

Федеральное государственное автономное  
образовательное учреждение  
высшего образования  
«СИБИРСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»  
Институт филологии и языковой коммуникации  
Кафедра русского языка, литературы и речевой коммуникации

УТВЕРЖДАЮ  
Заведующий кафедрой РЯЛиРК  
\_\_\_\_\_ И.В. Евсева  
« \_\_\_\_\_ » \_\_\_\_\_ 2018 г.

МАГИСТЕРСКАЯ ДИССЕРТАЦИЯ

**АНТИЧНЫЕ ДРАМЫ П. ХАКСА И Х. МЮЛЛЕРА:  
ОПЫТ СРАВНИТЕЛЬНОГО АНАЛИЗА**

45.04.01 Филология  
45.04.01.02 Русская литература

|                      |       |                                      |
|----------------------|-------|--------------------------------------|
| Магистрант           | _____ | В.Э. Биктимиров                      |
| Научный руководитель | _____ | канд. филол. наук, доц.<br>Т.С. Нипа |
| Нормоконтролер       | _____ | А.А. Чуруксаева                      |

Красноярск 2018

## СОДЕРЖАНИЕ

|   |           |
|---|-----------|
| <b>ВВЕДЕНИЕ.....</b>  | <b>4</b>  |
| <b>ГЛАВА 1. МЕХАНИЗМЫ РЕЦЕПЦИИ КЛАССИЧЕСКОГО НАСЛЕДИЯ В ЛИТЕРАТУРНОМ ТВОРЧЕСТВЕ.....</b>  | <b>12</b> |
| 1.1. Основные векторы развития теории мифа в зарубежной и отечественной науке.....  | 12        |
| 1.2. Формы воплощения мифологического материала в литературе: неомифологизация, мифотворчество, ремифологизация.....                  | 20        |
| 1.3. Теория художественного восприятия в научных трудах ученых-компаративистов и идеологов «рецептивной эстетики» .....               | 25        |
| 1.3.1. Механизмы взаимовлияний как конструкт развития теории рецепции в сравнительном литературоведении.....                          | 25        |
| 1.3.2. Инструментарий рецептивной эстетики и его возможности для изучения проблем интертекстуальности.....                            | 31        |
| <b>ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 1.....</b>   | <b>41</b> |
| <b>ГЛАВА 2. БРЕХТОВСКАЯ ТРАДИЦИЯ В ДРАМАТУРГИИ П. ХАКСА И Х. МЮЛЛЕРА.....</b>   | <b>43</b> |
| 2.1. Рецепция классического наследия как идеологическая и эстетическая стратегия развития культуры и литературы ГДР.....              | 43        |
| 2.2. Брехт – Хакс – Мюллер: к вопросу о концепции интерпретации мифологического материала в художественном творчестве.....            | 47        |
| 2.3. Трансформация софокловского сюжета в пьесе Х. Мюллера «Филоклет».....  | 56        |
| 2.4. Два прочтения одного сюжета: «Горации и Куриации» Б. Брехта и «Гораций» Х. Мюллера.....  | 60        |
| <b>ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 2.....</b>   | <b>67</b> |
| <b>ГЛАВА 3. ПРИНЦИПЫ МОДЕРНИЗАЦИИ МИФОЛОГИЧЕСКИХ ОБРАЗОВ И СЮЖЕТОВ В ПЬЕСАХ П. ХАКСА И Х. МЮЛЛЕРА.....</b>                            | <b>69</b> |
| 3.1. Особенности интерпретации античного мифа о Геракле в драматургии Х. Мюллера и П. Хакса: рецептивный и компаративный аспекты..... | 69        |
| 3.1.1. Амфитрион П. Хакса: традиции и новаторство.....  | 70        |
| 3.1.2. Социально-философская проблематика в драмах «Геракл 5» Х. Мюллера и «Омфала» П. Хакса.....                                     | 80        |

|  |            |
|--|------------|
| 3.2. Демифологизация традиционного сюжетно-образного материала в комедиях «Прекрасная Елена» и «Орфей в аду» П. Хакса..... | 91         |
| 3.3. Постмодернистская репрезентация сюжета о Медее в триптихе Х. Мюллера.....   | 99         |
| <b>ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 3.....</b>  | <b>109</b> |
| <b>ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....</b>   | <b>111</b> |
| <b>СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.....</b>   | <b>114</b> |

## ВВЕДЕНИЕ

Петер Хакс (*Peter Hacks*, 1928–2003) и Хайнер Мюллер (*Heiner Müller*, 1929–1995) – две знаковые фигуры в истории развития театра ГДР 60 – 90-х годов. Свой творческий путь Хакс и Мюллер начинают как последователи театральной эстетики Бертольда Брехта, но впоследствии оба писателя «пошли путем конструктивной критики мастера» [Колязин, 2012: 14]. В глазах современников драматурги отождествлялись с героями античной мифологии – братьями Диоскурами. Так, например, огромное восхищение у Хакса вызвала трагедия Мюллера «Филоктет» (1964), названная им совершеннейшей трагедией с безукоризненной структурой и поэтическим языком. Однако уже в семидесятые годы их взаимоотношения начали приобретать характер обоюдной вражды. В 1972 году Х. Мюллер выпускает в свет литературную обработку шекспировского произведения «Макбет». По мысли Хакса, его оппонент осквернил своей адаптацией классическую трагедию. Подобное разобщение обосновано различиями отношением к социалистической идеологии, а также расхождением в идейно-эстетических концепциях: П. Хакс пишет комедии, Х. Мюллер – трагедии; для первого источником вдохновения оказывается конфликт между идеалом и жизнью, для второго – проблемы цикличности исторического процесса. При этом оба писателя, с их диаметрально противоположными идейно-эстетическими позициями, в равной степени обращались к разнообразному историческому, культурному, литературному материалу, уделяя особое внимание художественной интерпретации античных сюжетов. Под пером мастеров художественного слова классические сюжеты заново открывают свою поэтическую привлекательность и обретают новые возможности для их сценического воплощения.

**Актуальность** избранной темы исследования определяется устойчивым интересом в отечественном и зарубежном литературоведении к проблемам рецептивной эстетики, компаративистики, восприятия и

осмысления многовековых традиций инокультурного кода в художественном творчестве. В современном полидисциплинарном поле гуманитарной науки неизменно утверждение, что античное культурное наследие является наиболее устойчивой константой европейского художественного сознания. Не случайно, И.И. Винкельман, провозгласивший древнегреческое искусство и культуру высшим достижением человеческой цивилизации, писал:

«Отныне открыты самые чистые источники искусства; счастлив тот, кто их обретет и ими насладится. Искать, эти источники – значит направить путь в Афины <...> Единственный путь для нас сделаться великими и, если можно, даже неподражаемыми – это подражание древним» [Винкельман, 1935: 86].

Именно в культуре Германии наиболее мощно сформировалась национальная традиция художественной интерпретации античности. Рецепция и изучение древнегреческого и древнеримского достояния стали объектом эстетических, философских и художественных практик ведущих культурных деятелей (И.И. Винкельмана, И.В. Гёте, Г.Э. Лессинга, Ф. Шиллера, Ф. Гёльдерлина, Г. фон Клейста, Р. Вагнера, Ф. Ницше, О. Шпенглера, Г. Гауптмана, Т. Манна, Г. Кайзера, Г.Э. Носсака, В. Хидельсхаймера, Б. Брехта, К.Вольф, П. Хакса, Х. Мюллера, Б. Шлинка и др.). Выявление творческих связей, параллельных рядов между произведениями национальной и мировой литературы, позволяет установить единые закономерности развития литературы в ее историческом развитии. Без целостного компаративного исследования произведений П. Хакса и Х. Мюллера невозможно составить полное представление о специфике литературного процесса в Германии второй половины XX века, формах восприятия античного мифа в западноевропейской драме, а также о роли немецкого театра в современной культуре.

**Степень научной разработанности темы.** В зарубежном литературоведении внимание к творчеству П. Хакса и Х. Мюллера не угасает с 70-х годов. Спектр значимых научных исследований можно разделить на

следующие тематические группы: литературно-критические очерки<sup>1</sup>; творчество драматургов в контексте поэтики социалистического театра<sup>2</sup>; рецепция инокультурного кода в творчестве П. Хакса и Х. Мюллера<sup>3</sup>. С литературным наследием П. Хакса и Х. Мюллера на русском языке можно познакомиться благодаря переводам А.В. Карельского, В.Ф. Колязина, Ю.Б. Корнеева и Э.В. Венгеровой, однако долгое время творчество названных немецких писателей оставалось вне сферы интересов как обычного читателя, так и широкого филологического сообщества. Исключения составляют многотомные исследования, посвященные генезису и эволюции немецкоязычной литературы, в которых представлен разносторонний, но сжатый комментарий по проблемам художественного метода писателей, влияния традиций западноевропейского театра на творчество драматургов<sup>4</sup>,

---

<sup>1</sup> Вернер Г.Г. Петер Хакс // История литературы ГДР. М.: Наука, 1982. С. 424–432; Кэлер Г. Хайнер Мюллер // История литературы ГДР. М.: Наука, 1982. С. 433–440; Кляйт Г. Драматургия ГДР начала 70-х годов // Писатели Германской Демократической Республики. М.: Радуга, 1984. С. 262–271; Ромер Р. Петер Хакс // Писатели Германской Демократической республики. М.: Радуга, 1984. С. 348–364.

<sup>2</sup> Schütze, Peter. Peter Hacks. Ein Beitrag zur Ästhetik des Dramas, Antike und Mythenaneignung. Kronberg / Taunus: Scriptor Verlag, 1976. 303 p; Миттенцвай В. Отход учеников Брехта от его эстетических принципов // Литературоведение и литературная критика ГДР 1960-1970 годов: сб. статей критиков ГДР / предисл. К. Беттхер; пер. с нем. М.: Худож. лит., 1983. С. 136–154; Seidensticker В. The Political Use of Antiquity in the Literature of the German Democratic Republic // Illinois Classical Studies, vol. 17, no. 2, 1992. P. 347–367; Riedel V. Wandlung des Antikebildes in Literatur der DDR // International Journal of the Classical Tradition. Vol. 1, №2, 1994. P. 105–116; Barnett D. Heiner Müller as the End of Brechtian Dramaturgy: Müller on Brecht in Two Lesser-Known Fragments // Theatre Research International. 2002. 27 (1). 2002. P. 49–57.

<sup>3</sup> Mandelartz M. Jenseits und diesseits der Polarität. Pandora von Goethe und Peter Hacks // Theater ohne Grenzen. Festschrift für Hans-Peter Bayerdörfer zum 65. Geburtstag, München: Herbert Utz Verlag, 2003. P. 360–370; Ullrich R. Die Macht der Frauen. Oder: Warum Medea ihre Kinder tötete // UTOPIE kreativ, 2008. №. 216. P. 869–882; Salpeter im Haus. Peter Hacks und die Romantik. Berlin. Aurora Verlag, 2011. 144 p; Jablkowska J. «Antique» dramas by Heiner Müller: adaptation of myths or a new dramatic aesthetics // Collectanea Philologica. 2014. № 17. P. 137–148; Lechevalier C. Ancient Drama and Contemporary Wars: the City Laid Waste? // Violence tragique et guerres antiques au miroir du théâtre et du cinéma (XVII-XXI siècles), Tiphaine Karsenti et Lucie Thévenet (dir.), Atlantide, №6, 2017. P. 42–49. Kraft D. Der entkettete Knecht. Philosophische Perspektiven auf Brecht und Hacks und Hegel [Электронный ресурс]. URL: <http://goo.gl/BVes5z> (дата обращения: 05.05.2018).

<sup>4</sup> Гугнин А.А. Литература ГДР // История литератур Восточной Европы после Второй Мировой Войны. В 2 т. Том второй. 1970-1980-е гг. Отв. Редактор В.А. Хорев. М.: Издательство «Индрик», 2001. С. 532–608; История немецкой литературы. В 3-х т. Т.3. Пер. с нем. Общ.ред. А. Дмитриева. М.: Радуга, 1986. 464 с.

эволюции драматического конфликта, небольшой ряд диссертационных исследований<sup>5</sup>, а также статьи, содержащие литературоведческий анализ отдельных пьес Хакса и Мюллера<sup>6</sup>.

Таким образом, несмотря на широкий корпус исследований, творческое наследие Петера Хакса и Хайнера Мюллера, в том числе и их античные драмы, до сих пор находятся на периферии изучения в отечественной германистике. В современной отечественной науке не представлено глубокого комплексного исследования, которое включало бы в себя анализ драматургических опытов вышеназванных авторов в области освоения и интерпретации сюжетов античной мифологии, в том числе в компаративном аспекте. Это и определяет **научную новизну** темы.

**Объект исследования** – рецепция античного наследия в литературе Новейшего времени.

---

<sup>5</sup> Колпакова С.Г. Шекспир в немецком литературном сознании XX века: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03. Казань. 189 с.; Сидорова М.В. Поэтика «Тотальной драмы» Хайнера Мюллера: дис. ... канд. филол. наук. 10.01.03. Москва, 2007. 228 с.; Шарыпина Т.А. Восприятие античности в литературном сознании Германии XX века: Троянский цикл мифов: дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.05. Нижний Новгород, 1998. 532 с.

<sup>6</sup> Венгерова Э.В. Поэтический театр Петера Хакса // Хакс П. Пьесы. М.: Искусство, 1979. С. 449–484; Колязин В.Ф. Проблема личности и общества в драмах Хайнера Мюллера // Искусство. М., 1993. С. 9–34; Колязин В.Ф. Драматургическая поэтика Хайнера Мюллера - между реализмом и постмодернизмом (этюды) // Германия. XX век. Модернизм, авангард, постмодернизм. М., 2008. С. 461–480; Нипа Т.С. Рецепция личности и творчества И.В. Гете в монодраме П. Хакса «Разговор в семействе Штайн об отсутствующем господине фон Гете» // X международная научно-практическая конференция: «Научные перспективы XXI века достижения и перспективы нового столетия», 3. (10). Часть 7. 2015. С. 59–61; Сейбель Н.Э. Власть и страсть в трагедиях о Медее Х. Мюллера и Л. Разумовской // Вестник ТГПУ. 2014. 11 (152). С. 103–108; Шевченко Е.Н. Исторический факт в драматургической концепции Хайнера Мюллера // Синтез документального и художественного в литературе и искусстве. Казань, 2007. С. 294–299; Шевченко Е.Н. Новейшая история в современной немецкой драматургии // Литература и театр: Модели взаимодействия: сб. науч. ст. по итогам V Международной научно-практической конференции-фестиваля «АРТсессия» (Челябинск, 29–31 октября 2012 г.) / отв. ред. Н.Э. Сейбель. Челябинск: ООО «Энциклопедия», 2012. С. 38–66.

**Предмет исследования** – репрезентация мифологических сюжетов в драматургии П. Хакса и Х. Мюллера.

**Материалом** исследования для компаративного анализа послужили пьесы П. Хакса («Прекрасная Елена», 1964; «Амфитрион», 1967; «Омфала», 1969; «Орфей в аду», 1995) и Х. Мюллера («Филоктет», 1964; «Геракл 5», 1966; «Гораций», 1968; «Медея-материал», 1982). Произведения обоих авторов в разных формах отражают идейно-этическую рефлексию на общественно-политические события разьединенной Германии, философские и эстетические концепции Нового времени, культурные и литературные памятники прошлого. В качестве дополнительных источников привлекаются произведения других творцов мировой словесности: Гомера, Софокла, Еврипида, Плавта, Г. фон Клейста, Ж. Жироду, Б. Брехта и др. Выбор дополнительного материала обусловлен тем, что общность тематики произведений, единство сюжета, художественных образов и мотивов, позволяют проанализировать динамику развития и трансформации классического наследия Античности в художественной практике Хакса и Мюллера.

**Цель исследования** – рассмотреть античные драмы П. Хакса и Х. Мюллера в аспекте проблем художественной рецепции и установить сходства и различия в механизмах трансформации классического материала, философских и эстетических установках драматургов, особенностях поэтики их мифологических драм. Для достижения поставленной цели необходимо решить следующие **задачи**:

1. Обозначить магистральные теории осмысления мифа в художественной литературе на материале исследований мифопоэтического дискурса, научных концепций ученых-компаративистов и трудов идеологов «рецептивной эстетики»;

2. Определить философско-эстетические истоки и характер мифотворчества П. Хакса и Х. Мюллера в контексте художественных воззрений Б. Брехта и социокультурных реалий ГДР;



3. Рассмотреть пьесы «Филоктет» и «Гораций» Х. Мюллера в аспекте поэтики «эпического театра» Б. Брехта;

4. Сравнить способы адаптации античного сюжета о Геракле в драме «Геракл 5» Х. Мюллера и диалогии «Амфитрион» и «Омфала» П. Хакса;

5. Исследовать специфику осмысления и восприятия сюжетов древнегреческих мифов в пьесах «Прекрасная Елена», «Орфей в аду» П. Хакса и «Загаженный берег. Медея-материал. Ландшафт с Аргонавтами» Х. Мюллера, обозначить поэтологические особенности произведений.

**Практическая значимость** работы обусловлена тем, что результаты исследования могут быть использованы при изучении творчества Петера Хакса и Хайнера Мюллера, разработке курсов, учебно-методических пособий по истории и теории зарубежной литературы XX века, истории немецкой литературы, а также при разработке различных семинаров, посвященных проблемам восприятия античности в немецком словесном творчестве XX столетия.

**Методологическая база исследования.** Для реализации вышеуказанных задач и цели наше исследование опирается на следующие **методы**: рецептивный, компаративный и метод культурно-исторического анализа. Теоретико-методологической базой диссертационного сочинения послужили фундаментальные труды отечественных и зарубежных ученых в области: 1) *исследования мифопоэтики и способов трансформации мифа в литературе и искусстве* (М. Элиаде, Дж.Д. Кэмпбелл, Р. Барт, О.М. Фрейденоберг, Ю.М. Лотмана, А.И. Черемисиной и др.); 2) *сравнительно-исторического изучения мировой литературы* (А.Н. Веселовский, В.М. Жирмунский, Н.И. Конрад, Д. Дюришин, М.П. Алексеев и др.); 3) *теории рецептивной эстетики и межлитературного диалога* (Х.-Р. Яуса, В. Изера, Х. Блума, М.В. Цветкова, Е.А. Абрамовских и др.); 5) *истории и теории драмы* (А.А. Аникст, А.А. Гозенпуд, Б.И. Зингерман, Х.-Т. Леман, Э. Фишер-Лихте и др.).

**Апробация работы.** Результаты отдельных частей исследования были представлены на 6 конференциях: I Международный научный «Сибирский филологический форум» (24–28 октября 2016 г., КГПУ им. В.П. Астафьева); X Поволжский научно-методический семинар по проблемам преподавания и изучения дисциплин античного цикла (20–21 апреля 2017 г., ИФиЖ Университета Лобачевского); Международная научно-практическая конференция молодых исследователей «Язык, дискурс, (интер)культура в коммуникативном пространстве человека» (25 апреля 2017 г., СФУ); Международная научно-практическая конференция «Русский язык и литература в поликультурной среде» (25–28 октября 2017 г., КГПУ им. В.П. Астафьева); Всероссийская научно-практическая конференция с международным участием «Театральный текст: региональные прочтения» (1–2 декабря 2017 г., ЕГТИ); XVIII Красноярские краевые Рождественские образовательные чтения (15–17 января 2018 г., Красноярск).

По теме диссертации опубликованы следующие статьи:

1. Nipa, Tatyana S.; Biktimirov, Vladislav E. The Myth About Heracles in Literary Interpretation of P. Hacks (Based on the Play “Omphale”) // Журнал Сибирского федерального университета Серия «Гуманитарные науки». 2018 Т. 11 Номер 1 С. 132–138. **(БАК)**

2. Nipa, Tatyana S.; Biktimirov, Vladislav E. Artistic Interpretation of Amphitryon Story in Dramas by J. Giraudoux and P. Hacks // Журнал Сибирского федерального университета. Серия «Гуманитарные науки». 2016. Т. 9. Номер 5. С. 1067–1073. **(БАК)**

3. Биктимиров В.Э. Особенности интерпретации античного мифа о Геракле в драмах Х. Мюллера и П. Хакса // Национальные коды европейской литературы в диахроническом аспекте: античность – современность: коллективная монография. Нижний Новгород: ДЕКОМ, 2018 С. 164–175. **(РИНЦ)**

4. Биктимиров В.Э. Синтез античности и современности в драме П. Хакса «Омфала» // XVII Красноярские краевые Рождественские

образовательные чтения «1917–2017: уроки столетия». Красноярск: ООО «Издательский дом «Восточная Сибирь», 2017. С. 366–373. **(РИНЦ)**

5. Биктимиров В.Э. Рецепция образа Медеи в постмодернистской литературе (на материале произведений Х. Мюллера и А. Никонова) // Лучшая студенческая статья 2017 Сборник статей X Международного научно-практического конкурса. В 2-х частях. Пенза: «Наука и просвещение», 2017 С. 102–106. **(РИНЦ)**

## ГЛАВА 1. МЕХАНИЗМЫ РЕЦЕПЦИИ КЛАССИЧЕСКОГО НАСЛЕДИЯ В ЛИТЕРАТУРНОМ ТВОРЧЕСТВЕ

Мифологическое мышление присуще человечеству на всех его этапах развития. Актуальность мифа в современной культуре обусловлена его глубинным семантическим значением, что делает его орудием в руках представителей разных областей знания. «Дело в том, что миф, становится мифом в полном смысле этого слова (несмотря на противоречивость его трактовок) только в том случае, если субъект вырван из мифологической действительности и переживает миф в метапозиции, а не как подлинное бытие» [Барышников, 2010: 27]. Иными словами, человек не просто создает мифы – он наполняет, обновляет и дополняет их в содержательном аспекте в зависимости от эпохи. В данном параграфе мы обозначим основные подходы к изучению феномена мифа и возможности его трансформации в художественных произведениях.

### 1.1. Основные векторы развития теории мифа в зарубежной и отечественной науке

В современной науке существует огромное количество работ, посвященных исследованию мифа, способов его варьирования в пространстве культуры, литературы, социума. Р. Вейман писал, что «в современной литературной критике <...> у него (*мифа – В.Б.*) столько же значений, сколько существует ученых, его применяющих» [Вейман, 1875: 260]. Не случайно миф становится объектом пристального изучения филологов, культурологов, философов, этнографов, историков и представителей других отраслей научного знания. Возникают целые школы и направления, фокус которых направлен на изучение феномена мифа: психоаналитическая, семиотическая, ритуалистическая, структуралистская, эстетическая и другие. Однако при всем многообразии научно-

исследовательских концепций и подходов, посвященных рассмотрению, осмыслению и разработке теории мифа, единого и однозначного определения понятия «миф» не существует. Обозначим основные векторы развития теории мифа в современном междисциплинарном поле гуманитаристики.

**1) Миф как универсальная модель, сосредоточившая в себе многовековой опыт человечества, являющаяся чувственным осмыслением окружающей действительности.**

Традиционное понимание мифа заключается в его осмыслении как архаичной формы выражения единого образа мира<sup>7</sup> [Радциг, 1982; Аверинцев, Эпштейн, 1987; Дьяконова, 1977]. С этой позиции функцию мифа в культуре можно обозначить как миромоделирующую. Не случайно процесс внедрения мифа/мифологем в художественный текст связан с наполнением архетипической основы новыми идейно-эстетическими или философскими смыслами. Такой подход восходит к научным концепциям К.Г. Юнга, выработавшего психоаналитическую методику изучения коллективного опыта человечества, заключенного в «архетипах». Архетип – «это не только отпечатки постоянно повторяющихся сходных переживаний, но вместе с тем они эмпирически ведут себя как силы или тенденции к повторению тех же самых переживаний» [Юнг, 1989: 85]. Образы коллективного подсознательного могут проявляться в снах, грезах, фантазиях, искусстве, мифологии и т.д. Ученик З. Фрейда предлагает выделить несколько общих архетипов: животное, тень, мать, ребенок, анима, анимус, старец и другие. Через эти понятия Юнг объясняет модель человеческого поведения,

---

<sup>7</sup> «Миф – это вымысел, сказка, с помощью которой мысль первобытного человека пыталась не только объяснить себе непонятные и грозные явления окружающего мира, но и найти ключ к овладению силами природы и подчинить их себе» [Радциг, 1982: 28]; «Мифы <...> создания коллективной общенародной фантазии, обобщенно отражающие действительность в виде чувственно-конкретных персонификаций и одушевленных существ, которые мыслятся первобытным сознанием вполне реальными» [Аверинцев, Эпштейн, 1987: 222]; «Миф – это факт мироощущения, которому можно придать разную форму – песни, действия, сказки, повести, запевки» [Дьяконов, 1977: 17].

постоянно обновляющуюся на протяжении всей жизни человека. Концепция швейцарского ученого актуальна при рассмотрении особенностей мифопоэтического в том отношении, что в любом сюжете можно выявить первообразы, восходящие к архаическим временам. Так, например, архетип «матери» вмещает в себе самые разные как природно-мистические, так и социальные представления: старуха, жена, чародейка, юная заря и т.п. Введение в повествовательную ткань архетипов может быть результатом осознанного либо бессознательного решения. Обнаружение таких структурных образов в художественном тексте раскрывает новые грани художественного сознания автора. Применительно к литературе исследователи вводят понятие «литературный архетип» [Мелетинский, 2001], обозначающее сюжетные схемы и образы, получившие развитие в литературном творчестве. Данная дефиниция актуальна при анализе произведения в том отношении, что она помогает обозначить преемственность, специфику традиции мифологизации. Не случайно такие «вечные образы», как Дон-Кихот, Гамлет, Фауст, восходят к разным источникам и культурным интерпретациям.

Юнгианская концепция в силу своей непреходящей актуальности не раз обращала на себя внимание исследователей, вызывая противоречивые дискуссии: с одной стороны, многие ученые ее неоднократно оспаривали, с другой – дополняли новыми теоретическими разработками. Так, румынский мифолог М. Элиаде считает, что миф – это источник вдохновения, а его циклическая актуализация в современном обществе объясняется стремлением «переживать заново это время (*архаическое время – В.Б.*), воспроизводить его как можно чаще, заново присутствовать на спектакле божественных творений, вновь узреть сверхъестественные существа и воспринять их урок творчества – такое желание просматривается во всех ритуальных воспроизведениях мифов. Вообще, мифы показывают, что мироздание, человек и жизнь имеют сверхъестественное происхождение и сверхъестественную историю и что эта история значима, обладает большой

ценностью и является образцом для подражания» [Элиаде, 1996: 29]. В этом значении миф содержит в себе набор ценностных культурных кодов. Данные коды могут непрестанно актуализироваться и воспроизводиться на протяжении всего исторического развития общества. О таком значении мифа в культуре писал А.А. Федоров, заключивший, что «вечные» смыслы и значения, а именно «чувства материнства, дружбы, любви, поиск истины присущи человечеству на всем обозримом ему существовании. Это первооснова и константных сущностей явлений, прежде всего человеческих характеров» [Федоров, 1989: 39]. Так архетипическая форма обретает новое осмысление, продолжая присутствовать в нашей жизни и сегодня.

Американский ученый Дж.Д. Кэмпбелл, известный благодаря своим трудам по сравнительной мифологии, мифологической литературе и религиоведению, выдвигает концепцию мономифа. Мономиф – универсальная формула, структура, неизменно повторяющаяся в культурах разных эпох. С помощью сопоставительного анализа исследователь пришел к выводу, что различные сюжеты, конкретные ситуации, метафоры, мотивы и перипетии получают свое распространение в фольклорном пространстве разных народов, что, в свою очередь, нашло отражение в литературе, современном искусстве и кинематографе. По мысли ученого, приключенческий путь мифологического героя «является расширением формулы всякого обряда перехода: уединение – инициация – возвращение: которую можно назвать центральным блоком мономифа. Герой отваживается отправиться из мира повседневности в область удивительного и сверхъестественного: там он встречается с фантастическими силами и одерживает решающую победу; из этого исполненного таинств приключения герой возвращается наделенным способностью нести благо своим соплеменникам» [Кэмпбелл, 1997: 23]. Именно по такой модели выстроены жизнеописания Гильгамеша у шумеров, Моисея и Иосифа Прекрасного у евреев, Ясона и Одиссея у греков, Зигфрида у скандинавов, короля Артура у кельтов и т.д. Предложенная концепция очень интересна в плане создания

типологии мифологических образов в художественных произведениях как на материале одного сюжета, так и на материале нескольких.

## **2) Миф как чувственный образ, наполненный метафорическим содержанием.**

Мифологическое и языковое мышление очень тесно переплетены между собой. И миф, и язык раскрывают отношения между человеком и миром. Общность мифа и языка также можно объяснить наличием в них концептуальной формы выражения – метафорического мышления. Таким образом, использование метафоры как средства описания и познания окружающей действительности объясняет духовное родство между мифом и языком. О.М. Фрейденберг справедливо заметила, что «в нашем современном мышлении окружающее не аллегоризируется, а непосредственно отражается; мы понятийно воспринимаем его и судим о нем. Мифологические образы представляют собой форму, в которой выражаются восприятия окружающего, форму, исторически предшествующую понятийному сознанию» [Фрейденберг, 1998: 54]. В мифологических образах, как и в самом мифе, заложены метафоры, являющиеся неотъемлемой частью первобытного мировосприятия. Однако если в античности мифологические образы (метафоры) были продуктом коллективного сознания, то в настоящее время они психологизируются, т.е. становятся частью личностного, единичного сознания. Вместе с тем, метафорическое содержание мифа проявляется не только в обозначенных О.М. Фрейденберг метафорах еды, рождения и смерти, но и в семантическом значении имен героев: «значимость, выраженная в имени персонажа и, следовательно, в его метафорической сущности, развертывается в действие, составляющее мотив; герой делает только то, что семантически сам означает» [Фрейденберг, 1998: 223]. Таким образом, имя героя разворачивается в целый сюжет.



В современной филологии П.Н. Барышников предпринимает попытку осмыслить глубинные взаимоотношения феномена мифотворчества и когнитивных функций иносказания – метафор. С точки зрения лингвофилософской позиции исследователь стремится объяснить особенности конструирования мифов через анализ метафорического компонента в языковых концептах. П.Н. Барышников приходит к заключению, что «метафора как когнитивный принцип языкового сознания создала основу для мифа, миф в своем развитии сохранился в метафорах-тропах. Постоянное видоизменение лексико-семантического состава языка, а также культурные трансформации приводят к появлению новых метафор и новых мифов» [Барышников, 2010: 183]. Ярче всего это можно рассмотреть на примере криминальной лексики в русском и английском языках. Наименования сотрудников правоохранительных органов в криминальной среде нередко создаются при помощи метафорического переноса свойств одного объекта на другой, что приводит к порождению ряда ассоциаций с животными: «bandog», «pig», «monkey», «жаба», «кукушка», «коршун» и т.д. Посредством зооморфных образов выражается ирония по отношению к представителям закона. Именно так метафора может участвовать в создании образа, выступая как инструментарий для познания конкретной общественной группы или среды, подобно мифу как способу осмысления действительности. По мысли Барышникова, именно во взаимодействии мифа и метафоры лежит ключ к объяснению человеческого сознания.

### **3) Миф как повествовательная структура.**

В статье Ю.М. Лотмана в соавторстве с Б.А. Успенским «Миф – имя – культура» (1973) указывается на наличие у человечества мифологического сознания, которое способно порождать мифы. Анализируя имя собственное как объект архаического мира, ученые приходят к выводу, что с позиций мифологического сознания именем могла являться не только группа личных имен в собственном смысле слова, но и любое слово вообще. В качестве

примера ученые приводят факт из истории России, когда «в XVIII в. противники Петра I называли его “антихристом”. При этом для одних это был способ характеристики его личности и деятельности, другие же верили, что Петр на самом деле и есть Антихрист. Один и тот же текст, как видим, может функционировать существенно различным образом» [Лотман, 1992: 61]. Таким образом, мы видим здесь работу как немифологического, так и мифологического сознания. Лотман и Успенский доказали, что имена могут составлять не только часть естественного языка, но и быть частью мифологического пласта. Имя, будучи неотъемлемой частью мифологического дискурса, скрывает в себе целую сеть аллюзий, интертекстуальных связей с литературными и историко-культурными явлениями.

Не менее интересной предстает концепция В.Н. Топорова, рассматривающая взаимодействие «петербургского мифа» с «петербургским текстом». «Петербургский текст» – это сверх-текст, семантическое ядро которого базируется на основных смыслах «петербургского мифа»: космогоничность, эсхатологичность, дуалистичность и т.п. «Петербургский миф» включает в себе определенный набор культурных констант и кодов (культурно-географических, идеологических, эстетических), раскрытие которых открывает «необыкновенно богатые возможности, связанные с поразительной густотой языковых элементов, выступающих как диагностически важные показатели принадлежности к Петербургскому тексту и складывающихся в небывалую в русской литературе по цельности и концентрированности картину» [Топоров, 1995: 313]. Методология Топорова вскрывает семантическое ядро мифа (мотивы, сюжеты, образы) и рассматривает возможности трансформации отдельных его компонентов в знаковую систему. Такой подход позволяет выработать типологию исходных элементов, а уже впоследствии раскрыть сходства или отличия этого множества в разных художественных произведениях.

Для французского структуралиста Р. Барта миф – «это слово, <...> им может стать все, что достойно рассказа. Для определения мифа важен не сам предмет сообщения, а то, как о нем сообщается; можно установить формальные границы мифа, субстанциональных же границ он не имеет» [Барт, 1989: 72]. Любая сфера жизнедеятельности человека подвержена механизму мифологизации. Мифическое может выражаться разнообразными проявлениями знаковых кодов: текст, фильм, фотография, реклама и т.п. Исходя из этого, любой культурный феномен, любой коммуникативный акт – это знаковая система, а следовательно, и продукт мифотворчества. Теоретические разработки Барта во многом были направлены на разоблачение стратегий политической манипуляции массовым сознанием. Семиологический анализ современной культуры раскрывает механизмы возникновения и функционирования мифа в эпоху глобализма. Современная мифология – это искусственная мифология, «похищенный язык» [Барт, 1989: 98]. В отличие от классической мифологии, заново сконструированный миф – это результат процесса неомифологизации. Человек, утративший ощущение стабильности в результате политических, социальных, экономических катаклизмов, вновь обращается к мифу как средству регламентации действительности, ее космологизации. Р. Барт справедливо заключает, что магистральная задача мифа есть не что иное, как преобразование исторической интенции в природу, а преходящего – в вечность.

Таким образом, при столь широком спектре научных положений каждая из концепций представляет собой отдельное звено в развитии науки о мифе. Потребность в осмыслении феномена рецепции мифа в художественном творчестве (роман-миф, мифологическая драма, литература фэнтези) обусловлена стремлением не только рассмотреть взаимосвязь мифа и литературы в едином поле, но и объяснить новые формы мифологизации в массовой и элитарной культурах. Каждая из описанных нами концепций может как противостоять предшествующим, так и пересекаться с ними.

Именно такой подход к рассмотрению мифа как отражения первоосновы человеческого бытия, метафорического образа, системы кодов и знаков продуктивен для нашей работы.

1.2. Формы воплощения мифологического наследия в литературе: неомифологизация, мифотворчество, ремифологизация

Особая притягательность мифа возрастает в связи с тем, что миф, «соотносясь с миром в целом, и будучи онтологичным по самой своей сути, на протяжении многих веков оставался для литературы недоступным и прельстительным идеалом» [Можаева, 2002: 306]. Отсюда следует, что миф – это удобная для писателей форма, способствующая проведению различных творческих опытов и экспериментов. Ученые неоднократно пытались зафиксировать возможности трансформации и варьирования мифа в художественном творчестве [Мелетинский, 1976; Аверинцев, 1987; Полякова, Казакова, 2012]. В современном литературоведении поэтику мифологизации литературы можно рассмотреть в трех аспектах:

- 1) неомифологизация;
- 2) мифотворчество;
- 3) ремифологизация.

Неомифологизация – это создание особого «авторского мифа по образцу архаического, от соотнесения художественных компонентов (сюжета, мотивов, системы образов) с мифологическими до сотворения целостной мифопоэтической модели мира» [Черемисина, 2016: 31]. Прибегая к неомифологизации, авторы стремятся сконструировать художественный текст, уподобляя его мифоцентрической модели на всех уровнях организации произведения: образном, пространственно-временном, сюжетном и других. Классическим случаем неомифологизации является роман-миф Томаса Манна (1875–1955) «Волшебная гора» (*Der Zauberberg*, 1924). Немецкий писатель наполняет текст многочисленными отсылками к произведениям

литературы и искусства, архетипическими моделями, богатой символикой. Так сцена исчезновения Клавдии и последующее ее «возвращение через определенный срок с новым любовником – богачом Пеперкорном – хорошо укладывается в схему “священной свадьбы” богини, приуроченной к календарным аграрным празднествам» [Мелетинский, 1976: 312]. Огромное количество реминисценций на античные и библейские сюжеты усиливает не только философичность романа, но и его поэтическую привлекательность. Роман «Волшебная гора» Т. Манна представляет собой особый интеллектуальный феномен, скрытый смысл которого откроется только просвещенному, эрудированному читателю.

Мифотворчество, или жизнетворчество – это процесс самовоссоздания личности в творческом и биографическом аспектах. Значительную роль для конструирования мифологизированного образа писателя играет его окружение, искусство и социально-исторический контекст эпохи. Порой сама природа творчества побуждает автора следовать определенным формам и моделям поведения. В качестве примера можно привести австрийского писателя Франца Кафку (1883–1924) – одну из самых загадочных фигур в мировой литературе. Неоднозначное восприятие творческого наследия писателя во многом обусловлено рассмотрением личности Кафки с двух позиций: реальная историческая личность и творец-демиург, чьи тексты конструируют образ повествователя. С одной стороны, многие биографы описывали его как успешного специалиста в области юриспруденции; человека, отличающегося особым чувством юмора, способного остро воспринимать не только кошмары бытия, но и радости жизни. С другой – исследователи транслируют идейное содержание его текстов на саму личность Кафки, характеризуя его как одного из самых мрачных авторов в истории литературы, болезненного и замкнутого «отшельника», жертву многочисленных психологических комплексов. По словам С. Зонтаг, если рассматривать тексты писателя как психоаналитическую аллегорию, то в образе автора отчетливо обнаружится «безоглядно обнаженный страх перед

отцом, страх кастрации, чувство собственного бессилия, порабощенность снами» [Зонтаг, 1997: 12].

Ремифологизация – это процесс «актуализации традиционного мифа (мифа, созданного предыдущими эпохами), т.е. это переосмысление мифологического сюжета, мотивов и образов, наполнение их новым содержанием» [Черемисина, 2016: 31]. В художественных текстах, созданных на основе архаического сюжета, миф не воспринимается как элемент декоративного оформления, напротив – он выступает в качестве сюжетного конструкта, который «обрастает» современной для конкретной эпохи проблематикой, подвергается изменениям в связи с особенностями художественных течений и направлений, моделирует ценностную картину мира. В этом отношении особое место занимает творческое наследие представителя авангардистского движения в литературе Жана Кокто (1889–1963). Используя античные и библейские мифы, французский писатель поднимает в своих художественных текстах общефилософские и бытийные вопросы. В таких произведениях, как «Антигона» (1922), «Орфей» (1926), «Эдип-царь» (1925), «Адская машина» (1932), французский драматург переосмысляет мифологические сюжеты, дегероизирует магистральные образы, наполняет пьесы современным звучанием. Так, в пьесе «Орфей» ее создатель задается вопросами о поиске и смысле истинных ценностей, поиске собственного «Я», значении и предназначении искусства. Ж. Кокто прежде всего считал себя поэтом, и неудивительно, что именно миф об Орфее и связанная с ним тема искусства привлекают его особое внимание. Значение экспериментов Кокто с древними преданиями для последующего развития французского мифологического театра бесспорно, так как его принципы работы с «чужим» сюжетом во многом будут продолжены в 30-е – 40-е годы в творчестве Ж. Жироду (1882–1944) и Ж. Ануя (1910–1987).

Творческое воплощение и преломление классических мифов в повествовательной ткани художественных произведений можно обозначить в нескольких векторах развития поэтики ремифологизации:

1) адаптации, сохраняющие в неприкосновенности сюжетную канву и идейно-эстетическое наполнение первоисточника, но облегчающие его восприятие посредством модернизации лексико-стилистической системы (Б. Брехт «Горации и Куриации»);

2) обработки, в которых устраняются архаизмы и изымаются малопонятные современному зрителю эпизоды с локальной исторической семантикой (Т. Уильямс «Орфей спускается в ад»);

3) произведения, где в полном объеме переосмысливается сюжет и вся идейно-эстетическая система оригинала в соответствии с эстетическими, философскими и политическими взглядами писателя и спецификой эпохи (К. Вольф «Кассандра»);

4) тексты, в которых интерпретируются отдельные мифологические мотивы, персонажи, ситуации, наполняемые остроактуальной проблематикой (С. Рушди «Земля под ее ногами»).

Д.П. Козолупенко, изучая феномен мифопоэтического восприятия, отмечает, что функции мифа можно обозначить как адаптивную и творческую. Адаптивная «обеспечивает устойчивость культуры, общества и индивида» [Козолупенко, 2009: 11], в то время как творческая «лежит в основе изменения как такового и постоянного распространения интереса человека за рамки существующего мировосприятия, чем способствует гибкости общества и мировосприятия» [Козолупенко, 2009: 11]. Такой подход актуален в том отношении, что, создавая произведение, в основе которого лежит многовековой мифологический сюжет, автор определяет особый характер его трансформации. Адаптивная, или психологическая, функция мифа связана с потребностью человека в нравственных ориентирах и идеалах, регламентации личностного и общественного бытия. Творческая функция побуждает человека к возможности и необходимости созидания, распространяет его интерес за границы, установленные социумом. Обе эти функции репрезентативно объясняют механизм работы автора с традициями и классическим материалом. Потребность в мифе – основа человеческого

существования. Интерпретируя мифологический сюжет, писатель иносказательно изображает катаклизмы новейшей эпохи, обращается к традиционным мифологическим константам с целью интеллектуальной рефлексии над глобальными вопросами современности. Вместе с тем, он проявляет новаторство и в реактуализации первоисточника, например, компилируя мифологические сюжеты и образы, тем самым акцентируя полифункциональность устойчивой мифологической модели. Именно через такие функции мифа мы обозначим концептуальные для нашего исследования позиции в области изучения художественной рецепции мифологических сюжетов в драмах П. Хакса и Х. Мюллера. Анализ произведений будет строиться с акцентом на рассмотрение следующих вопросов:

- 1) своеобразие авторской интерпретации мифологического сюжета;
- 2) введение в художественный текст поэтических аллегорий на актуальные события современности;
- 3) психологическая мотивировка поступков героев;
- 4) десакрализация «вечных» тем и образов;
- 5) использование комплекса литературных аллюзий и реминисценций;
- 6) модернизация лексико-стилистической системы языка;
- 7) особенности поэтики художественного произведения.

Таким образом, в процессе мифологизации (неомифологизация, мифотворчество, ремифологизация) образы, конфликты, сюжет и даже феномен личности автора преобразуются, обретая новое рождение, а миф как воплощение конкретных идей, смыслов, символов, моделей оказывается чрезвычайно важным конструктом художественного творчества на протяжении всех этапах развития литературы.



### 1.3. Теория художественного восприятия в научных трудах ученых-компаративистов и идеологов «рецептивной эстетики»

Обозначить механизмы восприятия, выстроить конкретный вектор развития, показать результаты трансформации помогает теоретико-методологический аппарат рецептивной эстетики и поэтики (*die Rezeptionsästhetik*). Термин «рецепция» универсален в силу своего значения, поскольку встречается в самых разнообразных сферах современной науки: физиологии, астрологии, юриспруденции, теории информационных систем, культурологии, философии, литературоведении и др. Формирование теоретических положений рецептивной поэтики произошло в середине XX столетия. Как правило, исследователи-компаративисты не апеллировали к понятию «рецепция», однако их идеи и методы изучения художественных текстов разных культур, эстетических направлений и эпох во многом предвосхитили концепцию школы рецептивной эстетики. Не случайно, изучая становление науки о литературе, А. Компаньон отметил, что «через посредство автора, для которого чужое влияние становится источником, – литературная история принимала в расчет рецепцию, только не в форме чтения, а, скорее, в форме письма других авторов, порожденного данным произведением. То есть читатели чаще всего рассматривались лишь тогда, когда они сами являлись писателями» [Компаньон, 2001: 172–173].

#### 1.3.1. Механизмы взаимовлияний как конструкт развития теории рецепции в сравнительном литературоведении

Компаративистика, или сравнительное литературоведение (*Comparative literature*) – это научная дисциплина, изучающая художественные тексты в аспекте синхронии и диахронии. В теории литературы сравнительный (компаративный) метод исследования «присутствует априори как в качестве базисной операции логического мышления, так и в виде конкретных методик

сопоставительного анализа, помогающих осознать сходство и различия явлений художественного словесного творчества, относящихся к разным национальным литературам» [Поэтика: слов. актуал. терминов и понятий, 2008: 101]. Универсальная методология сравнительного литературоведения способна решать не только узкоспециализированные задачи, но и задачи более глобального свойства – интернациональные. В.Н. Топоров отмечает, что «вся культура – материал для сравнения, и любое сравнение образует факт культуры» [Топоров, 1989: 15]. Изучая историю общемировой культуры, сложно сказать, что то или иное национальное явление развивалось изолированно, не принимая во внимание достижения искусства, науки, философии других стран. Прибегая к сравнению, исследователь не уничтожает индивидуальную особенность конкретного явления, а, наоборот, устанавливая определенные сходства и различия, способен охарактеризовать его специфику, пути его развития, выявить тенденции, повлиявшие на его становление.

В сферу интересов литературоведческой компаративистики попадают большие и малые культуры, межлитературные контакты и взаимодействия, многовековые сюжеты, образы, мотивы, вопросы художественного перевода, литературные течения и школы и т.д. Весь этот спектр актуальных и по настоящее время вопросов составил сферу научных интересов А.Н. Веселовского, стоявшего у истоков отечественного сравнительного литературоведения. Значение деятельности Веселовского заключается в том, что он соединяет компаративистику с теоретической поэтикой. Изучая аспекты восприятия классического сюжета, следуя за теоретическими рассуждениями А.Н. Веселовского, можно установить ряд закономерностей: выявить комплекс мотивов, сравнений, параллелей, образов, оборотов, повторяемость которых может быть объяснена как «единством психологических процессов, нашедших в них выражение», так и различными «историческими влияниями» [Веселовский, 1989: 304]. В сюжетах заключены сложные структурные элементы – модели, в которых могут

отражаться отдельные акты человеческой жизни, психология личности; духовные интересы коллектива; контекст социально-исторической действительности; культуромоделирующие интенции. Устойчивые сюжетные конструкции со временем эволюционировали, по-новому осмыслялись, получали инородные контаминации, что свидетельствует о непрерывном движении литературного процесса. О подобном «обновлении» сюжета говорил еще И.В. Гёте, обратившись к античному мифу о судьбе младшего поколения рода Атридов. Немецкий классицист в разговорах с И.П. Эккерманом отметил: «Я советую обращаться к сюжетам, ранее обработанным. Сколько изображено Ифигений, и все они разные, потому что каждый видит и творит по-другому, по-своему» [Эккерман, 1986: 73]. Таким образом, используя в качестве первоосновы художественного текста конкретный фольклорный, мифологический сюжет, писатель не дублирует материал, а, напротив, творчески комбинирует новый сюжет, что приводит к изменениям составляющих его компонентов: мотивов, системы образов персонажей, проблематики и т.п.

Последующее продвижение и осмысление идей А.Н. Веселовского-компаративиста отразилось в трудах В.М. Жирмунского, отметившего, что «сравнение не уничтожает специфики изучаемого явления (индивидуальной, национальной, исторической); напротив, только с помощью сравнения, т. е. установления сходств и различий, можно точно определить, в чем заключается эта специфика» [Жирмунский, 1979: 66–67]. Рассматривая идеи петербургского филолога, важно остановиться на его концепции литературных взаимодействий, а именно на проблеме влияний. Влияние – это «не <...> механическое воспроизведение образца, а <...> творческое претворение и приспособление его к индивидуальному своеобразию заимствующего поэта или к художественным потребностям его века» [Жирмунский, 1978: 28]. Такой подход позволяет понимать систему взаимодействий между различными авторами как творческую взаимосвязь двух участников литературного поля. В.М. Жирмунский, рассматривая

русско-европейские литературные контакты, акцентирует внимание на двух особенностях феномена «влияния». Во-первых, любое литературное влияние может быть закономерно обусловлено. Во-вторых, автор, выступая в качестве субъекта, заимствуя тот или иной образ, сюжет, мотив, в процессе творческой переработки подчиняет его определенной стратегии, вследствие этого необходимо рассматривать механизм восприятия в контексте социальных обстоятельств, обусловивших возможность заимствования, национального характера литературы, а также в русле индивидуально-авторских мировоззрений. Только такой подход, по мысли Жирмунского, позволяет вывести скрытые интенции, которые были заложены автором при осмыслении того или иного художественного явления.

Н.И. Конрад, рассматривая взаимоотношения разных национальных литератур, отмечает три способа восприятия: 1) знакомство с иностранной литературой в подлинном варианте; 2) перевод художественного текста; 3) воспроизведение творческого наследия одного писателя в произведении другого. Последний вариант можно рассматривать как акт свободного сотворчества. В этом случае «факт заимствования материала отнюдь не замалчивался; наоборот, указание на такое заимствование шире открывало путь к читателю» [Конрад, 1966: 345]. Зачастую такие контакты возможны при наличии многоликого «литературного посредника». Под «литературным посредником» Конрад понимает художественные явления, литературные произведения, образ поэта-творца и т.д. Все эти категории содействуют не только осмыслению инородного явления, но и его дальнейшему развитию в художественном сознании реципиента, результатом которого может стать как синтезирующее дополнение одного другим, так и его отторжение, преломление.

Среди исследований, посвященным проблемами сопоставительного анализа, особое место занимают работы словацкого ученого Д. Дюришина, чьи научные искания были обращены на поиски истоков сравнительно-исторического метода, а также особенностей сравнительно-

сопоставительного метода изучения художественных произведений. В отличие от своих предшественников, Дюришин вводит в научный оборот термин «рецепция», подразумевая ее как форму межлитературного общения – диалога, в рамках которого происходит внутренний контакт, находящий воплощение в различных творческих явлениях. Ученый предлагает свою классификацию художественного восприятия, разделяя его на интегральное и дифференциальное. В первом случае речь идет о положительном отождествлении воспринимаемого явления в сознании субъекта. Дифференциальная рецепция – явление тождественно противоположное, т.е. отрицательное, преимущественно распространяющееся при смене литературных эпох и разрушении классического канона; нередко выражается в жанрах пародии, травести и т.д. Вместе с тем, типологические аналогии, которые рассматривает Д. Дюришин, могут восприниматься как особая вариация рецепции. Согласно его концепции, типологические аналогии можно определить как: 1) общественно-типологические схождения; 2) литературно-типологические схождения; 3) психологическо-типологические схождения; 4) контактно-типологические схождения. Применяя свои теоретические рассуждения для сопоставительного анализа романа М. Горького «Мать» и одноименной пьесы Б. Брехта, филолог приходит к выводу, что «пьеса Брехта наряду с тем, что она опирается в принципе на роман Горького, одновременно представляет собой самостоятельное, оригинальное произведение, во многом от Горького отличное, хотя типологически и близкое <...> Типологическая близость обоих писателей предопределила адекватность похода к идейному содержанию даже в отступлениях от первоисточника – романа Горького – и послужила фундаментом для контактной формы связи» [Дюришин, 1979: 191].

Предметом научных исследований М.П. Алексеева было изучение взаимовлияний западноевропейской и русской литературы. В своих трудах ученый отмечал неразрывную связь литературы с другими сферами культуры и науки: историей, музыкой, общественной мыслью эпохи, изобразительным

искусством. Заслуга М.П. Алексеева заключается в том, что исследователь редко оставался в пределах одного-двух изучаемых явлений. Расширяя поле контекстуальных и типологических связей, он придавал русской литературе общемировое значение. Филолог-компаративист действительно отмечал, что проблемы межкультурной рецепции необходимо рассматривать в определенной исторической и культурной среде, зачастую обращаясь к различным источникам замысла (письма, дневники, эссе), тем самым обогащая свои научные работы точными наблюдениями и заключениями. Предугадывая основные положения рецептивной эстетики, Алексеев сделал существенное замечание о том, что «в изучении восприятия творчества того или иного писателя в литературах другой страны и языка весьма существенно знать, на какую почву попадает оно и какие создаются здесь условия для его восприятия читателями» [Алексеев, 1983: 170]. Иными словами, процесс становления писателя и его творческого наследия в иноязычной среде достаточно сложен, поскольку исследователю необходимо фиксировать всевозможные отличительные признаки, учитывая контекст национальной литературы, особенности восприятия в критике, публицистике, переводах и т.д.

Таким образом, можно заключить, что классическая компаративистика рассматривает проблемы влияния одной литературы на другую через такие термины, как «встречные течения», «восприятие», «влияние», что подчеркивает диалогическую природу литературного процесса. В современном научном сообществе выдвигаются новые концепции развития сравнительного метода, ориентированные на решение вопросов художественного осмысления и восприятия<sup>8</sup>. Проблемы взаимодействия

---

<sup>8</sup> Подробнее об этом см. в следующих работах: Шайтанов И.О. Компаративистика и/или поэтика: Английские сюжеты глазами исторической поэтики. М.: РГГУ, 2010. 656 с.; Тиме Г. От сравнительного литературоведения до компаративизма: типология генезиса и vice versa // Сравнительно о сравнительном литературоведении: транснациональная история компаративизма. Коллективная монография по материалам русско-французских коллоквиумов 6–7 октября 2009 года и 3–4 октября 2011 года. Под редакцией Екатерины Дмитриевой и Мишеля Эспаня. М.: ИМЛИ РАН, 2013. С. 50–61.; Зусман В.Г., Гронская Н.Э.

разнонациональных культур и литератур, контактных связей и типологических параллелей, обозначенные ранее А.Н. Веселовским, В.М. Жирмунским, Д. Дюришиным и др., оказались востребованы и в глобализированном обществе рубежа XX-XXI веков. Несмотря на разнообразие новейших принципов и даже полемическую заостренность отдельных теоретических положений компаративного анализа, многих исследователей объединяет стремление выработать четкий научный механизм сравнительного анализа художественных явлений не только за счет опоры на традиционные концепции, но и путем генерирования новейшей методики, синтезирующей классическое сравнительное литературоведение с историческими и социологическими практикам нового тысячелетия, в частности теорией рецепции.

### 1.3.2. Инструментарий рецептивной эстетики и его возможности для изучения проблем интертекстуальности

Британский литературовед Терри Иглтон отмечал, что «периодизацию современной литературной теории можно свести к трем этапам: внимание к персоне автора (эпоха Романтизма), исключительный фокус на исследовании текста (школа «Новой критики») и обращение к фигуре читателя, прослеживающееся в последние несколько лет» [Eagleton, 2003: 64]. Впервые рассмотрение читателя как участника литературного творчества было представлено в разработках немецкой рецептивно-эстетической школы (*Konstanzer Schule*). Представители констанцской школы считали, что читатель играет не менее значимую роль в конструировании смысловых интенций, чем автор художественного текста. В своих научных исканиях

---

Метакомпаративистика как методологический подход (на примере художественного и политического дискурсов) // Вестник Вятского государственного гуманитарного университета, 2011. № 1(2). С. 8–14.

ученые апеллировали к философской идее интенциональности сознания, широко распространенной в герменевтике (Ф. Шлейермахер, В. Дильтей), концепциям феноменологического метода исследования (Р. Инграден), трудам школы формализма (Г.О. Винокур, Ю.Н. Тынянов, В.Б. Шкловский), появившейся в русской поэтике в 1910–1920-х годах.

Проблема художественного восприятия была затронута многими исследователями. Так, представитель школы феноменологии – философ Роман Ингарден – писал, что художественное 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]. Лишь при дополнении и изменении текста читателем он становится объектом эстетического восприятия и наслаждения. Несмотря на подобные суждения, проблема рецепции на тот момент не получила четкой, выработанной методики изучения. Знаковым событием становления научно-философской теории рецепции стал 1967 год, когда Х.-Р. Яусс представил на кафедре Констанцкого университета свои научные разработки, а спустя несколько лет основные положения его устного доклада отразились в статье «История литературы как провокация литературоведения» («*Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*», 1967). Свою концепцию немецкий теоретик строит, отталкиваясь от принципа диалогичности, разработанного М. Бахтиным. Исследуя творческое наследие Ф.М. Достоевского, Бахтин отмечает, что для критиков-истолкователей «прямая полновесная значимость слов героя разбивает монологическую плоскость романа и вызывает на непосредственный ответ, как если бы герой был не объектом авторского слова, а полноценным и полноправным носителем собственного слова» [Бахтин, 2002: 3]. Герой художественного текста становится идеологически самостоятельной личностью: его можно воспринимать как носителя собственной концепции, а не творение писателя. Именно идея диалога между



адресатом и художественным текстом стала принципиально значимой для теоретического обоснования рецептивного механизма.

Диалог между реципиентом и художественным текстом Х.-Р. Яусс объясняет через механизмы восприятия (*Rezeption*) и воздействия (*Wirkung*), являющиеся основой для исследования особенностей интерпретации художественного текста. Рецепция художественного текста в исторической перспективе носит циклический характер, поскольку, независимо от конкретного временного континуума, читатель способен актуализировать и порождать новые идеи, заложенные в первоисточнике. В этом отношении история литературы неотделима от теории художественного восприятия, т.к. без возможности описания становления конкретной литературной традиции или феномена творческой личности, его значения для последующих поколений мировой литературный процесс будет восприниматься исключительно как перечень фактов и свидетельств.

Для того чтобы восстановить историю восприятия и понимания текста читателями, а также обозначить его художественную ценность в динамическом развитии художественной парадигмы, необходимо реконструировать «горизонт ожидания» (*Erwartungshorizont*). «Горизонт ожидания» – это система норм, характеризующая компетенцию читателей в определенный конкретно-исторический период. Х.-Р. Яусс подразделяет его на два уровня:

- 1) горизонт ожидания читателя;
- 2) горизонт ожидания произведения.

Горизонт ожидания читателя – это его личный опыт, обусловленный как индивидуальным развитием человека, уровнем его эрудиции, так и влиянием иных факторов, например, культурной традиции. Горизонт ожидания произведения – это то, что автор вкладывает в свое творение: идеи, смыслы, коннотации. «Произведение», – пишет Яусс, – «подразумевает определенный горизонт ожидания, т.е. совокупность правил, предназначенных для ориентации понимания читателя/публики и делающих

возможным его оценочное восприятие» [Яусс, 1998: 99]. Создавая свои произведения, некоторые авторы предполагают, что они будут поняты и по достоинству оценены определенным кругом читателей. Горизонты ожидания читателя и текста могут не совпадать, однако если читатель сумеет преодолеть как временное отстояние (*Alterität*), так и идейно-эстетическую дистанцию между горизонтами, то произойдет слияние читательского и авторского горизонтов, что является несомненным доказательством максимально точного осмысления.

Таким образом, теория рецепции позволяет не только осознать смысл и форму художественного произведения в исторической перспективе, но и проанализировать конкретное произведение «в соответствующем литературном ряду <...> для определения его исторического места и значения в контексте литературного опыта» [Яусс, 1995: 71]. Обращаясь к претексту, письмам, хроникам, писатель одновременно выступает в нескольких позициях: он читатель, интерпретатор и создатель текста. В этой перспективе авторский текст может быть проанализирован как результат читательского сотворчества, в котором «пассивная рецепция читателя и критика переходит в активную, в новые произведения автора или, иными словами, где последующее произведение способно решать формальные и этические проблемы, поставленные предыдущими, или выдвигать новые» [Там же: 71]. Немецкий теоретик понимает механизм рецепции как актуализацию прошлого в настоящем, раскрытие новых смыслов; акт восприятия может совершаться независимо от эстетической установки реципиента или смены художественной парадигмы.

Другим представителем школы рецептивной эстетики является В. Изер, продолживший развивать идеи своего предшественника. Исследователь небезосновательно заключил, что новый философско-эстетический подход к изучению текста позволит «разобраться в старом вопросе о том, почему один и тот же литературный текст может пониматься совершенно по-разному разными людьми и каким образом это происходит» [Изер, 1999: 77].

Для того чтобы подробнее рассмотреть акт коммуникации, в том числе и деятельность самого читателя, Изер вводит в научный оборот термин «имплицитный читатель» (*implizite Leser*). Имплицитный читатель – это своеобразный конструкт, с помощью которого можно объяснить воздействие художественного произведения на реципиента. Одна из функций текста, по Изеру, заключается в том, чтобы подвести читателя к процессу взаимодействия с авторским творением, итогом которого станет установление смысла. Принимая во внимание данную идею, важно осознавать, что исследователю (читателю) необходимо не только принимать авторскую стратегию, но и наполнять ее новыми смыслами и даже подвергать сомнению. В этом отношении справедливо рассмотреть данный аспект читательской рецепции на примере эссе «”Джейн Эйр” и “Грозовой перевал”» классика английского модернизма Вирджинии Вулф. Рассуждая о природе художественного метода Шарлотты Бронте, английская писательница приходит к следующему заключению: «Она так и не обучилась профессиональной гладкости письма, умению наполнять и поворачивать слова по своей воле. <...> В ее книгах нас привлекает не анализ характеров – характеры у Шарлотты Бронте примитивны и утрированы, – не комизм – ее чувству юмора недостает тонкости и мягкости – и не философия жизни, философия пасторской дочери, а *поэтичность* (*курсив наш – В.Б.*)» [Вулф, 1992: 491–492]. В процессе чтения в сознании В. Вулф выстраивается отличная от традиционных аспектов понимания концепция романа известной «загадочной англичанки». Результатом взаимодействия текста и читателя становится нетривиальное понимание поэтических особенностей романа. Изначально заключенный в тексте смысл разрастается, обретает новое звучание – несказанное становится сказанным, что подтверждает идею В. Изера о восполнении и дополнении читателем семантического потенциала текста.

Обращаясь к понятию Х.-Р. Яусса «горизонт ожидания», В. Изер предлагает рассматривать историко-функциональную модель текста,

материалом которой выступают точки соприкосновения текста и действительности, текста и читателя. Магистральным условием эстетического восприятия произведения является синтезированная работа двух принципов: селекции и комбинации. В первом случае речь идет о социальных, культурных, исторических конструктах. Во втором – об авторской и текстовой перспективе (фигура повествователя, действующих лиц, действия и т.д.). В рамках этого подхода «селекция создает возможность понимания текста в целом. Задача же комбинации – организовывать выбранные элементы так, чтобы их можно было воспринять. Когда мы различаем селекцию, помогающую восприятию целостности текста (*erfassen*), и комбинацию, осуществляющую восприятие всех его частных элементов (*auffassen*), то тем самым мы указываем, что селекция открывает доступ ко всему пространству текста, а комбинация синтезирует элементы селекции» [Изер, 1997: 133]. Такой механизм осмысления текста как единого целого формирует читательскую компетентность, адекватность восприятия, умение логически соединить передний и задний планы произведения. Таким образом, процесс взаимодействия двух принципов – селекции и комбинации – определяет умение реципиента осуществить четкую структуризацию внутри авторского произведения.

Теоретические положения В. Изера в области возобновления завуалированных, но возникающих в процессе чтения возможностей текста являются важным пунктом для понимания отношений между читателем и текстом. Ученый поясняет, что «текст ограничивает то, что в нем может подразумеваться, чтобы эти подразумеваемые значения не становились слишком размытыми и смутными, но в то же время эти значения, обработанные читательским воображением, составляют фон для восприятия описываемой ситуации, и фон этот придает ей значительно больше важности, чем она обладает сама по себе» [Изер, 2004: 204]. В результате чтения реципиент открывает новые грани произведения «и, в зависимости от времени, места, конкретных условий, глубины познаний и прочих

обстоятельств социокультурной ситуации, формирующей эстетический опыт читателя, эти грани обнаруживают себя в различных проявлениях динамичного взаимодействия с текстом» [Ашаева, Чиглинецв, 2012: 165].

Таким образом, научные разработки представителей констанцской школы произвели фурор в области изучения литературы, благодаря закреплению таких понятий как «горизонт ожидания», «воздействие», «восприятие», «временное отстояние», «имплицитный читатель» и др., что, в свою очередь, помогло не только выявить способы воздействия текста на читателя, но и то, как сам читатель программирует процесс чтения произведения и его последующую интерпретацию.

Закрепление научно-философского фундамента рецептивной теории подтверждает актуальность классических идей, имеющих потенциал для дальнейшего развития и дополнения. В этом отношении стоит подчеркнуть новаторский характер работ профессора Йельского университета Х. Блума «Страх влияния» («*The Anxiety of Influence*») и «Западный канон» («*The Western Canon*»). В первой работе исследователь выдвинул концепцию литературного влияния, построенную на полемическом противостоянии поэтов различных эпох, поколений, идейных воззрений. По мысли ученого, такая форма литературных контактов, как гармоническое сотворчество, неуместна по тем причинам, что литературный процесс является антагонистичным. В этих условиях каждый из писателей испытывает перед другим мастером художественного слова глубокий страх, в результате чего появляются «сильные» произведения, отображающие механизмы радикальной трансформации творческого наследия своего «оппонента». Исходя из этой позиции, Блум предлагает шесть стратегий «литературной борьбы»: 1) «клинамен» (поэтическое перечитывание); 2) «тессера» (дополнение и антитезис); 3) «кеносис» (разрыв с предшественником); 4) «даймонизация» (движение к возвышенному); 5) «аскесис» (действие самоочищения); 6) «апофрадес» (возвращение мертвых) [Блум, 1998: 18–19]. Во второй работе американский критик отстаивает эстетическую ценность

литературного канона в зарубежной литературе. Центром канона является английский поэт и драматург Уильям Шекспир, чья канонизация обусловлена бесчисленными последователями и противоречивыми интерпретациями критиков. Вокруг Шекспира располагается плеяда незабываемых творцов мировой словесности: Данте, Чосер, Сервантес, Монтень, Мольер, Мильтон, Гёте, Остин, Уитмен, Дикинсон, Диккенс, Эллиот, Толстой, Ибсен, Фрейд, Пруст, Джойс, Вулф, Кафка, Борхес и др. Х. Блум справедливо отмечает, что «между Шекспиром и его ближайшими соперниками существует различие и в степени, и по существу, и двойным этим различием определяются сущность и необходимость Канона. Без Канона мы прекратим думать» [Блум, 2017: 56]. С одной стороны, ученый констатирует идейно-эстетическую ценность канона как интеллектуального достижения культуры. С другой стороны, по мысли Х. Блума, только выдающиеся писатели, обращаясь к канону, способны сохранить собственную оригинальность и эстетическую силу воздействия своих произведений.

В отечественной научной мысли теория рецепции нередко подвергалась критическим нападкам со стороны ученых, хотя, как справедливо отметил Ю. Ковалев, «отмахиваться от рецептивной эстетики нельзя. Она уже проникла в русскую литературоведческую мысль» [Ковалев, 1998: 57]. В этой перспективе в современной филологической науке выдвигаются новые концепции изучения феномена писательской рецепции как проблемы творческого диалога с его предшественниками. Так, например, М.В. Цветкова предлагает для исследования две разновидности рецепции, связанные с осмыслением текста в иноязычной среде: репродуктивную и продуктивную. Первый тип рецепции связан с «вхождением текста в воспринимающую среду» [Цветкова, 2003: 39]. Изучение феномена репродуктивной рецепции предполагает обращение к переводам, адаптациям текста; изданиям и переизданиям; критическим работам; литературоведческим трудам; литературным биографиям. Второй

тип предполагает включение «воспринимаемого произведения в творчество других авторов» [Цветкова, 2003: 41]. Вопросы продуктивной рецепции необходимо рассматривать в первую очередь в контексте традиций и реальности, в которых они трансформируются. Вхождение текста в художественное сознание другого автора может осуществляться посредством использования эпиграфов, цитат, аллюзий, реминисценций, вариаций сюжетных ходов и т.д. М.В. Загидуллина выдвигает термин «внутрицеховая рецепция», определяя ее как процесс восприятия «творчества одного писателя другим, то есть профессиональное чтение и его результат в конкретной писательской практике» [Загидуллина, 2004: 34]. Данный рецептивный аспект связан с феноменом дружбы/вражды писателей. Благоприятные отношения писателей приводят к сотворчеству, появлению взаимной критики и т.д. Итогом сложных взаимоотношений становится «литературная вражда». Так, например, Х. Мюллер и П. Хакс в результате разобщения на поле политических и эстетических воззрений зачастую придиристо относились друг к другу как в творческом, так и в личностном плане<sup>9</sup>.

Е.В. Абрамовских, изучая незавершенные произведения А.С. Пушкина, выдвигает типологию «креативной рецепции», определяя четыре разновидности взаимодействия автора с текстом: 1) «конгениальная»; 2) «классическая» (формальная, антитетическая, нейтральная, аутентичная); 3) «игра с текстом предшественника»; 4) «завершение незаконченного произведения» [Абрамовских, 2007]. Классификация Е.В. Абрамовских помогает во многом раскрыть творческий потенциал художественного текста, его значение и возможные трансформации в последующих поколениях. Кроме того, такая типология рецептивных моделей позволяет определить и индивидуальную стратегию самого автора, объясняя ее как «эстетическое отклонение от опыта великих предшественников по

---

<sup>9</sup> Хайнер Мюллер в интервью с Хорстом Лаубе называл П. Хакса «монархистом» за его приверженность идеологии социалистического государства.

собственному пути или подчинение великим образцам; отталкивание от традиции для создания своего произведения или стремление ограничиться истолкованием этой традиции» [Абрамовских, 2007: 398].

Итак, при всем многообразии существующих теоретических положений и концепций неизменным остается одно: повышенное внимание к читателю (реципиенту), стремление раскрыть его роль в восприятии художественных текстов. Именно такой подход позволяет рассмотреть рецепцию классического произведения (сюжет, мотивы, художественные образы, конфликты, поэтические особенности) последовательно на разных этапах его актуализации в исторической перспективе развития литературы.



## ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 1

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

Понятие художественной рецепции является важной составляющей междисциплинарного диалога. Комплексное использование методов компаративного анализа (А.Н. Веселовский, В.М. Жирмунский, Д. Дюришин и др.) и рецептивной эстетики (Х.-Р. Яусс, В. Изер, Е.В. Абрамовских и др.) способствует более глубокому рассмотрению художественного текста не только с точки зрения истории его восприятия, но и в аспекте его осмысления иными культурами, обладающими своими специфическими особенностями, о чем пишет М.В. Цветкова: «Заостряя внимание на неповторимых особенностях каждого отдельного акта восприятия, школа читательской рецепции затрудняет классификацию рецепции и нарушает представление о диалогическом взаимодействии текста и читателя, в котором обе стороны активны. Поэтому для компаративного исследования более продуктивной представляется опора на теоретические положения констанцской школы» [Цветкова, 2003: 36–37].

Художественный текст, в основе которого лежит мифологический сюжет, комплекс мифологем, набор архетипов, – это «вторичный язык, на котором говорят о первом» [Барт, 1989: 30]. При анализе рецепции мифологического сюжета в художественном тексте необходимо учитывать социально-исторический и культурный контекст эпохи, предшествующие

художественные интерпретации мифа, особенности традиции мифологизации и специфику авторских концепций мифотворчества.

## ГЛАВА 2. БРЕХТОВСКАЯ ТРАДИЦИЯ В ДРАМАТУРГИИ П. ХАКСА И Х. МЮЛЛЕРА

### 2.1. Рецепция классического наследия как идеологическая и эстетическая стратегия развития культуры и литературы ГДР

Итогом Второй мировой войны для Германии стал раскол страны на две державы – западную ФРГ и восточную ГДР. Развитие литературной жизни Германской демократической республики – процесс неоднородный, сопровождающийся возникновением проблем, требующих со стороны писателей правильного понимания и решения. Особенность государственной политики ГДР заключалась во взаимодействии официальной партийно-государственной власти с различными сферами жизни общества, в частности с культурой. Знаменательным примером такого «симбиоза» являются события 1959 года, когда ЦК СЕПГ разработало программу развития социалистической культуры Восточной Германии – «Биттерфельдский путь» («*Bitterfelder Weg*»), – предназначенную удовлетворить интересы разных слоев населения. Реализация данного культурно-идеологического проекта должна было привести к творческому содружеству между писателями и рабочими, созданию кружков и секций для развития художественной самодеятельности, формированию нового типа личности в условиях социалистического государства и т.п. Стратегии, выдвинутые политическим руководством ГДР, обозначили «одновременно новые задачи перед писателями, деятелями искусства, функционерами партии, государства, профсоюзов и других общественных организаций в области культуры – действовать методом “социалистического реализма”. Художественное воплощение новых общественных процессов требовало от деятелей культуры чёткой партийной позиции, тесной связи с практикой жизни общества» [Нефёдов, 2012: 856]. В результате такой тактики моделирования культурного становления Восточной Германии литературное сообщество

разделилось на два лагеря: первый – это «официально положительная литература, прославляющая современность и едва ли имеющая художественную значимость»<sup>10</sup> [Riedel, 1994: 105]; вторая – «литература сопротивления, которая на основании государственной политики остается практически неизвестной широкому кругу читателей»<sup>11</sup> [Riedel, 1994: 105]. Именно ко второй группе относились П. Хакс и Х. Мюллер, чье литературное творчество сопровождалось пристальным вниманием со стороны ЦК СЕПГ и Министерства культуры ГДР.

В 1965 году на пленуме ЦК СЕПГ официальное руководство страны во главе с Э. Хонеккером критически высказалось по поводу идейного наполнения пьес «Заботы и власть» («*Die Sorgen und die Macht*», 1962), «Мориц Тассов» («*Moritz Tassow*», 1965) П. Хакса и «Стройка» («*Der Bau*», 1964), «Переселенка» («*Die Umsiedlerin oder Das Leben auf dem Land*», 1965) Х. Мюллера, отметив в них неприемлемое для коммунистического государства противопоставление партийного руководства и коллектива, вульгаризацию этической проблематики и негативное осмысление современной действительности. Для того чтобы избежать идеологических ограничений, П. Хакс и Х. Мюллер направляют свои усилия на поиски новых форм самовыражения, изображая социально-политические проблемы и противоречия иносказательно: посредством идейно-образных переключек, метафоризации исторических событий, осмысления культурного наследия древности в духе современности.

Активное усвоение литературного канона, поиск новых средств изображения изменяющейся окружающей действительности, апелляция к нравственным и эстетическим концепциям разных эпох – одна из ведущих тенденций развития литературы XX столетия. Официальная культурная

---

<sup>10</sup> «eine ausgesprochen affirmative Literatur, die sich in der uneingeschränkten Verherrlichung des Bestehenden gefiel und künstlerisch kaum von Belang war» [Riedel, 1994: 105].

<sup>11</sup> «eine offene Widerstandsliteratur, die allerdings auf Grund der restriktiven Verlagspolitik breiteren Leserkreisen fast unbekannt bleiben mußte» [Riedel, 1994: 105].

(идеологическая) программа ГДР заключалась в легитимном отношении власти к культурным ценностям прошлого: «Наследие нужно <...> для того, чтобы помнить, как говорили классики, о “предыстории человечества” во всемирно-историческом смысле, чтобы постоянно ощущать отразившиеся в литературном наследии человеческие возможности, выделить в предшествующем историческом процессе такие элементы, которые могли бы быть плодотворно использованы для всемирно-исторического прогресса современности и будущего» [Вайсбах, 1978: 178–179]. Правительство ГДР разработало систему, позволяющую отделить «хорошее» от «плохого», «полезное» от «вредного», разделив литературу на «прогрессивную» и «реакционную». К «прогрессивным» писателям относились И.В.-Гёте, Ф. Шиллер, Г. Гейне, Т. Шторм и др. К «реакционной» группе причисляли Новалиса, Г. фон Клейста, Э.Т. Гофмана, а также представителей модернистского течения в литературе. Впоследствии, уже в 1970-е годы, когда пост Первого секретаря ЦК СЕПГ занял В. Ульрихт, в программе развития ГДР «были сделаны важные шаги, чтобы направить процесс освоения литературы и искусства прошлого в более мощное и глубокое русло» [Млечина, 1986: 152]. Одним из итогов проведенной реформы стала активная публикация произведений мировой литературы как реалистической, так и модернистской направленности. Однако, несмотря на узаконенную возможность обращения к мировому наследию, процесс рецепции зачастую сопровождался ограничением писательской свободы, идеологическим и цензурным прессингом. Борьба с цензурой за возможность литературной публикации могла длиться на протяжении нескольких десятилетий. Так, в 1983 году, перед тем как опубликовать «Франкфуртские лекции» о Кассандре («*Frankfurter Vorlesungen*») Кристины Вольф, редакционные отдел «изъял» из рукописи писательницы свыше 60 строк, отметив их остроконфликтную направленность. Другие писатели, такие как С. Гейм, Х. Мюллер, Ю. Беккер, преступая закон, вынуждены были из-за запретов публиковать свои художественные тексты в ФРГ.

Необходимость говорить «эзоповым языком» обусловила обращение гэдэровских писателей к классическим мифологическим образам и структурам. Такие прозаики и драматурги, как Ф. Фюман, К. Вольф, П. Хакс, Х. Мюллер и Ю. Брезан, в своих творческих исканиях пытаются определить характер мифа в контексте проблем художественного творчества и возможностей постижения интенсивно меняющейся реальности. Они обращаются к античному коду как к стабильному нравственному ориентиру, устойчивой модели, позволяющей применить историко-культурный опыт человечества для истолкования собственного бытия. Эта тенденция в развитии современной литературы свидетельствовала об изменившемся культурно-философском уровне читающего населения, об «интеллектуализации искусства, не удовлетворявшегося более нравоучительными формами» социалистической идеологии [Шарыпина, 2014: 190].

По словам А.А. Гугнина, «вакуум, накопившийся в литературе ГДР за двадцать лет догматического подхода к вопросам культурного наследия, был настолько велик, что с начала 1970-х гг. практически все крупные писатели сочли своим долгом в тех или иных формах включиться в животрепещущие дискуссии», и «обращение к литературному наследию стало способом косвенного выражения отношения к современности, литературной игрой с властью и с читателем, который быстро научился расшифровывать исторические пассажи и реминисценции» [Гугнин, 2001: 541]. Такого рода произведения создаются во всех литературных жанрах, привлекают активное внимание как читательской аудитории, так и критиков. Авторы могут «дописывать» произведения классиков мировой литературы, по-своему интерпретировать «чужие» сюжеты, прибегая к многочисленным аллюзиям и реминисценциям на исторические события, музыкальные произведения, литературное творчество предшественников и современников. Принимая во внимание вышесказанное, важно подчеркнуть, что зачастую подобные тексты – это «не повторение или вариация, даже не продолжение старой

истории, а история новая, вырастающая в то же время из характера известного персонажа» [Пахсарьян, 2006: 31].

## 2.2 Брехт – Хакс – Мюллер: к вопросу о концепции интерпретации мифологического материала в художественном творчестве

Немецкий театр XX столетия является одним из значительных явлений в истории мировой культуры. «В эти годы большую драму и большой театр развивает Германия – страна, специализировавшаяся на философии. Будущее у театра – философское» [Брехт, 1965: 100], – писал Бертольд Брехт (1898–1956), чья художественная практика внесла бесценный вклад в развитие как национального, так и мирового сценического искусства.

Б. Брехт – поэт, драматург, режиссер – сформировал особую эстетическую теорию «эпического театра» (*Das epische Theater*). Драматург «создает театр эпический и в смысле беллетризации драмы, сближая ее с романом и повестью, – эпический как повествовательный, и с точки зрения исторического масштаба происходящих на сцене событий – эпический, т.е. грандиозный» [Зингерман, 1979: 39]. Полемизируя с поэтикой «аристотелевского театра», Брехт не отрицал возможность влияния на его собственное творчество различных литературных традиций и тенденций, которые в большей или меньшей степени соответствовали его представлениям о новом театре. Писатель высоко ценил наследие У. Шекспира, И.В. фон Гёте, Г. Ибсена, Б. Шоу и ряда других авторов, так как именно в их творчестве, по мнению Брехта, акцентировались новаторские идеи «в постижении качественно новых отношений человека с действительностью» [Генина, Павлова, 1985: 380]. Концепция Брехта, открывшая принципиально новые возможности сценического искусства и оказавшая колоссальное влияние на развитие театра XX века, во многом была воспринята его современниками, в числе которых можно назвать

Ф. Дюрренматта, А. Адамова, М. Фришера, П. Хакса, Х. Мюллера, Ф. Брауна.

Обращение к культурному наследию прошлого – многовековая традиция в искусстве и культуре немецкоязычных стран. Заимствование «чужих» сюжетов Брехтом во многом отвечало его эстетической концепции «эпического театра». Так, например, в одном из «Тезисов дискуссии о Фаусте» он высказывает суждение, созвучное идее Аристотеля: «Не следует отвергать произведение из-за того, что великий литературный образ предстает в нем по-новому и в ином духе. Такая операция никоим образом не означает попытки разрушить образ. В древнегреческой драматургии немало поэтических операций подобного рода»<sup>12</sup> [Брехт, 1988: 339]. В послевоенные годы Брехт обращается к античным драмам Софокла и создает свою «пьесу по пьесе» – «Антигона» («*Antigone*», 1947–1948). В заключительной редакции Брехт сопроводил произведение творческими разработками, представленными в эссе «"Антигона". Модель 1948» («*Antigone-modell: 1948*»). В предисловии он отметил, что автор, обращаясь к античному сюжету как к «модели», делает упор на его развитие: «Изменения нужно провоцировать и подчеркивать, на место спорадических и анархических творческих актов должны прийти творческие процессы с постепенными или скачкообразными изменениями» [Брехт, 1967: 162]. В этом отношении трансформация материала может принимать различные формы, начиная от редактирования сценического текста, варьирования списка действующих лиц, заканчивая возможностями сценической обработки и воссоздания необходимого антуража. Так, Б. Брехт, пересматривая софокловский сюжет, отказывается от персонажа Евридики – супруги Креонта, но вводит внесценического персонажа Мегара – сына Креонта, известие о смерти которого подчеркивает трагизм образа царя Фив.

---

<sup>12</sup> Аристотель в трактате «Об искусстве поэзии» писал: «Хранимые преданием мифы нельзя разрушать, – я разумею, например, смерть Клитемнестры от руки Ореста и Эрифилы от руки Алкмеона, – но поэту должно и самому быть изобретателем и пользоваться преданием как следует» [Аристотель, 1956: 84].



Брехт, как и большинство его предшественников и современников, модернизирует события античного мифа. Для его пьесы-модели характерно соединение древнего сюжета с проблемами послевоенной эпохи. В первом варианте пролога Брехт подчеркивает, что место действие его драмы – «Берлин. Апрель 1945 года» [Брехт, 1967: 113]. Немецкий драматург сознательно меняет ход событий софокловского протосюжета: если в античной драме завязкой основного конфликта послужила борьба за власть Полиника и Этеокла, то в «немецкой» «Антигоне» XX века точкой отсчета выступает жестокая война между двумя городами – Фивами и Аргосом, – причиной которой оказываются меркантильные цели Креонта – захват стратегически важных для обогащения города ресурсов. Антимилитаристский пафос драмы был сразу отмечен критикой, однако по прошествии нескольких лет Брехт предупреждал, что интерпретация пьесы исключительно в контексте поэтических аналогий с событиями современной действительности не позволяет разглядеть общефилософскую направленность его произведения. Представление Антигоны исключительно как борца антифашистского Сопротивления не позволяет раскрыть творческое новаторство драматурга в усложнении характера персонажа, раскрытию его мировоззрения. Героиня Брехта всецело верит в торжество справедливости, ибо, «движимая глубокой человечностью, она не боится своим открытым протестом подвергнуть опасности поражения в захватнической войне собственный народ» [Брехт, 1967: 184].

Итак, стратегические установки Б. Брехта, связанные с возможностями творческой переработки античного наследия, определяют широкий комплекс операций для работы с материалом. Вбирая в себя традиции классического искусства и современные веяния социокультурных и философских практик, театральные принципы Брехта «актуализируют вневременной пафос античной трагедии, приближают её к современному зрителю, что соответствует заявленной дидактической цели автора, присутствовавшей, кстати, и в постановках античных трагиков, поскольку древнегреческие

театральные агоны всегда были делом общественным, государственным, просветительским» [Шарыпина, 2005: 57].

Притягательность идей Брехта для интеллектуального сообщества обусловлена широким комплексом новаций жанра драмы, в том числе и в области работы с классическим материалом. У П. Хакса и Х. Мюллера концепция мифа складывается в 1950-60-е годы, когда значительная часть немецких писателей, под влиянием опыта Брехта, следовала не только экспериментальным поэтическим принципам эпического театра, но и новым возможностям реактуализации античного наследия в художественном творчестве.

Обращение П. Хакса к классическим ценностям древности, попытка их творческого переосмысления берет свое начало в 1955 году, когда он эмигрирует в ГДР. Причины переезда, по словам самого писателя, носили политический характер: «Я переехал в ГДР, так как предпочитаю помогать строить социализм, а не разминивать свои способности литератора на вымученную и бесплодную оппозицию государственному и культурному аппарату, поощряющему фашизм» [Венгерова, 1979: 449]. Придерживаясь официальной культурной политики, П. Хакс вырабатывает свою эстетическую позицию в отношении традиции восприятия художественных артефактов прошлых тысячелетий, обусловленную интересом драматурга к личности и творчеству Аристофана, У. Шекспира и, в первую очередь, И.В. фон Гёте. Свое поэтическое понимание мифа немецкий неоклассицист раскрывает в работе «Ифигения, или об использовании обветшавших мифов» («*Iphigenie oder über die Wiederverwendung von Mythen*», 1963). Осмысление Хаксом символического значения гётевской «Ифигении в Тавриде» приводит к пониманию мифа как парадигмы общечеловеческого бытия: «Дело в том, что образы магической эпохи мы воспринимаем не исторически, а поэтически, – к этому и клонит наше рассуждение. Изображенное прошло, изображения остаются; и, хотя оригиналами служили не мы, мы узнаем в них себя» [Хакс, 1999: 213]. Миф – это всеобщее образное наследие; оно не

может быть индивидуализировано и приватизировано исключительно одной личностью. Скрытый в мифе неистощимый запас примеров и моделей формирует социальную структуру любой человеческой цивилизации. Будучи приверженцем социалистической идеологии, немецкий писатель стремится актуализировать универсальное значение древнегреческой мифологии, тем самым акцентируя внимание на политической философии ГДР – невозможности развития и становления человеческой личности в отрыве от общественной среды, что в полной мере будет представлено в его «диалогии» о Геракле.

В эссе «Опера и драма» («*Oper und Drama*», 1973) Хакс выдвигает концепцию поэтической драмы, особенность которой заключается в том, что ее основу составляет общеизвестный сюжет с «ясными, обозримыми связями»<sup>13</sup> [Hacks, 1973: 1247]. Немецкий писатель использует миф как лакмусовую бумажку, чтобы поэтически изобразить проблемы современной ему действительности. По его словам, «вся совокупность мира видима лишь с самой высокой точки уровня сознания: человек, который в ходе исторического движения реализовывает себя как *человек (курсив наш; человек как центр мироздания – В.Б.)*, как бы сам рассматривает себя на допустимом и высшем уровнях»<sup>14</sup> [Hacks, 1973: 1247]. Такой подход связан с понятием эмансипированной личности, выдвинутой в пьесах «Амфитрион» и «Омфала». Согласно точке зрения П. Хакса, формирование нового общества связано с эмансипированной личностью, которая расстается с господством устаревших требований. Так, в пьесе о фиванском полководце писатель выводит три стадии развития человека: Амфитрион, ведущий отчужденное существование; Алкмена – эмансипированная личность; Юпитер – утопическая эмансипация – высшая ступень развития. Таким образом, он

---

<sup>13</sup> «...zum poetischen Drama nämlich braucht es überschaubare Verhältnisse» [Hacks, 1973: 1247].

<sup>14</sup> «das vom höchsten Bewußtseinsstand aus gesehene Weltganze: der Mensch, der sich im Gang der Geschichte zum Menschen hin verwirklicht, betrachtet sich auf der fortgeschritten denk- und erreichbaren Stufe gleichsam selbst» [Hacks, 1973: 1247].

синтезирует две временные константы – античность и современность, – пытаясь объяснить место человека в социалистической реальности.

В 1975 году П. Хакс публикует критическую статью «О пересмотре классики» («*Über das Revidieren von Klassikern*»), в которой высказывает критическое суждение о том, что классический текст необходимо не просто адаптировать к современным реалиям, но и существенно улучшать: «Цель обработчика (*писателя – В.Б.*) – это не критика произведения, а само произведение»<sup>15</sup> [Hacks, 1975: 128]. Писатель настаивает на том, что драматические произведения могут быть «переделаны» лишь тогда, когда в этом возникает существенная необходимость. В большинстве случаев, по мнению Хакса, пьеса может быть улучшена благодаря средствам сценографии. Цель обработки заключается в трансформации текста, его коррекции: «За наследием (*художественные тексты и традиции – В.Б.*) необходимо не только ухаживать, но и подобающе лечить его при условии, что у него действительно есть заболевание»<sup>16</sup> [Там же: 126]. В целом позиция Хакса созвучна идеям Брехта в том отношении, что сокрытый в мифе комплекс идей, образов, коллизий необходимо адаптировать для широкой публики за счет различных форм и способов модернизации. Несмотря на сходство позиций двух драматургов, в этом же году П. Хакс дает интервью для журнала «Театр времени» («*Theater der Zeit*»), где сознательно заявляет о критическом отношении к Брехту как художнику и литературному образцу: «Брехт учил, что каждый персонаж помимо индивидуального характера должен еще и четко выражать свою социальную принадлежность. Брехт довел этот принцип до крайности, заставляя своих бедных действующих лиц непрерывно подчеркивать эту научную оценку самих себя <...> Важным, однако, остается требование знать социальную среду, в которой действуют герои, и органично ввести ее в канву пьесы» [Миттенцвай, 1983: 136–137].

---

<sup>15</sup> «Ziel des Bearbeiters ist nicht Kritik am Stück, sondern das Stück» [Hacks, 1975: 128].

<sup>16</sup> «Das Erbe muß nicht nur gepflegt, es muß, vorausgesetzt, es hat wirklich eine Krankheit, gelegentlich auch geheilt werden» [Hacks, 1975: 126].

Идейную позицию Хакса не следует рассматривать как резкую критику методологических принципов Б. Брехта. Важно понимать, что для зрелого драматурга творчество создателя эпического театра – это пройденный этап, часть его эстетической эмансипации. Смена литературного образца – важная ступень в становлении не только личности автора, но и его художественного метода.

Как и П. Хакс, Мюллер начинает обращаться к античным сюжетам с середины 60-х годов с целью критики реформ и политического устройства Германской демократической республики («Филоктет», «Геракл 5», «Гораций»). Несмотря на довольно объективную причину обращения к наследию прошлого, вопрос о формировании эстетической концепции мифологизации в творческой деятельности Хайнера Мюллера остается дискуссионным и по настоящее время. Многие исследователи неоднократно пытались объяснить природу мюллеровского мифотворчества. Сам писатель не создал фундаментальных критических работ, посвященных художественной рецепции мифа, однако некоторые идеи можно вычлениить из публичных выступлений писателя. Так, например, в 1981 году в интервью с Сильвером Лотрингером Мюллер раскрыл свою идейно-эстетическую позицию: «В начале шестидесятых нельзя было написать пьесу о сталинизме; чтобы задать необходимые вопросы – необходимо было использовать какой-либо шаблон (*модель – В.Б.*). Люди понимают это весьма быстро»<sup>17</sup> [Müller, 1982: 21]. Из этого утверждения ясно, что драматург пытался осмыслить политическое устройство Восточной Германии с помощью античных аналогий и идейно-образных переключек. Во многом испытал влияние Б. Брехта в вопросах интерпретации мифологических сюжетов и драматической техники, Х. Мюллер также со временем отказывается от идей

---

<sup>17</sup> «In den sechziger Jahren konnte man kein Stück über den Stalinismus schreiben. Man brauchte diese Art von Modell, wenn man die wirklichen Fragen stellen wollte. Leute hiervverstehen das sehr schnell. Aber im Westen liest sich das vielleicht einfach wie eine seltsame Geschichte, wie eine bloße Neufassung des antiken Dramas. Das könnte offensichtlich ein Problem sein» [Müller, 1982: 21].

своего учителя, объясняя это невозможностью применения его методики в современных реалиях [Миттенцвай, 1983: 137].

С середины 1970-х по 1995 гг. круг интересов Мюллера расширяется, в результате чего драматург, помимо вопросов социально-политического характера, обращается к проблеме разрушения культурного наследия, что отмечено в триптихе «Загаженный берег. Медя-материал. Ландшафт с аргонавтами». Обоснование новой стратегии литературного творчества получило воплощение в 1988 году, когда Х. Мюллер выступил с речью «*Shakespeare eine Differenz*» на фестивале Шекспира в Веймаре. В своем публичном выступлении Мюллер отметил, что подлинный путь усовершенствования художественного творчества в современных реалиях больше не может строиться на шекспировских идеях: «Шекспир – это зеркало сквозь время, наша надежда того мира, который оно больше не отражает»<sup>18</sup> [Müller, 1994: 229]. Драматургия У. Шекспира, согласно концепции немецкого писателя, обладает особой мифологической силой. Продолжая ход своих мыслей, Мюллер объясняет феномен мифа, прибегая к метафорической образности, осмысливая его как цельный механизм – машину, которая передает энергию другим машинам, что приводит к «наслоению» и порождению новых смысловых интенций: «Миф – это агрегат, машина, к которой постоянно подключаются другие машины. Он транспортирует энергию, которая с растущим ускорением наполняет сферу культуры»<sup>19</sup> [Там же]. В этой перспективе обработки Мюллера символически расширяют значения мифа с целью не только «выворачивания наизнанку» семантического потенциала мифологической структуры, но и ее разрастания до глобальных масштабов. Данный тезис репрезентативно можно объяснить на материале интерпретации шекспировского материала в пьесе «Гамлет-

---

<sup>18</sup> «Shakespeare ist ein Spiegel durch die Zeiten, unsere Hoffnung eine Welt, die er nicht mehr reflektiert» [Müller, 1994: 229].

<sup>19</sup> «Der Mythos ist ein Aggregat, eine Maschine, an die immer neue und andre Maschinen angeschlossen werden können. Er transportiert die Energie, bis die wachende beschleunigung den Kulturkreis sprengt» [Müller, 1994: 229].

машина» («*Die Hamletmaschine*», 1977). Обратимся лишь к финалу пьесы, в котором на подмостках сцены появляется Офелия в смиренной рубашке, произносящая свой финальный монолог: «**Говорит Электра** (выделено нами – В.Б.). В сердце тьмы. Под солнцем пытки. Всем столицам мира. От имени всех жертв. Я исторгаю семя, которое приняла. Превращаю материнское молоко в смертельный яд. Беру назад мир, мною рожденный. Душу мир, мною рожденный, своими бедрами. Хороню его навечно в этом лоне. Долой счастье подчиненья. Да здравствуют ненависть, презренье, восстание, смерть. Истина откроется вам тогда, когда она ворвется в ваши спальни с ножами мясника» [Мюллер, 2012: 337–338]. Бунтующая Офелия, в отличие от шекспировского прототипа, не кончает жизнь самоубийством, а становится кровожадной убийцей, одержимой идеей возмездия. Фигура Офелии представляет собой архетип женщины вообще – возлюбленная дева, ревнивая мстительница и т.п. Таким образом, Хайнер Мюллер конструирует новый текст на «обломках» старого, внедряет в него широкий литературный, философский и социокультурный контекст, что во многом отвечает идеям постмодернистской эстетики.

Итак, П. Хакс и Х. Мюллер начинают свой творческий путь с исторических пьес о Восточной Германии, но после цензурных запретов на публикацию и постановку их произведений оба драматурга сосредотачивают свой интерес на развитии жанра мифологической драмы. Инакомыслящие и несогласные с официальной идеологией ГДР писатели возрождают древнюю европейскую традицию интерпретации античных сюжетов, чтобы выразить свое неприятие окружающей действительности. Вместе с тем, Хакс и Мюллер вырабатывают свою концепцию мифа и возможности ее применения в художественном творчестве. Опираясь на методику своего учителя Бертольда Брехта, его последователи фиксируют в мифе модель, импульс для эстетических поисков идейно-образной выразительности, позволяющий выйти за рамки социалистического реализма. В дальнейшем и Хакс, и Мюллер модифицируют принципы рецепции мифологического наследия

древности, осложняя их контаминацией разных мифологических сюжетов, расширением семантического потенциала, усложнением драматургической техники. Рассмотрению этих особенностей будут посвящены следующие параграфы исследования.

### 2.3. Трансформация софокловского сюжета в пьесе Х. Мюллера «Филоктет»

Софокл (496 г. до н.э.–406 г. до н.э.) – один из трех великих трагических поэтов Греции, написавший около 120 драм. Будучи сторонником борьбы за демократическое единство Афин, античный драматург в своих трагедиях обращается к вопросам соотношения интересов личности и коллектива, благородства и чести, следования законам божественным и государственным. Именно «в сопротивлении враждебным или непознанным силам бытия утверждается софокловский герой как норма поведения и образец для подражания» [Ярхо, 1986: 108]. Это и обеспечивает непреходящее величие софокловских образов в новой парадигме развития европейской литературы.

Х. Мюллер в 1958–1964 гг. работает над своей версией античного «Филоктета» («*Philoktet*»), опубликованной лишь в 1965 году в журнале «Форма и содержание» («*Sinn und form*», № 17) в сопровождении брошюры «Три тезиса к “Филоктету”» («*Philoktet. Drei Punkte*», 1968). Прибегая к реинтерпретации классического произведения, Мюллер, подобно тому, как Брехт создавал свою версию «Антигоны», бережно работает с первоисточником, сохраняет основную фабулу произведения, магистральные образы, исторические реалии античной эпохи, стремясь тем самым создать атмосферу греческой трагедии. Тем не менее, писатель проявляет новаторство и вводит ряд изменений: он отказывается от хора софокловских моряков, отдавая предпочтение исключительно словесным поединкам трех основных персонажей – Одиссея, Филоктета, Неоптолема. По замечанию



Мюллера, «действие развивается несвободно лишь в том случае, когда система не ставится под вопрос. <...> Только клоун ставит цирк под вопрос. Филоктет, Одиссей, Неоптолем – три клоуна и гладиаторы своего мировоззрения» [Мюллер, 2012: 414].

В пьесе Х. Мюллера представлен широкий контекст общественно-политических реалий современной действительности, позволяющий провести аналогии не только с военными событиями, но и с биографией самого драматурга. Согласно античному преданию, Филоктет был укушен ядовитой змеей и не смог продолжать участие в Троянской войне. Из-за зловония, источаемого гнойной раной, Одиссей и Атриды оставили Филоктета на острове Лемнос, обрекая его на тяжелейшие десятилетние страдания. Для отвергнутого ЦК СЕПГ и Министерством культуры ГДР Мюллера данный миф обладал особой злободневностью. Положение, в котором находился драматург: исключение из современной литературной жизни, осуждение цензурой – во многом схоже с положением Филоктета, отринутого собственной страной, страдающего от одиночества на пустынном острове. Кроме того, пещера, в которой жил Филоктет, имела два выхода – на Запад и на Восток, что тоже порождает комплекс ассоциаций с разделенной Германией.

В соответствии с антивоенными тенденциями, Мюллер дегероизирует античные образы. Война изображается как аморальное, беспринципное действие, приводящее не только к истреблению населения и необходимых для жизни ресурсов, но и к уничтожению самой личности человека, его внутренней свободы. Одиссей Мюллера – диктатор XX столетия. Образ Одиссея отмечен поисками в разоблачении мифологии сталинизма, что неоднократно подчеркивал и сам автор [Müller, 1982: 21]. Одиссей – это жестокий, циничный прагматик, лишенный принципов морали и воинской доблести. Его оружием является манипулятивная риторика:

Ты жалость выплюнь, у нее вкус крови.

Для чести здесь не время и не место.

Не вопрошай богов, живи с людьми,

С богами побеседовать успеешь [Мюллер, 2012: 209].

Герой Мюллера совершает минимум действий, достигая поставленных целей с помощью хитрости и коварства. Автор показывает, как тотальное и слепое подчинение варварским идеям разрушает человеческое сознание, делает его объектом политических манипуляций: Неоптолем из героя-идеалиста превращается в жестокого убийцу, превзошедшего своего учителя.

Принимая во внимание вышесказанное, важно отметить, что подобные тексты нельзя рассматривать исключительно в аспекте иносказательных аналогий. Античные драмы Софокла характеризует наличие в них общественно-этических и гуманистических проблем. Двадцатое столетие – это век научно-технического прогресса, эпоха глобальных социальных потрясений, страшнейших мировых войн и ломки сложившейся культурной парадигмы. Обращение к мифам как воплощению первооснов человеческого бытия является не только попыткой завуалированно обнажить коллизии социальной действительности, но и выявить основы человеческого характера, раскрыть его во всем многообразии.

Несомненным достоинством Мюллера является развитие психологических характеристик, нескрываемое негативное отношение к своим персонажам. Филоктет Х. Мюллера, в отличие от своего античного прототипа, не вызывает сочувствия у читателей. Страдания героя лишили его всех гуманистических качеств, превратив в озлобленного и недоверчивого индивидуалиста, противостоящему всему человечеству. Став пешкой в партии двух воинствующих сил, Филоктет не только становится непримиримым к окружающей действительности, но и утрачивает нравственно-этические ориентиры:

... А я – ничто,

С тех пор, как изменил я сам себе,

Бежав от вас по моему же следу.

А то, что было некогда моим,

Ты можешь взять, отбросить иль сломать [Мюллер, 2012: 206–207].

Характерной чертой литературных обработок многовековых сюжетов является элемент демифологизации. Мюллер отказывается от оптимистической развязки античной трагедии, обусловленной вмешательством Геракла (*deus ex machina*). Немецкий драматург не предоставляет ни единого шанса своим персонажам заслужить прощение: мир его произведений трагичен, а герои аморальны («Стой – иль твоим же собственным копьем / Я к острову тебя прибью навек, / И никакой Геракл тут не поможет» [Мюллер, 2012: 184]).

Говоря о поэтике мюллеровской драмы, важно подчеркнуть, что текст конструируется в русле теории «эпического театра» Б. Брехта. Все проблемы, затрагиваемые в тексте, требуют не обыденного, а философского осмысления. Каждая из пьес начинается с пролога, в котором излагаются основные события произведения. «Эффект очуждения» проявляется не только в сценическом оформлении спектакля (отказ от традиционных костюмов, атрибутов сценического действия – реквизитов, установок, конструкций), но и в изображении самих персонажей. Актеры напрямую обращаются к зрителям, тем самым разрушая разделяющую их завесу – «четвертую стену». Данный принцип будет модернизирован Х. Мюллером: «в антракте в освещенном зале два клоуна (играющие роли Одиссея и Неоптолема) фехтуют деревянными мечами. Двери зрительного зала открыты, публика может выходить или оставаться, смотреть или не смотреть» [Мюллер, 2012: 217]. «Очуждение» от своих персонажей сопровождается элементами буффонады, народно-смеховой культуры (использование масок клоуна). Подобное представление может рассмешить, удивить зрителя, вызвать у него ненависть или чувство отвращения. Все это направлено на дидактическую стратегию современного театра – поучать зрителя, заставить его критически анализировать, делать выводы.

Таким образом, обращаясь к творческому наследию Софокла, Х. Мюллер констатирует его актуальность в Новейшую эпоху. Драматург

соединяет архаику и современность, тем самым расширяя комплекс идей, образов, смыслов, заложенных в первоисточнике. Немецкий писатель стремится раскрыть ужасающий механизм нравственной деконструкции личности и сознания в условиях тотального подчинения режиму. Вместе с тем, Х. Мюллер вслед за Брехтом предлагает «самые различные формы (возможности) обращения к греческой трагедии: необходимо подчеркнуть трагический характер войны, обличая иллюзию прогрессивного развития; с другой стороны – попытаться возродить опыт собственного ужаса, вспоминая жалость и разрушение; или сфокусировать внимание, преодолев расстояние (пропасть), разделяющее древний текст и сцену, на возможностях нашего настоящего, актуальность и сингулярность которого должны ощущаться»<sup>20</sup> [Lechevalier, 2017: 49]. Мюллер не стремится противопоставить себя Софоклу, вступить в полемику с классиком, напротив – исходя из собственных идейно-философских представлений, он стремится сделать его понятным и востребованным для современного зрителя (читателя).

#### 2.4. Два прочтения одного сюжета: «Горации и Куриации» Б. Брехта и «Гораций» Х. Мюллера

Драмы Бертольда Брехта «Горации и Куриации» («*Die Horatier und die Kuriatier*», 1935) и Хайнера Мюллера «Гораций» («*Der Horatier*», 1968) восходят к одному легендарно-историческому протосюжету, что, по мнению В.Е. Головчинер, «ставит перед воспринимающим сознанием задачу сопоставления его с авторским вариантом, предопределяет необходимость сравнения его с трансформацией в современных условиях» [Головчинер,

---

<sup>20</sup> «various possibilities of recourse to Greek tragedy are suggested: one is to emphasize the repetitive, cyclical nature of wars, as if to denounce any illusion of progress; another is to attempt to revive the experience of their horror, by revisiting pity and terror; or to direct attention, through the representation of the distance separating us from the ancient text and stage, to the position and possibilities of our present, whose urgency and singularity are to be felt» [Lechevalier, 2017: 49].

2010: 17]. Основные сведения о противоборстве братьев Горациев и Куриациев были изложены древнеримским историком Титом Ливием в летописи «История от основания города», согласно которой военный конфликт между Римом и Альбалонгой было принято разрешить поединком, трех Горациев и трех Куриациев, чье сражение окончилось победой римлян. В свете трагического пути развития человечества в XX столетии обращение писателей к архаическим военно-историческим преданиям обусловлено необходимостью не только осветить тяжкий путь невольных участников и жертв войны, но и разоблачить ужасы боевых сражений, массового истребления людей.

Пьеса Бертольда Брехта «Горации и Куриации» относится к типу «поучительных пьес» (*Der Lehrstück*), в которых магистральным приемом выступает назидание, полностью подчиняющее себе театральную форму. Брехт, подобно Г. Ибсену, Б. Шоу, М. Метерлинку, превращает театр не в развлекательное зрелище, а в «орган гласности». Ценность поучительных пьес определялась лишь воспитательным значением воплощенных в них идей» [Назарова, 1980: 15]. Немецкий драматург, реализуя основные принципы эпического театра, прибегает к различным приемам и способам создания «эффекта очуждения». Обыденное должно предстать в ином ракурсе, чтобы зритель смог увидеть привычные, общеизвестные вещи как в первый раз. Одной из форм создания «эффекта очуждения» является отказ от традиционных костюмов, атрибутов сценического действия – реквизитов, установок, конструкций. Не случайно Брехт в послесловии к своей пьесе пишет: «Чтобы изобразить метель, достаточно рассыпать над головой копейщика несколько пригоршней нарезанной бумаги» [Брехт, 1963:167].

Текст Хайнера Мюллера «Гораций» предстает как философская шарада, скорее поэма, нежели драматическое произведение, предназначенное для сценического исполнения. Произведение последователя Брехта содержит оригинальную графику стиха, что в некоторых случаях предполагает множественность вариантов прочтения. Такой прием во многом отвечает

требованиям «постдраматического театра» (*Das postdramatische Theater*), отказывающегося от привычной для зрителя взаимосвязи литературы (текста) и театра. Как справедливо заметил Х.-Т. Леман, «письменный и/или вербальный текст преобразуется в театр, тогда как “текст” самой постановки понимается в широком смысле слова (он включает в себя играющих актеров, их собственные “паралингвистические” дополнения, сокращения или искажения лингвистического материала, костюмы, свет, пространство, особые временные ритмы и так далее)» [Леман, 2013: 138].

Анализируя особенности пьесы Б. Брехта «Горации и Куриации», важно отметить, что, как и в большинстве «учебных пьес», в ней отсутствуют цельные характеры, поступки персонажей лишены глубокой психологической мотивировки. Герои подобных пьес – это схематические фигуры, воплощающие определенную идею, которую должен усвоить зритель. Реплики действующих лиц произведения просты по своей синтаксической структуре, не окрашены разнообразными художественными средствами. В «учебной пьесе» Брехта персонажи говорят односложными предложениями:

Мое копьё – мой опорный брус.

Он удержит скалу до подхода врага.

Движением пальца моего

Я раздавлю моего врага.

Мое копьё послужило мне.

Сколько угодий в нем одном.

*(Устраивает небольшую лавину.)*

Мой враг еще не подошел,

А я устал от перехода [Брехт, 1963: 154–155].

Согласно точке зрения И.А. Фрадкина, кажущаяся скупость реплик, но в то же время «чистая и высокая абстрактность “Горацийев и Куриацийев” – их высшее достоинство, ибо это вообще главное из доступных “поучительной пьесе” достоинств» [Фрадкин, 1965: 159].

Используя общеизвестный сюжет, изложенный римским историком Титом Ливием, Брехт показывает специфику ведения военных сражений и тщательной разработки тактики наступления и обороны:

Великий механизм

Изменяющихся обстоятельств. Однако наш  
копейщик

С помощью реки, плота и обломка копья

Превратил себя в неотразимый снаряд.

А хитрость нашего мечника

Разъединила врагов.

И его сила

Низвергла их [Брехт, 1963: 166].

Дидактика брехтовской пьесы строится вокруг одной идеи: преждевременные победы не могут гарантировать столь же благополучный исход финального сражения. Вместе с тем, произведение содержит конкретный общественно-исторический подтекст. Э. Шумахер в своей работе «Жизнь Брехта», ссылаясь на высказывание самого драматурга, отмечает, что эта «пьеса могла бы иметь весьма значительную пропагандистскую ценность» [Шумахер, 1988: 103] как напутствие «Красной Армии» [Там же]. Пьеса Брехта наполняется новым, актуальным содержанием посредством синтеза вневременного, архаического с конкретными историческими реалиями, такими как «война, деньги, нефть, железные дороги, парламент, наемный труд, земля» [Брехт; цит. по: Фрадкин, 1965: 69].

«Гораций» Х. Мюллера во многом следует брехтовской идее «учебных пьес» – просвещать зрителя, побуждать его к саморефлексии. Античный сюжет в драме Мюллера обрастает новыми подробностями, обусловленными современной автору политической ситуацией. Риму и Альбе угрожают мощные силы этрусков, и, чтобы с минимальными потерями решить спор о первенстве города, под чьи знамена встанет войско другой державы, в защиту каждого из них должен выступить один воин. Драматург значительно

упрощает фабулу, представляя зрителю вместо трех братьев Горациев и Куриациев одного Горация и одного Куриация. В отличие от своего предшественника, Мюллер не акцентирует внимание на сражении противников – его описание занимает всего несколько строк: «И они вступили в поединок между рядами воинов. И Гораций ранил Куриация <...> И Гораций вонзил свой меч / В горло Куриация, так что кровь оросила землю» [Мюллер, 2012: 230]. Убийство, совершенное Горацием, подвергается рефлексии в современном духе, поскольку на первый план выходит ключевая для Новейшего времени проблема ответственности человека и целой нации за совершенные преступления.

Х. Мюллер осмысливает события древней легенды в духе современности. Древние римляне, согласно Титу Ливию, оправдали Горация «скорее из восхищения доблестью, нежели по справедливости» [Ливий, 1989: 34]. Немецкий драматург изображает общество, которое не только восхваляет победу Горация, но и несет ответственность за преступления своего соотечественника, что во многом порождает ассоциации с современной историей Германии. Автор выдвигает тезис: любой подвиг может быть нивелирован дальнейшими преступлениями:

И один из римлян воскликнул:

Он победил. Рим господствует над Альбой.

А другой римлянин возразил:

Он убил свою сестру.

И римляне начали кричать одни на других:

Мы должны отдать почести победителю.

Мы должны предать казни убийцу [Мюллер, 2012: 232].

Значительное место в мюллеровской драме занимает спор о судьбе Горация. В отличие от персонажа брехтовской пьесы, Гораций Х. Мюллера – герой и преступник одновременно: римлянина чествуют, одаря лавровым венком, затем проклинаяют, вручая топор убийцы. Приводя казнь в исполнение, римляне сначала воздают почести герою, пронося



окровавленное тело на щитах, затем бросают наземь, плюют на него и скармливают псам. Н.Э. Сейбель отмечает, что Гораций относится к тому типу героев, которые «сами попирают семейные ценности и человеческие привязанности, а затем расплачиваются. Фанатику-Горацию логика вне морали кажется оправданной, поэтому он отказывается от пережеребьевки, поэтому убивает сестру» [Сейбель, 2012: 149]. Он преступно абсолютизирует данную ему власть и возможности, жертвуя понятиями гуманности и дискредитируя идею патриотизма. В своем произведении немецкий писатель раскрывает философию тоталитарного государства, следование которой подчиняет и подавляет личность, превращает человека в фанатика, одержимого идеей величия своей нации. Автор пьесы-модели показывает, что преступление, даже мотивированное выполнением долга перед отечеством, не может быть оправдано.

В отличие от трагедии Корнелия, где вступившийся за своего сына отец убеждает суд оправдать Горация, в мюллеровской трагедии отец теряет и детей, и единство со своей страной. Потомки веками будут помнить Горация и триумфатором, и жестоким убийцей, «ибо слова должны оставаться чистыми <...> слова /Неудержимо падают в суету мира, / Делая вещи узнаваемыми или неузнаваемыми. / А неузнаваемое смертельно для человека» [Мюллер, 2012: 236]. Говорить о возможной справедливости или несправедливости римского трибунала крайне сложно. Х. Мюллер оставляет вопрос открытым, поскольку именно последующее поколение должно вынести нравственный урок из ошибок своих предков, которые вечно обязаны вспоминать о Горации, «на одном дыхании упоминая его вину и его заслугу» [Там же].

Итак, произведения Бертольда Брехта «Горации и Куриации» и Хайнер Мюллера «Гораций» представляют собой яркий феномен реинтерпретации традиционного сюжета в литературе Новейшего времени. Обращаясь к общеизвестному материалу, оба автора преследуют единую цель, отвечающую современному закону театральной дидактики: помочь зрителю

(читателю) обнаружить в классическом протосюжете современные ему коллизии, перипетии, идеи. Оба текста не изобилуют сложным сплетением символов и метафор, воплощающих подтекст. Красота этих пьес заключается в ритмике строк и лаконичном выражении основной идеи.

В качестве первоисточника оба драматурга обращаются к истории Тита Ливия, но при этом Мюллер в своем произведении развивает идеи и сюжетные ходы, заложенные П. Корнелем в трагедии «Гораций», в то время как Брехт утверждал, что не знаком с пьесой французского драматурга<sup>21</sup>. Создатель «эпического театра» демонстрирует триумф воинов римской державы – в противовес своему предшественнику Мюллер доказывает, что ничто не способно оправдать человеческую жестокость и безнравственность.

---

<sup>21</sup> «Брехт просит Вас пьесу «Горации и Куриации» вычеркнуть, так как Брехт не знает пьесы Корнеля «Гораций» (из письма Кете Рюлике к И. Фрадкину от 12 января 1956 г., собственноручно завизированного Брехтом). Видимо, сюжет был почерпнут непосредственно у Тита Ливия.

## ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 2

У истоков традиции мифологизации в немецкой литературе второй половины XX столетия стоит Б. Брехт, чьи принципы работы с классическим материалом были восприняты не только П. Хаксом и Х. Мюллером, но и другими значительными писателями Восточной Германии (Р. Штраль, Х. Байерль, Ф. Браун, Ш. Шютц и другие). Обращение к традиционному материалу в произведениях Брехта не сводится к прямому подражанию или повторению, напротив, опираясь на классические образы и сюжеты, драматург заостряет внимание в первую очередь на не подвластной времени эстетической и идейно-философской ценности литературного и мифологического наследия. Трансформация античных сюжетов обусловлена и принципиально новой концепцией театральной практики, согласно которой интерес зрителя должен фиксироваться на нравственных уроках прошлого, особенностях нового прочтения общеизвестного сюжета.

Обращение к сюжетам античных мифов для Хакса и Мюллера – это возможность выразить не только свои политические взгляды, но и творческую философию, раскрывающую в феномене мифа удивительную палитру устойчивых смыслов, схем исторического движения и художественных идей. Являясь учениками Б. Брехта, оба писателя переосмысливают как мифологические образы, так и драматическую форму на жанровом, композиционном, стилевом уровнях. П. Хакс в большей степени обращается к исканиям Брехта в области механизмов работы с архаичным наследием: модернизация сюжетов и образов, ориентация на предшествующие художественные интерпретации, сохранение идейной ценности текста и т.д.<sup>22</sup> Мюллер создает оригинальную драму как за счет продолжения брехтовской техники актуализации античного материала, так и воплощая принципы «эпического театра» в своем творчестве («эффект

---

<sup>22</sup> Более подробно возможности взаимодействия Хакса с литературно-мифологическими образцами будут рассмотрены в следующей главе.

отчуждения», историзация и социализация драмы, фрагментарность текста). В таких пьесах, как «Филоктет» и «Гораций», Мюллер в замысловатом синтезе соединяет предшествующие литературные обработки (Софокл, Корнель, Брехт) с собственным, индивидуально-авторским прочтением мифа, в результате чего данные произведения не только занимают почетное место в многовековой парадигме художественных интерпретаций, но и обретают новое поэтическое звучание.

### ГЛАВА 3. ПРИНЦИПЫ МОДЕРНИЗАЦИИ МИФОЛОГИЧЕСКИХ ОБРАЗОВ И СЮЖЕТОВ В ПЬЕСАХ П. ХАКСА И Х. МЮЛЛЕРА

3.1. Особенности интерпретации античного мифа о Геракле в драматургии Х. Мюллера и П. Хакса: рецептивный и компаративный аспекты

Образ Геракла нередко становился источником вдохновения для художников, скульпторов, композиторов, писателей; объектом научного исследования для историков<sup>23</sup>, философов<sup>24</sup>, филологов<sup>25</sup> и культурологов<sup>26</sup>. Еще в античности образ полубога-героя получает различные художественные воплощения. Так, И.Ф. Анненский отмечал, что в трагедиях Еврипида Геракл предстает в трех ипостасях: «подневольного работника», «блестящего победителя» и «подвижника» [Анненский, 1906: 422]. Такой герой способен на свершение невыполнимых заданий и разрешение таинственных загадок. Вместе с тем нам знаком и смеховой образ Геракла, встречающийся в комедиях Аристофана («Лягушки», «Плутос»), сатирических драмах Еврипида «Алкеста», «Бусирис». Это герой-обжора, плут, кутила, пользующийся дурной славой. Кроме того, по замечанию М.Е. Грабарь-Пассек, в некоторых произведениях античной литературы Геракл стремится не к счастью, а к обладанию доблестями. В качестве примера исследователь приводит речь кинического мудреца Диона Хрисотома о Диогене, где Геракл представлен как «неутомимый пешеход, нетребовательный в отношении всех материальных благ, босой, почти не одетый и вооруженный только луком и дубинкой <...> лучший образец мужества» [Грабарь-Пассек, 1966: 135].

<sup>23</sup>Подопригора А.Р. Образ Геракла в контексте этнополитической истории Средиземноморья II тыс. до н.э. – начала I тыс. н.э.: Автореф. дис. канд. истор. наук. Казань, 2006. 26 с.

<sup>24</sup>Афанасьева В.В. Мифология гомосексуализма. URL: <http://goo.gl/U10aNf> (дата обращения: 29.01.2017).

<sup>25</sup>Иванов Вяч. Дионис и прадионисийство. СПб.: Издательство «Алетейя», 1994. 352 с.

<sup>26</sup>Макарова Н.И. Геракл как образ идеального человека // Мир науки, культуры, образования. 2010. №4 (23). С. 242–244.

Обращение к образу Геракла в литературе Нового времени связано в большей степени с интересом писателей к истории его происхождения от союза смертной Алкмены и громовержца Зевса (Жан Ротру «Двое Созиев» (1638), Жан-Батист Мольер «Амфитрион» (1668), Джон Драйден «Амфитрион, или двое Созиев» (1690), Генрих фон Клейст «Амфитрион» (1807), Жан Жироду «Амфитрион-38» (1929), Георг Кайзер «Дважды Амфитрион» (1944)), а также к различным эпизодам подвигов древнегреческого героя (Жан Ротру «Умирающий Геркулес» (1632), Жан-Франсуа Мармонтель «Умирающий Геркулес» (1761), Фридрих Дюрренматт «Геркулес и Авгиевы конюшни» (1954), Франк Ведекинд «Геракл» (1916–1917), Хайнер Мюллер «Геракл 5» (1966), Генри Лайон Олди «Герой должен быть один» (1996), «Одиссей, сын Лаэрта» (2000–2001)).

В данном параграфе будет рассмотрена специфика художественной рецепции античного сюжета о Геракле в текстах Х. Мюллера и П. Хакса, что в свою очередь позволит выявить своеобразие приемов ремифологизации в творчестве каждого из драматургов на едином сюжетно-образном материале.

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

Как было отмечено ранее, сказание о полубоге нашло свой отклик в литературе разных эпох, но именно история его происхождения от союза смертной Алкмены и громовержца Зевса (Юпитера) представляет особый интерес для творцов художественного слова. Античный миф повествует о том, как громовержец Зевс полюбил прекрасную Алкмену. Пока полководец Амфитрион отсутствовал в военном походе, Зевс принял его облик и овладел Алкменой. Алкмена родила близнецов – Геракла и Ификла. Узнав о невольной измене жены, Амфитрион со смирением принял непререкаемую волю богов, воспитав полубога Геракла как собственного сына.

Единственным дошедшим до нас античным произведением о фиванском полководце является комедия Плавта «Амфитрион»

(«*Amphitruo*»). По словам С. Ошерова, «"Амфитрион" – одна из серьезнейших комедий Плавта» [Ошеров, 1967: 30]. Сам автор причисляет свое произведение к жанру трагикомедии, о чем говорит в прологе Меркурий:

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

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

Комический эффект в произведении римского писателя создается за счет обилия парадоксальных ситуаций, использования буффонады, снижения образов действующих лиц, намеренного введения римских военных терминов в греческую обстановку, изображения мнимого сумасшествия героев и т.п. Следует подчеркнуть, что «традиционная буффонада вводится в пьесу как неотъемлемый жанровый признак комедии; таким образом, если сам мифологический сюжет и герои мифа почти не снижены, то серьезный

жанр, искони призванный воплощать миф, – трагедия, – приобретает черты комедии и снижается» [Ошеров, 1967: 31]. Именно снижение высокого жанра трагедии, а не мифа, воплощает творческую установку Плавта на пародирование высокого стиля, что встречается и в других произведениях римского комедиографа.

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

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

В 1807 году немецкий романтик Генрих фон Клейст публикует переработку уже известной комедии Мольера «Амфитрион» («*Amphitryon*»), которая изначально задумывалась лишь как перевод комедии французского классициста. Стоит отметить, что пьесу Г. фон Клейста следовало бы назвать «Алкмена», так как он, в отличие от Мольера, переносит основное внимание



на супругу греческого полководца, чей образ представлен в духе христианского мировоззрения, что справедливо отметил И.В. Гёте: «”новый мистический Амфитрион” представляет собой христианскую версию старого сюжета, вроде того ”как Марию посетил святой дух”» [Конради, 1987: 384]. Г. фон Клейст, подобно представителям йенского романтизма – Ф. Шлегелю, Новалису, Ф. Шеллингу, принимает романтическую идею мира как проявление индивидуальности. Суть идеи заключается в том, что «мир как целое и единое есть по-своему некая личность, не есть безличное собрание частей и элементов, но весь проникнут общим, целостным выражением» [Берковский, 1973: 416]. Используя эту творческую установку, немецкий драматург воплощает ее в образе властителя Олимпа – Юпитера, который является и отцом богов, и всем миром одновременно:

Воспринимаешь ты его творенье?  
Ты видишь ли его в заре вечерней,  
Мерцающей сквозь сонные кусты?  
Ты слышишь ли его в журчанье вод  
И в щелканье ночного соловья?  
Тебе его ли возвещают горы,  
Стремящиеся к небу, и гремющий,  
Разбитый в брызги горный водопад?  
Когда высоко в небе светит солнце  
И, радостным биением полна,  
Творца миров природа величает,  
Ты не спускаешься ли в недра сердца  
И там не поклоняешься ль кумиру? [Клейст, 1977: 235–236].

Будучи подлинной героиней романтической драмы, Алкмена Клейста, в отличие от мольеровской героини, понимает, что допустила непростительную ошибку – возлегла на ложе с другим мужчиной. В этом роковом поступке, по мнению А.В. Карельского, представлена «почти классицистическая дилемма, но поданная с чисто романтическим

ощущением неразрешимости трагического противоречия» [Карельский, 2007: 484]. Супруга Амфитриона готова понести наказание в виде смерти за совершенный адюльтер, в то время как Юпитер оказывается беспомощным перед женщиной, воплощающей собой символ чистой и верной любви. Немецкий драматург показывает историю героев, наполненную чисто романтическими мотивами. Он изображает обман Алкмены, смятение возлюбленных – Амфитриона и его супруги, неожиданные повороты судьбы. Однако, по словам Э. Венгеровой, «благополучная концовка Клейстова «Амфитриона» – всего лишь условность, за которой угадывается чуть ли не трагедия – гибель столь дорого героям безмятежного счастья» [Венгерова, 1979: 466].

В нетривиальном плане рассматривает классический сюжет французский драматург Жан Жироду. Его «Амфитрион-38» («*Amphitryon 38*», 1929) является, по подсчетам самого автора, тридцать восьмой обработкой истории Амфитриона. А.А. Гозенпуд, анализируя комедию Ж. Жироду, отмечает, что «это самое своеобразное и оригинальное воплощения мифа о Юпитере» [Гозенпуд, 1967: 192]. Французский драматург создает остросовременную пьесу, в которой глубокие общеполитические вопросы сочетаются с язвительной комедийностью и проникновенным лиризмом в раскрытии любовной темы.

Оригинальность комедии Ж. Жироду заключается в новой трактовке образов персонажей. Во-первых, Юпитер не просто принимает облик фиванского полководца Амфитриона, как это было в произведениях Мольера, Драйдена и Клейста, но становится им, оставляя свое божественное происхождение, перевоплощаясь внешне и внутренне в земного человека. Во-вторых, взаимные чувства Алкмены и Амфитриона наделяют героев внутренней силой и способностью противостоять богу. Наряду с этим Жироду поднимает значимую для человечества XX века тему войны. Если в античности война составляла смысл жизни героев, то для писателей новой эпохи главной ценностью становится любовь, а война дегероизируется и

лишается ореола величия. Иронично и сниженно представлена тема войны в комедии Жироду. Бессовестные политиканы прославляют грядущую войну, убеждают народ в том, что война, дарующая равенство и свободу, будет почти бескровной: «...по велению богов на этой войне вовсе не будет убитых, а будут только раненные в левую руку, – за исключением левшей <...> Будь благословенна война!» [Жироду, 1981: 159]. Автор пародирует как абстрактные заявления бездеятельных пацифистов, так и лживые квазипатриотические воззвания милитаристов. Псевдогероика войны разоблачается в сцене прощания супругов. Провожая Амфитриона на войну, Алкмена узнает, что ее муж – великий полководец – одержал в своей жизни единственную победу, убил одного противника, да и тот оказался безвестным солдатом.

На протяжении всей пьесы показан духовный рост Юпитера, который терпит поражение от смертной женщины, а проведя с ней ночь, обнаруживает у себя морщину. По мнению Ж. Жироду, морщина не признак старости – это символ жизни, познания и наслаждения, присущий лишь человеку. Юпитеру приходится уступить перед чистотой, искренностью и непорочностью героини. Алкмена открывает ему жизнь, которая непостижима для богов. В нем просыпается не только чувственность, но уважение и любовь.

Свое дальнейшее воплощение миф об Амфитрионе нашел в пьесе немецкого драматурга Петера Хакса «Амфитрион» («Amphitryon», 1968). Пьеса представляет собой интерпретацию классического сюжета, который автор подвергает ироническому и критическому переосмыслению. Сюжет античного мифа не изменен: Юпитер перевоплощается в Амфитриона с целью соблазнения его супруги – Алкмены. Пытаясь заучить приветственную речь полководца, повелитель Олимпа оставляет это занятие, называя слова Амфитриона «дурацким текстом». Алкмена узнает в Юпитере супруга, но находит его странно изменившимся, таким, каким она его когда-то полюбила; вернувшийся Амфитрион пребывает в недоумении от своего

двойника и вынужден примириться с тем, что вместо него с Алкменой был громовержец.

«Амфитрион» Хакса – это комедия, в которой мастерски обыгрывается не только античный миф, но и произведения предшествующих авторов, выступающие в качестве реминисцентного источника. Создавая «своего Амфитриона», П. Хакс стремится воплотить в произведение опыт предыдущих интерпретаций, о чем будет заявлено в эссе «О моем Амфитрионе» («*Zu meinem "Amphitryon"*», 1968): «Известно, что сюжет об Амфитрионе был уже обработан четырьмя первоклассными драматургами. Вот поэтому-то я обрабатываю его снова. Не будь они столь первоклассными, не было бы повода заимствовать у них сюжет. Плавт написал самого мощного Амфитриона, Мольер – самого ловкого, Драйден – самого дерзкого и чувственного, Клейст – самого глубокого. Каждый – непревзойден в своем роде, но стоило попытаться объединить эти преимущества в одной пьесе» [Хакс]. Так, например, Мольер и Драйден вводят в свои пьесы в качестве персонажа Ночь, которая вступает в комический диалог с Меркурием. У Клейста Ночь не является действующим лицом, но ее помощь необходима Юпитеру для осуществления своих планов.

Теперь скорее ночь предупредить,

Чтоб мир не вышел из повиновенья.

Богиня-сводня уж часов семнадцать

Над Фивами провела [Клейст, 1977: 199].

Ночь в комедии П. Хакса присутствует на сцене в виде синего занавеса. Она не произносит слов, но своими действиями выражает отношение к приказам бога. Новое осмысление получает образ Созия. Созий Хакса уже не выступает в роли шута, над которым потешается бог плутовства Меркурий. Теперь это искусный философ, мастерски владеющий техникой софистов, чье главное жизненное кредо: «Верх мудрости – спокойствие души» – не приносит должного успокоения никому, кроме него самого. Он имеет много общего с персонажем комедии Мольера, но занимает в пьесе более значимое

место. В диалоге между Созием и Меркурием немецкий драматург отдает победу слуге Амфитриона. Тот доводит бога до исступления своим беспринципным конформизмом, в то время как в других литературных обработках Меркурий заставлял Созия признать поражение. Кроме того, Хакс вводит в свою пьесу один из атрибутов античного театра – маску. Надевая маски, Юпитер и Меркурий превращаются в Амфитриона и Созия или становятся невидимыми, вводя в недоумение всех действующих лиц пьесы.

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

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

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

О почему ты, попранная пыль,

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

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

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

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

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

Одним из ключевых моментов произведения является спор Амфитриона и Юпитера о назначении и роли человека в жизни и обществе. Человеческая жизнь, по мнению Амфитриона, представляет собой не только празднества и наслаждения, но еще и тяжкие усилия, труд. Юпитер соглашается с ним, при этом отмечая, что лишь светлое и прекрасное чувство, именуемое любовью, способно вернуть герою человечность:

Нельзя весь мир своею мерой мерить.

И этому должна бы научить

Тебя твоя любовь к твоей Алкмене.

Прозрение спасает в человеке

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

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

И выбрала я лучшего тебя,

Того, кто, воплотившись в образец,

Стал тем, чем ты мог стать Амфитрион.

Я изменила, ибо не прощаю

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

Итак, Амфитрион терпит полное поражение, но ему предоставляется шанс возродить в себе человечность и вернуть любовь Алкмены. И именно Юпитер в финале пьесы, жертвуя своими чувствами, дарует супругам благословение. Однако в тот самый момент, когда громовержец готов

объяснить героям, что им необходимо делать дальше, Меркурий отзывает Юпитера на Олимп. Здесь, по Хаксу, заключается важная мысль о том, что человеку необходимо самому строить свою судьбу вопреки различным общественным обязательствам, закоренелым устоям и вмешательству богов.

### 3.1.2. Социально-философская проблематика в драмах «Геракл 5» Х. Мюллера и «Омфала» П. Хакса

Пьесы о Геракле Х. Мюллера и П. Хакса сближает не только наличие одного и того же мифологического героя, но и тот факт, что в них неизменным остается только сюжетная канва античного мифа, в то время как персонажи, проблематика и стилистика пьесы модернизируются в соответствии с идейно-художественными задачами писателей.

Х. Мюллер взял за основу своей пьесы «Геракл 5» («*Herakles 5*», 1964) фрагмент из цикла мифов о героических странствиях сына Зевса и смертной Алкмены, а именно пятый подвиг – очищение Авгиевых конюшен. Античный миф повествует о том, как «Геракл <...> проломил в двух местах каменную стену, окружавшую конюшни, а затем повернул ближайшие реки Алфей и Пеней, или Мений, так, чтобы их потоки устремились через скотный двор, начисто вымыли его и понеслись дальше, смывая навоз с загонов для овец и с пастбищ в долине» [Грейвс, 1992: 358].

Произведение Мюллера отчасти сохраняет связь с традициями античного театра, однако автор сознательно деканонизирует традиционную модель древнегреческой трагедии, значительно упрощая ее структуру. Пьеса-модель Х. Мюллера состоит из двух актов. Первая часть выполняет функцию пролога, в которой происходит завязка основного действия: двое фиванцев просят Геракла совершить свой пятый подвиг – очистить Авгиевы конюшни, чтобы избавить Фивы от гнетущей атмосферы грязи и разложения. Мюллер описывает Фивы как город, пропитанный атмосферой всеобщего упадка, кризиса. Город находится в «запустенье, население в лохмотьях»



[Мюллер, 2012: 220]. Во второй части пьесы происходит разрешение основной драматической коллизии: сын громовержца Зевса очищает город от смрада, убивает Авгия и получает обещанный богами трофей.

Большую часть мюллеровского текста занимают монологи заглавного героя, противостоящего с силами Природы. Форма монолога как магистральный прием построения драматического действия выбрана Х. Мюллером не случайно. Согласно точке зрения самого автора, «нужно по возможности касаться нескольких моментов одновременно, чтобы заставлять зрителей совершать выбор... Они должны быстро решать, что должны отметить прежде всего... Этого можно добиться, я думаю, только обрушивая на них целый поток» [Мюллер; цит. по: Колязин, 2008: 464]. Язык пьесы должен передать нервно-психологическое состояние героя. Для достижения поставленной цели Х. Мюллер использует сбивчивую, вульгарную речь, разрушающую традиционные представления о категории прекрасного. В последующих своих опытах драматург доводит данный принцип до абсолюта, в частности в трагедии «Медея: материал» он откажется как от следования правилам синтаксиса и пунктуации, так и от членения текста на акты.

«Геракл 5» – это не комедия и не трагедия в полном смысле этого слова. Немецкий драматург создает остроумный фарс, наполненный глубоким философским смыслом. Основными действующими лицами драмы являются Геракл, Авгий и Зевс. Х. Мюллер наделяет своего Геракла основными чертами героя аристофановских комедий. Писатель сознательно дегероизирует образ великого Геракла, лишает его традиционного ореола величия, знакомого нам по произведению античного трагика Еврипида («Геракл»). Вместо «культурного героя» Мюллер рисует портрет заурядного человека, украшенного «венцом» человеческих грехов: алчности, жадности, чревоугодия, сладострастия. Геракл Мюллера – это раб системы государственного управления. Герой-полубог не может изменить собственную судьбу без достаточной мотивации, но все же он оказывается

единственным, кто способен изменить привычный традиционный уклад, преобразовать Хаос в Космос.

Принимаясь за очищение владений Авгия, Геракл осознает собственную несостоятельность как героя-освободителя (Кто такой Геракл? Неужто это я – тело без имени, куча навоза без лица? [Мюллер, 2012: 222]). Герой испытывает душевное расстройство личности, тяжело переживает утрату собственного «я». Монолог Геракла наполнен горькими сожалениями, желанием преодолеть собственное естество:

Я и есть навозная куча, этот голос из дерьма – мой голос,  
под маской из дерьма – мое лицо. Вот во что пятый подвиг  
превратил Геракла, героя ваших подвигов. О, если б не  
свершать первого! Я не завяз бы в пятом, изнемогая  
от зловония, моя слава – моя тюрьма, освободившись  
от одного дела, я запутываюсь в следующем, из каждой  
свободы меня запрягают в очередное ярмо, победителя  
побеждают его победы <...>

Я отрекаюсь от своих подвигов [Мюллер, 2012: 223].

Трагическое мировосприятие героя делает его жертвой отчуждения. Окружающее Геракла пространство заполнено экскрементами животных. Данная субстанция символизирует моральное падение общества, его бездуховность. Обычная уборка в конюшнях превращается в борьбу героя-индивида с обществом, в котором невозможно существование незаурядной личности. Геракл не может найти поддержки у жителей Фив, становясь объектом язвительной критики.

Осознав свою беспомощность, Геракл взывает к высшим силам миропорядка. Драматург прибегает к сюжетному элементу греческой трагедии *deus ex machina* (*бог из машины*), переосмысливая его в контексте современных представлений. Если в античности боги могли изменить ход событий, одарить страждущего несметными дарами, то в Новейшее время, исчезает вера в любое божественное вмешательство. Х. Мюллер, продолжая

традиции предшествующих художественных интерпретаций XX столетия, развенчивает античные представления о сакральной власти, богах и классическом героизме. Громовержец Зевс остается равнодушным к просьбам Геракла и оказывается не в силах ему помочь. Импульсом, побудившим Геракла к исполнению пятого подвига, как ни парадоксально, оказывается обнаженная богиня юности Геба. В этом эпизоде акцентируется человеческая природа образа Геракла, подверженного обыкновенным плотским желаниям:

Стой! Что за грудь! Какие бедра, ноги!

Сдавайся, грязь! Уйди с моей дороги!

И я кричал про вонь, про тяжесть? Вот дурак!

Клеветника накажет мой кулак.

*(Бьет себя по носу.)*

О, красота труда! О аромат дерьма!

Стремленье к высшей цели сводит нас с ума! [Мюллер, 2012: 224].

Равнодушие богов к проблемам человечества, красота женского тела, желание изменить действительность превращают Геракла в орудие преобразования Вселенной. В этом эпизоде образ Геракла наполняется мотивами богоборчества, что сближает его с другим мифологическим героем – титаном Прометеем. Герой Мюллера восстает не только против господствующего в обществе тотального безразличия, но и против олимпийских богов:

Напрасно я молил тебя помочь.

Ты не помог – а мне терпеть невмочь.

Теперь гляди, как сам себе я помогу,

Когда в ярмо твою я реку запрягу [Мюллер, 2012: 226].

Задание царя Эфрисея Геракл выполняет при помощи физической силы и орудий индустриального прогресса – он сооружает плотину. Как справедливо замечает В.Ф. Колязин, «Геракл – плебей и в то же время ренессансный герой, наделенный способностью к постоянному творческому

превращению, свободно играющий частями своего тела, словно частями совершенного механизма, управлять которым он стремится научить других» [Колязин, 2008: 464]. Осознав свое физическое и моральное превосходство, Геракл пытается понять законы природы, чтобы научиться применять их на благо созидания. Х. Мюллер использует гротеск, чтобы объяснить циклическую природу цивилизации:

Я – устье.

*(Мочится.)*

Я – источник твой, река.

Теперь очисти стойла за меня [Мюллер, 2012: 226–227].

Испытание Геракла заканчивается победоносным триумфом: он строит плотину, изменяет направление реки, очищает город от грязи, побеждает Авгия и сворачивает небо в карман. Таким образом, Геракл в авторской интерпретации Х. Мюллера, несмотря на сатирическую репрезентацию, способен противостоять сложившимся порядкам. Однако ему так и не удается изменить сознание обезумевшей толпы, требующей от героя исполнения следующего подвига.

В своей художественной обработке Х. Мюллер стремится осовременить миф, наполнить его новым идейно-этическим смыслом. Так, в образе Авгия мы можем выявить черты тоталитарного правителя. Царь Авгий – это коррумпированный предприниматель, не заботящийся о благосостоянии своего народа. Мюллер компилирует разные древнегреческие мифы, вводя в текст образы Сизифа и Гебы, что, в свою очередь, подчеркивает универсальность мифологической структуры. Резюмируя вышесказанное, следует заключить, что новый этап творческой деятельности Х. Мюллера «не изменил его намерений или политических убеждений. Он просто адаптировал другой, возможно более безопасный способ выражения для своего критического анализа и оценки как всего мира

в целом, так и отдельного общества, в котором он жил»<sup>27</sup> [Seidensticker, 1992: 355].

П. Хакс, как и Х. Мюллер, обращается к мифологическому циклу о двенадцати подвигах Геракла, но выбирает менее популярный эпизод (пребывание героя в невольном рабстве у царицы Омфалы), получивший широкое распространение в изобразительном искусстве (Дж. Ф. Романелли «Геркулес и Омфала», П.П. Рубенс «Геркулес у Омфалы», Б. Спрангер «Геракл и Омфала», Ф. Буше «Геркулес и Омфала», П.П. Кончаловский «Геркулес и Омфала» и др.), но оставшийся за пределами внимания художественной литературы.

Комедия «Омфала» («*Omphale*», 1970), в отличие от других «античных драм» П. Хакса, является оригинальным произведением, в котором, по словам Т.А. Шарыпиной, «для интерпретации используется не драматическое произведение как таковое, а отдельные мотивы, наполняющиеся остросоциальной проблематикой <...> или отдельные персонажи, сюжетные ситуации» [Шарыпина, 2001: 117]. В основе пьесы лежит эпизод из цикла мифов о подвигах Геракла, согласно которому греческий герой за свои невольные преступления (убийство Евритова сына Ифита) должен пройти службу у царицы Омфалы. В античной литературе данный сюжет получил литературную обработку в цикле стихотворных посланий «Героиды» Овидия. Отдельный фрагмент IX письма «Деянира – Геркулесу» посвящен описанию рабства Геркулеса у Омфалы. Один из крупнейших исследователей древнегреческой мифологии, Р. Грейвс, отмечает, что данный миф «воспринимают, как аллегория, отражающую то, как легко сильного мужчину может поработить похотливая, честолюбивая женщина» [Грейвс, 2005: 699]. Согласно сюжету античного мифа, царица Омфала надевает на себя шкуру немейского льва, побежденного Гераклом, и

---

<sup>27</sup> He just adapted a different, and perhaps safer, mode of expression for his critical analysis and assessment both of the world in general and of the particular society in which he lived [Seidensticker, 1992: 355].

вооружается его дубиной, в то время как доблестный герой обязан носить женские одежды, наносить на лицо косметику и пряхть шерсть. П. Хакс пренебрегает условиями мифа и делает переодевание Геракла и Омфалы осознанным выбором героев. Вместе с тем он развивает заложенные Овидием коннотации, согласно которым пребывание в личном распоряжении у лидийской царицы становится для Геракла не актом искупления, а любовным приключением. Подобная «смена ролей», по мнению Д. Крафта, «не является шуткой» [Kraft, 2010: 162]. В этом перевоплощении немецкий драматург видит отправную точку для постановки гендерных вопросов, значимых для общества XX столетия. Цель такого карнавального переодевания – стремление удовлетворить собственные желания, а также понять свою возлюбленную (в случае Омфалы – своего возлюбленного).

П. Хакс продолжает исследовать вопрос о месте отчужденной личности в современном обществе, ранее звучавший и в «Геракле-5» Мюллера, и в «Амфитрионе». Сознательно отказавшись от изображения современных политических событий в художественном творчестве, драматург сосредотачивает свое внимание на нравственном совершенствовании человека в новой исторической реальности. Так, Геракл Хакса – это не бездумный герой, а воин, уставший от многочисленных сражений и подвигов, размышляющий о сущности бытия, пытающийся понять самого себя:

Да я хочу ведь потерять себя!  
Чем больше поражаю я чудовищ,  
Тем дольше остаюсь самим собой.  
И с каждым новым палицы ударом  
Во мне какая-то возможность гибнет.  
Мне эти упражнения скучны [Хакс, 1979: 280].

Он переодевается в одежды Омфалы, красится румянами, душится лавандой, вышивает, плачет. Геракл находится в состоянии душевного кризиса, утраты этических идеалов и ориентиров. Создавая психологический

портрет героя, Хакс мастерски сочетает в нем комическое и драматическое: с одной стороны, Геракл сетует на бессмысленность сражений, узость и скудность человеческого мышления, а с другой – он увлечен исключительно женскими делами: красит губы, занимается рукоделием, просит Малиду поправить ему волосы. Однако, когда появляется неминуемая опасность в лице ужасающего чудовища Литиерса, приносящего беды подчиненным царства Омфалы, Геракл оставляет свою забавную игру и возвращается в привычное амплуа – воина, защитника, героя. Необходимость выполнять одну из великих функций, дарованных женщине, – быть матерью – заставляет и Омфалу вернуться к привычной социальной роли:

Меня найдешь не той, какой оставил, –  
Я стала матерью. И из свободы –  
От женственности заданной бежать –  
Меня метнула боль вновь к женской плоти [Хакс, 1979: 306].

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

Дубинка делает тебя мужчиной,  
Меня же юбка – бабой. Судит свет  
Поверхностно. А впрочем, судит здраво [Там же: 301].

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

Лидийская царица Хакса не похожа на других героинь его античных драм. В отличие от Эвридики или Елены Троянской, Омфала не ищет любовных утешений с другими мужчинами, не стремится к наслаждениям, а собственные мечты и идеалы она нежно разделяет со своим возлюбленным. Наиболее созвучным Омфале персонажем в этой перспективе оказывается

героиня комедии «Амфитрион» – Алкмена, так как образы обеих женщин созданы в большей степени под влиянием феминистских настроений XX века. Героиня отказывается от навязанной ей многовековыми традициями роли жертвы и невольницы, привыкшей жить в тени своего супруга-обладателя. Омфала декларирует свою нравственную свободу, право на выражение собственных идей и совершение поступков, не ограниченное никакими социальными или гендерными предрассудками:

Пусть слабы руки, сердце бьется робко,  
И силы не прибавлю я ему,  
И у врага не отниму я силы, -  
Я рассуждать не стану <...>  
Лечу к нему, туда, где бой кипит,  
И пусть судьба его моею станет [Хакс, 1979: 291].

Не случайно пьеса Хакса «Омфала» названа по имени возлюбленной Геракла, так как именно она является тем «нервным возбудителем», который побуждает сына Зевса отправиться на поиски утраченного счастья и заставляет его переосмыслить собственную систему ценностей и нравственных идеалов. Омфала оказывается той цельной, здоровой личностью, чья любовь пробуждает в Геракле мужественность, смелость, волю к победе, а следовательно, и определяет его положение в обществе.

П. Хакс впервые в литературе уделяет пристальное внимание взаимоотношениям двух братьев – Геракла и Ификла, стремясь оттенить достоинства главного героя с помощью контрастного сопоставления. Писатель сосредоточивает внимание на художественном исследовании характеров героев, психологически мотивируя их поступки. Так, например, образ Ификла, единоутробного брата Геракла, обростает новыми подробностями. По мысли автора, успех и слава, которыми был наделен Геракл по праву происхождения, а в дальнейшем за совершенные подвиги, поселяют в сердце Ификла семена раздора. Ификл – антипод главного героя: трус, лжец, завистник, присваивающий себе успехи своего брата.



Противопоставление двух братьев позволяет выявить их лучшие и худшие черты. По отношению к своему брату Ификл открыто выражает глубокую обиду: «Справедливости ради скажу: меня обижает, что весь мир делает вид, будто у Алкмены только один сын, а не два – как оно есть на самом деле. Я не хочу приписывать себе всех заслуг: ты можешь подобающим образом упомянуть и моего <...> брата – Геракла» [Хакс, 1979: 262].

Если в комедии П. Хакса «Амфитрион» присутствует антивоенный пафос, то в пьесе «Омфала» драматург напрямую обращается к магистральной теме немецкой послевоенной литературы – теме непреодоленного прошлого. Хакс персонифицирует фашизм в образе Литиерса, представляя его чудовищем, внешне уподобленным дракону с антропоморфными чертами. Он разоряет земли Омфалы, похищает возлюбленную Дафниса – Пимплею, однако истинное его значение проявляется в том, что он отождествляет собой философию тоталитарного государства. Не случайно немецкий исследователь П. Шютце отмечает, что Литиерс – диктатор XX века, подобный А. Гитлеру, правящий «с применением насилия и разрушения старого» [Schütze, 1976: 171].

Литиерс уничтожает все прекрасное и живое, оскверняет человеческие судьбы. Условия тоталитарного режима, атмосфера страха и насилия уродуют личность, пробуждают все худшее в человеческой душе: Алкей становится предателем, а Ификл готов совершить подлое убийство ради нового «вождя». Необходимо избавление от смертельного яда, воплощенного в образе Литиерса, для оздоровления самой системы и, как следствие, совершенствования человека. Только победа над всепоглощающим злом способна подарить героям Хакса, как и всему человечеству, мир, гармонию и благоденствие.

Говоря о поэтике хаксовских комедий, важно отметить, что «Омфала», как и пьеса «Амфитрион», в целом выстроена по жанровым канонам классицистической драмы: соблюдается единство действия, времени и места; персонажи делятся на положительных и отрицательных; действующими

лицами являются боги и герои. Отдавая дань традиции античного театра, Петер Хакс использует в пьесах маски, с помощью которых герои перевоплощаются в других участников пьесы (Юпитер в Амфитриона, Геракл в Омфалу), вводя в недоумение всех действующих лиц комедии.

Философскую наполненность комедиям Хакса придают заключительные монологи героев, утверждающие силу и могущество гуманистических идеалов. Так, после победы над врагом Геракл вонзает в землю свое оружие, превращающееся в символ мира, возрождения и свободы, – оливковое дерево. В своем монологе герой сравнивает прорастающее дерево с человеком в процессе становления личности:

<...> Только если он

Науку зла познает, он созреет,

И принесет плоды добра то зла,

И снова он, как это древо, станет

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

Стремление Хакса гуманизировать античный миф во многом соотносится с философско-эстетической концепцией Т. Манна. Хаксовский образ прорастающего древа олицетворяет собой стремление человечества к светлому будущему, что весьма характерно для XX века, насыщенного бесчисленными трагедиями и общественными катаклизмами.

Итак, обращаясь к античному мифу о жизнеописании Геракла, Хайнер Мюллер и Петер Хакс создают вполне оригинальные произведения. В обеих интерпретациях, Геракл является не столько полубогом, сколько простым, смертным человеком, утратившим нравственные ориентиры. Преодолевая свое естество, Геракл Мюллера и Хакса обретает душевную гармонию, благодаря чему оказывается способным выполнять предназначанную им функцию героя-защитника. Примечательно, что в обоих текстах катализатором для свершения трудновыполнимых заданий является чарующий образ женщины. Характерной особенностью реинтерпретации традиционного материала является психологизация образов, разработка

оригинальной мотивировки поведения персонажа. Х. Мюллер и П. Хакс наделяют своих персонажей сознанием человека Новейшего времени, вследствие чего поведение героев, в отличие от античных образцов, утрачивает одноплановость и приобретает психологическую глубину.

### 3.2. Функционирование традиционного сюжетно-образного материала в комедиях «Прекрасная Елена» и «Орфей в аду» П. Хакса

Пьесы «Прекрасная Елена» («*Die Schöne Helena*», 1964) и «Орфей в аду» («*Orpheus in der Unterwelt*», 1995) П. Хакса представляют собой яркий образец вольной художественной интерпретации классических сюжетов. Создавая свои произведения, немецкий драматург обращается к разным культурным источникам, в частности к музыкальным постановкам оперетт-буфф Ж. Оффенбаха «Прекрасная Елена» («*La belle Hélène*», 1864, авторы либретто – Анри Мельяк, Людовик Галеви) и «Орфей в аду» («*Orphée aux Enfers*», 1858, авторы либретто – Гектор Кремьё и Людовик Галеви). В отличие от большей части литературных обработок, в которых сохранен высокий драматический пафос историй, немецкий драматург подвергает миф ироническому переосмыслению, обогащая новые произведения обилием сатирических, комических и гротескных ситуаций. С другой стороны, наполнение текстов игрой слов и полунамеками позволяло П. Хаксу «неожиданным образом ставить частное происшествие в связь с общественными закономерностями современности» [Вернер, 1982: 425].

Действие хаксовских комедий разворачивается в Древней Греции, на Олимпе, в подземном царстве, а основными персонажами выступают боги и герои, однако акценты в сюжете смещены так, что нам показан быт обычных современных людей. Немецкий драматург, излагая известные мифологические события, не переносит действие в новейшую эпоху, о чем заявляет в «предварительном замечании» к пьесе «Прекрасная Елена»: «Все анахронизмы в декорациях и костюмах возбраняются. Автор требует

иллюзии: иллюзии существования какого-то более совершенного и более вожаденного мира, в котором не только порок, но и добродетель привлекательна. Разумеется, действие происходит не в эпоху Гомера. Оно разыгрывается в античности поэзии. Эта античность полна солнца, изящества и наивности. Она может слегка отдавать Второй империей и не быть столь уж непосредственной, как действительная античность». [Хакс, 1964]. Писатель в первую очередь ориентируется на высокую поэзию Античности, в том числе и на традиции древнегреческой драматургии. Не случайно, пьеса «Орфей в аду» открывается прологом и завершается эпилогом, в котором автор фиксирует свое намерение вольно переосмыслить античный миф:

Понятно, что финальный брачный гимн

Мог сочинить лишь Оффенбах один.

Но есть в смешной истории вопрос:

Что, если к счастью отнестись всерьез?

Что, если наших дней перевероты

Неведомые примут обороты? [Хакс, 1995].

Несмотря на заявленную творческую установку, речь персонажей Хакса совершенно не соответствует античной эпохе. Автор часто и охотно вводит в пьесу анахронизмы (*Париж, церковь, пантомима, карета, софа, сигара, анисовка, алебарда*), галлицизмы (*мсье, рара, кефале*), американизмы (*нон-стоп, хэппи-энд, андеграунд*), канцеляризмы (*профессиональный милитарист, воинствующий реакционер, пролетарий индустрии развлечения*). Особый колорит создают различные культурные и литературные аллюзии. Так, например, Хакс включает в пьесу «Прекрасная Елена» в качестве действующего лица Гомера, который напряженно создает свою великую поэму «Илиада» при дворе у Менелая: «Гомер (*напряженно размышляет, скандирует гекзаметры, бормочет*). Доблестный царь Менелай, первейший в сраженьях жестоких... (*Спрашивает Париса*). Что вы находите более выразительным? “Первейший в сраженьях” или “самый смелый в сраженьях”?» [Хакс, 1964]. Место поэта в обществе, его

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

В этом же ключе интерпретируется и образ Орфея. Если в античности образ Орфея является символом высокого по содержанию, таинственного по происхождению и чарующего по воздействию искусства, сила которого может увлечь как человека, так и божество, то герой Хакса – это человек, чьи амбиции превосходят способности. Музыкальный и поэтический талант Орфея поставлен под сомнение и не вызывает уважения ни у его собственной жены, ни у богов. Так, например, Эвридика реагирует на желание мужа сыграть ей очередную музыкальную композицию:

Нет!

Сударь, музыка свободна.

Жрец вроде вас

Ей не указ.

Вам навязать любовь угодно?

А мы не станем слушать вас.

Неблагородно

Звуками музыки нас истязать.

Тирания ни к чему,

Коль ни слуху, ни уму

Искусству нечего сказать.

Да [Хакс, 1995].

В ответ на гордое заявление музыканта, что он является деятелем искусства, повелитель подземного царства саркастически говорит: «Скрипач, что ли? Посыльный. Дармод. Пролетарий индустрии развлечений. Царапаете кишки и обходите публику со шляпой в руках» [Хакс, 1995]. Пытаясь убедить бога, что его творчество представляет наивысшую ценность, Орфей вызывает в свой адрес неприкрытую иронию Плутона и

обвинение в бездарности. Правда, это никоим образом не отражается на самооценке героя, уверенного в том, что он великий артист, который «прославил своим искусством Фракию и Фессалию» [Хакс, 1995]. Находясь в подземном царстве, Орфей, вопреки желанию слушателей, начинает исполнение музыкального сочинения, что резко пресекается Плутоном: «Вырубай свою музыку. Не надо музыки» [Там же].

Особое место в хаксовской драматургии занимают женские образы, зачастую выступающие в своеобразном тандеме: Алкмена и Омфала, Елена и Эвридика. Точкой соприкосновения между персонажами из каждой пары выступает то обстоятельство, что они развиваются в русле одной авторской стратегии. Если героини комедий «Амфитрион» и «Омфала» изображены чувственными и возвышенными, то при интерпретации образов Елены и Эвридики П. Хакс трансформирует потенциал мифологических фигур с трагического до снижено-иронического.

Создавая образ царицы Спарты, автор в своей ремарке дает характерологический портрет Елены, насыщая его антитезами: «В этой женщине самая нежная молодость должна сочетаться с чувственной зрелостью; она чрезвычайно умна, но мыслит совершенно по-женски; флегматична, но чувствительна; непревзойденно хороша собой и при этом обладает своеобразным шармом – большего от нее не требуется» [Хакс, 1964]. Хакс не отступает от сложившейся в литературе традиции (Ж. Жироду, К. Варналис, В. Хидельсхаймер), представляя свою героиню как легкомысленную особу. Оригинальность и комизм образу хаксовской Елены придает сочетание в ней легкомысленного распутства и внешнего стремления соответствовать нормам добропорядочности. Елена нарочито скромно одевается, проявляет холодность и неприступность по отношению к Парису, однако надеется, что ее сопротивление будет сломлено, а стража у дверей спальни не проявит должной бдительности.

Героиня Хакса считает себя жертвой несправедливого общественного мнения, жертвой сластолюбивых мужчин, не способных устоять перед ее

красотой: «Поверьте, я предпочла бы жизнь спокойной скромной гражданки, жены честного купца из Митилены. А вместо этого... Судите сами. В двенадцать лет меня похищает... как же его... Тезей, в четырнадцать... да вы знаете, всей Греции известно о моей бурной молодости. Наконец, после стольких крушений, я уверовала, что достигла, наконец, тихой пристани...» [Хакс, 1964].

При всей своей кажущейся наивности и глупости, Елена расчетлива и лукава. Узнав о том, что «Венера обещала какому-то пастуху любовь самой прекрасной в мире женщины» [Там же], героиня приходит в ужас, но, когда выясняется, что пастух является Троянским принцем, в Елене загорается искра любовного пламени к нему. Согласно античному мифу, Елена появилась на свет из яйца лебедя. Данный мотив интересно обыгран в произведении Хакса. В разговоре с Калхасом Елена заявляет о том, что она дочь птицы: «И когда я прикажу пронести мои носилки по бульварам, подданные будут снимать шляпы, но едва повернусь к ним спиной, кто-нибудь из них закричит вслед: это не царица, а та еще птица <...> И в общем, этот подданный будет прав. Но разве здесь есть моя вина? Ведь я дочь птицы, кем же мне быть, как не птицей?» [Хакс, 1964]. Елене наскучило однообразие царской жизни и обилие, с одной стороны – хвалебных од слуг, а с другой – клеветы народа. Вопреки доводам рассудка, Елена, подобно вольной птице, совершает адюльтер, в дальнейшем покидая «клетку» Менелая.

Эвридика Хакса, вразрез с античной традицией, представляет собою типичный образец простой и глупой мещанки, подтверждением чему является словесный портрет героини, созданный Прозерпиной: «Вам можно позавидовать. Давайте посмотрим. Очаровательна, просто очаровательна. Округлые плечи, пышная грудь. Капризные алые губы. Низкий лоб, признак невежества и своеволия. Похотливость в сочетании с глупостью, все шансы на успех у мужчин. Какая досада, что вы напали именно на моего супруга» [Хакс, 1995]. Вместо верной, нежной, любящей женщины перед нами

своевольная капризница, способная изменить супругу. Видя на лугу пастуха Аристея, за маской которого скрывается Плутон, она говорит себе: «...я не позволю ему никаких вольностей» – и тут же забывает о своей «добропорядочности», упоенно танцуя с пастухом и его животными. Мнимое раскаяние Эвридики выглядит не менее комично, чем несостоявшаяся попытка супружеской измены:

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

Несмотря на единство авторской позиции в вопросе интерпретации образов античных героинь, их взаимоотношения с возлюбленными складываются по-разному. Если безрассудство Елены в финале пьесы приводит к ее гармоническому воссоединению с Парисом, то супружеская жизнь Орфея и Эвридики – это торжество обыденности, скуки и взаимного непонимания. Эвридика ищет развлечений вне семьи, потакая своим желаниям, танцует с другим мужчиной. Даже оказавшись в аду, она не вспоминает о супруге. Лишь осознав, что в преисподней ей тоже скучно, а ее присутствие никому не интересно, она возвращается к Орфею.

П. Хакс отказывается от серьезной трактовки темы истинного правителя. Цари Менелай, Агамемнон, Ахилл, братья Аяксы и пророк Калхас лишаются ореола величественности, героизма и мудрости, которые воспевал Гомер. Хаксовские герои – это «два Аякса, драчуны и забияки низкого пошиба», «профессиональный милитарист» Ахилл, «большой политик, сильно позолоченный и исполненный величия» Агамемнон, «воинствующий



реакционер» Калхас [Хакс, 1964]. Изображая античных царей, Хакс, безусловно, создает пародию на современных политиков. Так, например, в диалоге с Лаэной, Калхас отвечает ей известной в политической сфере репликой: «Более того, милое дитя. Это мое официальное мнение» [Там же].

Владыки и могущественные воины тратят свое время не на совершение благородных деяний и отважных подвигов, а на совместные пиршества, азартные игры и алкоголь. Никто из правящей элиты не обладает способностью здраво мыслить и управлять державой. Пытаясь разгадать послание богов, Агамемнон взывает к народу: «У нас есть: цари, полководцы, жрецы, владельцы рудников, плантаторы, купцы, поэты, философы, писатели, кто угодно, но людей с умом нет <...> совершенно ясно, что люди с умом неспособны управлять страной, к сожалению, так же ясно, что по истечении нескольких лет в них снова появляется нужда» [Хакс, 1964]. Лишь человек, владеющей ясностью ума, способен разгадать загадку оракула. Этим человеком оказывается Парис. «Парис молод, ему не больше двадцати. Он хорош собой и неотразимо обаятелен. Одет в костюм обычного пастуха; его очарование таково, что ему идет все, что он носит» [Хакс, 1964]. Образ Париса построен по принципу контраста с «великими» героями. Обладая ярким характером, гибким умом, и прекрасными внешними данными, Парис очаровывает Елену и забирает ее у Менелая.

Аналогично представлены в пьесах П. Хакса и образы богов. В «Прекрасной Елене» Юпитер, владыка Олимпа, говорит о том, что не терпит супружеских измен, распутного поведения, а священные узы брака есть закон. В то же время Венера обвиняет его в лицемерии и лжи, заявляя громовержцу: «Ты только и умеешь, что делать детей. И соблазнять неопытных девушек недостойными трюками. И гонять по всей Европе и Азии беззащитных девственниц, а потом, добившись своего, бросать их на произвол судьбы <...> Только и знаешь, что греметь» [Хакс, 1964]. Люди не видят в Юпитере высшего божества. Все дары и жертвы приносятся в храм богини Венеры. Чтобы хоть как-то завлечь посетителей в храм Юпитера,

Калхас и Филокем используют механизм, издающий звук грома, но и это не дает результата. Наивысшая власть и порядок уступают место чувству прекрасному и нежному – любви. Юпитер не верит в любовь, о чем справедливо говорит Венера: «...о том, что существует чувство, заставляющее влюбленных совершенно терять и тем самым обретать себя друг в друге, чувство, которое делает слабых сильными, толстокожих – деликатными, усталых – энергичными, – об этом ты не имеешь ни малейшего понятия» [Хакс, 1964].

Плутон – герой пьесы «Орфей в аду» – в чьей власти находится подземное царство, – не может держать под контролем свои владения и их обитателей, побаивается свою супругу Прозерпину и отчаянно пытается сохранить ампулу неотразимого покорителя женских сердец, скрывая за ним сексуальную несостоятельность. Ревнивая и язвительная Прозерпина то и дело отпускает колкие, а порой и откровенно непристойные шутки в адрес владыки загробного мира:

Раз нимфа Мята с ним связалась.

Ее травой теперь зовут.

Что с этой дурочкою случилось?

Ее как жвачку все жуют [Хакс, 1995].

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

В целом, пьесы «Елена Прекрасная» и «Орфей в аду» Петера Хакса, при сохранении основы античного сюжета, строятся как современные комедии. Воспроизводя известные мифологические события, хаксовские произведения строятся как трагедии на античные мифы. Автор создает комедии, обращаясь к литературным и культурным источникам, иронически интерпретирует сюжет и образы героев, насыщает речь персонажей языком

современной эпохи. Оба текста репрезентативно подтверждают эволюцию хаксовской драматургии. Исходя из собственных взглядов на развитие современного театра, драматург переносит центр внимания с общественных процессов на исследование феномена человеческого счастья. И в «Прекрасной Елене», и в «Орфее в аду» чувственная любовь торжествует над бессмысленным героизмом. Используя образы античной мифологии, вошедшие в канон мировой литературы, П. Хакс стремится сосредоточиться «на смысле любви как таковой, ее законах и месте в духовном мире человека» [Бернштейн, 1986: 66].

### 3.3. Постмодернистская репрезентация сюжета о Мееде в драматургии Х. Мюллера

Мифологический сюжет о колхидской царевне Мееде подвергался неоднократной художественной интерпретации в европейской словесности. Еще античные авторы (Еврипид «Мееде», Аполлоний Родосский «Аргонавтика», Публий Овидий Назон «Героиды», Луций Анней Сенека «Мееде») продемонстрировали множественность трактовок данного сюжета, а следовательно, выстроили определенный вектор его творческой эволюции. В литературе Нового времени к трагической судьбе античной героини обращались П. Корнель «Мееде» (1635), Ф.М. Клингер «Мееде в Коринфе» (1786), Ф. Грильпарцер «Золотое руно» (1821), Л. Тик «Мееде» (1843). В XX столетии многовековой сюжет получил литературную обработку в творчестве Х.-Х. Янна «Мееде» (1926), Ж. Ануя (1946), Х. Мюллера «Загаженный берег Мееде-материал Ландшафт с Аргонавтами» (1949–1981/1982), К. Вольф «Мееде. Голоса» (1996), Т. Ланоя «Мама Мееде» (2001).

Х. Мюллер в качестве претекста для создания триптиха «Загаженный берег Мееде-материал Ландшафт с Аргонавтами» («*Verkommenes Ufer Medea-material Landschaft mit Argonauten*», 1949–1981/82) обращается к

античным драмам Еврипида и Сенеки, но иначе расставляет акценты. Немецкий драматург от еврипидовской фабулы оставляет лишь финальный монолог Медеи и Ясона, выражающий психологические коллизии героев.

Пьеса Х. Мюллера представляет собой яркий образец «постдраматического театра» (*Das postdramatische Theater*). Концепция «постдраматического театра» была разработана Х.-Т. Леманом для описания основных тенденций в театральном искусстве Европы последней трети XX века. Согласно теории Х.-Т. Лемана, «постдраматический театр» отказывается от привычной для зрителя взаимосвязи литературы (текста) и театра. Он порывает с традиционной композицией и структурой, конфликтом и характером, мимесисом и действием и все больше стремится к фрагментарности, неоднородности и интермедальности. «Постдраматический театр предлагает себя как место встречи различных искусств, а потому развивает (и даже напрямую требует) и некоего нового потенциала восприятия, который уходил бы прочь от драматической парадигмы (и даже от литературы вообще). А потому неудивительно, что любители других искусств (изобразительного искусства, танца, музыки...) зачастую чувствуют себя куда увереннее в его сферах, чем завзятые посетители обычного театра, привыкшие к литературным, нарративным театральным формам» [Леман, 2013: 50].

Первая часть пьесы «Загаженный берег» («*Verkommenes Ufer*»), созданная спустя 4 года после событий Второй Мировой войны, открывается пейзажем, в котором причудливо соединяются архаика и классика. Представленные автором картины изобилуют всевозможными анахронизмами: «Штрауссберг», «казино», «тампон», «трубы», «Чикаго». Прибегая к технике монтажа, Х. Мюллер накладывает одно изображение на другое, что во многом способствует усилению восприятия авторской интенции, а именно раскрытию основной идеи фрагмента – разрушения природы, межличностных отношений, гармонического сосуществования людей.

Путешествие Аргонавтов во главе с Ясоном отмечено в драме лишь несколькими словами, но даже их достаточно для демонстрации авторской антимилитаристской позиции. Война воспринимается Мюллером как разрушающий, антигуманный акт агрессии. Драматург рисует «послевоенный» пейзаж, однако зрителю открывается не древний мир Колхиды, воссозданный в русле традиционных гомеровских представлений о героизме, воинской доблести и отваге. Атмосфера всеобщего упадка и деградации, представленная Х. Мюллером, отчетливо напоминает о послевоенной действительности XX века.

Перед нашим взором пустынный берег, где есть «Дешевый шнапс Дети мочатся в пустые бутылки<sup>28</sup>» («Schnaps ist billig / Die Kinder pissen in die leeren Flaschen» [Müller, 2006: 3]); люди одержимы «Мечтой о разнузданных половых сношениях в Чикаго («Traum von einem ungeheuren / Beischlaf in Chicago [Müller, 2006: 3]); «Окрашенные кровью женщины лежат среди трупов» (Blutbeschmierte Weiber In den Leichenhallen» [Müller, 2006: 3]), а на фонарных столбах, повешены дезертиры с надписью «Я ТРУС» (ICH BIN EIN FEIGLING [Müller, 2006: 3]).

Этот мрачный пейзаж определяет основное настроение трагедии и подготавливает появление в финальной сцене Медеи, совершившей многочисленные преступления против своей семьи и страны ради неблагодарного возлюбленного:

Все еще на Земле Медея с расчлененным  
Братом в руках Искусная  
В Ядах<sup>29</sup>

---

<sup>28</sup>Перевод первой и третьей части триптиха «Загаженный берег Медея-материал Ландшафт с Аргонавтами» выполнен автором работы. Вторая часть трагедии – в переводе В.Ф. Колязина.

<sup>29</sup> Auf dem Grund aber Medea den zerstückten  
Bruder im Arm Die Kennerin  
Der Gifte [Müller, 2006: 4].

Заключительные строки предваряют вторую часть триптиха – «Медея-материал» («*Medea-material*»), основное пространство которой занимает монолог жрицы Колхиды, наполненный ожесточенным пафосом. Болгарский режиссер Димитр Гочевф (*Dimiter Gotscheff*), один из любимых постановщиков Х. Мюллера, следуя концепции постклассического театра, при постановке «Медеи: материал» обращается к технике «игры с телом, образами, цветом, а также с голосом самой Медеи, обвиняющей Ясона, но никак не с самим сюжетом»<sup>30</sup> [Jablowska, 2014: 147].

В древнегреческой мифологии Медея – это царица Колхиды, жрица, супруга Ясона, наделенная сверхчеловеческой, волшебной силой. Ее способности определяются кровной связью с солнечным божеством Гелиосом и таинственной богиней мрака Гекатой. Вместе с тем, несмотря на свою божественную природу, Медея во многом остается человеком со своими внутренними страстями и душевными порывами. Обращаясь к мифу о Медее, многие авторы подчеркивают в своих произведениях дьявольскую сущность героини, связанную с восприятием ее как жрицы и покровительницы культа Гекаты. В энциклопедическом словаре «Мифы народов мира» (1991) авторы-составители отмечают, что «образ Гекаты совмещает мир героической мифологии и архаический демонизм (поставленный на службу человеку, но часто губящий классический героизм, переводя его в план прямой зависимости от темных сил)» [Мифы народов мира. Энциклопедия, 1991: 269–270]. Однако в литературе XX века образ Медеи нередко гуманизируется, лишается демонического ореола (Л. Улицкая, К. Вольф). Немецкий драматург идет вразрез с господствующей в литературе второй половины XX века традицией гуманизации мифа, представляя Медею не матерью, горячо любившей своих детей, не жертвой роковой игры высших сил, а кровожадной Немезидой, обладающей колдовской силой, знанием опаснейших ядов и смертельных проклятий.

---

<sup>30</sup> «playing with the body, imagery, colour and, finally, also with the voice of Medea blaming Jason – but not with the plot» [Jablowska, 2014: 147].

В трагедии Еврипида царевна-варварка, находящаяся в состоянии душевного надрыва, эксцесса, решает умертвить соперницу, пропитав ядом свадебные дары. Дав наказ детям преподнести золотой венец Главке, Медея неосознанно обрекла их на смерть. Драматургическое новаторство Еврипида состоит в неприятии традиций греческой трагедии, в частности ее стремления к созданию целостного характера. Еврипид делает Медею противоречивым трагическим персонажем, окутанным вихрем душевных терзаний и необузданных страстей. По мысли автора, финальное решение Медеи является наивысшим проявлением ее материнской любви: героиня решает убить детей, чтобы избавить их от более мучительной смерти:

Так... решено подруги... Я сейчас  
Прикончу их и уберусь отсюда,  
Иначе сделает другая и моей  
Враждебнее рука, но то же; жребий  
Им умереть теперь. Пускай же мать  
Сама его и выполнит.

<...>

Ты убиваешь их  
И любишь. О, как я несчастна, жены! [Еврипид, 1969: 159].

Реинтерпретация Х. Мюллера освещает новые мотивы детоубийства, подтолкнувшие оскорбленную женщину к трагической развязке. Сыновья Ясона и Медеи, живущие в нищете и разрухе, готовы отправиться с отцом к новой, счастливой жизни. Это желание детей, в представлении Медеи, оказывается непростительным предательством. В отличие от Еврипида, у Мюллера нет ярко выраженной борьбы чувств и разума в сознании Медеи. Немецкому автору импонирует тональность трагедии Сенеки «Медея», в которой героиня не испытывает глубоких материнских страданий, а лишь одержима желанием наказать неверного супруга.

В трагедии Мюллера качественно важным является то обстоятельство, что дети – плоды брака предводителя аргонавтов и колхидской царевны – являются напоминанием Медее о ее связи с Ясоном:

Ведь я хочу вас вырезать из сердца

Вы сердца плоть и память и любовь

Верните кровь мою из ваших жил

Вы потроха в мое вернитесь чрево

Сегодня срок платить по векселям

Язон верни долги своей Медее [Мюллер, 2012: 412].

Х. Мюллер значительно упрощает сюжетную структуру еврипидовской «Медеи», отдавая предпочтение интерпретации римского трагика. Подобно героине «черной пьесы» Ж. Ануя, «немецкая» Медея, воодушевленная идеей яростной мести, совершает убийство сыновей, чтобы очистить себя от скверны, от унижительных воспоминаний и преступлений, совершенных из любви к честолюбивому мужчине.

Для Х. Мюллера концептуально важно варварское происхождение Медеи. «Немецкая» Медея – это чужестранка, вынужденная отправиться вслед за своим возлюбленным из родной Колхиды в Грецию. Героиня определяет для себя некое событие – границу семантического поля, – после которого традиционный жизненный уклад и мировоззрение утрачивают свою однолинейность. Медея переступает социальную черту – брак: она предпочитает остаться «диким зверем, «Каким была пока не вышла замуж» [Мюллер, 2012: 412] теперь же она «стала человеком и женой, а варварку Медею ждет позор» [Там же].

«Античные» произведения Мюллера нередко наполнены размышлениями о судьбе отечества и целой нации. Аналогия с историческими событиями Германии XX века в трагедии Х. Мюллера наиболее отчетливо проявляется через мотив предательства:

И если ты желаешь свить венки

Из внутренностей родичей моих



На память об одержанной победе  
Над родиной моей и над народом  
Они твои Была моя измена  
Твоей победой Мне принадлежат  
Мои воспоминанья об убитых  
И крики истязуемых людей  
С тех пор как я покинула Колхиду  
За мною тянется кровавый след

Предательство моей отчизной стало [Мюллер, 2012: 409].

Данный мотив разворачивается в двух плоскостях: первая – это предательство Медеи по отношению к своей родине (убийство брата, побег в Грецию); вторая – моральная и физическая измена Ясона. Медея тяжело переживает утрату собственного «я», она не узнает себя («Где зеркало Нет, это не Медея» [Мюллер, 2012: 407]). И лишь супружеская измена Ясона возвращает Медею способность воспринимать действительность без фальши. Героиня Мюллера испытывает комплекс вины перед собой и своим отечеством за содеянные преступления. Данная идея является концептуальной для немецкой литературы послевоенного периода. Трагическое прозрение Медеи отсылает нас к самому мрачному периоду в истории Германии, когда беспрекословное подчинение людей национал-социалистической партии обернулось роковой ошибкой, повлекшей за собой катастрофические последствия.

Заключительная часть трагедии – «Ландшафт с Аргонавтами» («*Landschaft mit Argonauten*») – подводит итог философским размышлениям автора о разрушении цивилизации. Она начинается с риторического обращения безымянного героя:

Должен ли я говорить о себе? Я кто  
О ком идёт речь когда

Говоря обо мне, я это кто?<sup>31</sup>

По всей вероятности, финальный фрагмент триптиха – это монолог Ясона, потерявшего все ценности и блага жизни. Важно отметить, что образ предводителя аргонавтов дегероизируется, лишается ореола величия, знакомого нам по античным образцам. Х. Мюллер наделяет предводителя аргонавтов сознанием человека Новейшего времени, вследствие чего поведение героя, в отличие от античных образцов, становится неоднозначным. Ясон отождествляет собой цивилизованный государственный аппарат, в то время как Медея – носительница чужеземной, инакомыслящей культуры. Согласно замыслу немецкого писателя, измена Ясона мотивирована как стремлением достигнуть высшего положения в обществе, так и плотским влечением к дочери Креонта, о чем говорит Медея во второй части:

На коже только собственный мой пот

В твоём дыханье вонь чужой постели

<...>

Ведь я же из тебя не в силах выгрызть

Ту блядь с которой ты мне изменил [Мюллер, 2012: 409].

Такой герой не способен на самопожертвование. Не случайно в трагедии Мюллера Ясон объясняется односложными репликами, не способными дать исчерпывающие ответы на вопросы супруги. Мюллер неоднократно напоминает читателю, что только благодаря Медее предводитель судна «Арго» сумел избежать смерти и заполучить драгоценный артефакт. Ясон – это тщеславный узурпатор, который ради власти готов поступиться этическими принципами и нарушить данные им клятвы. Вместе с тем, этот монолог героя есть не что иное, как отражение коллективного опыта всех тиранов, которые ради обретения и сохранения власти совершали убийства и

---

<sup>31</sup> Soll ich von mir reden Ich wer

Von wem ist die Rede wenn

Von mir die Rede geht Ich Wer ist das [Müller, 2006: 10].

ограничивали человеческую свободу. Страх перед неизбежным уничтожением – это страх перед неизвестным будущим:

Зомби, перфорируемые рекламными роликами  
В униформе, бывшей в моде вчера утром  
Молодость сегодняшних привидений  
Мертвецы войн, которые будут завтра  
ЧТО ОСТАНЕТСЯ ОДНАКО БУДЕТ УСТРОЕНО БОМБАМИ  
В великолепном соединении яичного белка и жести от банок  
Дети проектируют ландшафты из мусора<sup>32</sup>

Сквозь витиеватые метафоры Х. Мюллер обращается к событиям Холодной войны (*Cold War*, 1946–1991), рисует образ атомной бомбы, созданной из скрепления атомов и железа. Вторая Мировая Война закончилась, но за ней следуют другие, не менее страшные. Первая и третья части триптиха – это предупреждение человечеству о цикличности исторического процесса, начинающегося с политики колонизации и продолжающегося уничтожением целых наций. Х. Мюллер, подобно своей античной героине, выражает яростный протест против нескончаемых войн, уничтожения природы и человечества.

Итак, произведение Х. Мюллера «Загаженный берег Медея-материал Ландшафт с Аргонавтами» представляет собой яркий образец демифологизации и модернизации античного материала. Большую часть мюллеровского текста занимает монологическая речь. Язык пьесы стремится передать нервно-психологическое состояние героев. Для достижения поставленной цели Х. Мюллер использует сбивчивую, вульгарную речь,

---

<sup>32</sup> Der Zombies perforiert von Werbespots

In den Uniformen der Mode von gestern vormittag

Die Jugend von heute Gespenster

Der Toten des Krieges der morgen stattfinden wird

WAS BLEIBT ABER STIFTEN DIE BOMBEN

In der prachtvollen Paarung von Eiweiß und Dosenblech

Die Kinder entwerfen Landschaften aus [Müller, 2006: 11].

разрушающую традиционные представления о категории прекрасного. Драматург отказывается от пунктуации и правил синтаксиса, деления текста на действия и акты; последовательного развертывания сюжета, прибегая к хаотическому дроблению текста на части; применяет ретроспекцию как принцип построения композиции. Полисемантность мифа, неисчерпаемость различных коннотаций делают его уникальным инструментом для воплощения любого творческого замысла. Автор, прибегая к мифологическому сюжету, акцентирует свое внимание на магистральных вопросах современности: проблеме гуманизма, ответственности человека перед собой и всем человечеством, зыбкости цивилизации и людских судеб. Для Мюллера, Медея – это архетипический образ, символ правосудия и революционной справедливости. Она воплощает в себе непреодолимое сближение Эроса и Танатоса. Женщина, чьи чувства, мечты и надежды были преданы ради достижения чужих идеалов, видит единственный путь к обретению душевного равновесия: она должна совершить ряд преступлений, чтобы восстановить справедливость. Медея – это разрушающая сила, не знающая ограничений в выражении собственных чувств. Х. Мюллер соединяет в образе Медеи архаику, классику и современность. Героиня – жертва и преступница одновременно: жертва несправедливого общественного мнения, чужих амбиций, стремлений и разрушительница, одержимая жаждой мести / правосудия.

### ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 3

П. Хакс и Х. Мюллер обращаются к разным мифологическим, культурным и литературным источникам, являются представителями разных литературных направлений. Однако, несмотря на существенные идейные и эстетические разногласия, обоих драматургов объединяет особое внимание к классическому материалу, который подвергается в их текстах кардинальному переосмыслению. Античный миф под пером писателей XX века обретает современное звучание, практически полностью утрачивая связь с той эпохой, в которую он сформировался.

Формы модернизации древнего текста в литературе чрезвычайно многообразны. В произведениях немецких драматургов персонажи изъясняются на современном языке, утрачивают свойственную античным образам схематичность. Герои зачастую лишаются божественно-мифологического ореола, представая обычными людьми со своими недостатками и слабостями, которые мешают им освободиться от духовного рабства и начать жить в свободном гармоничном обществе. Оба автора трансформируют и саму мифологическую фабулу, стремятся выйти за рамки существующих литературных и мифологических кодов. Используя в качестве реминисцентного источника сюжеты античных мифов, и Хакс, и Мюллер обращаются с претекстом весьма вольно: соединяя различные художественные традиции ушедших эпох, они конструируют новую мифологию.

Для языка и стилистики хаксовских и мюллеровских пьес характерно обилие анахронизмов, аллюзий на общественно-политические и культурные события повседневности, которые позволяют современному зрителю увидеть новое, индивидуально-авторское прочтение архаического сюжета. Несмотря на то, что Хакс пишет комедии, а Мюллер – трагедии, оба писателя трансформируют саму жанровую природу произведений: соединяют трагическое и комическое; вводят элементы водевиля, фарса, буффонады,

оперетты. Кроме того, взаимодействие культурных эпох осуществляется в произведениях названных авторов посредством синтеза элементов поэтики античной драмы с приемами классицистического и постдраматического театра.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В данной работе была предпринята попытка проанализировать античные драмы П. Хакса и Х. Мюллера в аспекте проблем художественной рецепции и компаративистики. Исследование специфики восприятия и способов интерпретации мифологического материала в произведениях двух ведущих немецких драматургов второй половины XX века позволяет сделать следующие выводы.

Одной из форм межлитературных контактов является рецепция инокультурного наследия в художественном творчестве. Определить причины обращения автора к классическому наследию, проанализировать различные формы взаимодействия текстов на уровне сюжета, проблематики, поэтики, исследовать основные виды и функции интертекстуальных связей, проследить эволюцию художественных образов помогают методологические принципы ученых-компаративистов (А.Н. Веселовский, В.М. Жирмунский, Д. Дюришин и др.) и идеологов школы рецептивной эстетики (Х.-Р. Яусс, В. Изер, Е.В. Абрамовских и др.), при совместном использовании которых можно не только обозначить статус воспринимаемого явления, но и определить его роль в развитии художественного метода реципиента и национальной литературы в целом.

У истоков немецкой традиции интерпретации античных сюжетов в литературе XX столетия стоит Б. Брехт, чья художественная практика обозначила новый виток в развитии мировой драматургии. Исходя из положений теории «эпического театра», Брехт отвергает идею катарсиса, стремясь вызвать у зрителя не эмоцию, а рефлексию, побудить его к размышлению над вечными нравственными и философскими вопросами. В многовековых сюжетах и образах (Антигона, Дон Жуан, Галилей, Эдуард II и др.) Брехт открыл для себя драматургический метод, ставший одним из конструктов его идейно-эстетической концепции. В своих обработках Брехт в целом сохраняет фабулу, заданную первоисточником, но по-новому

интерпретирует привычные сюжетные схемы и образы, переосмысляет конфликт и идейную проблематику произведения.

П. Хакс и Х. Мюллер одновременно вступают в литературную жизнь Германии, начиная свой творческий путь как последователи творческих идей Б. Брехта в вопросах сценической практики и трансформации мифологического материала. Впоследствии политические и эстетические позиции драматургов расходятся: П. Хакс – приверженец социалистической идеологии, Х. Мюллер – участник оппозиционного движения; первый пишет комедии, придерживаясь поэтики неоклассицистического театра, для второго удобной формой реализации своих идей оказывается жанр трагедии, опирающейся на традиции «эпического» и постдраматического театра. При столь значительных разногласиях идейно-эстетических позиций, драматургов объединяет стремление превратить современный театр в орган гласности, заставляющий современного зрителя (читателя) обнаружить нерасторжимую связь времен, открыть для себя актуальность мифологического материала, рефлексировать, анализировать, распознавать первичные и обнаруживать новые смыслы в классическом протосюжете. Следуя идеям Брехта, оба писателя стремятся сделать театр орудием преобразования действительности, а не ее проекцией.

Для Хакса и Мюллера открытость традиционной структуры мифологического сюжета позволяет осуществить ряд ключевых задач: рассмотреть человеческие взаимоотношения в условиях современной цивилизации, преодолеть механизм цензуры и социалистическую направленность современной им литературы ГДР, ввести в текст многослойный символический подтекст, обновить драматическую технику. Писатели модернизируют фабулу античного мифа как на лексико-синтаксическом, так и на тематическом уровнях, вводят в ткань художественного произведения актуальные для современного человека проблемы, идеи, образы. Тем не менее, каждый из них преследует свои цели при интерпретации архаического наследия: П. Хакс идет путем иронического



снижения высокого пафоса античных образцов, стремится объяснить природу человеческой личности в новой исторической реальности; Х. Мюллер, размышляя над вопросами цикличности истории, придает мифу ярко выраженное политическое звучание в контексте постмодернистской парадигмы.

## СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

### Художественные тексты и эссе

1. Hacks P. Amphitryon. Komödie in drei Akten. Berlin, Eulenspiegel Verlag, 1969. 104 p.
2. Hacks P. Ausgewählte Dramen. Berlin, Aufbau-Verlag, 1927. 451 p.
3. Hacks P. Die schöne Helena // P. Hacks. Stücke nach Stücken. Berlin; Weimar, Aufbau-Verlag, 1965. P. 74–161.
4. Hacks P. Oper und Drama // Sinn und Form. №25, 1973. P. 1236–1255.
5. Hacks P. Über das Revidieren von Klassikern // Theater, 1975. P. 124–128.
6. Müller H. Der Horatier // Поэтическая драма: сборник. М.: Радуга, 1983. С. 87–98.
7. Müller H. Herakles 5 // Поэтическая драма: М.: Радуга, 1983. С. 73–86.
8. Müller H. Rotwelsch. Berlin: Merve Verlag, 1982. 206 p.
9. Müller H. Verkommenes Ufer Medeamaterial Landschaft mit Argonauten [Электронный ресурс]. 2006. URL: <https://clck.ru/Dc2hK> (дата обращения: 29.02.2018).
10. Müller H. Shakespeare eine Differenz // Shakespeare Factory 2. Berlin, 1994. P. 227–230.
11. Мюллер Х. Проза. Драмы. Эссе. Диалоги. М. РОССПЭН, 2012. 544 с.
12. Хакс П. Ифигения, или об использовании обветшавших мифов // Хакс П. Об отсутствующем господине фон Гёте. Москва: РГГУ, 1999. С. 212–213.
13. Хакс П. О моем Амфитрионе [Электронный ресурс]. URL: <https://clck.ru/Dc2nj> (дата обращения: 29.02.2018).

14. Хакс П. Орфей в аду [Электронный ресурс]. URL: <https://clck.ru/Dc2uE> (дата обращения: 29.02.2018).
15. Хакс П. Прекрасная Елена [Электронный ресурс]. URL: <https://clck.ru/Dc2u2> (дата обращения: 29.02.2018).
16. Хакс П. Пьесы. М.: Искусство, 1979. 503 с.
17. Брехт Б. Обработки. М.: Искусство, 1967. 512 с.
18. Брехт Б. О литературе. М.: «Художественная литература», 1988. 525 с.
19. Гомер. Илиада. Л.: Наука, 1990. 572 с.
20. Еврипид. Трагедии: Т.1. М.: Художественная литература, 1969. 637 с.
21. Еврипид. Трагедии: Т.2. М.: Художественная литература, 1969. 673 с.
22. Жироду Ж. Пьесы. М.: Искусство, 1981. 648 с.
23. Клейст Г. Избранное. Драммы. Новеллы. Статьи. М.: «Худож. лит.», 1977. 542 с.
24. Манн Т. «Иосиф и его братья». Доклад // Манн Т. Собр. соч. В 10-и т. М.: ГИХЛ, 1960. Т.9. С. 172–191.
25. Плавт. Избранные комедии. М.: Художественная литература, 1967. 661с.
26. Уильямс Т. Пьесы. М: Изд-во «Гудьял-Пресс», 1999. 765 с.
27. Хидельсхаймер В. Жертвоприношение Елены // Модель: сборник зарубеж. радиопьес. М.: Искусство, 1978. С. 108–131.

#### **Диссертационные исследования**

28. 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.

29. Козолупенко Д.П. Анализ мифопоэтического мировосприятия: дис. ... д-ра философ. наук: 09.00.01. М., 2009. 416 с.
30. Колпакова С.Г. Шекспир в немецком литературном сознании XX века: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03. Казань. 189 с.
31. Подопригора А.Р. Образ Геракла в контексте этнополитической истории Средиземноморья II тыс. до н.э. – начала I тыс. н.э.: автореф. дис. ... канд. истор. наук: 07.00.03. Казань, 2006. 26 с.
32. Сидорова М.В. Поэтика «Тотальной драмы» Хайнера Мюллера: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03. М., 2007. 228 с.
33. Цветкова М.В. Рецепция поэзии Марины Цветаевой в Великобритании: дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.03. М., 2003. 401 с.
34. Черемисина А.И. Мифопоэтика романов Дж. Макдональда Фантастес и Лилит в философско-эстетическом контексте европейской литературы XIX века: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03. Нижний Новгород, 2016. 196 с.
35. Шарыпина Т.А. Восприятие античности в литературном сознании Германии XX века: Троянский цикл мифов: дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.05. Нижний Новгород, 1998. 532 с.

#### **Научные и критические статьи**

36. Аверинцев С.С. Мифы // Литературный энциклопедический словарь. М., 1987. С. 222–225.
37. Анненский И.Ф. Миф и трагедия Геракла // Театр Еврипида. СПб.: Просвещение, 1906. С. 413–169.
38. Афанасьева В.В. Мифология гомосексуализма. URL: <https://clck.ru/Dc3fg> (дата обращения: 29.02.2018).
39. Ашаева А.В., Чиглинцев Е.А. Рецепция античности: актуальные исследовательские тенденции в современном зарубежном антиковедении (опыт историографического обзора) // Учен. зап. Казан. ун-та. Сер. Гуманит. наук. 2012. Том 154, кн. 3. С. 162–171.

40. Бернштейн И.А. Новая жизнь мировых образов в литературе социалистических стран // Роль прогрессивных литературных традиций в развитии и взаимообогащении социалистических культур. М.: Наука, 1986. С. 55–83.
41. Вайсбах Р. Отношение к классическому наследию. Три замечания с точки зрения литературы ГДР // Литературная критика европейских социалистических стран. Вып. 2-1. Революционные традиции социалистической литературы. М.: «Худож. лит.», 1978. С. 178–184.
42. Венгерова Э.В. Поэтический театр Петера Хакса // Хакс П. Пьесы. М.: Искусство, 1979. С. 449–484.
43. Вернер Г.Г. Петер Хакс // История литературы ГДР. М.: Наука, 1982. С. 424–432.
44. Вулф В. «Джейн Эйр» и «Грозовой перевал» // Эти загадочные англичанки. М., 1992. М.: Прогресс, 1992. С. 489–494.
45. Генина И.Г., Павлова Н.С. Брехт // История западноевропейского театра. Т. 7 / под общей редакцией А.Г. Образцовой, Б.А. Смирнова. М.: Искусство, 1985. С. 377–401.
46. Гинзбург Ю., Великовский С. Комедиограф «великого века» // Мольер. Полное собрание сочинений. В 3-х т. Т.1. М.: Искусство, 1985. С. 5–57.
47. Головичнер В.Е. Функции протосюжета в русской драме XX века // Сибирский филологический журнал. Новосибирск, НГУ, 2010, № 1. С. 12–18.
48. Гугнин А.А. Литература ГДР // История литератур Восточной Европы после второй мировой войны / Отв. ред. В.А. Хорев. М.: Индрик, 2001. Том второй. С. 532–608.
49. Дьяконов И.М. Введение // Мифологии древнего мира. М.: Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 1977. С. 5–54.

50. Загидуллина М.В. Ранние статьи Гоголя о Пушкине: к вопросу о «внутрицеховой» рецепции // Вестник Челябинского гос. ун-та. 2004. № 1. С. 34–41.
51. Зонтаг С. Против интерпретации // Мысль как страсть / Пер. с англ. Б. Дубина. М.: Русское феноменологическое общество, 1997. С. 9–18.
52. Зусман В.Г., Гронская Н.Э. Метакомпаративистика как методологический подход (на примере художественного и политического дискурсов) // Вестник Вятского государственного гуманитарного университета, 2011. № 1(2). С. 8–14.
53. Изер В. Историко-функциональная модель литературы // Вестник Московского университета. Серия 9. Филология. 1997. № 3. С. 118–142.
54. Изер В. Рецептивная эстетика. Проблема переводимости: герменевтика и современное гуманитарное знание // Академические тетради. Вып. 6. М., 1999. С. 59–96.
55. Изер В. Процесс чтения: феноменологический подход // Современная литературная теория. Антология. М.: Флинта: Наука, 2004. С. 201–224.
56. Ингарден Р. Исследования по эстетике / пер. с польского А. Ермилова, Б. Федорова. М., 1962. 570 с.
57. Кляйтт Г. Драматургия ГДР начала 70-х годов // Писатели Германской Демократической Республики. М.: Радуга, 1984. С. 262–271.
58. Ковалев Ю. Спустимся на землю // Вопросы литературы. 1998. С. 49–57.
59. Колязин В.Ф. Драматургическая поэтика Хайнера Мюллера – между реализмом и постмодернизмом (этюды) // Германия. XX век. Модернизм, авангард, постмодернизм. М.: РОССПЭН, 2008. С. 461–480.
60. Колязин В.Ф. Меж двух миров: Рождение духа свободы // Мюллер Х. Проза. Драммы. Эссе. Диалоги. М. РОССПЭН, 2012. С. 7–30.
61. Кэлер Г. Хайнер Мюллер // История литературы ГДР. М.: Наука, 1982. С. 433–440.

62. Лотман Ю.М. Миф – имя – культура // Лотман Ю.М. Избранные статьи. Т.1. Таллин: Александра, 1992. С. 58–75.
63. Макарова Н.И. Геракл как образ идеального человека // Мир науки, культуры, образования. 2010. № 4 (23). С. 242–244.
64. Миттенцвай В. Отход учеников Брехта от его эстетических принципов // Литературоведение и литературная критика ГДР 1960–1970 годов: сб. статей критиков ГДР / предисл. К. Беттхер; пер. с нем. М.: Худож. лит., 1983. С. 136–154.
65. Млечина И.В. Вслушиваясь в голоса предшественников (гуманистические традиции немецкой литературы и нравственно-эстетические искания писателей ГДР) // Роль прогрессивных литературных традиций в развитии и взаимообогащении социалистических культур. М.: Наука, 1986. С. 135–164.
66. Можаяева А.Б. Миф в литературе XX века: структура и смыслы // Художественные ориентиры зарубежной литературы XX века. М.: ИМЛИ РАН, 2002. С. 305–329.
67. Мокульский С.С. Мольер // История французской литературы. Т.1. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1946. С. 466–507.
68. Нефёдов В.В. Формирование концепции «Биттерфельдского пути» // Известия ПГПУ им. В.Г. Белинского. 2012. № 27. С. 851–857.
69. Ошеров С. Комический театр Плавта // Плавт. Избранные комедии. М.: Художественная литература, 1967. С. 5–40.
70. Пахсарьян Н.Т. Современный французский роман на путях преодоления эстетического кризиса // Постмодернизм: что же дальше? (Художественная литература на рубеже XX – XXI вв.): Сб. науч. тр. / РАН ИНИОН. Центр гуманит. Науч.-информ. исслед. отд. литературоведения. М., 2006. С. 8–43.
71. 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.

72. Радциг С.И. История древнегреческой литературы. М.: Высш. школа, 1982. 487 с.
73. Ромер Р. Петер Хакс // Писатели Германской Демократической республики. М.: Радуга, 1984. С. 348–364.
74. Сейбель Н.Э. Образ имперской столицы в драматургии Хайнера Мюллера (Рим/Берлин) // Литература и театр: Модели взаимодействия: сборник научных статей по итогам V Международной научно-практической конференции-фестиваля «АРТсессия» (Челябинск, 29–31 октября 2012 г.) / отв. ред. Н.Э. Сейбель. Челябинск: ООО «Энциклопедия», 2012. С. 147–156.
75. Тиме Г. От сравнительного литературоведения до компаративизма: типология генезиса и vice versa // Сравнительно о сравнительном литературоведении: транснациональная история компаративизма. Коллективная монография по материалам русско-французских коллоквиумов 6–7 октября 2009 года и 3–4 октября 2011 года. Под редакцией Екатерины Дмитриевой и Мишеля Эспаня. М.: ИМЛИ РАН, 2013. С. 50–61.
76. Топоров В.Н. Пространство культуры и встречи в нем // Восток - Запад. Переводы. Публикации. М., 1989. С. 6–17.
77. Федоров А.А. Миф и литература XX века // Зарубежная литература XIX – XX веков. Эстетика и художественное творчество. М.: Изд-во МГУ, 1989. С. 39–44.
78. Фрадкин И. „Обработки” Бертольта Брехта // Брехт Б. Обработки. М.: Искусство, 1967. С. 5–24.
79. Шарыпина Т.А. «Ифигения в Тавриде» Гете на рубеже XXI века // Вестник Нижегородского университета им Н.И. Лобачевского. Серия «Филология». 2001. Вып. 1, № 3. С. 116–124.
80. Шарыпина Т.А. К проблеме «очуждения» принципов «аристотелевского» театра в художественной практике Б. Брехта // Вестник ННГУ: Серия Филология. Выпуск 1(6). Н. Новгород: Изд-во ННГУ, 2005. С. 51–57.



81. Шарыпина Т.А. Античные коды в немецком философско-эстетическом и литературном сознании XX века // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского, 2014, № 2 (3). С. 186–192.

82. Яусс Х.Р. К проблеме диалогического понимания // Вопросы философии, 1994, № 12. С. 97–106.

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

84. Яусс Х.Р. Средневековая литература и теория жанров // Вестник МГУ. Сер. 9. Филология. 1998. № 2. С. 96–120.

### **Монографии**

85. Алексеев М.П. Сравнительное литературоведение. М.: Наука, 1983. 448 с.

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

87. Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика: Пер. с фр. / Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г.К. Косикова. М.: Прогресс, 1989. 616 с.

88. Барышников П.Н. Миф и метафора: Лингвофилософский подход. СПб.: Алетейя, 2010. 216 с.

89. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Ф.М. Достоевского. 2002. [Электронный ресурс]. URL: <https://clck.ru/Dc3Vj> (дата обращения: 29.02.2018).

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

91. Вейман Р. История литературы и мифология. М.: Прогресс, 1975. 344 с.

92. Винкельман И.И. Избранные произведения и письма. М.-Л.: «Academia», 1935. 688 с.

93. Блум Х. Страх влияния. Карта перечитывания: Пер. с англ. / Пер., сост., примеч., послесл. С.А. Никитина. Екатеринбург: Изд-во Урал, ун-та, 1998. 352 с.
94. Блум Г. Западный канон. Книги и школа всех времен / пер. с англ. Д. Харитоновна. М.: Новое литературное обозрение, 2017. 672 с.
95. Веселовский А.Н. Историческая поэтика. М.: Высшая школа, 1989, 648 с.
96. Гозенпуд А.А. Пути и перепутья: Английская и французская драматургия XX века. Л.: Искусство, 1967. 325 с.
97. Грабарь-Пассек М.Е. Античные сюжеты и формы в западноевропейской литературе. М.: Наука, 1966. 316 с.
98. Грейвс Р. Мифы Древней Греции. Екатеринбург: У-Фактория, 2005. 1008 с.
99. Жирмунский В.М. Байрон и Пушкин. Л.: Наука, 1978. 424 с.
100. Жирмунский В.М. Сравнительное литературоведение. Восток и Запад. М.: Наука, 1979. 495 с.
101. Зингерман Б.И. Очерки истории драмы XX века. М.: Наука, 1979. 392 с.
102. Иванов Вяч. Дионис и прадионисийство. СПб.: Издательство «Алтейя», 1994. 352 с.
103. Карельский А.В. Немецкий Орфей. М.: Издат. центр Российского гос. гуманитарного университета, 2007. 609 с.
104. Кэмпбелл Дж. Д. Тысячеликий герой [Электронный ресурс]. URL: <https://clck.ru/Dc3X6> (дата обращения: 29.02.2018).
105. Конрад Н.И. Запад и Восток. Статьи. М.: Наука, 1966. 520 с.
106. Конради К.О. Гёте. Жизнь и творчество. Т.2. Итог жизни. М.: Радуга, 1987. 648 с.
107. Леман Х.-Т. Постдраматический театр. М.: ABCdesign, 2013. 312 с.
108. Мелетинский Е.М. От мифа к литературе. М.: РГГУ, 2001. 168 с.

109. Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. М.: Наука, 1976. 406 с
110. Мифы народов мира. М.: Советская Энциклопедия, 1991, 673 с.
111. Назарова В. Ганс Эйслер – Бертольд Брехт. Творческое содружество. Л.: Совет. композитор, 1980. 104 с.
112. Поэтика: слов, актуал. терминов и понятий / гл. науч. ред. Н.Д. Тмарченко. М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. 358 с.
113. Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: исследования в области мифопоэтического. М., 1995. 624 с.
114. Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 1998. 800 с.
115. Шайтанов И.О. Компаративистика и/или поэтика: Английские сюжеты глазами исторической поэтики. М.: РГГУ, 2010. 656 с.
116. Шумахер Э. Жизнь Брехта. М.: Радуга, 1988. 352 с.
117. Эккерман И.-П. Разговоры с Гете в последние годы его жизни / Пер. с нем. Н. Ман; Вступ. статья Н. Вильмонта; Коммент. и указатель А. Аникста. М.: Худож. лит., 1986. 669 с.
118. Элиаде М. Аспекты мифа. Аспекты мифа. М.: «Инвест-ППП», СТ «ППП», 1996. 240 с.
119. Юнг К.Г. Психология бессознательного / пер. с англ. Издание 2-е., М.: «Когито-Центр», 2010. 352 с.
120. Ярхо В.Н. Трагедия Софокла «Антигона»: учеб. пособие для филол. спец. вузов. М.: Высш. шк., 1986. 111 с.

#### **Источники на иностранных языках**

121. Barnett D. Heiner Müller as the End of Brechtian Dramaturgy: Müller on Brecht in Two Lesser-Known Fragments // Theatre Research International. 2002. 27 (1). 2002. P. 49–57.
122. Eagleton T. Literary Theory An Introduction / Terry Eagleton. - 2nd ed. The University of Minnesota Press, 2003. 235 p.

123. Fischer-Lichte E. *History of European Drama and Theatre*. Routledge: Taylor & Francis Group, 2002. 396 p.
124. Jablkowska J. «Antique» dramas by Heiner Müller: adaptation of myths or a new dramatic aesthetics // *Collectanea Philologica*. 2014. № 17. P. 137–148.
125. Lechevalier C. Ancient Drama and Contemporary Wars: the City Laid Waste? // *Violence tragique et guerres antiques au miroir du théâtre et du cinéma (XVII-XXI siècles)*, Tiphaine Karsenti et Lucie Thévenet (dir.), Atlantide, № 6, 2017. P. 42–49.
126. Seidensticker B. The Political Use of Antiquity in the Literature of the German Democratic Republic // *Illinois Classical Studies*, vol. 17, no. 2, 1992. P. 347–367.
127. Mandelartz M. Jenseits und diesseits der Polarität. Pandora von Goethe und Peter Hacks // *Theater ohne Grenzen. Festschrift für Hans-Peter Bayerdörfer zum 65. Geburtstag*, München: Herbert Utz Verlag, 2003. P. 360–370.
128. Riedel V. Wandlung des Antikebildes in Literatur der DDR // *International Journal of the Classical Tradition*. Vol. 1, №2, 1994. P. 105–116.
129. *Salpeter im Haus. Peter Hacks und die Romantik*. Berlin. Aurora Verlag, 2011. 144 p.
130. Schütze, P. Peter Hacks. Ein Beitrag zur Ästhetik des Dramas, Antike und Mythenaneignung. Kronberg / Taunus, Scriptor Verlag, 303 p.
131. Ullrich R. Die Macht der Frauen. Oder: Warum Medea ihre Kinder tötete // *UTOPIE kreativ*, 2008. № 216. P. 869–882
132. Kraft D. Der entkettete Knecht. Philosophische Perspektiven auf Brecht und Hacks und Hegel [Электронный ресурс]. URL: <https://clck.ru/Dc3aG> (дата обращения: 29.02.2018).

