («Орест»). В драме героиня безразлична ко всему. Холодной и безучастной Елена остается даже к вероятному сиротству маленького сына Гектора:

Гектор: «...Вы видите эту битву?»

Елена: «Да».

Гектор: «И вы видите разрушенный и пылающий город? Не так ли?»

Елена: «Да. Это окрашено в ярко-красный цвет» <...>.

Гектор: «...А между рыдающей матерью и распостертым телом отца вы видите сына?»

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

Возможно, именно безразличие Елены объясняет ее сдержанность, о которой говорит Парис: «*Вся прелесть Елены в том, что, присутствуя, она кажется отсутствующей*» [Жироду, 1981: 352]. Такая отстраненность, на наш взгляд, может быть связана с тем, что супруга Менелая не ищет духовной близости с мужчинами. Сравнивая Елену с другими женщинами, Парис говорит о непохожести красавицы на окружающих его героинь: «*Их объятия липкие, как клей, их поцелуи режут без ножа, они все готовы проглотить*» [Жироду, 1981: 351]. Сама красавица говорит: «*Мне ведомо*

лишь наслаждение, которое испытывают другие... Оно отделяет меня от них» [Жироду, 1981: 369]. «Я не нахожу мою любовь уж такой ничтожной. Мне она нравится. Конечно, ни на мою печень, ни на мою селезенку не действует, когда Парис покидает меня для игры в мяч или для ловли ужей. Но я повинуюсь ему, он действует на меня как магнит... Это гораздо древняя и плодотворная страсть, чем та, что выражает себя красными от слез глазами и проявляется в ласках любви» [Жироду, 1981: 397].

Безразличие не только к чувствам людей, но и к собственным («Еще меньше я люблю углубляться в свои собственные чувства» [Жироду, 1981: 369]) порождает непонимание человеческой природы:

Елена: «Отдельные вещи и люди имеют для меня окраску: их я хорошо вижу. В них я верю. Но Менелая я никогда не могла хорошо разглядеть»

Гектор: «А Париса вы хорошо видели?»

Елена: «Да, он четко вырисовывается на фоне неба, земли, он всегда был передо мной, словно высеченная из мрамора скульптура» [Жироду, 1981: 368].

Елену пленяет красота Париса. Высказывание – «высеченная из мрамора скульптура» – позволяет увидеть связь между героями. Мрамор – камень – холодная душа. Изображение скульптуры всегда требует правильности форм, пластики, отсюда и телесная красота. Перед нами два внешне прекрасных героя, но с застывшими чувствами.

Показательным эпизодом является встреча Троила и Елены, во время которой героиня желает соблазнить троянского царевича. Его неповиновение кажется ей нелепым, так как супруга Менелая привыкла удовлетворять свои желания: «Ты должен слушаться, когда тебя зовут по имени: ты же еще совсем щенок... впервые в жизни меня принудили при разговоре с мужчиной кричать» [Жироду, 1981: 376]. «К концу дня, когда я взойду на крепостную стену, чтобы посмотреть на заход солнца... ты поцелуешь меня» [Жироду, 1981: 377].

Жироду наделяет Елену духовной пустотой, равнодушием, сладострастием. Такое поведение героини и ее характер во многом объясняются воспоминаниями из детства спартанской царицы. Рассказывая об отце, матери, сестре и подруге, Елена неоднократно упоминает о птице: *«...все человеческие несчастья, если они как-то связаны с птицами, я знаю в подробностях... пьяная мать, оцепывающая живьем нашего ручного черного дрозда. И сестра, захваченная врасплох под забором, с рабом, под гнездом малиновок. И моя подруга со щегленком была калекой, а подруга со снегирем была чахоточной»* [Жироду, 1981: 398].

Птица является символом духа и души [Энциклопедия, 2005]. При совершении непростительных поступков происходит духовное падение, что подчеркивается упоминаниями о птицах. Чахотка и патология тела также переносятся на духовный мир человека. Детство Елены, наполненное яркими примерами духовного падения, словно объясняет внутренний мир героини. Красавица называет всех «несчастливых» равными себе: *«Я отлично знаю несчастье и несчастных. И мы всегда хорошо чувствовали себя вместе <...> всех этих несчастных я чувствую равными себе, я не отвергаю их, ибо не считаю свое здоровье, свою красоту и славу намного выше их ничтожества»* [Жироду, 1981: 398].

Елена становится воплощением всего мира с его низменными наслаждениями, безнравственностью, жестокостью, интеллектуальной ограниченностью: *«...он (Парис – Л.В.) избрал самый ограниченный ум, самое жестокое сердце, самую сладостную женщину! ...Вы погибли»* [Жироду, 1981: 416]. Не случайно Улисс заметит: *«Оскорбление судьбы ничем не может быть искуплено»* [Жироду, 1981: 416], а Елена возразит Гектору: *«Но вы думаете, что убедили самую слабую из всех женщин, вы убедили будущее»* [Жироду, 1981: 370].

Связь героини с окружающей действительностью подчеркивается Гектором, когда он сравнивает Елену с зеркалом, а ее глаза с «глазами мира»:

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

Елена: «Конечно, это очень прискорбно. Но каким способом можно преодолеть эту упрямую способность зеркала отражать действительность?» [Жироду, 1981: 374].

Гектор: «ничего, кроме пепла и пожарниц; изумруды и золото, превращенные в пепел. Как чисты очи мира. Ведь не слезами же омыты они» [Жироду, 1981: 372].

Золото, изумруды напоминают нам о страсти Елены к роскоши, о которой говорит Гекуба в трагедии Еврипида «Троянки». И сама героиня словно признает за собой эту слабость: *«Я не всегда хорошо различаю лица, но драгоценности я хорошо вижу»* [Жироду, 1981: 372]. Отраженные в глазах пепел, пожар напоминают образ, ставший воплощением мук, горя, зла, гибели, с которым мы встречаемся в произведениях античных поэтов. Так Ж. Жироду воспроизводит традиционное представление о красоте Елены, которая обладает не созидательной, а разрушительной силой.

Демокос: «У меня новая идея – сравнить лицо войны с лицом Елены. Она будет в восторге от подобного сходства».

Маленькая Поликсена: «На кого похожа война...?»

Гекуба: «На тетю Елену».

Маленькая Поликсена: «Значит, она очень красивая» [Жироду, 1981: 382].

Маленькая Поликсена формулирует главную идею, которую воплощает в себе образ Елены: за тем, что на первый взгляд кажется привлекательным, скрывается гибель, пустота и смерть. В связи с этим содержательным является диалог Гектора и Приама:

Приам: «...взглянув на женщину, ты вдруг почувствуешь, что она совсем не такая, какой кажется, что она блестящее олицетворение мысли и чувства».

Гектор: «Так рубин олицетворяет кровь» [Жироду, 1981: 357].

Драгоценный камень завораживает своим изяществом, так и Елена пленяет своей внешней красотой, под которой скрывается неприглядная

сущность героини, что и разгадывает Кассандра. Провидица словно заглядывает внутрь супруги Менелая, видя за внешней привлекательностью духовную пустоту:

Парис: «Разве она не похожа на маленькую милую газель?»

Кассандра: «Нет».

Парис: «Ведь ты же сама говорила мне, что она похожа на газель.

Кассандра: «Я ошибалась. Я позже увидела газель» [Жироду, 1981: 351].

В связи с этим примечательно высказывание Кассандры: *«Маленьким женщинам все велико»* [Жироду, 1981: 357].

Однако Елена не так глупа, как это может показаться на первый взгляд. Нередко в диалогах супруга Менелая проявляет склонность к иронии, которая зачастую остается не понятой окружающими. Героиня видит эгоистические намерения греков, скрытые в словах Улисса: *«...она одно из тех редких созданий, которых судьба послала на землю в своих собственных целях»* [Жироду, 1981: 416]. Стремление Улисса завуалировать свои помыслы словно вынуждает героя прикрываться классической версией, согласно которой Елена является орудием судьбы. Тем самым герой разоблачает и себя, и спартанцев, что хорошо понимает супруга Менелая. Греки используют похищение Елены в своих интересах, чтобы захватить привлекательные земли Трои. Она осознает, что в их руках является лишь вещью, игрушкой. И, возможно, поэтому Елена выбирает соответствующее ситуации поведение. Она вступает в коммуникативную игру, проявляя нарочитое безразличие, бездейственность:

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

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

Парис: «Скажи мне, что ты ненавидишь Менелая».

Елена: «Менелая? Я ненавижу его».

Парис: «Ты еще не все сказала... «Я никогда не вернусь в Грецию». Повтори».

Елена: «Ты никогда не вернешься в Грецию».

Парис: «Нет, речь идет о тебе» [Жироду, 1981: 367].

Елена: «Моя роль окончена. Пусть мир думает за меня. Он это делает лучше, чем я» [Жироду, 1981: 371].

Иногда в своих диалогах Елена словно играет роль легкомысленной женщины:

Гектор: «Елена сегодня вечером уезжает с греческим гонцом».

Елена: «Я? Что вы сочиняете?»

Гектор: «Разве вы мне только что не сказали, что не очень любите Париса?»

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

Но вместе с этим спартанская царица хорошо осознает, что происходит: *«Вы меня совсем не понимаете, Гектор. Я не колеблюсь в своем выборе. Было бы слишком легко сказать: «Я сделаю то или сделаю это», – и чтобы сказанное свершилось» [Жироду, 1981: 370].*

Такая пассивность героини нередко принимает характер вызова миру лицемерия, миру дельцов-мужчин. Так, Гектор заметит: *«Сколько бы ты ни говорила «да», ты полна упрямства, бросающего мне вызов!» [Жироду, 1981: 373].*

Итак, Ж. Жироду вслед за своими предшественниками создает амбивалентный образ Елены. Наряду с божественной, обольстительной красотой проявляется ее малодушие, душевный холод, безучастность к окружающим ее людям. Но под безразличием героини прячется брошенный ею вызов этому миру, погрязшему в лицемерии, стремлении обогатиться, о чем и скажет Андромаха: *«Когда приближается война, людей прошибает новый пот и события покрываются новым лаком. Ложью. Все лгут. Наши старцы не поклонники красоты, они любят самих себя, они обожают*

уродство. И возмущение греков тоже ложь... И их корабли, что причалили там под своими флагами и под звуки своих гимнов, – это тоже ложь, ложь моря. И против этого лицемерия, этих призраков поставлена на карту жизнь моего сына и жизнь Гектора!» [Жироду, 1981: 397].

Причины войны имеют сугубо экономический характер. Не только греки прельщены землями Трои, но и троянцы надеются на победу и захват богатой добычи. И Елена оказывается в их руках лишь вещью, игрушкой, благовидным поводом начать долгожданные военные действия.

2.4 Исповедь Елены в радиопьесе В. Хильдесхаймера «Жертва Елены»

Вольфганг Хильдесхаймер – первый писатель Германии, который принял основные постулаты театра абсурда.

Антитеатр начинает развиваться в Европе после Второй мировой войны, утверждая пессимистические и нигилистические черты: разочарование в идеологиях, взаимонепонимание (даже на языковом уровне), убеждение в абсурдности борьбы со злом, полное одиночество человека в современной цивилизации [Палиевская, 1993: 6]. Мир понимается как некий абсурд, в котором попытки понять или исправить действительность оказываются тщетными. Абсурдизм воспринимался как новое художественное мышление, способ «выразить противоречивость, «непонятность» эпохи и ... через гротеск и иронию...отстраниться от нее» [Палиевская, 1993: 5].

Являясь представителем антитеатра в Германии, В. Хильдесхаймер создает несколько статей, теоретических работ, посвященных проблеме литературы абсурда: «Искусство призвано создавать истину», «Эмпирические размышления о моем театре», «Две франкфуртские лекции. Действительность абсурдного. Абсурдное «Я» и др. Лекция «О театре абсурда» стала манифестом антитеатра, в котором В. Хильдесхаймер дал определение нового направления в драматургии: «Театр абсурда служит

столкновению публики с абсурдом, причем ей становится ясна собственная абсурдность» [Палиевская, 1993: 14].

Ориентируясь на театр абсурда, В. Хильдесхаймер первым в послевоенные годы создает антиверсию мифа о Троянской войне. В основе пьесы «Жертва Елены» («Das Opfer Helena»), написанной в 1955 г. (1958г), лежит сюжет о похищении Елены Прекрасной. При этом античный миф проецируется на современность, давая возможность осмыслить проблемы, ставшие ключевыми для «поколения вернувшихся». Как замечает Т.А. Шарыпина, писатели, «отвлекаясь от излишних бытовых подробностей, используют заложенную в мифе возможность обобщения, универсализации и создают вневременные общезначимые модели действительности, человеческого поведения, нравственных конфликтов» [Шарыпина, 2015: 307]. Не случайно Хильдесхаймер обращается к предыстории Троянской войны. На первый план выходит вопрос об истинных причинах и виновниках войны.

В радиопьесе раскрывается процесс создания идеологических мифов, тактика манипулирования общественным сознанием. Хильдесхаймер отказывается от идеи божественного вмешательства в жизнь людей, перелагая всю ответственность за совершаемые поступки на самих героев. Драматург дегероизирует образы великих славных воинов. Менелай и Парис предстают расчетливыми политиками, которые любыми способами пытаются развязать войну, используя мнимое похищение Елены как благородный повод для кровопролития. В этом мире нет справедливых и гуманных вождей. Политика – это цепь интриг равно безнравственных противников, для которых власть и богатство гораздо желаннее любой прекраснейшей женщины.

Хильдесхаймер умело совмещает два временных пласта. История Елены представлена ретроспективно. Красавица ведет свое повествование, уже осмыслив, проанализировав свершившиеся события. Отсюда своеобразное построение радиопьесы, напоминающее событийный

калейдоскоп. Хильдесхаймер использует принцип монтажа, останавливая взгляд читателя на ключевых сюжетных картинах, небольших зарисовках, в которых раскрываются образы героев. «Монтажная» композиция создает эффект киноплёнки, которую просматривает героиня. Елена комментирует поведение героев, сцены сопровождаются ее субъективными замечаниями.

Так спартанская царица становится не только главной героиней произведения, но и повествователем-комментатором. Она ведет свой диалог со слушателем, непосредственно вступает с ним в коммуникацию: «*Guten Abend, meine Damen! Guten Abend, meine Herren! <...> Sie wissen auch – oder, vielmehr meine Damen und Herren, – Sie glauben zu wissen, wie es zu diesem Kriege kam...*» («Добрый вечер, Дамы! Добрый вечер, Господа! <...>. Вы знаете – или, скорее, Дамы и Господа, – Вы думаете, что знаете, как эта война началась...») [здесь и далее перевод наш – Л.В.] [Hildesheimer, 1965: 7].

Сократить дистанцию между Еленой и адресатом помогает жанр радиопьесы. Звук и голос, по мнению Т.А. Шарыпиной, дают «возможность абстрагироваться от реальности, скованной условностями и объективными обстоятельствами» [Шарыпина, 2015: 308].

Повествование Елены принимает исповедальный характер. Красавица предоставляет потомкам возможность самим определить виновных в развязывании кровопролитной войны «*Ich will Ihnen wahre Geschichte erzählen und es nochmals der Nachwelt anheimstellen, mir meinen Anteil der Schuld zuzumessen*» («Я хочу рассказать Вам правдивую историю и еще раз предоставить (возможность) потомкам измерить долю моей вины») [Hildesheimer, 1965: 8].

Образ Елены Спартанской по-новому раскрывается под пером Хильдесхаймера. Его героиня обладает невероятной проницательностью, гибким умом. Она срывает маску лицемерия с Менелая, с легкостью разгадывает его эгоистические планы: «*Glaubst du, ich weiß nicht, daß es dein und deines sauberen Bruders – und euer aller – sehnlichster Wunsch ist, Troia zu eribern?*» («Ты думаешь, я не знаю, что это твое и твоего безупречного брата

– и всех вас – заветное желание – завоевать Троию?») [Хильдесхаймер, 1965: 22]. *«Du willst, daß ich alle meine Künste aufbiete, um zu bewirken, daß dieser Prinz mich entführt, – und ihr endlich eine wirksame Ursache zu einer Kriegserklärung habt!»* («Ты хочешь, чтобы я всё своё мастерство (умение) пустила в ход, способствуя тому, чтобы этот принц похитил меня, – и вы, наконец, имели серьезную причину объявить войну») [Hildesheimer, 1965: 23].

Елена Хильдесхаймера наделена деятельным характером. Героиня пытается доступными ей способами предотвратить войну. Она решает перехитрить Менелая и убедить Париса вместе бежать на какой-нибудь остров: *«Ich – als Ursache eines Krieges! Das dürfte nicht sein! Diesen Plan würde ich durchkreuzen, so dachte ich»* («Я как причина войны! Этого не должно быть! Этот план я разрушу, так я думала») [Hildesheimer, 1965: 25]. *«...zwar würde ich mit Prinz Paris fliehen. Aber nicht nach Troia. Auf irgendeiner friedlichen, idyllischen Insel würden wir landen ... und von dort würde ich die Welt wissen lassen, daß ich es gewesen sei, den troianischen Prinzen entführt habe»* («... конечно, я убегу с принцем Парисом. Но не в Троию. Мы прибудем на любой мирный, идиллический остров ... и оттуда я дам миру знать, что являюсь той, которая похитила Троянского принца») [Hildesheimer, 1965: 37].

Спартанская царица не боится всеобщего осуждения. Она готова прослыть преступной в глазах всех людей, лишь бы не допустить кровопролития. Но красавица оказывается обманутой Парисом. Молодой царевич прибывает в Троию, чтобы соблазнить Елену и спровоцировать греков начать войну:

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

Helena: «Wir?» («Нас?»)

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

нетерпением, так это греческий флот, который последует за нами») [Hildesheimer, 1965: 58].

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

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

Paris: «Da es nicht wahrscheinlich ist, daß Ihr Griechen uns eure Reiche zur Eroberung anbietet, ist es in der Tat das, was wir wollen» («Так как это невозможно, чтобы вы, греки, предложили нам завоевать ваши богатства, это на самом деле то, чего мы хотим») [Hildesheimer, 1965: 58].

Образ Елены не идеализируется, не скрыта былая неверность Елены: «Lieber für ewig in der Unterwelt, als diese trostlosen Tage ohne den Lichtblick eines angekündigten Besuches, – nicht zu reden von den einsamen Nächten, – denn ich hatte Menelaos schon längst aus meinem Schlafgemach verbannt» («Лучше навечно в ад, чем безотрадные дни без единого просвета объявленного визита, – не говоря об одиноких ночах, – потому что я уже давно прогнала Менелая из своей опочивальни») [Hildesheimer, 1965: 19].

Супруге Менелая не чужды вполне человеческие желания. Она стремится испытать настоящие светлые чувства. Как любая женщина, надеется обрести счастье. Но в мире, в котором мужчин интересуют личная

власть и войны, Елена обречена на одиночество и непонимание: *«Ich war also das erste Opfer des troianischen Krieges. Ich war das Opfer des Menelaos und des Paris, das Opfer der Griechen und der Trojaner. Aber letzten Endes war ich doch nur mein eigenes Opfer. Ich liebte die Männer, aber die Männer liebten den troianischen Krieg <...> Ich bin den Männern Ziel und Objekt, Werkzeug und Opfer und Idealbild gewesen, – aber geliebt hat mich keiner von ihnen»* («Я была первой жертвой Троянской войны. Я была жертвой Менелая и Париса, жертвой греков и троянцев. Но, в сущности, я была только собственной жертвой. Я любила мужчин, но мужчины любили Троянскую войну <...> Для мужчин я цель и объект, орудие, и жертва, и идеальный образ, – но никто из них меня не любил») [Hildesheimer, 1965: 64].

Итак, Хильдесхаймер модернизирует известный античный сюжет. Сохраняя свою канву, миф приобретает новое идейное содержание, что ведет и к переосмыслению образов героев. Конфликт разворачивается между теми, кто хочет ввергнуть народы в войну, и теми, кто пытается предотвратить кровопролитие. Менелай и Парис, несмотря на то что принадлежат к двум враждебным державам, преследуют одну цель – начать военные действия и захватить богатую добычу. По сути, Елена единственная героиня, которая стремится не допустить Троянской войны. Именно поэтому спартанская царица предстает более человечной, гуманной, искренней, чем окружающие ее «великие» воины. Однако в глазах последующих поколений красавица навсегда останется виновной в развязывании Троянской войны и в гибели многих славных героев. Как и герой театра абсурда, Елена обречена на одиночество в современном ей мире. Она осознает тщетность своих попыток как-либо исправить действительность. Понимает абсурдность своей борьбы, своего противостояния миру лицемерия, мужчин-дельцов. Елена вынуждена осознать свое поражение и смириться со своей участью – быть игрушкой в руках Менелая.

2.5 Идеино-эстетическая функция образа Елены в повести К. Вольф «Кассандра»

Обращение многих писателей Германии к Античности в 50 – 90 гг. XX века связано с философскими и этико-эстетическими проблемами культуры. На первый план, как отмечает Т.А. Шарыпина, выдвигается катастрофичность бытия, ставится вопрос об истинной природе человека [Шарыпина, 1998: 258].

Нравственные и философские вопросы современности наиболее ярко отражаются в литературе 70 – 80-х годов. Это связано с тем, что писатели (А. Зегерс, К. Вольф, Ф. Фюман, Х. Мюллер, Ф. Браун и др.) сталкиваются с трудностями осмысления тех изменений, которые происходили в обществе. Для того чтобы найти ответы на вопросы современности, они обращаются к историческим аналогиям, заложенным в мифах [Шарыпина, 1998: 345]. Это находит отражение в интерпретациях классических текстов, отдельных сюжетных мотивов, образов. Появляются такие произведения, как повесть К. Вольф «Кассандра», роман Ю. Брезана «Крабат, или Преображение мира», роман Ф. Фюмана «Прометей» и др [Шарыпина, 1998: 346].

Повесть К. Вольф «Кассандра» («Kassandra», 1983), как и многие произведения этой эпохи, направлена на перестройку общества в сфере гуманизма [Шарыпина, 1998: 370]. Используя свободный пересказ мифа о Троянской войне, писательница придаёт ему современное звучание. Именно поэтому в произведении появляются новые образы, связанные с историей Германии XX века. К. Вольф поднимает один из «самых болезненных для сознания послевоенного немца вопрос – вопрос о вине» [Шарыпина, 1998: 307].

Писательница, как и Ж. Жироду и В. Хильдесхаймер, разоблачает лицемерие политиков, которые с легкостью манипулируют общественным сознанием, обманывая свой народ. Но если в произведениях греческого и немецкого драматурга центром эгоцентризма, лжи являются греки, то у

К. Вольф это троянцы – народ, который выражает непреодолимое желание начать войну и захватить большую добычу. Они отправляют в Спарту три корабля, приводя сомнительные, неправдоподобные причины отплытия. Эти судна, по мнению Т.А. Шарыпиной, символизируют 3 степени подготовки войны. Первые два корабля выступают угрозой, последний – поводом к развязыванию кровопролитных событий [Шарыпина, 1998: 372].

Цель первого корабля определяется двояко. Одни считают, что троянцы приплывают в Спарту для переговоров о праве на проход через Геллеспонт. Гектор же осведомлен о том, что троянский муж Лампос направляется к жрице (версия для народа): *«должен был спросить Пифию, не снято ли еще проклятие с холма, где возвышается Троя»* [Вольф, 2001]. Тем не менее корабль возвращается с богатыми дарами: *«Лампос привез в Дельфы богатые, чуть ли не превосходившие наши возможности дары»* [Вольф, 2001]. А среди троянцев распространяется слух, что греки не согласились с условиями, что подтверждает сугубо экономические интересы. Отплытие второго корабля, который Гекуба называет «вылазкой объятых страхом», можно считать оправданным. Прикрываясь родственными связями и намерением не прослыть слабым царем, Приам побуждает народ вернуть Гесиону, свою сестру, ранее увезенную спартанцем Телемоном: *«Царь, который не делает попыток отвоевать похищенную сестру, теряет лицо»* [Вольф, 2001].

Неудачный поход не останавливает троянцев. Постоять за честь своего отца вызывается Парис: *«Я, Парис, отниму сестру царя у врагов. Если же она откажется вернуться, найдётся другая. Красивее. Моложе. Благороднее. Богаче. Это мне обещано, пусть все знают»* [Вольф, 2001]. Такое выделение Елены среди других женщин мы встречаем в поэме Гомера «Илиада»: *«Пусть из троянских жен изберёт по желанию двадцать, / После Аргивской Елены красой превосходнейших в Трое»* [Гомер, 1987: 120]. А также в произведение Гёте «Фауст»: *«Завидно редким даром своим /*

Единственная из многих ты / Возвысилась своей красотой» [Гёте, 1969: 434].

Но молодому царевичу не удастся вернуть Гесиону, и тогда он исполняет свою угрозу. Похищение Елены, в котором призывают видеть волю богов, троянские мужи рассматривают как подвиг Париса: «...в дневных и ночных заседаниях совета была изготовлена и выкована новость, твердая, гладкая, как копье. Парис, троянский герой, по велению нашей любимой богини Афродиты похитил у хвастливых греков прекраснейшую женщину Греции — Елену и тем самым смыл оскорбление, нанесенное нашему могучему царю Приаму разбойничьим похищением его сестры. [Вольф, 2001].

Зная о чарующей внешности Елены, политики без больших усилий заставляют поверить народ Трои в разрушительную силу красоты спартанской царицы: «В каждом возник образ прекраснейшей из женщин, такой сияющей, что доведись нам его увидеть, он ослепил бы всех» [Вольф, 2001]. Людей удовлетворяет подобное объяснение того, что Елена скрыта под покрывалом. Народ верит в присутствие красавицы, так как посольство Менелая настоятельно требует возвращения царицы. Таким образом, простые люди оказываются обманутыми политиками-манипуляторами. На самом деле Елены нет в Трое, ее похитил египетский царь, когда Парис возвращался окольным путем. Такой версии придерживается Приам и его приближенные. На наш взгляд, это очередная политическая интрига, к которой прибегают заинтересованные в войне люди. Ведь для них важно, чтобы народ верил и сражался:

Приам: «война, ведущая из-за призрака, может окончиться только поражением»

Кассандра: «Нужно...чтобы у войска сохранилась вера в призрак» [Вольф, 2001].

Интересно, что и грекам известно об истинном местонахождении супруги Менелая: «...мы можем вернуть Менелаю Елену» – «На самом деле можете?» [Вольф, 2001].

Где на самом деле была Елена, К. Вольф не дает ответа, хотя и принимает версию Еврипида (во время Троянской войны Елена жила в Египте). Как и ее предшественники, писательница вводит мотив призрака, но уже в трансформированном виде. Призрачной становится ложная вера в Елену, в ее присутствие среди троянского народа: «...в Елене, которую мы придумали, мы защищаем то, чего у нас больше нет» [Вольф, 2001].

Елена оказывается лишь поводом к развязыванию военных действий: «Потом мы все забыли, **что было поводом** к войне. После кризиса на третьем году войны даже солдаты перестали требовать, чтобы им показали прекрасную Елену» [Вольф, 2001]. Война желанна и грекам, и троянцам:

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

Кассандра: «Так обсудите это».

Приам: «Это только не хватало. Обсуждать нашу неотъемлемую собственность и право!» [Вольф, 2001].

Елена в глазах всего народа оказывается виновной в кровопролитии. Ее имя становится воплощением войны: «имя, которое все сильнее отдавало пеплом, пожаром, разорением» [Вольф, 2001]. В этих строках можно увидеть косвенную отсылку к Гомеру («Илиада»), Эсхилу («Агамемнон») и Еврипиду («Елена»), в произведениях которых образ Елены, её имя есть воплощение гибели, горя, мук: «Пал Илион, и обломки / **Жаркое пламя пожрало...** / Тьмы я мужей сгубила... / Их унесло Елены / Полное муки имя» [Еврипид, 1969: 86].

Итак, Елена оказывается «орудием» в руках искусных политиков, мнимое похищение которой помогает им развязать долгожданную войну.

ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 2

Обращаясь к известному мифологическому сюжету, писатели XX века связывают его с современностью. Они ставят актуальные для своего времени проблемы: поднимают вопрос о манипулировании общественным сознанием, обличают лицемерие политиков, в руках которых люди являются пешками, удобными фигурами в реализации корыстолюбивых планов.

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

В произведениях Ж. Жироду, В. Хильдесхаймера и К. Вольф красавица оказывается «орудием» в руках искусных политиков-манипуляторов. Героиня не примиряется со своей судьбой и доступными ей способами пытается противостоять героям-лицемерам. Так, в пьесе Ж. Жироду спартанская царица показывает нарочитое безразличие к происходящим событиям. В ее поведении проявляется пассивность, которая, на первый взгляд, может показаться лишь ветреностью и беспечностью героини. Елена В. Хильдесхаймера проявляет небывалую активность в стремлении разрушить эгоистические планы греков, не подозревая о хитроумном намерении самого Париса. Но супруга Менелая оказывается лишь вещью, хорошим поводом к долгожданной войне. Эту идею развивает и К. Вольф, изображая непреодолимое желание обеих враждующих сторон вступить в войну, чтобы захватить богатую добычу.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

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

I

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

II

Самым неоднозначным и противоречивым образом Троянского цикла мифов является образ Елены Прекрасной. Спартанская царица невероятно красива, но ее красота обладает не созидательной, а разрушительной силой. Героиня и восхищает, и вызывает ненависть, она виновница войны и, одновременно, жертва. Именно поэтому античные авторы (Гомер, Горгий, Эсхил, Еврипид) наделяют Елену как отрицательными, так и положительными качествами.

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

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

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

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

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

Интерес к Троянским событиям в литературе XX века был обусловлен самой эпохой: распространение фашистской идеологии, захватническая политика Германии, две крупные Мировые войны. Обращаясь к известному мифологическому сюжету, писатели пытаются осветить актуальные проблемы и вопросы современности, когда меняется взгляд на войну, на подлинный героизм. Художники рассматривают проблему манипуляции общественным сознанием, утраты гармоничного восприятия мира. Поднимают вопрос об истинной природе человека, об ответственности каждого перед своим народом, своей страной. Писатели переосмысливают нравственно-философскую основу древнего предания и раскрывают процесс создания идеологических мифов.

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

Сохраняя мотивный комплекс героини, писатели пытаются по-новому раскрыть образ красавицы. Так, героиня выполняет активную роль, наделяется ярко выраженным деятельным началом, способностью к анализу, к рефлексии. Ее поведение не подвергается осмыслению с точки зрения морали.

Трагический образ Елены, воплощающий совершенную красоту, представлен в пьесе Э. Верхарна «Елена Спартанская». Его героиня эволюционирует, приобретая новые, привлекательные черты, меняя свои предпочтения. Но герои, испытывая к красавице лишь страстное влечение, не способны оценить «преображения» Елены. Спартанская царица оказывается одинокой и становится жертвой собственной красоты, магия которой у самой героини вызывает страх и опасение.

П. Клодель («Протей») развенчивает классический сюжет о призраке Елены, используемый авторами как возможность оправдать красавицу. В мире лжи, лицемерия и обмана Елена предстает гордой, безжалостной, меркантильной царицей.

Подобное изображение встречаем и в драме Ж. Жироду «Троянской войны не будет». Елена не способна испытывать жалость, вину. Ее обольстительная красота легко соседствует с духовной пустотой. Однако героиня Жироду умна, рассудительна. Елена осознает, что является игрушкой в руках политиков. Именно поэтому она проявляет пассивность и безразличие, тем самым бросая вызов миру мужчин-дельцов.

Свою героиню В. Хильдесхаймер («Жертва Елены») наделяет ярко выраженным деятельным началом. Елена доступными ей способами пытается предотвратить кровопролитие, разрушив эгоистические планы своего супруга. Но красавица становится жертвой политической интриги, общественных предрассудков, что встречаем и в повести К. Вольф «Кассандра». Писательница обличает и спартанцев, и троянцев, которые проявляют непреодолимое желание развязать войну.

При разной оценке нравственных качеств героини и ее поступков общим для авторов XX века является стремление осмыслить причины войны. Снимая божественный план в трактовке событий, писатели перекладывают ответственность за кровопролитие на алчных и честолюбивых правителей, использующих похищение Елены как благовидный повод к войне. В этом контексте героиня предстает «орудием» в руках не богов, а самих людей, жертвой политических интриг.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Художественная литература

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

Научная литература

12. Абрамовских Е.В. «Возможный» сюжет в произведениях нон-финито: рецептивный аспект // Новый филологический вестник. 2006. № 2 (3). С. 206–210.
13. Абрамовских Е.В. Креативная рецепция незаконченных произведений как литературоведческая проблема: на материале дописываний незаконченных отрывков А.С. Пушкина: дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.08. М., 2007. 453 с.

14. Абрамовских Е.В. Роман Ингарден как основоположник рецептивной эстетики // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. 2012. № 2. С. 414–416.
15. Абрамовских Е.В. Функционирование категории «non-finito» в литературе и кино [Электронный ресурс]. 2016 С. 25–36. URL.: https://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/136035/2_OperaSlavica_26-2016-3_5.pdf?sequence=1 (дата обращения: 10.05.2017).
16. Абрамовских Е.В. Креативная рецепция незаконченных произведений как литературоведческая проблема (на материале дописываний незаконченных отрывков А.С. Пушкина): автореф. дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.08. М., 2007. 44 с.
17. Абрамовских. Е.В. Рецептивные стратегии текста non-finito // Вестник ЮУрГУ. 2007. № 8 (80). С. 56–60.
18. Абрамовских. Е.В. Типология креативной рецепции незаконченного текста (на материале дописываний незаконченных произведений А.С. Пушкина) // Вестник ОГУ. 2007. №5. С. 57–64.
19. Аверинцев С.С. Образ античности в западноевропейской культуре XX в. Некоторые замечания // Новое в современной классической филологии. М.: Наука, 1979. С. 5–40.
20. Аверинцев С.С., Эпштейн М.Н. Мифы // Литературный энциклопедический словарь / под ред. В.М. Кожевникова, П.А. Николаева. М.: Советская энциклопедия, 1987. С. 222–225.
21. Аникст А.А. «Фауст» Гёте: лит. коммент. М.: Просвещение, 1979. 240 с.
22. Аникст А.А. Творческий путь Гёте. М.: Худож. лит., 1986. 544 с.
23. Анненский И.Ф. Орестея // История античной драмы: курс лекций. СПб.: Гиперион, 2003. С. 230–246.
24. Бахтин М.М. Греческий роман // Литературно-критические очерки. М., 1986. С. 123–148.

25. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества [Электронный ресурс] М., 1979. URL.: <http://teatr-lib.ru/Library/Bahtin/esthetic> (дата обращения: 10.05.2017).
26. Белинский В.Г. Статьи и рецензии 1841 года // Полное собрание сочинений: в 13 т. М., 1953 – 1959. Т. 4. 1954. С. 408–601.
27. Брюсов В.Я. В гостях у Верхарна. Из записной книжки // Дневники. Автобиографическая проза. Письма / сост., вступ. ст. Е.В. Ивановой. М.: ОЛМА – ПРЕСС Звездный мир, 2002. С. 250–259.
28. Веселовский А.Н. Поэтика мотивов // Историческая поэтика. М., С. 300–306.
29. Галанин Р.Б. Соотношение логоса, бытия и истины в трактате Горгия «Похвала Елене» // Вестник русской христианской гуманитарной академии. 2010. № 4. С. 123–127.
30. Гаспаров Б.М. Из наблюдений над мотивной структурой романа М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Литературные лейтмотивы. Очерки русской литературы XX века. М., 1994. С. 28–82.
31. Гегель Г.В.Ф. Эстетика: в 4 т. М., 1968. Т.1. 309 с.
32. Голосовкер Я.Э. Логика мифа. М.: Наука, 1987. 248 с.
33. Грабарь-Пассек М. Античные сюжеты и формы в западноевропейской литературе. М.: Наука, 1966. 318 с.
34. Денисман Т.Г., Эфрос Н.Д. Переписка с Эмилем Верхарном 1906 – 1914 // Литературное наследие. М., 1976. Т.58. С. 546–621.
35. Дюришин Д. Теория сравнительного изучения литературы. М.: Прогресс, 1979. 318 с.
36. Жерновая Г.А. Кассандра в системе характеров трагедии Эсхила «Агамемнон» // Вестник Кемеровского гос. ун-та культуры и искусства. 2010. № 11. С. 42–56.
37. Загидуллина М.В. Ранние статьи Гоголя о Пушкине: к вопросу о «внутрицеховой» рецепции // Вестник Челябинского гос. ун-та. 2004. №1. С. 34–41.

38. Зоркая Н. Ханс Роберт Яусс. История литературы как провокация литературоведения // Новое литературное обозрение. 1995. № 12. С. 34–39.
39. Иглтон Т. Теория литературы / пер. Е. Бучкиной, под ред. М. Маяцкого, Д. Субботина. М., 2010. 295 с.
40. Ингарден Р. Исследования по эстетике / пер. с польского А. Ермилова, Б. Федорова. М., 1962. 570 с.
41. История западноевропейского театра: в 8 т. М., 1985. Т. 7. 535 с.
42. Камышников Р.В., Чалая Е.В. Рецептивная эстетика в качестве инструмента анализа произведений британских поэтов Первой мировой войны // Вісник СевНТУ. 2012. № 126. С. 118–121.
43. Кинкулькина Н. Первая постановка «Елены Спартанской» // Русская классика и мировой театральный процесс: межвуз. сб. науч. трудов / отв. ред. А.А. Якубовский. М., 1983. С. 86–99.
44. Ковалева П.И. Типологические черты советской радиодраматургии 1970-х годов: дис. ... канд. филол. наук: 10. 01. 01. Екатеринбург, 2015. 201 с.
45. Ковылкин А.Н. Вопросы рецептивной эстетики // Омский научный вестник. 2007. № 2 (54). С. 153–157.
46. Коган М.А. и др. Мифологический словарь. М., 1965. 299 с.
47. Кожанова В.Ю. Концепты рецептивной эстетики в интерпретативной парадигме медиатекста // Вестник московского ун-та. 2012. № 5. С. 97–107.
48. Константинова. А.В. Рецепция поэзии Теда Хьюза в Германии (на примере сборника «Ворон»): автореф. дис. ... канд. филол. наук. Нижний Новгород, 2009. 23 с.
49. Кузьмина В.П. Французская комедия 20 – 30-х годов XX века (П. Клодель, Ж. Кокто, Ж. Ануи) // Писатели и жизнь: сб. ист.-лит., теор. и крит. ст. / под ред. С.Д. Артаманова. М., 1981. С. 284–302.

50. Левакин Н.Н. Художественная рецепция как литературоведческое понятие (к вопросу понимания термина) // Известия ПГЛУ им. В.Г. Белинского. 2012. № 27. С. 308–310.
51. Летина Н.Н. Теоретические основания рецепции в провинциальном искусстве // Регионология. 2008. № 3. С.295–302.
52. Лосев А.Ф. Гомер. М.: Молодая гвардия, 2006. 415 с.
53. Луцевич Л.Ф. Авторецепция как попытка формирования литературной рецепции в «Авторской исповеди» Николая Гоголя [Электронный ресурс]. URL: <http://domgogolya.ru/science/researches/1104> (дата обращения: 15.08.2015).
54. Любкер Ф. Реальный словарь классических древностей / под ред. Й. Геффкена, Э. Цибарта [Электронный ресурс]. 1914. URL: <http://dic.academic.ru/dic.nsf/lubker/215> (дата обращения: 10.05.2015).
55. Людина О.Е. Генезис и эволюция французской мифологической драмы первой половины XX века: дис. ... д-ра филол. наук: 10. 01. 03. М., 2004. 442 с.
56. Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. М., 2000. 406 с.
57. Мельникова Е.Г. Понятие рецепции: современные исследовательские подходы к анализу текстов культуры // Ярославский пед. вестник. 2012. № 3. С. 239–242.
58. Мережинская. А.Ю. Диалог с классикой: интерпретация наследия А.П. Чехова и авторецепция в русской драматургии 1900 – 2000-х годов // Русская литература. Исследования. 2010. Вып. 14. С. 4–34.
59. Мифологический словарь / сост. И.Н. Лосев, Н.С. Капустин, О.Т. Кирсанова, В.Г. Тахтамышев. Ростов н/Дону, 1997. 576 с.
60. Михайлов А.Д. Путь Жироду – драматурга // Жан Жироду. Пьесы. М.: Искусство, 1981.С. 3-30.
61. Некрасова И.А. Жанр лирического фарса во французской католической драматургии XX века: с приложением пьес Поля Клоделя «Протей», «Медведь и Луна». СПб., 2007. 192 с.

62. Некрасова И.А. Поля Клодель и европейская сцена XX века. СПб., 2009. 460 с.
63. Ощепков А.Р., Луков В.А. Русская рецепция Марселя Пруста // Знание. Понимание. Умение [Электронный ресурс] <http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2008/5/Oshchepkov&Lukov> (дата обращения: 15.08.2015).
64. Палиевская Д.М. Эволюция театра абсурда в послевоенной литературе ФРГ: автореф. дис. ... канд-та филол. наук: 10.01.05. М., 1993. 31 с.
65. Полякова О.Л., Казакова И.Б. Литературный миф Нового времени: опыт структурирования у И.В.Гёте и Дж. Китса // Знание. Понимание. Умение. 2012. № 2. С. 185–190.
66. Пропп В.Я. Морфология волшебной сказки. М., 2003. 144 с.
67. Путилов Б.Н. Мотив как сюжетобразующий элемент // Типологические исследования по фольклору: сб. науч. ст. памяти В.Я. Проппа (1895 – 1970). М., 1975. С. 141–155.
68. Сабашникова А.А. Драматургия Поля Клоделя периода 1905 – 1924: проблема жанра: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.05. М., 1989. 174 с.
69. Саид-Батталова Т.Ш. Криста Вольф. «Кассандра» – миф и реальность. К проблеме традиции // Вестник ВЭГУ. 2005. № 2. С. 83–89.
70. Силантьев И.В. Поэтика мотива. М., 2004. 296 с.
71. Словарь: Античные писатели [Электронный ресурс]. СПб.: Лань, 1999. URL: <http://ancientrome.ru/dictio/article.htm> (дата обращения: 25.05.2015)
72. Современный словарь-справочник: Античный мир / сост.: М. И. Умнов [Электронный ресурс]. М.: Олимп: АСТ, 2000. URL: <http://antiquites.academic.ru/1831> (дата обращения: 25.05.2015).
73. Соколюк В. Пенелопа в зеркале сатиры // К. Варналис. Дневник Пенелопы. М.: Известия, 1983. С. 5–12.

74. Стеблин-Каменский М.И. Миф [Электронный ресурс]. Л.: Наука, 1976. URL: <http://norse.ulver.com/articles/steblink/myth/index.html> (дата обращения: 27.03.2015).
75. Тамарченко Н.Д. Сюжет и мотив, комплекс мотивов и сюжетная схема // Теория литературы: в 2 т. Теоретическая поэтика. М., 2004. Т.1. С. 193–205.
76. Тахо-Годи А.А. Греческая мифология. М.: Искусство, 1989. 304 с.
77. Теории, школы, концепции (критические анализы). Художественная рецепция и герменевтика / ответ. ред. Ю.Б. Борев. М.: Наука, 1985. 287 с.
78. Томашевский Б.В. Тематика // Теория литературы. Поэтика: учеб. пособие / вст. ст. Н.Д. Тамарченко. М., 1999. С. 176–199.
79. Фрейденберг О.М. Мотивы // Поэтика сюжета и жанра. М., 1997. С. 221–222.
80. Фрумкин К.Г. Соблазнитель. Размышление о вечном образе // Нева [Электронный ресурс]. 2013. № 13. URL.: <http://magazines.russ.ru/neva/2013/5/fr17-pr.html> (дата обращения: 21.10.2016).
81. Хренов Н.А., Мигунов А.С. Очерки эстетики и теории искусства. М., 2013. С. 380–400.
82. Хьюбнер К. Истина мифа. М.: Республика, 1996. 448 с.
83. Цветкова М.В. Возможности рецептивного подхода в рамках компаративистского исследования // Вестник Вятского гос. гуманитарного ун-та. 2010. Т. 2. № 3. С. 8–12.
84. Цурганова Е.А. Западное литературоведение XX века: Энциклопедия. М.: Intrada, 2004. С. 350.
85. Шарыпина Т.А. Античные коды в немецком философско-эстетическом и литературном сознании XX века // Вестник Нижегородского ун-та им. Н.И. Лобачевского. 2014. № 2 (3). С. 186–192.

86. Шарыпина Т.А. Восприятие античности в литературном сознании Германии XX в. (троянский цикл мифов): дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.05. М., 1998. 532 с.
87. Шарыпина Т.А. Игровые формы воздействия на зрителя в театре Германии второй половины XX века // Вестник Челябинского государственного педагогического университета. 2015. №1. С. 304–311.
88. Шарыпина Т.А. Философско-эстетическая концепция образа Елены в трагедии Гёте «Фауст» и мифологической опере Гуго фон Гофманстала «Египетская Елена» (к проблеме творческих схождений) // Российский гуманитарный журнал. 2013. № 2. С. 159–167.
89. Шеллинг В.Ф. Философия искусства. М.: Мысль, 1966. 496 с.
90. Шкунаева И.Д. Елена Спартанская // Бельгийская драма от Метерлинка до наших дней. Очерки. М.: Искусство, 1973. С. 219–222.
91. Щеглов Г.В., Арчер В. Мифологический словарь [Электронный ресурс]. 2006. URL.: <http://mythology.academic.ru/1235> (дата обращения: 18.11.2015).
92. Элиаде М. Аспекты мифа. М.: Академический проект, 2010. 251 с.
93. Энциклопедия мифологии [Электронный ресурс]. URL: http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_myphology/317 (дата обращения: 18.11.2015).
94. Энциклопедия. Символы, знаки, эмблемы [Электронный ресурс]. 2005. URL: http://symbols_logos.academic.ru/568 (дата обращения: 20.03.2016).
95. Эсслин М. Театр абсурда [Электронный ресурс]. URL: http://teatr-lib.ru/Library/Esslin/absurd/#_Тoc398482385 (дата обращения: 07.11.2015).
96. Ярхо В.Н. Драматургия Еврипида и конец античной героической трагедии [Электронный ресурс]. 1999. URL: http://www.lib.ru/POEEAST/EVRIPID/evripid0_1.txt (дата обращения: 18.05.2015).

97. Ярхо В.Н. Миф об Оресте и Электре в западногерманской литературе XVIII – XX вв. [Электронный ресурс]. URL.: <http://simposium.ru/ru/node/9743> (дата обращения: 04.01.2017).
98. Яусс Х.Р. История литературы как провокация литературоведения // Новое литературное обозрение / пер. с нем., вст. ст. Н. Зоркой. 1995. № 12. С. 34–84.
99. Doyle A. Aeschylus' Pandora – Helen in the Agamemnon [Электронный ресурс]. 2009. С. 11–27. <http://akroterion.journals.ac.za/pub/article/view/24> (дата обращения: 05.01.2017).
100. Raducanu A. The ghost tradition: Helen of Troy in the Elizabethan era. [Электронный ресурс]. 2014. С. 22–36. URL: <https://www.degruyter.com/view/j/genst.2014.13.issue-1/genst-2015-0002/genst-2015-0002.xml> (дата обращения: 05.01.2017).
101. Theis O.F. Emile Verhaeren // The North American Review. 1913. Vol. 198. No. 694. P. 354–364.
102. Turquet-Milnes G. Verhaeren // Some Modern Belgian Writers. A Critical Study. New York, 1917. P. 68–73.

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

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

УТВЕРЖДАЮ
Заведующий кафедрой РЯЛиРК
И.В. Евсева
2017 г.



БАКАЛАВРСКАЯ РАБОТА
ХУДОЖЕСТВЕННАЯ РЕЦЕПЦИЯ ОБРАЗА ЕЛЕНЫ
ПРЕКРАСНОЙ В ЕВРОПЕЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XX ВЕКА

Выпускник



Л.В. Семченко

Научный руководитель



канд. филол. наук, доц. Т.С. Нипа

Нормоконтролер



Н.П. Булахова

Красноярск 2017