

Міністерство освіти і науки України  
Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича  
Науково-дослідний центр „*Біблія і культура*”

**Галина Фоміна, Анатолій Нямцу**

**МІФ І ЛЕГЕНДА У ЗАГАЛЬНОКУЛЬТУРНОМУ  
ПРОСТОРІ  
Монографія**

**Чернівці  
„Рута”  
2009**

## **ББК Ш400.191**

### **Рецензенти:**

*Шалагінов Б.Б.*, доктор філологічних наук, професор кафедри літератури та іноземних мов (Національний університет „Києво-Могилянська академія”);

*Астаф'єв О.Г.*, доктор філологічних наук, професор кафедри теорії літератури і компаративістики (Інститут філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка).

*Друкується за ухвалою редакційно-видавничої ради Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича*

**Н-993**      *Фоміна Г.В., Няццу А.Є.* Міф і легенда у загальнокультурному просторі: Монографія. – Чернівці: Рута, 2009. – 239 с.

У монографії аналізуються закономірності функціонування легендарно-міфологічної традиції у сучасній драматургії. Розглядаються домінантні характеристики інтегральних художніх моделей у контексті світової літератури, в першу чергу у німецькомовній драматургії. Досліджуються твори П.Хакса, Х.Мюллера, Б.Брехта, Ф.Дюренматта та ін.

Для літературознавців, культурологів, філософів, а також усіх, хто займається аналізом світового літературного процесу.

**ББК Ш400.191**

*Текст монографії підготували:*

Розділ 1

**А.Є.Няццу**

Розділи 2-6, Вступ і „Замість висновків”

**Г.В.Фоміна**

ISBN 966-568-876-8

Фоміна Г.В., Няццу А.Є.  
„Рута”, 2009

## Зміст

<b>ВСТУП</b> -----	4 – 6
<b>РОЗДІЛ 1.</b> Традиційні образи у загальнокультурному просторі (проблеми теорії)-----	7 – 29
<b>РОЗДІЛ 2.</b> Легендарно-міфологічні структури у літературному контексті-----	30 - 74
<b>РОЗДІЛ 3.</b> Бертольт Брехт як засновник жанру „обробок” у німецькій літературі-----	75 – 96
<b>РОЗДІЛ 4.</b> Переосмислення традиційних структур у творчості П. Хакса-----	97 – 160
<b>РОЗДІЛ 5.</b> Функціонування традиції у творчості Х. Мюллера-----	161 – 188
<b>РОЗДІЛ 6.</b> Аксиологічна трансформація традиційних структур у творчості Ф. Дюрренматта-----	189 – 229
<b>ЗАМІСТЬ ВИСНОВКІВ</b> -----	230 – 233
<b>ЛІТЕРАТУРА</b> -----	234 – 260

## ВСТУП

XX століття, зокрема його друга половина та початок XXI століття, визначається активною увагою науковців до проблеми трансформації традиційних сюжетів та образів у світовому контексті, що є однією з найбільш актуальних і перспективних в історії зарубіжної літератури. Традиційні сюжети та образи виступають могутнім чинником у формуванні та розвитку національних культур, зокрема літератур, вони впливають на засоби вираження, образність та стиль, символіку, метафоричність оригінального мистецтва. Переосмислення традиційного матеріалу спрямоване у цю епоху, в першу чергу, на духовний світ особистості, а саме на дослідження його екзистенційних суперечностей.

Геополітичні процеси та глобалізація у сучасному світі загострюють увагу до питання традиції у контексті європейського простору. Загальновідомі міфи і легенди перестають сприйматися у їх первісній семантиці, а зазнаючи впливу епохи-реципієнта, підлягають прямому чи опосередкованому осучасненню, що дає можливості для глибинного дослідження витоків розвитку цивілізації з їх проекцією на сучасність та аналізу сучасного стану загальнолюдської еволюції. Результатом цього є складний процес онтологічної й аксіологічної „перевірок” подієво-семантичних домінант традиційних структур. Як зазначає А.Є. Нямцу, „за досить конкретними і, на перший погляд, однозначними колізіями міфів і легенд знаходяться драматично суперечливий людський світ і вічність. Саме тому загальновідомі структури, що виникли в далекому минулому, нашаровані на певну культурно-історичну дійсність, ...стають сучасними. Вилучені із п'ятми віків, вони допомагають нам зрозуміти наш час та наш світ, тобто зрозуміти самих себе” [145, с. 176].

Надзвичайно актуальним питання традиції є для німецькомовної літератури другої половини XX століття, що, безперечно, зумовлено особливістю розвитку народів у цей період. Наскрізними питаннями літератури стають проблеми, пов'язані із пошуком першопричин людської гріховності, відповідальністю німецької нації перед світовим суспільством за

жертви війни, реабілітацією народу та запобіганням тотальним нігілістичним спрямуванням. У літературі аналізуються ідеологічні та філософські передумови німецького фашизму, соціальна психологія мас, мілітаристський напрямок розвитку політики, проблема „тиран та суспільство”, робиться спроба осмислити глибинні процеси життя, віднайти його істинні цінності.

Німецькомовні письменники прагнуть показати „зміну у поглядах колишнього гітлерівського солдата, який усвідомив свою провину й відповідальність перед батьківщиною і людством” [110, с. 7], вони намагаються відтворити процеси переборення нацистської психології у свідомості людей. Особливо активно ці явища спостерігаються у драматургії, що орієнтується на трансформацію різноманітних літературних традицій. Творчість цілої плеяди драматургів орієнтується на експерименти у плані жанру та інтерпретацію спадщини класиків німецької та світової літератур, що відображає багатогранність проблеми традиції та новаторства.

У своїх творчих пошуках письменники звертаються до традиційних сюжетів та образів як концентратів та каталізаторів загальнолюдського досвіду, що дозволяють робити певні висновки про сучасність на основі усвідомлення та переосмислення історії людства.

60 – 80-ті роки у німецькомовній літературі привертають увагу до внутрішнього світу людини, що усвідомлює нові аспекти життя та робить крок до цілковитої самореалізації. Саме у цей період на арені суспільного життя з'являються письменники так званого молодшого покоління. Вони намагаються витворити власну концепцію творчості, відштовхуючись від системи поглядів Б. Брехта у драматургії, сформувати позицію до питання традиції у німецькомовних літературах. Вони роблять спробу осмислити сучасність, враховуючи здобутки минулих поколінь. Показовою щодо цього є творчість П. Хакса, Х. Мюллера та Ф. Дюрренматта.

Саме у ХХ столітті проявились повною мірою потенційні можливості різноманітних форм та способів рецепції сюжетно-образного матеріалу. Динамічність і драматичність цієї епохи виносять на перший план саме філософсько-етичні і морально-

психологічні проблеми, які є актуальними для загальнолюдської цивілізації.

У своїх інтерпретаціях сучасні письменники часто звертаються до тих аспектів, котрі мало цікавили авторів протосюжетів та сюжетів-зразків, при цьому часто переосмислення протосюжету здійснюється у творі настільки глибоко і багатопланово, що складним є сам процес впізнання традиційного матеріалу. Додатковим аспектом у сфері саме німецької культури є проблема відповідальності за жахи фашизму, пошук першопричин глобальних катаклізмів

## РОЗДІЛ 1

### Традиційні образи у загальнокультурному контексті (проблеми теорії)

Розгляд закономірностей функціонування традиційних сюжетів, образів і мотивів легендарно-міфологічного і літературного походження – одна із пріоритетних проблем сучасної компаративістики. Процеси духовного відродження суспільства і його звільнення від стереотипів і догм минулого, які відбуваються в наш час, передбачають повернення в контекст повсякденного життя тих ідей і уявлень загальнолюдської думки, які неодноразово допомагали цивілізації осмислювати закономірності свого розвитку, орієнтуватися на драматичному шляху сходження від духовного рабства до ідеалів вільної людини і вільного людства. На ранніх етапах розвитку людства в міфах, легендах і переказах був зафіксований багатоманітний індивідуальний і колективний досвід, ті вищі досягнення людського розуму, які не тільки витримали перевірку часом, але й продовжують залишатися актуальними зараз [4,5].

Звернення конкретної літератури до культурних традицій інших народів допомагає зрозуміти їхню своєрідність, тобто поглиблює і збагачує свою національну духовність. Завдяки цьому, національна література стає органічною частиною загальнолюдського континууму, вона вбирає чуже і водночасно активно впливає на духовні світи інших народів. Перспективність такої міжкультурної взаємодії не потребує доказів, особливо в епоху глобалізації, коли народи шукають шляхи подолання свого трагічного минулого, намагаються відродити кращі національні традиції.

Функціональність світових загальнокультурних традицій у діалозі культур характеризується складною системою динамічно стійких взаємодій і взаємовпливів, що визначаються пошуками схожого, подібного в різних культурах. При цьому абсолютно „чуже” не може служити продуктивною основою для осмислення „свого”, бо воно в силу підкресленої ідейно-естетичної і художньої своєрідності, як правило, ніколи не стає органічною частиною сприймаючого національного духовного контексту. Окрім того, кожна національна культура, звертаючись до художнього матеріалу іншого народу, шукає в ньому не тільки часткових

співпадань, паралелей і асоціацій, але й, головне, доказів своєї універсальності.

Традиційні структури містять у собі в найбільш загальному вигляді художньо закодовані соціально-історичні, ідеологічні і морально-психологічні закономірності загальнолюдського буття в їх змістовному взаємозв'язку і взаємозумовленості. Концентрація багатовікового колективного досвіду в традиційному сюжетно-образному матеріалі зумовила актуалізацію їх поведінкової та аксіологічної орієнтації в контексті наступних літературних інтерпретацій, спрямованої на дослідження екзистенційних станів особистості і соціуму шляхом художнього моделювання і осмислення опозицій „добро” – „зло”, „індивідуалістичне” „Я” – „вселюдське” „Ми”, „життя” – „смерть” та ін.

Тому у більшості нових літературних варіантів традиційні структури виступають в якості своєрідних ідейно-естетичних каталізаторів, які суттєво трансформують причиново-наслідкові зв'язки і мотивування того, що відбувається в реальній або художньо змодельованій дійсності, надають йому універсального онтологічного звучання.

Процеси реміфологізації, які активно відбуваються в літературі (своєрідний, якщо скористатися виразом К.Г.Юнга, „штурм образів” [9, с.105]), характеризуються складністю рівнів освоєння фольклорно-міфологічних традицій, очевидною направленістю на дослідження протиріч духовного світу особистості. У новому культурно-історичному контексті загальновідомі міфи і легенди підлягають прямому чи опосередкованому осучасненню, набувають національно-психологічних характеристик запозичуючого народу.

В результаті цього здійснюється складно взаємопов'язаний процес онтологічної та аксіологічної „перевірок” подієво-семантичних доміант традиційних структур: з одного боку, сучасні реалії допомагають глибше осмислити універсальні морально-психологічні проблеми загальнокультурних зразків; з іншого – позачасові колізії легендарно-міфологічних структур, накладені на конкретний національно-історичний матеріал, часто пропонують несподіване з точки зору повсякденної свідомості дослідження глибинних джерел сучасного духовного континууму.



За змістовими характеристиками більшість традиційних образів легендарно-міфологічного походження є своєрідними психологічними типами або моделями поведінки, які відображають суттєві – як правило, екзистенційні – сторони індивідуального або колективного буття. Подібні структури первинно схильні до досить високого рівня семантичної універсалізації, в результаті якої вони сприймаються в читацькій свідомості як образи-символи (знаки, поняття, емблеми), що стають багатозначними при їх включенні у свідомість іншої культурно-історичної епохи, що досягла іншого бачення і розуміння оточуючого світу і природи людини.

Найбільш очевидним результатом такої рецепційної універсалізації є, як правило, розширення і збагачення змістовного об'єму персонажа (сюжетної схеми), ускладнення інтегральних та диференційних характеристик з точки зору синхронії та діахронії його функціонування. Цей процес не є безумовно обов'язковим для всіх традиційних образів, деякі з них вже від моменту первинного розвитку протообразу були орієнтовані на формалізований розвиток, суттю якого є орієнтація на принцип циклізації

Сучасні звернення літератури до легендарно-міфологічного матеріалу – це не спроба формальної реконструкції минулого, знання і досвід якого зафіксовані в культурних пам'ятках. Це скоріше намагання по-новому, сучасно пережити, тобто осмислити, це минуле в якісно іншому духовному контексті, знайти і вичленувати глибинні зв'язки і взаємозумовленість віддалених одна від одної епох, змоделювати різність етичних потенціалів, сформовану суперечливою динамікою суспільного прогресу. Протягом багатьох століть легендарно-міфологічні структури і деякі літературні твори сприймаються як своєрідні концентрати загальнокультурної пам'яті, „покликані” забезпечити поступову послідовність у духовній еволюції цивілізації, означити універсальні критерії взаємовідносин між людьми і народами, нагадати людству про його онтологічне та аксіологічне призначення.

„Всупереч” античному міфіві про Орфея, людство не тільки змушене, але й зобов'язане оглядатися у минуле, зберігаючи і вдосконалюючи гуманістичні традиції, наповнюючи їх новим

практичним досвідом, науковими знаннями і сучасною духовністю. Тільки в цьому випадку, гадаю, може бути подолана фаталістична концепція Еклезіаста. Специфічне осмислення фактору повторюваності у старозавітному тексті дістає всебічний розвиток і тлумачення у науці та культурі [детальніше див.: 3-5,7].

Звернення до дослідження закономірностей функціонування традиційного сюжетно-образного матеріалу в синхронному та діахронному планах не означає „формалізації” окремих сторін міжлітературних взаємозв’язків і взаємодій (взаємовпливів), їх класифікації за вузько заданими дослідницьким завданням, критеріями. Важливе, на мій погляд, інше: використання національними літературами якихось традиційних структур (Прометей, Фауст, Дон Жуан, Дон Кіхот, Гамлет, Франкенштейн та ін.), або універсальних тем і мотивів (двійництва, безсмертя, тіні, робінзонади, роботів та ін.) дозволяє знаходити і розглядати контактено-генетичні зв’язки, різноманітні типологічні подібності, які виникають в процесі тривалого періоду акумулювання загальнокультурного досвіду, який далеко не завжди очевидний і виявляється винятково багатопланово.

Так, наприклад, цілком очевидно, що при всіх сюжетних поворотах і оригінальних мотивуваннях будь-які продовження Гуллівера, Шерлока Холмса та інших за своєю суттю є одними з багатьох можливих продовжень, які цілком самостійні і можуть розглядатися незалежно від первісного матеріалу. Об’єднуючою детермінантою в таких творах є персонаж (точніше, його загальновідома репутація), який своїми діями чи знаковим ім’ям сприяє утворенню в читацькій свідомості асоціативно-символічних або формальних зв’язків між зразком і його новим (черговим) продовженням (дописуванням). Розширення подієвого плану не обов’язково потребує ускладнення змістового об’єму, традиційний образ такого типу може існувати цілком самостійно від вихідного зразка.

Дещо інакшою є ситуація з такими персонажами, як Дон Кіхот, Дон Жуан, Фауст, Франкенштейн, котрі протягом довгого періоду формального ускладнення („множення”) поступово починають істотно трансформуватися і переходять на якісно інший рівень змістовного розвитку. Якщо всі модифікації мотиву

робінзонади (географічна, часова, космічна, соціально-психологічна, атомна та ін.) зберігають головний принцип класичного роману (та чи інша форма ізоляції індивіда чи групи людей від цивілізації), то вказані вище образи змінюють аксіологічні домінанти своїх традиційних характеристик, і кожна сприймаюча культурно-історична епоха висуває своє тлумачення їх поведінкового статусу. Саме цим пояснюється, наприклад, семантична рухливість таких понять, як „комплекс Іуди”, „гамлетизм”, „фаустіанство”, „донкіхотство” і т.д.; в той же час практично незмінні поняття „прометеїзм”, „одіссея”, „робінзонада”, „едипів комплекс”, „нарцисизм” та ін.

При цьому, як правило, справедливо стверджується, що ці взаємодії є закономірним результатом розвитку світової літератури, яка відчуває на собі драматично суперечливу дію винятково складних факторів розвитку загальнолюдської цивілізації. В цих умовах особливого значення набувають такі поняття, як „культурна спадщина”, „спадкоємність”, „прогрес в літературі”. Проблеми ці „старі” у тому розумінні, що дискусії довкола них і з приводу їх змісту виникали в різні культурно-історичні епохи, однак сучасні суспільно-політичні і духовні процеси надають їм особливо актуального звучання і значення [4, б]. Дослідження різних теоретичних та історико-літературних аспектів функціонування традиційного сюжетно-образного матеріалу дозволяє „реконструювати” зближення і „зрощення” національних образів світу, художньо осмислених у традиціоналізованих світовою духовною свідомістю онтологічних, поведінкових і аксіологічних моделях загальнолюдського буття.

Функціонування подібних структур в літературі характеризується змістовною активністю „пам’яті” протосюжету (сюжету-зразка), який повністю чи у формі системи сюжетних елементів входить до складу традиційної сюжетної схеми, специфіка трансформації котрої регулюється наявними в ній мотивуваннями і характеристиками. Тому, наприклад, в контексті художнього твору „пам’ять” міфа, легенди і т.п., універсальна за своєю суттю, свідомо протиставляється письменниками ерозії конкретно-історичної пам’яті цивілізації, завдяки чому остання

звільняється від буденної приземленості і в ній починають домінувати загальнозначимі характеристики.

У протосюжетах часто здійснюється „ідеалізація” морально-психологічних якостей і поведінкових характеристик персонажів, тому їх домінантні риси стають для літератури своєрідними матрицями характерів, яким властивий високий рівень концентрації універсального, типового, загальнозначимого. На перший план в них висуваються такі загальнолюдські якості і стани, як, наприклад, піднесене і героїчне начала в особистості і її здатність жертвувати собою заради інших (Прометей, Юдіф, Антігона, Електра), безкінечне прагнення пізнавати (Фауст) і насолоджуватися (Дон Жуан) та ін. Інколи традиційні сюжети досліджують якісь глобальні людські пороки або провини, що засуджуються народною етикою: зрада (Юда), надмірна гордість (Агасфер, Демон і численні варіанти безсмертя). У подібних структурах індивідуально-особливі риси модельованих людських характерів відходять на другий план. Слід підкреслити, що в літературних інтерпретаціях легендарно-міфологічних сюжетів і образів їх домінуючі характеристики можуть декларувати якісні зміни, котрі здійснюються авторами за принципом протиставлення загальнозначимого змісту його літературному варіанту.

За своїми ідейно-естетичними характеристиками новий варіант традиційної структури повинен відповідати логіці еволюції персонажів в іншій культурно-історичній дійсності, не допускається і повне руйнування основних змістовних характеристик загальновідомого матеріалу (винятком є, мабуть, тільки пародії та апокрифи). У більшості таких варіантів традиційного сюжетно-образного матеріалу у трансформованому вигляді зберігаються, як правило, якісь суттєві риси загальновідомих ситуацій і мотивувань, що забезпечують їх упізнавання для читачів, яке є вихідною передумовою для встановлення характеру переосмислення традиційного матеріалу. Тому сприйняття проблематики сучасних обробок традиційних структур передбачає певний рівень художньо-естетичної підготовки реципієнта, знання використовуваного автором фольклорно-міфологічного і літературного матеріалу.

Такі твори вимагають „подолання матеріалу” (вислів М.М.Бахтіна), тому що їх сюжетно-композиційна і проблемно-тематична побудова заснована, як правило, на складному асоціативно-символічному зближенні і синтезі багатьох активно взаємодіючих між собою літературних традицій і смислових домінант. У протилежному випадку відбувається формалізація ідейно-естетичних і стилістичних характеристик зразка, що веде до суб’єктивності тлумачення або інтерпретаційного наслідування.

Акумулюючи в різних аспектах багатовіковий досвід людства, традиційні сюжети і образи в новій соціально-історичній і культурній дійсності спочатку ніби пристосовуються до вимог інонаціонального середовища, а потім здійснюють перехід на більш високий, у порівнянні з попередніми версіями, ідейно-тематичний рівень сприйняття, моделювання і пізнання дійсності.

Завдяки високому ступеню соціально-етичних універсалій в традиційних структурах, вони сприяють утворенню в контексті літературного твору своєрідної „програми” можливих дій індивідуума в тій чи іншій екзистенційній ситуації. При цьому особливо важливу роль відіграє принципова багатофункціональність традиційного матеріалу, яка найбільш відчутно виявляється при дії на нього колізій і проблем нового часу.

Традиційні сюжети є своєрідною художньою формою універсальної пам’яті, яка зберігає і осмислює загальнолюдський досвід (велика кількість життєвих ситуацій колись, хай і в інших умовах та формах, уже поставала перед людством, котре було змушене виробляти своє ставлення до них).

Визначальну роль у формуванні і виникненні національних запитів у тієї чи іншої культури відіграє подібність соціально-історичних, ідеологічних і морально-психологічних факторів, які спонукають культурну свідомість одного народу звертатися в пошуках засобів і форм адекватного відображення і осмислення своєї дійсності до сюжетів, образів і мотивів іншого. Це можуть бути географічно близько розташовані народи однієї зони і регіони, або значно віддалені один від одного. В останньому випадку розвиваються міжрегіональні контакти, характер яких

визначається рівнем політико-економічних і культурних зв'язків, а також особистими літературними симпатіями письменників.

Методологічно значущим у цьому сенсі є положення М.М.Бахтіна про те, що „чужа культура тільки в очах іншої культури розкриває себе повніше і глибше (але не у всій повноті, тому що придуть й інші культури, котрі побачать і зрозуміють ще більше). Один смисл розкриває свої глибини, зустрівшись і торкнувшись з іншим, чужим смислом: між ними розпочинається ніби діалог, котрий долає замкнутість і односторонність цих смислів, цих культур. Ми ставимо чужій культурі нові питання, яких вона сама собі не ставила, ми шукаємо в ній відповіді на ці наші питання, і чужа культура відповідає нам, відкриваючи перед нами нові свої сторони, нові смислові глибини. Без своїх питань не можна творчо зрозуміти нічого іншого і чужого... При такій діалогічній зустрічі двох культур вони не зливаються і не змішуються, кожна зберігає свою єдність і відкрити цілісність, але вони взаємно збагачуються” [3, с. 507-508]. Міжрегіональний характер функціонування традиційного сюжетно-образного матеріалу може пояснюватися в одних випадках високим ідейно-естетичним рівнем сюжетів-зразків і універсальністю їх проблематики (наприклад, давньогрецька міфологія в інтерпретаціях античних авторів), в інших – активно діючими на культурну свідомість ідеологічними факторами: з розповсюдженням християнства євангельські перекази починають активно використовуватися літературами практично усіх регіонів.

Поліфункціональність традиційних сюжетів обумовлена тим, що за своєю смисловою значимістю вони є відкритими художніми системами, які не тільки демонструють очевидні зв'язки із сприймаючою реальністю, але є іманентними суспільному буттю структурами, що характеризуються комплексом основних і допоміжних функцій.

Тому необхідно звертати особливу увагу на діалектику національного і всезагального в літературних варіантах традиційних структур, не допускати механічної підлеглості першого другому. Саме національна специфічність конкретної версії традиційного матеріалу глибше виявляє його універсальний підтекст, дозволяє побачити у конкретному всезагальне і навпаки.

У статті „Як робиться світова література”, роздумуючи про творчість ряду письменників, К. Чапек підкреслив, що „всі вони без винятку не ставили перед собою завдання створити якусь міжнародну літературу, писали твори глибоко національні, наскрізь вітчизняні... Чим більше англійським, більш російським, більш нордичним є той чи інший твір, тим ґрунтовніше і очевидніше претендує він на світове значення. Найвірніший спосіб досягти світового визнання – це наочно показати, що і ми зі своєю країною і своїми співвітчизниками є часткою цікавого, справді неподільного і живого світу. Хай ми маленька країна, населена скромними людьми зі скромними долями; все одно ця країна, ці люди і долі, як і скрізь, – нічого більш світового і загальнозначимого на сьогоднішній день нікому винайти не вдалося” [9, с. 454-455]. Вважаю, що сказане чеським класиком надзвичайно актуальне і зараз, коли відбувається переосмислення ціннісного статусу багатьох національних літератур у світовому континуумі.

У сучасних літературних версіях традиційного матеріалу різниця емоційно-психологічних і моральних станів персонажів часто створює винятково містку і драматично напружену модель колективної та індивідуальної психодинаміки. При цьому за приватними, на перший погляд, конфліктами і колізіями, як правило, простежуються глобальні проблеми всезагального звучання, які актуальні і етично значимі для загальнолюдської цивілізації при всій „багатобарвності” народів і культур, що її складають.

Використання письменниками міфологічних ситуацій дозволяє увияти „знайомі вчинки в незнайомій ситуації” у звичному для конкретно-історичного реципієнта духовному континуумі. Саме тому в сучасних версіях традиційних структур особливе мотиваційне значення мають ті аспекти, які часто цікавили авторів в період становлення (створення) протосюжетів (сюжетів-зразків). Загальновідомі легендарно-міфологічні ситуації в новому літературному контексті актуалізують напружені морально-психологічні конфлікти, які співзвучні духовним запитам сприймаючої культурно-історичної епохи.

Якщо міфологічна ситуація потребує наявності певних героїв, то самі міфологічні персонажі відомою мірою автономні, оскільки вони безпосередньо створюють ситуацію, провокують конфлікти, активізують розвиток дії, зумовлюють трагічний (комічний) характер останнього. Так, наприклад, міф про Прометея, легенди про Дон Жуана і Фауста, оповіді про Дон Кіхота, Робінзона, Гуллівера, Швейка та ін. представляють собою індивідуалізацію універсального (певне естетичне ставлення до конкретних людей і світу загалом). Звичайно, не можна говорити про абсолютну свободу традиційного персонажа від ситуації, яка „зробила” його типом, символом, емблемою. При найрізноманітніших, інколи цілком протилежних загальновідомому, трактуваннях героя в його літературних варіантах безумовно є своєрідний мотиваційно-поведінковий імператив, який забезпечує впізнавання ситуацій та їх „необхідне” трактування.

Генералізація змісту ситуації, здійснювана в одному (декількох) персонажі, яка концентрує в його змістовому комплексі фундаментальні сутності, на певному етапі починає вимагати смислової конкретизації, яка приводить до суттєвого зниження зовнішнього рівня абстрагування, „прив’язує” дію до певного хронотопу. Так, ситуація і герої шекспірівської трагедії „Ромео і Джульєта” для читачів ХІХ ст. і особливо ХХ ст. часто подаються на рівні „красивої казки”, і подібне сприйняття усувається включенням трагедійного конфлікту в нову, близьку реципієнтові, реальність (Г.Келлер „Сільські Ромео і Джульєта”, Я.Отченашек „Ромео, Джульєта і темрява”, І.Радоев „Ромео і Джульєта”, Г.Горін „Чума на ваші домівки”). Подібним чином „здійснюються” в новій культурно-історичній дійсності численні легендарно-міфологічні і літературні персонажі. Широкий подієво-семантичний трансформаційний діапазон, багатоманітний спектр форм і способів інтерпретації сюжетно-образного матеріалу (їх здатність і схильність до взаємосполучення істотно збагачують творчі можливості авторів) зумовлює динамічне оновлення класичних зразків, визначає їх конкретну і загальну культурно-історичну актуальність.

Найбільш очевидним результатом подібної рецепційної універсалізації є розширення і збагачення змістового обсягу



персонажів (сюжетно-образного матеріалу загалом), ускладнення їх інтегральних характеристик з точки зору синхронії та діахронії функціонування. Цей процес не є безумовно обов'язковим для всіх традиційних образів, деякі з них уже з моменту первісного становлення протообразу були орієнтовані на „формалізований” розвиток, побудований на принципі подієвої циклізації. Так, наприклад, цілком очевидно, що при всіх сюжетних поворотах та оригінальних авторських мотивуваннях будь-які продовження пригод Гуллівера або розслідувань Шерлока Холмса за своєю змістовою суттю є черговими їх діями, які цілком незалежні від протосюжету (сюжету-зразка) і можуть розглядатися самостійно. Об'єднуючою і визначальною домінантою в таких творах є персонаж (його загальновідоме ім'я або репутація), який сприяє утворенню в читацькій свідомості асоціативно-символічних зв'язків між вихідним зразком і його новим продовженням (дописуванням). Іншими словами, розширення подієвого плану не обов'язково в таких випадках передбачає ускладнення змістового об'єму, варіант традиційного образу в новій інтерпретації може існувати іманентно стосовно зразка [4].

Процеси регіонального і, головне, міжрегіонального розповсюдження багатьох традиційних структур (насамперед, давньогрецьких і біблійних, деяких літературних) свідчать про початок синтезу загальних тенденцій раніше дуже відмінних одна від одної культур (західної, східної, латиноамериканської, африканської). Не впадаючи у літературознавчий європоцентризм, можна з певними обмеженнями стверджувати, що європейська культурна традиція послідовно розширює зони свого впливу, сприяє активізації літературних процесів в інших регіонах. Легендарно-міфологічний матеріал в процесі літературної еволюції виявляє себе як традиція, що розвивається, долаючи тимчасове, віджиле і активно вбираючи в себе продуктивні елементи нової реальності у всій складності її гармонії і суперечливості.

Закономірності функціонування традиційного сюжетно-образного матеріалу у літературі показують, що багато легендарно-міфологічних структур зберігають свою потенційну актуальність протягом століть і постійно „виймаються” із загальнокультурної пам'яті для осмислення як загального, так і,

головне, конкретного національно-історичного. При цьому для забезпечення впізнавання ситуації повинен зберігатися мінімальний комплекс обставин, який стимулює усвідомлене сприйняття подієво-семантичних і аксіологічних доміант традиційного матеріалу в його нових літературних варіантах (ситуації Едіпа, Нарциса, Антігони, Медеї, Касандри та ін.).

Завдяки відносній стійкості доміантних характеристик структури легендарно-міфологічних ситуацій (певна послідовність подій + специфічні стосунки героїв + асоціативно-символічний підтекст, що об'єднує події і ставлення персонажів до них і створює енергетичні зв'язки між подіями і позицією в них), реципієнтові відомою мірою „нав'язується” етична оцінка зображуваного (модельованого), яке сприймається одночасно в універсальному і конкретному соціально-історичному і національно-побутовому значеннях [див.: 3,5]. Водночас традиційний сюжетно-образний матеріал не слід сприймати як абсолютно незмінну і замкнену систему, тому що діахронний розгляд літературної еволюції конкретної структури демонструє її формально-змістову гнучкість, яка не тільки передбачає, але нерідко і провокує широкий інтерпретаційний діапазон подієво-семантичних доміант.

Художні моделі загальнокультурних зразків характеризуються змістовим драматизмом і сюжетною напругою. Тому будь-який значний елемент новизни завжди провокує реципієнта на порівняння, зближення (протиставлення) другого варіанту із зразком. Складна подієва структурованість традиційного матеріалу передбачає багатоваріантність його еволюції в національних літературах. Розгляд закономірностей літературного функціонування легендарного образу (наприклад, Дон Жуана або Агасфера) у ХХ ст. показує, що цей і подібні персонажі тяжіють до принципової переміни „середовища проживання” і інтерпретуються як особистості, які прагнуть пізнання сенсу людського буття, активно включаються в осмислення сутнісних проблем онтології та аксіології їх соціуму. При цьому традиційна знаковість персонажа втрачає своє універсальне звучання, у більшості сучасних варіантів образу його змістові доміанти

орієнтуються на етику та естетику конкретної соціокультурної повсякденності, її буденні уявлення і психологію.

Не є секретом, що моральна еволюція людства суттєво відстала від його науково-технічного прогресу, глибинні причини цього неспівпадання у ряді випадків виявляються і пояснюються культурою через актуалізовану трансформацію древніх структур, за аналогією до яких у ХХ ст. часто використовується сюжетно-образний матеріал класичних літературних творів. Крім того, духовна суперечливість та екзистенційний драматизм сучасних конфліктів зумовили постійне розширення стабільно використовуваних літературою легендарно-міфологічних структур, які до цього зберігалися у загальнокультурній пам'яті і зараз активно виймаються із її „запасників”. Природна логіка даного процесу зумовлена тим, що при всіх численних відмінностях між національними „протомоделями” вони змістовно зближуються у сучасному духовному контексті своїми універсальними характеристиками, які, зберігаючи національну своєрідність, демонструють сучасне тяжіння до „вселюдськості” (М.Бердяев).

За змістовими характеристиками більшість традиційних образів легендарно-міфологічного походження є своєрідними психологічними типами або моделями поведінки, які відображають суттєві – як правило, екзистенційні – сторони індивідуального або колективного буття (за термінологією В. Дільтея це – „об’єктивоване психологічне життя” [2, 74]). Подібні структури первинно схильні до досить високого рівня семантичної універсалізації, в результаті якої вони сприймаються у читацькій свідомості як образи-символи (знаки, поняття, емблеми), що стають багатозначними при їх включенні у свідомість іншої культурно-історичної епохи, що досягла іншого бачення і розуміння оточуючого світу і природи людини.

„Світи” загальнокультурних зразків легендарно-міфологічного походження (сюди можна включити і багато „авторських міфів”: Франкенштейн, Робінзон, доктор Джекіл і містер Хайд, роботи К. Чапека та ін.) характеризуються високим рівнем семантичної концентрації та аксіологічним драматизмом. Тому будь-який функціонально значимий елемент нового завжди провокує реципієнта на зближення, порівняння, протиставлення

нового варіанта традиційної структури з її вихідним зразком, що дозволяє оцінити діалектику традиційного і оригінально-авторського в конкретній інтерпретації. Складна подієва структурованість сюжетно-образного матеріалу часто передбачає поліваріантність його функціонування в різних національних літературах. Для даного процесу характерний не просто розвиток певних сюжетних колізій, але й, головне, їх морально-психологічна драматизація, висунення нетрадиційних мотивувань, перенесення загальновідомих сюжетних схем на матеріал конкретної національно-історичної та культурно-психологічної дійсностей (М. Рено „Тезей”, Д. Джойс „Улісс”, Т. Манн „Доктор Фаустус”, М. Зарінь „Фальшивий Фауст” та ін.), осучаснення проблематики, а в ряді випадків і розщеплення єдиної структури на поліваріантні сюжетні ходи і мотивування („агасферівський комплекс”, архетип тіні, мотив договору людини з дияволом, перепідпорядкування традиційно незмінного поведінкового статусу парних персонажів та ін.).

За формально-змістовими ознаками традиційні структури є відносно стійкими і одночасно динамічними системами, основні сюжетно-сміслові характеристики яких в нових літературних трактуваннях, зберігаючи вихідне впізнавання, інтенсивно вбирають в себе реалії і проблеми сприймаючого континууму. У цьому процесі спостерігається нестійка рівновага між потенційними можливостями сюжету (образу, мотиву), авторським задумом (фантазією, свавіллям), що детермінуються запитом запозичуючого культурного середовища, обмеженнями філософсько-естетичної доктрини панівного літературного напрямку (творчого методу), здатністю читацької аудиторії сприйняти принципово нову або „еретичну” версію та ін.

Поліфункціональність традиційних сюжетів обумовлена тим, що за своєю змістовою значимістю вони є відкритими художніми системами, які не тільки демонструють очевидні зв'язки із сприймаючою реальністю, але є іманентними суспільному буттю структурами, що характеризуються комплексом основних і допоміжних функцій. Тому загальнокультурна і конкретно-історична інтерпретації сюжетів часто не співпадають, що потребує всебічного дослідження процесів взаємодії „малого часу”

і „великого часу” (М.М. Бахтін) в еволюційній спіралі протосюжету (протообразу). Аналіз дихотомії передбачає розгляд функціональної значимості категорій часу і простору у зв'язку з проблемою характеру в її багатозначній інтерпретації [див.: 3-5,7].

Ця проблема вимагає узагальненого розгляду змістових чинників з урахуванням специфіки інтегральних та диференційних характеристик. При зверненні до традиційних сюжетів література концентрує основну увагу на художньому моделюванні екзистенційних станів психології індивідуума і соціума, які осмислюються в контексті загальнолюдського морального досвіду. При цьому часткове трансформується в космогонічне, окрема людина сприймається як повноважний представник типологічно однорідної множини морально-психологічних констант.

Відкритість, своєрідна „незавершеність” традиційних структур визначають процес постійного розширення і ускладнення простору їх характерів. Внаслідок цього їх архетипні константи суттєво переосмислюються, що приводить до руйнування дистанції між сюжетно-особистісним часом традиційного матеріалу і предметно-побутовою реальністю нового варіанту.

Функціональна активність традиційного сюжету в літературному творі характеризується сукупністю інтегральних ознак, найважливішими із них є такі: широта інтерпретаційного діапазону, яка визначається багатоманітними запитами сприймаючої епохи; діалектичне співвідношення часткового і загального, конкретного та універсального в структурі традиційного сюжету, яке отримує національно-історичну і предметно-побутову розробку в літературі; чисельність форм і способів трансформації, котрі характеризуються різними структурно-змістовими рівнями рецепції елементів протосюжетів (сюжетів-зразків, сюжетів-посередників, традиційних сюжетних схем, традиційних сюжетних моделей); спіралеподібність еволюції як результат постійного оновлення формально-змістових характеристик протосюжетів; потенційна багатозначність семантики традиційної структури, яка забезпечує інтенсивне входження в духовний контекст іншої культурно-історичної епохи; активне сполучення національного та інтернаціонального аспектів, наявність функціонально значимих загальнолюдських домінант

(архетипів, міфологем та ін.); загальновідомість (впізнання) фабули як первісна передумова ідейно-естетичної активності традиційного матеріалу в новому літературному варіанті; онтологічна, гносеологічна, моделююча, прогностична, поведінкова та аксіологічна функції; загальночасовий універсальний характер проблематики, функціональна активність символічних планів; метафоричність традиційних структур; наявність багатоманітних подієвих і семантичних доміант, які „регулюють” характер трансформації протосюжетів і забезпечують певну стабільність їх ідейно-естетичної рецепції; відносна самостійність цих доміант, їх здатність редукуватися від протосюжетів; семантична рухомість логічних і морально-психологічних мотивувань, їх потенційна схильність до переосмислення; здатність традиційних структур трансформуватися у символи, емблеми, поняття; аксіологічна функція подібних утворень у літературному творі; розширення культурологічного обсягу пам’яті традиційних сюжетів, ідейно-естетична правомірність змістової контамінації загальновідомих структур; чисельність рівнів географічного функціонування (національний, зональний, регіональний, міжрегіональний), зумовлене схожістю (подібністю) соціально-ідеологічних і літературно-естетичних факторів матеріального і духовного буття народів; багатоаспектність процесів сюжетоскладання, їх варіантність та ін. [детальніше див.: 4, 6].

У процесі осучаснення проблематики фольклорно-міфологічних структур відбувається руйнування епічної дистанції між протосюжетним хронотопом і змістовими координатами епохи-реципієнта. Незавершене теперішнє при багатосторонній взаємодії з замкнутим, ціннісно усталеним минулим, що здійснюється в новому літературному контексті, утворює складну часову модель світу (національну чи загальнолюдську), яка в підтексті має ймовірну направленість у майбутнє.

Ще І. Анненський підкреслював, що міфи „дійшли до нас не тільки олюдненими, але й глибоко людяними, причому ще й у нерозривному союзі то з історичною легендою, то з мрією класичної краси, то з естетичним запитом трагедії” [1, с. 54]. Гуманістичний підтекст загальновідомих структур поступово

акумулюється і виразно проявляється при розгляді їх літературної еволюції з точки зору функціональної діахронії. Явище повторюваності найбільш виразно простежується при аналізі закономірностей функціонування традиційних структур „по висхідній”, тобто від окремої інтерпретації до певної множини творів, що використовують один і той же сюжет. Тільки в цьому випадку виявляються характеристики, які властиві даному традиційному матеріалу і мають відносну змістову стійкість. Тому дослідження закономірностей еволюції конкретної традиційної структури в літературі завжди повинне враховувати тенденції її функціонування в попередні культурно-історичні епохи.

Значна кількість звернень до того чи іншого сюжету дозволяє говорити про формування традиції стосовно даного матеріалу. При розгляді конкретного історико-літературного матеріалу необхідно враховувати різні аспекти й етапи сюжетоскладання, розробки подієвого плану і його проблемно-тематичних рівнів. Протосюжетом найчастіше стає перший відомий літературний твір, в якому систематизований багатоваріантний міфологічний або легендарний матеріал, створена цілісна сюжетна схема, накреслені основні проблеми і ціннісно значима система морально-психологічних домінант. Так, наприклад, численні легенди і перекази про мага і чорнокнижника доктора Фауста, широко розповсюджені свого часу в Німеччині, протягом тривалого періоду мали національно замкнутий характер функціонування, не справляли якогось суттєвого впливу на культуру інших європейських народів.

Після виходу у світ „Народної книги” І. Шпіса (1587), яка об’єднала популярні фольклорно-історичні джерела (легенди і перекази, а також відомості про сучасників доктора Фауста, що подібно до нього, нібито, уклали угоду з дияволом: Агриппа Неттесгеймський, Філіпп Меланхтон та ін.) в єдине структурно-змістове ціле, даний персонаж не тільки стає відомим іншим європейським культурам (переклади книги на англійську, французьку, голландську, іспанську та інші мови; її перекази, обробки і театральні постановки), але й народжує національних „двійників” (пан Твардовський, чарівник Жито та ін.). „Народна книга” стає протосюжетом для ряду національних літератур,

починає процес літературної традиціоналізації фаустівських легенд і переказів (К. Марло, Ф. Клінгер і т.п.), багато в чому визначає основні напрямки наступної формально-змістовної трансформації. Схожі процеси простежуються і стосовно інших легендарно-міфологічних структур: численні легенди про Дон Жуана обробляються у п'єсі Тірсо де Моліни, артуріана „контамінується” в книгах Т. Мелорі і Гальфріда Монмутського, сюжет про Амфітріона „реконструюється” в комедії Плавта [див.: 4].

За своїми ідейно-естетичними характеристиками новий варіант традиційної структури повинен відповідати логіці еволюції персонажів в іншій культурно-історичній дійсності, не допускається і повне руйнування основних змістовних характеристик загальновідомого матеріалу (винятком є, мабуть, тільки пародії та апокрифи). У більшості таких варіантів традиційного сюжетно-образного матеріалу у трансформованому вигляді зберігаються, як правило, якісь суттєві риси загальновідомих ситуацій і мотивувань, що забезпечують їх упізнання для читачів, яке є вихідною передумовою для встановлення характеру переосмислення традиційного матеріалу. Тому сприйняття проблематики сучасних обробок традиційних структур передбачає певний рівень художньо-естетичної підготовки реципієнта, знання використовуваного автором фольклорно-міфологічного і літературного матеріалу.

З одного боку, традиційні сюжети є своєрідною художньою формою універсальної пам'яті, яка зберігає і осмислює загальнолюдський досвід (велика кількість життєвих ситуацій колись, хай і в інших умовах та формах, уже поставала перед людством, котре було змушене виробляти своє ставлення до них); з іншого – етична імперативність більшості легендарно-міфологічних структур при накладенні її на реалістично-життєподібний план літературного твору формує особливу систему ціннісних орієнтирів.

Наявність у структурі твору сучасових етичних координат суттєво підсилює аксіологічні критерії поведінки особистості, яка в конкретних життєвих ситуаціях або підноситься над повсякденною буденністю (наприклад, князь Мишкін із роману



Ф.М. Достоевського наділений якостями і характеристиками Ісуса Христа і Дон Кіхота одночасно), або демонструє свою духовну невідповідність тим ідеям і уявленням, носієм яких виступає традиційний персонаж. Не випадково письменники часто використовують прийом порівняння своїх героїв з легендарно-міфологічними, літературними та історичними персонажами. Завдяки таким порівнянням, у творі виникають додаткові асоціативні поєднання сучасного і вічного, реалістично-життєподібного плану і його загальнокультурного змісту. Крім змістовних функцій, такі порівняння відіграють своєрідну провокуючу роль: вони покликані збуджувати цікавість читача і примушувати його згадувати домінуючі міфологічні і літературні персонажі, чий характерологічний комплекс накладається на героїв даного літературного твору [детальніше див.: 4, 5].

Слід підкреслити, що більшість варіантів традиційних сюжетів і образів в літературі ХХ ст., незважаючи на формальне дотримання часових і топографічних координат, як правило, орієнтована на сучасність. Це означає, що конкретне трактування сюжету (образу, мотиву) прямо або опосередковано пов'язане з проблематикою епохи-реципієнта і його необхідно розглядати не як абстрактний художній експеримент, а як реакцію автора на якісь події і процеси конкретно-історичної дійсності. Досить часто в сюжетну схему включаються мікроструктурні компоненти (образи-деталі, образи-подробиці та ін.), які суперечать протосюжетним характеристикам і є предметно-смісловими анахронізмами. У п'єсі Л. Фейхтвангера „Мир” – переробці аристофанівських комедій „Мир” і „Ахарняни” – зустрічаються згадки про військове міністерство, фабрикантів, завод сільськогосподарських машин, кулемети та ін. Виключення із сюжетних схем „Ахарнян” і „Миру” Аристофана архаїчних реалій і натяків, що втратили свою актуальність (наприклад, випадки проти Евріпіда), осучаснення багатьох понять в поєднанні з відзначеними деталями привело до актуалізації антивоєнної проблематики в п'єсі Л. Фейхтвангера, дозволило драматургові уникнути цензурних складностей.

Слід підкреслити, що функціонування культурних традицій на відзначеному рівні характерне для багатьох сучасних обробок традиційних структур. У радіоп'єсі Ф. Фюмана „Тіні”, наприклад, ми знаходимо в царстві Аїда тіні генералів; в трагедії сучасного англійського драматурга Е. Бонда „Лір” солдати озброєні гвинтівками, дочки Ліра дістають поштою фотографії своїх коханців; у драмі Ж. Ануйя „Антигона” заголовна героїня вкрала у Ісмени пудру, духи і губну помаду, а Полінік їде в бар; у п'єсі Ф. Дюрренматта „Ангел приходиться у Вавилон” перед палацом Навуходносора валяються консервні банки та ін. Цим прийомом досягається ефект своєрідної хронологічної інверсії, що спонукає читача співвідносити семантику традиційного сюжету з реаліями автора нового трактування. Досить часто включення подібних характерних деталей супроводжується зміною національного середовища, що свого часу пояснив ще Г. Філдінг, зауваживши, що „людська природа всюди однакова, а звички і звичаї різних націй не настільки змінюють її, щоби Дон Кіхот в Англії помітно відрізнявся від Дон Кіхота в Іспанії” [8, с. 578].

Ефект впізнання і співвіднесення двох культурологічних соціумів у творі найчастіше орієнтується на естетично знижене сприйняття зображуваного (дріб'язкові пристрасті рядових людей при всій формальній подібності пережитих конфліктів не можуть „дорости” до їх загальнолюдського звучання; одночасно відбувається і своєрідне підключення того, що відбувається, до піднесеного смислу використовуваних структур). Врешті, подібне декларування, винесене в заголовок, часто є одночасним протиставленням, оскільки зміна знайомого читачеві хронотопу традиційного зразка спрямована на заперечення всезагальності того, про що розповідається у творі. Корекція масштабу традиційної ситуації, яка ускладнюється іншим світобаченням реципієнта, створює напружені змістовні стосунки між текстом і сприймаючим. Змістовна і ціннісна настроєність читача стосовно тексту, зумовлена змістовною „енергією” заголовка, створює своєрідний контекст очікування заявленого автором рівня розвитку подій, їх знайомої логіки розвитку.

Функціонування евангельського матеріалу, як і інших традиційних структур, винятково багатогранне за формами і

способами його трансформації. Це дописування, продовження, формально-змістове осучаснення, національно-історична конкретизація хронотопу, перекази, наукові тлумачення. Літературні історії Ісуса Христа, Юди Іскаріота, Марії Магдалини і Понтія Пілата переконливо показують, що їх чисельні „воскресіння” у ряді творів здійснюються в напрямку предметно-побутової та емоційно-психологічної об’єктивізації новозавітного матеріалу, всебічного дослідження їх аксіології і поведінкових комплексів.

Якщо розглядати літературні твори, побудовані на євангельському матеріалі в широкому плані, то значна їх частина є варіаціями „ренанівської” концепції в таких аспектах: по-перше, літературні тлумачення загальновідомих колізій часто дописують чи продовжують канонічні тексти, ускладнюючи їх подієвий плана соціально-історичними та предметно-побутовими реаліями; по-друге, схематизовані новозавітні характеристики персонажів чи їх вчинків об’єктивуються численними морально-психологічними мотивуваннями, котрі знімають надприродне і незрозуміле для людини; по-третє, для більшості таких варіантів характерний певний рівень осучаснення давніх подій, їх включення в контекст духовних пошуків сприймаючої культурно-історичної епохи; по четверте, літературні версії євангельського матеріалу створюють у сукупності рухоми історію життя і діянь Ісуса Христа.

Багато євангельських образів і понять (Юда, Пілат, Гетсимань, Голгофа) увійшли в загальнолюдську свідомість, стали загальноповиваними. При їх використанні літературою євангельська символіка через знання реципієнтами її високого трагічного змісту має функцію етичних універсалій, які виявляють у художньому контексті глибинний зміст особистості (певної ситуації), її реальне значення у бутті окремого народу та людства.

Аналіз закономірностей і своєрідності функціонування євангельського сюжетно-образного матеріалу переконливо показує, що його рецепція національними культурами здійснюється із урахуванням домінантних аспектів світового літературного процесу. Визначальними моментами переосмислення новозавітних колізій і персонажів стала принципова драматизація формально однозначних структур,

активна психологізація загальновідомих схем, інтенсивна розробка оригінальних подієвих планів і систем морально-психологічних мотивувань, орієнтація на сучасні уявлення про людську природу.

„Біографії” євангельських персонажів, створені світовою літературою, цілком переконливо демонструють багатоманітність підходів до загальновідомого канонічного матеріалу і відображають ті суттєві онтологічні та аксіологічні зрушення в індивідуальній і колективній свідомості, які характеризують історію сучасної цивілізації. Саме тому, на мою думку, літературні моделі євангельських колізій, створені в різні культурно-історичні епохи, зберігають своє значення і звучання, допомагають осмислити шляхи і роздоріжжя руху людства до гуманістичного майбутнього.

У літературних долях Юдіфи, Прометея, Едіпа, Іуди, Фауста, Дон Кіхота і багатьох інших традиційних персонажів у концентрованому вигляді відобразилося матеріальне і духовне життя людства в його найбільш значимих виявах, складні та інколи трагічні пошуки істини й багатозначність оточуючого світу. Саме тому традиційні сюжети, які містять в собі комплекси загальнолюдських ідей та уявлень, завжди актуальні і схильні до осучаснення. Для багатьох традиційних сюжетів характерна бінарна семантична опозиція, яка реалізується у дихотомічних персонажах: Дедал та Ікар, Фауст і Мефістофель, Дон Кіхот і Санчо Панса, Дон Жуан і його слуга та ін. Подібні сюжети можна назвати симетричними, оскільки парні персонажі, що визначають характер їх літературного функціонування, виражають два світорозуміння, наявність різних типів сприйняття дійсності.

Саме тому в літературі ХХ ст. традиційні сюжети функціонують не як „власність” культури, що створила їх, а, зберігаючи національну своєрідність протосюжету (сюжетазразка), вони демонструють тенденцію до принципової інтернаціоналізації своїх формально-змістовних характеристик. Загальновідомість традиційних структур і всечасова універсалізація їх проблематики визначають той факт, що різні національні культури звертаються до них в певні історичні епохи, трактують у подібних ідейно-тематичних аспектах.

## Література

1. Анненский И. Античный миф в современной французской поэзии // Гермес. – 1908. – №7. – С. 43-87.
2. Дильтей В. Описательная психология. – М.: Русский книжник, 1924. – 119 с.
3. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. – М.: Худож. лит., 1975. – 502 с.
4. Нямцу А.Е. Поэтика традиционных сюжетов. – Черновцы: Рута, 1999. – 176 с.
5. Нямцу А.Е. Идеи и образы Нового Завета в мировой литературе. Часть 1. – Черновцы: “Рута”, 1999. – 328 с.
6. Нямцу А.Е. Поэтика современной фантастики. Часть 1. – Черновцы: Рута, 2002. – 240 с.
7. Нямцу А. Миф. Легенда. Литература (теоретические аспекты функционирования). – Черновцы: Рута, 2007. – 520 с.
8. Филдинг Г. Дон Кихот в Англии // Английская комедия XVIII-XVIII веков: Антология. – М.: Высшая школа, 1989. – С. 576-631.
9. Чапек К. Как делается мировая литература / К. Чапек // Чапек К. Собр. соч. в 7-ми т. Т. 7. – М.: Худож. лит., 1977. – С.452-455.
10. Юнг К.Г. Архетип и символ. – М.: Ренессанс, 1991. – 304 с.

## РОЗДІЛ 2

### Легендарно-міфологічні структури у літературному контексті

На зламі епох, у період глобальних катаклізмів людство у своїх мистецьких пошуках звертається до минулого, до традиції, в якій втілюється культурно-історичний досвід поколінь (в одній із статей цей процес пов'язується із дефініціями „очищення, редукція, звернення до глибинних першооснов, сутностей” [51, с. 127]). Як зауважує Є.М. Мелетинський, „сюжети, мотиви, поетичні образи і символи часто повторюються у фольклорі і літературі, і чим давнішою або архаїчнішою є ця словесна творчість, тим повторення є частішими” [112, с. 41].

Друга половина ХХ століття відзначається суспільно-політичними та ідеологічними протиріччями, що призводить до стрімкого розвитку науки, пошуків нової духовності, морального підґрунтя людської цивілізації, пояснення причин катастроф сучасної епохи. Для німецької нації цей процес пов'язується із спробами подолати власне трагічне минуле (що зумовлюється наслідками Другої світової війни, поділом нації у післявоєнний час на дві держави із протилежними ідеологіями).

Відповідно, відзначає А.Є. Нямцу, „трансформація „старої” системи цінностей передбачає аналітичне ставлення до спадщини минулого, його творчо осмислене включення у сучасну світоглядну модель світу” [136, с. 9]. Саме у літературознавстві ХХ ст. починає формуватися особливий науковий підхід до проблем „література і міф”, „література і традиція”, з'являються нові теоретичні та історико-літературні дослідження. Зокрема М.М. Бахтін акцентує: „Навіть минулі, тобто народжені у діалозі минулих віків значення ніколи не можуть бути стабільними (раз і на завжди завершеними, кінецьними) – вони завжди будуть змінюватися (оновлюючись) у процесі наступного, майбутнього розвитку діалогу. У будь-який момент розвитку діалогу існують величезні, необмежені маси забутих значень, але у певні моменти подальшого розвитку діалогу, у ході його вони знову згадаються і оживуть в оновленому (у новому контексті) вигляді” [13, с. 373]. Одним з

аспектів даного кола проблем є численні звернення письменників ХХ ст. до загальновідомих сюжетів.

Теоретичною основою монографії є наукові розробки А.Є. Нямцу (зокрема проблеми термінології, провідні ознаки традиційних структур, етапи сюжетоскладання, прийоми осучаснення традиційного сюжетно-образного матеріалу та ін.), праці якого мають особливо важливе методологічне та теоретичне значення для дослідження проблеми функціонування традиційних сюжетів та образів у літературі. Очолюючи науково-дослідний центр „Біблія і культура”, вчений особливу увагу приділяє осмисленню закономірностей функціонування традиції у світовій літературі, дослідженню теоретичних та історико-літературних аспектів функціонування традиційних сюжетів та образів різних генетичних груп.

Науковець визначає провідні тенденції трансформації загальновідомого матеріалу різними епохами, літературними напрямками, розглядає суттєві фактори міжлітературних взаємозв'язків і взаємодій. А.Є. Нямцу розробляє теорію рецепції загальновідомого матеріалу у культурі ХХ ст., осмислює закономірності його впливу на морально-психологічний контекст еволюції цивілізації. Як зазначає В. Антофійчук, „наукова вартість праць А. Нямцу полягає, насамперед, у теоретичному осмисленні закономірностей і своєрідності трансформації легендарно-міфологічних, легендарно-церковних і літературних образів ХХ ст... З теоретичних міркувань дослідника і численних прикладів, що їх підкріплюють, вимальовується переконлива картина історії та сучасного стану використання легендарно-міфологічних і літературних образів у художній творчості багатьох культур світу” [8, с. 29]. А.Є. Нямцу всебічно аналізує різні форми та способи переосмислення традиційних сюжетів та образів, простежує світоглядні та морально-психологічні домінанти рецепції біблійного та міфологічного матеріалу, звертає увагу на тенденції психологізації традиційних образів, їх проєкцію на реалії певних епох. Науковець досліджує динаміку еволюції та провідні тенденції трансформації образів міфологічних жінок (Кассандри, Єлени, Медеї, Антігони) у сучасній літературі, аналізує якісні зміни комплексу донжуанізму, фаустівського

архетипу. Він визначає онтологічні аспекти апокрифізації загальнолюдських колізій у культурі ХХ століття, розглядає поведінкові та аксіологічні домінанти традиційних структур, морально-психологічні аспекти сучасних трактувань відомих колізій, акцентує увагу на відмові літератури від авторитарного сприйняття канонічного матеріалу та своєрідному культурологічному „нігілізмі” [детальніше див.: 135 – 145].

Дослідженням функціонування загальновідомих мотивів та сюжетів у літературі інтенсивно займалися О.М. Веселовський, М.М. Бахтін, Є.М. Мелетинський та ін. Так, О.М. Веселовський робить спробу дати відповідь на запитання: „...чому певні сюжети є популярними, чому деякі з них падають, замінюючись новими?” [28, с. 454]. Науковець прагне пов'язати художній зміст поезії із суспільним досвідом. До питання „література – традиція – міф” звертаються О.І. Білецький, К.О. Шахова, Т.Н. Денисова, Д.С. Наливайко. Так, Д.С. Наливайко звертає увагу, що „в зв'язках літератури з міфологією сучасна наука схильна вбачати постійний складник літературно-художнього розвитку, що проявлявся і проявляється в різних формах і модифікаціях, свідомо й неусвідомлювано для самих митців” [128, с. 170]. Проблема прогресу в мистецтві входить до кола інтересів А.В. Гулиги. Акцентуючи універсалізм у культурі ХХ ст., він зауважує: „Універсалізм не відміняє традиції. Неможливо зводити будівлі на піску, потрібен фундамент. Художника виховує час. Не лише сучасне, але й минуле; майбутнє він завжди бачить крізь призму минулого...” [46, с. 14]. Значимість міфу для людської культури підкреслюється М. Ліфшицом: „Міфи давніх народів є першим повстанням поезії проти прози, і разом з тим вони створюють неясний абрис примирення цих сторін” [105, с. 152]. І.А. Бернштейн пов'язує інтерес до загальновідомого матеріалу із „загальними тенденціями поглиблення аналітичності у літературі..., із підвищеним інтересом до загальнолюдської етичної проблематики, зі спробами більш глибокого проникнення в основи людського існування” [15, с. 56].

Необхідно зазначити, що для позначення інтенсивно функціонуючих у літературі сюжетів, образів та мотивів літературознавці вживають різні термінологічні варіанти:



„мономіфи”, „вічні сюжети”, „вічні образи”, „світові сюжети”, „світові типи”, „вічні типи”, „вікові образи”, „магістральні сюжети”, „транзитивні герої”. Пропонується термін „образ-стандарт” (Е.В. Померанцева); до визначення „зверхтип” як до типу, що отримав у своєму історичному бутті особливо розширене значення, збагатився багатьма творчими інтерпретаціями та став узагальненням надзвичайно широкого кола соціальних та психологічних явищ, типом типів звертається Л.М. Лотман.

У деяких працях існує поділ традиційних структур на „сюжет-фабулу”, до яких належать фольклорно-міфологічні структури, що базуються на багатоаспектному та традиціоналізованого літературою подієвому плані, та „сюжет-ситуацію”, до яких належать літературні твори, з яких письменниками вилучаються тільки головні герої, що інтерпретуються як узагальнені соціальні і психологічні типи-ідеї [154].

Велика кількість термінологічних визначень пов'язується із поняттями „вічні” (тобто функціонально активні у минулому, сучасному та майбутньому) та „світові” (тобто такі, що функціонують на всіх рівнях географічного поширення сюжетно-образного матеріалу: національному, зональному, регіональному, міжрегіональному). У західному літературознавстві популярним стає визначення „мономіф” як „первісний” міф, котрий, на думку багатьох дослідників, лежить в основі всіх наступних міфологічних оповідей і всієї художньої творчості в цілому... архетип усієї літератури, її універсальний мотив” [145, с. 18]. У дослідженнях А.Є. Нямцу відзначається абстрактність та розпливчатість цих термінологічних визначень. Автор монографії у своїй роботі буде послуговуватись терміном „традиційні сюжети та образи” як таким, що „на відміну від інших, не має метафоричного звучання і тому є точним та зручним, оскільки відображає суть явища, а не його емоційну оцінку” [145, с. 18].

У літературознавстві ХХ століття демонструється стійкий інтерес до сюжетів, образів та мотивів, які з певною закономірністю повторюються у літературі різних часів та народів. У розробках О.С. Бушміна зауважується, що „духовні

цінності випробовуються часом. Величне краще видно на відстані. Повернення до старого на новому рівні, погляд на минуле з висоти пізнішого часу відкривають у віддалених традиціях нові цінності і можливості їх входження у життя світу, що змінюється, і нові зустрічі з ними можуть давати новий творчий результат” [20, с. 67]. До проблеми співвідношення минулого, сучасного і майбутнього в історії літератури звертається Р. Вейман, як приклад автором використовується діяльність драматурга і режисера, які намагаються на сучасних сценах поставити класичні твори: „Чим є „Фауст”... що ставиться у Німецькому театрі в Берліні: відображенням життєвих процесів сучасності або рефлексом минулого? Чим є „Гамлет”, який стільки разів ставився різними режисерами на різних сценах: символом нашого сучасного світогляду чи поетичним узагальненням думки минулих віків?” [23, с. 25]. Специфіка інтерпретації традиційних (літературних) образів досліджується А.А. Колгановою: „Доля героя зовсім не завжди тотожна визначеній автором долі. Дивними бувають шляхи книжкових персонажів. Вони навчилися переходити із століття в століття, із країни в країну, а іноді – із одної книги в іншу” [91, с. 6-7]. Характерними ознаками, за І.А. Бернштейн, є те, що у „відтворенні і функціонуванні цих образів у будь-яку епоху, у будь-якому місці завжди виявляються особливості історичної і літературної ситуації та індивідуальні художні спрямування автора” [15, с. 55].

Різні теорії щодо походження та розповсюдження загальновідомих сюжетів подаються О.М. Веселовським, зокрема „теорія міфологічна або арійська”, „теорія запозичень”, „теорія етнографічна” [28]. Новий, „онтологічний” погляд на архетипи та історичну поетику представлено у статті „Онтологія і поетика” Л.В. Карасьова. Онтологія розглядається автором як предметно-просторова визначеність світу, що історично та логічно випереджає міфологізацію та символізацію. Онтологічний інтерес полягає у „зміні акцентів, у поверненні до старих спроб пробитися до речей крізь символічні оболонки, що їх прикривають” [82, с. 345]. Текст, у першу чергу міфологічний, містить у собі відгомін процесів, що відбувалися на початку створення світу, та зберігає інформацію про

таємниці простору та матерії. Розглядаючи текст як істинний образ реальності, Л.В. Карасьов виділяє у ньому такі моменти як „поріг”, „емблема”, „початковий зміст” та подає їх крізь призму творчості Гоголя, Достоевського, Шекспіра, Сервантеса. Тракткування понять архетипічного характеру у російській літературі ХІХ ст. з огляду на дослідження О.Ф. Міллера, Ф.І. Буслаєва, О.М. Афанасьєва, О.М. Веселовського дається А.Л. Топорковим. Ідеї літераторів ХІХ ст. розглядаються як альтернативні стосовно теорії Юнга, тобто такі, що не зводять міфологію виключно до психології. До проблеми символу, а почасти і трансформації у літературі образів Прометей, Дон Жуана та ін. звертається О.Ф. Лосєв. Функціонування у літературі образів Прометей, Дон Кіхота, Дон Жуана, Фауста розглядається І.М. Нусіновим.

К.Д. Бальмонт зазначає, що, „дійсно, існують величні світові типи, що незмінно привертають нашу увагу. Викрадач небесного вогню Прометей, що повернув свою неземну душу до земних жителів; чаклун і чорнокнижник Фауст, що заключив договір з Дияволом; нещасливий батько невдячних дітей король Лір; смішний і трагічний лицар мрії дон Кіхот; геній сумнівів Гамлет; царствений себелюбець та вбивця Макбет; демонічний Ричард Третій, що сповнений руйнуючого сарказму; злий дух обману Яго, цей диявол у образі людини; красивий звабник жінок Дон Жуан – ці привиди є більш живучими, ніж мільйони так званих живих людей, вони є нероздільно злитими з нашою душею, вони утворюють її частину і впливають на наші почуття та наші вчинки” [11, с. 180].

Закономірності виникнення, функціонування і розвитку фаустівського сюжету у німецькій літературі ХVІ – ХХ століть розглядаються Г.Г. Ішимбаєвою, яка відзначає своєрідність загальновідомого матеріалу: „Народження, становлення і специфіка культурно-історичного побутування традиційних сюжетів ґрунтується на нерозривній єдності двох фундаментальних основ, що їх визначають, – потенційній вічності, що пов'язана із характерною онтологічною проблематикою, і строгій історичності складових сюжетних компонентів антропологічних властивостей” [79, с. 5].

Визначальним для традиційних сюжетів є „константний зміст” (за Г.Г. Ішимбаєвою), що передбачає варіативність прочитання.

Неабиякого значення у вивченні проблем функціонування загальновідомого матеріалу відіграє створений при Чернівецькому університеті у 1999 році науково-дослідний центр „Біблія і культура”, який консолідує зусилля вчених України у дослідженні актуальних проблем сучасного літературознавства, відіграє важливу організаційно-мобілізуючу та науково-методологічну роль у визначенні закономірностей функціонування традиційного матеріалу. На сторінках збірника „Біблія і культура” аналізуються аспекти функціонування біблійних сюжетів та образів у різних національних культурах.

Зокрема, А.Є. Нямцу розглядає проблему „Новий Завіт і література” крізь призму функціонування традиції у світовій літературі, намагається осмислити глибинні витoki сучасних проблем та катаклізмів, враховуючи здобутки минулих епох. Літературознавець визначає найважливіші напрямки переосмислення традиційного матеріалу. Значне місце у дослідженнях А.Є. Нямцу займає осмислення функціонування біблійних образів та сюжетів у сучасній культурі. Дослідник сформулював базові тенденції звернення письменників до Нового Заповіту, визначив своєрідність жанру „літературних евангелій”, проаналізував морально-психологічні характеристики новозавітних персонажів (Ісуса Христа, Іуди Іскаріота, Понтія Пілата). Його літературознавчі шукання враховують сучасні філософські, морально-психологічні та культурологічні теорії. Тобто „праці А. Нямцу можна розглядати як завершені ґрунтовні дослідження проблеми, так і в якості перспективного фундаменту для подальшої розробки літературознавчих і культурологічних аспектів надзвичайно складної і завжди актуальної проблеми гуманітарної науки” [8, с. 32-33]. У сучасному літературознавстві традиція виступає ланкою, що поєднує, встановлює взаємозв'язки „між твором як фактом історії і його впливом на сучасного читача, між результатом творчості минулих епох, що отриманий нами за традицією, тобто „зразком” та його живою обробкою у сучасному світі” [23, с. 48]. Потенційні можливості традиції базуються на співвіднесеності між творцями протосюжетів та їх

інтерпретаторами, тими, що сприймають ці „зразки”, знаходять у них нові можливості та перспективи, тобто „традиція – це категорія відношення... те, що є сприйнятим і що, будучи саме мінливим, змінює творчість тих, хто сприйняв традиційні образи” [23, с. 48].

О.М. Веселовський зауважує: „І мотиви, і сюжети входять в обіг історії: це форми для вираження зростаючого ідеального змісту. Відповідно до цієї вимоги сюжети варіюються: у сюжети вторгаються певні мотиви, або сюжети комбінуються один з одним...; нове висвітлення здійснюється внаслідок іншого розуміння типу чи типів, що стоять у центрі (Фауст). Цим визначається відношення ... поета до традиційних типічних сюжетів: його творчість” [28, с. 500].

У монографії традиційні сюжети та образи будуть розглядатися відповідно до концепції А.Є. Нямцу як сюжети та образи, „які з певною закономірністю повторюються у літературі різних часів та народів, отримуючи нове, більш співзвучне епосі-реципієнту змістове наповнення та ідейно-семантичне звучання” [136, с. 10]. Визначається схема „архетип – міф – традиційний сюжет”, де власне міф є першою формою обробки архетипу, а літературна традиціоналізація міфів є наступним етапом „еволюції” архетипів, внаслідок чого „здійснюється подієво-семантична структуризація і своєрідна „контамінація” надзвичайно об’ємного і, головне, досить різноманітного матеріалу” [145, с. 20-21]. Відповідно до цього, найважливішою характеристикою традиційних сюжетів та образів є їх здатність до комбінаторності.

Метафоричний підтекст взаємовпливу категорій „міф – література”, „традиція – література” відтворено в одній із статей на основі міфу про Пана (Плутарх „Про занепад оракулів”): „Доля Пана спіткала всю давню міфологію: вона вмерла як живе відображення дійсності, але залишилася жити у нескінченних літературних репліках” [109, с. 234]. Своєрідним аналізом можливих трансформацій у літературі загальновідомих образів та причин цього процесу є зауваження: „Різними шляхами йшли до читача образи улюблених авторів, і різної мети прагнули і їх неочікувані помічники. Одних приваблювала чужа слава – і вони „дописували” долю відомого персонажу; інші прагнули

підтримати ідею автора – і розглядали героя у нових обставинах; треті, навпаки, полемізували із творцями оригінального образу; ще інші кликали прославлених героїв у нову епоху, щоб краще її відобразити. Були і такі, що „позичали” лише зовнішню оболонку образу і використовували її з пародійною метою...” [91, с. 7]. Тобто демонструються перетворення, яких можуть зазнати традиційні літературні образи.

Майже вся історія літератури насичена зверненнями до загальновідомого матеріалу, що зумовлюється потребою залучитись до спадщини світової культури та сприяє моральному, світоглядному збагаченню читачів.

Відродження інтересу до міфу, традиції припадає на кінець ХІХ – початок ХХ ст., що пов'язується із романтичною традицією, новою хвилею міфологізування, спробами „повернути „цілісне”, перетворююче вольове архаїчне світовідчуття, що втілюється у міфі” [120, с. 61]. Знаковими для культури ХХ ст. стають неоміфологічні віяння ХІХ ст. Традиційні міфологічні структури проникають у філософію (Ніцше, екзистенціалісти), психологію (З. Фройд, К.Г. Юнг). А.В. Гулига відзначає зближення у культурі цієї епохи літератури та філософії і наголошує, що ХХ ст. „відзначається вже загальним прагненням синтезувати художнє і наукове (гуманітарне) начало” [46, с. 70]. Міфологізм є характерним явищем саме цього періоду. Усвідомленням кризи суспільства, цивілізації пронизана культура модернізму. Проте, „пафос міфологізму ХХ ст. не тільки і не стільки в зображенні здрібнення і потворності сучасного світу з цих поетичних височин, скільки у виявленні певних незмінних вічних начал, позитивних або негативних...” [114, с. 295].

Показово, що саме література ХХ ст. характеризується збільшенням інтересу до міфу, що відображено у поезії (Йетс, Паунд), драмі (Ануй, Кокто, Жіроду, О'Ніл) та романі (Т. Манн, Г. Гарсія Маркес, М. Булгаков). Провідним у трансформації міфу стає взаємовплив різноманітних мистецтв, синтез різнонаправлених традицій, виникнення синкретичних жанрів. Є.М. Мелетинський відзначає у літературі цього періоду справжній потік „реміфологізації” [112, с. 41]. В цей час

європейська література маніпулює традиційними сюжетами і образами, враховуючи сучасну науку і філософію, в той час як для країн третього світу характерним є використання місцевих фольклорно-міфологічних традицій. Міфи використовуються з певною іронією для вираження вічних начал людської психіки і для відображення її сучасних проблем, таких, як „відчуження” і соціальна самотність.

У літературознавстві виникає ритуально-міфологічна школа (М. Бодкін, Н. Фрай), що розглядає міфологічні системи не як джерело, а як сутність літературного твору. Теоретичною основою функціонування традиційних сюжетів у ХХ ст. був також психоаналіз, як у фрейдівській, так і юнгіанській інтерпретації. З. Фрейд розглядає традиційні міфологічні сюжети як алегоричне втілення сексуального потягу. К.Г. Юнг вважав архетипи реалізацією міфології та її інтерпретації в літературі, він акцентує метафоричний, символічний, а не алегоричний характер архетипів. Орієнтація на міф у літературі цієї епохи визначається зростанням інтенсивності звернення до традиційних сюжетів та образів (що виявляється у численних трансформаціях традиційного матеріалу), створенням „авторських міфів” (об’єктом міфологізування стають не лише уже відомі теми, але й колізії сучасної дійсності), створенням „роману-міфу”, „драми-міфу”, „поєми-міфу” (де міф не стає єдиною точкою зору).

Традиційні структури віддзеркалюють дійсність, одночасно надаючи їй універсальності, пов’язуючи з багатовіковим досвідом людства, та відіграють роль моральних орієнтирів. Зміни соціально-ідеологічних формацій, політико-економічних реалій та моральних орієнтирів спричиняють у другій половині ХХ століття до неоднозначних тенденцій у поширенні традиційного матеріалу різних генетичних груп: майже всі національні культури активно використовують традиційні структури, зростає інтерес національних літератур до духовних досягнень „чужих” регіонів.

Традиційні сюжети та образи, як зазначає А.Є. Нямцу, здебільшого починають відігравати роль своєрідних „ідейно-естетичних каталізаторів, які трансформують причинно-наслідкові зв’язки і мотивування подій у реальній або художньо

змодельованій дійсності, надають їм універсального онтологічного звучання” [145, с. 19]. Багато проблем, які не виникали перед цивілізацією ще 50 років тому, постали перед сучасною людиною. Серед них і питання про трагічні наслідки наукового прогресу, а разом з тим і балансування на краю прірви, що веде у небуття. Людство у цей період прагне осмислити свою історію, знайти шляхи у щасливе майбуття, а деколи навіть зруйнувати споконвічні закони розвитку цивілізації, поєднати „зараз і тепер”, минуле, сьогодення та майбутнє. Взаємозв'язок минулого та майбутнього, проекція сучасного (відгомін недавньої війни, криза суспільства) крізь призму давніх сюжетів простежується у передмові до „Антигони” Б. Брехта: „Полный материальный и духовный крах, несомненно, вызвал в нашей несчастной и приносящей несчастье стране неясную жажду нового, и что касается искусства, то его поиски нового поощряются, по слухам, и там и сям. Но так как толком, кажется, неизвестно, что старо и что ново, и страх перед возвращением старого смешивается со страхом перед приходом нового” [18, с. 158]. Ця епоха характеризується як період майже планетарного спаду із „антиутопічною властивістю епохи” [69, с. 188]. Категорії пам'яті в цей час відводиться роль чинника, що зможе відвернути людство від трагедії самознищення, зберегти народи від загибелі, вона оберігає людей від забуття власних помилок і не дає їм, подібно до сліпих, очікувати у невизначеності майбутнього.

Автори ХХ ст. у своїх творах розглядають концепцію повторюваності, циклічності історії. Показовим щодо цього є зауваження О. Дорошевича: „Уява розриває зв'язки з історичністю, оскільки відсутність абсолютної точки відліку знищує різницю між минулим і сучасним, залишаючи лише міфічну вічність” [51, с. 129]. Ідея циклічності цивілізації належить до найдавніших уявлень. Коловорот у суспільстві досліджується О. Шпенглером, Г. Брохом, А. Тойнбі, а збільшення інтересу до цього питання зумовлюється невдачею „чергової” спроби змінити світ на краще.

Д.В. Затонський звертає увагу на те, що „суть полягає не у тому, що людство то захоплювалось соціальним



експериментаторством, то зневірялось у ньому, нагадуючи хвилю припливу та відпливу. Експериментуючи, воно намагалось повертатись на круги свої: через Відродження – до античності, через романтизм – до середньовіччя...” [69, с. 186]. Звертаючись до минулого, людство шукає шляхи свого розвитку, воно нагадує Тільтіля, який шукає свого синього птаха і благає: „Мы вас очень просим: если кто-нибудь из вас её (синюю птицу) найдет, то пусть принесёт нам – она нужна нам для того, чтобы стать счастливыми в будущем...” [27, с. 578]. Глобальні катаклізми цього періоду, такі як світові війни, революції, науково-технічний прогрес стали рушіями двох протилежних процесів у культурі: інтеграції різних національних культур, з одного боку, диференціації, пошуку власного національного коріння, з іншого. Визначення А.Є. Нямцу „великий руйнівник канонізованих стереотипів мислення” та „великий творець принципово нових моделей і трактувань культурної спадщини” – відображає неоднозначність глобальних трансформацій ХХ ст. [136, с. 37]. Наприклад, в оповіданні Ф. Дюрренматта „Смерть піфії” (що буде розглядатися нижче) міфологічні події набувають досить реалістичного звучання, з них знімається наліт казковості, а філософським підґрунтям для твору стає теза, що люди можуть усвідомити не правду, а лише її віддзеркалення, і міфологічні герої будуть жити вічно, крокуючи з епохи в епоху: „Одни будут считать, что этот мир можно критиковать, другие будут принимать его таким, каков он есть. Одни будут считать, что мир можно изменить, как можно изменить камень, придавая ему резцом заданную форму, другие будут высказывать опасения, что мир со всей его непредсказуемостью, изменяясь, будет, подобно чудовищу, гримасничать, корча все новые рожи, и что мир можно критиковать только в тех пределах, в каких тончайший слой человеческого разума способен влиять на сверхмощные, тектонические силы человеческих инстинктов.

Одни будут обзывать других пессимистами, а те высмеивать их как утопистов. Одни будут утверждать: история вершится по определенным законам, а другие говорят: эти законы существуют только в человеческом воображении. ...уже строят театр, уже в Афинах неизвестный поэт слагает рифмы,

описывая трагедию Эдипа. Однако Афины – провинция, и Софокла забудут, а Эдип будет жить вечно, как материал и тема, задавая нам все время Эдипову загадку...” [59, с. 475].

Активність використання традиційних сюжетів та образів пов'язується із загальновідомими даними культурних „формул”, багатогранністю їх характеристик, позачасовими координатами традиційних структур, переключенням уваги із плану подій на дослідження світоглядних і моральних мотивувань канонічних ситуацій. Драматичні події ХХ ст. „примушують по-іншому осмислити роль культурного спадку в духовній еволюції цивілізації та окремих народів, передбачає розробку своєрідної „протиотрути” проявам шовінізму, націоналістичного екстремізму і диктатури натовпу, на які, на жаль, є багатою наша епоха” [145, с. 25]. Традиційні сюжети та образи проєктують певні морально-психологічні ситуації та конфлікти на інші реалії, іншу систему цінностей, допомагаючи побачити легендарне, міфологічне у звичному для сучасника ракурсі (звернення до загальновідомого матеріалу здійснюється „не лише без будь-якої шкоди для цілком зрозумілого судження про дійсність, але поглиблює її художнє сприйняття” [51, с. 140]). Проблема переосмислення тексту набуває особливого звучання у другій половині ХХ ст. У літературі руйнується схематизм у поведінці традиційних лиходіїв. Трансформуючи традиційні образи, письменники намагаються наповнити початкову одномірність соціально-ідеологічних та інших спрямувань суперечностями людських характерів, драматизувати колізії, висунути оригінальні мотивування, перенести традиційні сюжетні схеми у площину конкретної національно-історичної і культурно-психологічної дійсності (Т. Манн „Доктор Фаустус”, К. Манн „Мефісто”). Сучасність виводить на перший план тему особистості, кризи свідомості, розірваність між бажаним та можливим, ідеальним та реальним.

За формально-змістовими ознаками традиційні сюжети та образи розглядаються як відносно стійкі і одночасно динамічні системи, які зберігають основні характеристики у нових літературних інтерпретаціях та паралельно включають у себе реалії та проблеми сприймаючої епохи [див: 145]. Функціонування традиційних образів часто передбачає

гуманізацію первісної семантики (Т. Манн „Йосип і його брати”), моделювання ситуації, за якою міфологічні, біблійні образи оживають на сторінках сучасних творів, набуваючи індивідуальних рис.

У літературознавстві виділяються активний і пасивний рівні літературного функціонування традиційних сюжетів. Для активних структур характерним є стабільне функціонування впродовж різних культурно-історичних епох (Прометей, Іуда, Дон Жуан, Дон Кіхот). Пасивні структури характеризуються переривчатістю у функціонуванні, наявністю додаткових факторів, що впливають на літературне побутування традиційної структури (легенда про град Кітеж) [детальніше див.: 145].

Сучасні письменники у своїх інтерпретаціях часто звертаються до тих аспектів, що мало цікавили авторів протосюжетів та сюжетів-зразків (зокрема, наприклад, розгляд не факту, а мотивування вчинку Медеї в інтерпретації циклу про аргонавтів). „На відміну від попередніх епох, література ХХ ст. досить вільно трактує класичні зразки, розробляючи найбільш продуктивні шляхи їх переосмислення...” [138, с. 16]. Покажемо, наприклад, щодо цього є трактування в цей період міфу про Алкмену та Амфітріона, що демонструє високий ступінь переосмислення класичного сюжету, розробку в його контексті нових тем та проблем. Крім цього, на основі такої традиційної структури яскраво демонструються процеси інтеграції в культуру, оскільки, „географічна розповсюдженість сюжету торкнулася країн, які досі не мали в літературі власних трактувань міфу: наприклад, латиноамериканських (Бразилія, Мексика) та центральноєвропейських країн (Чехія, Угорщина)” [54, с. 103]. Отже, цей міф збільшив зону свого впливу, завдяки країнам, що найбільш вільно „обійшлися” з його інтерпретацією (цілком слушним буде зауваження, що „відомі персонажі не визнають не лише авторських володінь, але й територіальних кордонів. Коли герой переселяється в інше середовище, він змінюється відповідно до його закономірностей” [91, с. 10]. Зокрема, в трагедії Г. Фігейреду „Бог переночував у цьому домі” можна відзначити характерне нововведення – відсутність у дії

богів, автор перелицьовує ситуацію, переодягаючи людей у богів.

У монографії А.Є. Нямцу дається визначення понять, що відображають багатоступінчатість структурно-змістової трансформації традиційних сюжетів: протосюжет як „перший відомий (що зберігся) літературний твір, у якому систематизований багатоваріантний міфологічний або легендарний матеріал, створена цілісна сюжетна схема, намічені основні проблеми і цілісно значуща система морально-психологічних домінант” [145, с. 37] („Народна книга” І. Шпіса як основа для літературних інтерпретацій фаустівської легенди); сюжет-зразок, в якому „національний сюжет отримує... універсальне звучання, стає фактом європейської, а потім і світової культурної свідомості” [145, с. 37] (трагедія Гете про Фауста); сюжет-посередник, „в ролі якого виступає літературний твір, що висуває принципово нову версію традиційного сюжетно-образного матеріалу і на який свідомо орієнтуються письменники” [145, с. 37] (М. Твен „Янкі з Коннектикута при дворі короля Артура”); традиційна сюжетна схема „є умовно реконструйованою подієво-семантичною структурою із системою інтегральних і диференціальних ознак, які у сукупності утворюють естетично осмислену соціально-ідеологічну та морально-психологічну модель суттєвих сторін людського буття” [145, с. 38] (фаустівські колізії, модель Зони).

Протосюжети часто являють собою ідеалізовані морально-психологічні якості, їх ключові риси стають своєрідними матрицями, формулами характерів (жертвність – Прометей, прагнення пізнання – Фауст, зрада – Іуда). В інтерпретаціях ХХ ст. простежується відхід від стереотипного сприйняття традиційних сюжетів та образів, а в окремих трансформаціях мова йде навіть про вивертання, руйнацію традиційного семантичного комплексу („підкреслена відмова від нормативності, пошук парадоксальних сюжетних ходів і мотивувань, явне зближення традиційних структур з національно-історичними і духовними реаліями ХХ ст., акцентування звичайності, „серединності” персонажів, яких багатовікова літературна традиція ідеалізувала” [145, с. 40]).

Потрібно відзначити, що у даний період проблема часу та простору опиняється у центрі уваги не лише фізиків та філософів, але великої кількості мислителів. Як відзначається у дослідженні В.В. Івашової, „одним із питань, що найбільш хвилюють багатьох письменників, драматургів і поетів, стало ще на початку ХХ століття питання про час і простір у тому його аспекті, у якому воно виступило у теорії відносності А. Ейнштейна” [73, с. 119] (визначення „парадоксальних рис часу”).

У трансформаціях загальновідомого матеріалу письменники досить часто відмовляються від традиційного хронотопу, створюють „містифікований” простір (наприклад, у п'єсі М. Фріша „Дон Жуан, або Любов до геометрії”), навіть при формальному дотриманні традиційних координат більшість інтерпретацій орієнтовані на сучасність (у п'єсі Ф. Дюрренматта сучасність осмислюється від часів створення світу до наших днів). На особливості сприйняття часу в інтерпретаціях традиційних сюжетів та образів (на прикладі роману-міфу) звертає увагу Й. Горетіть: „Одною із найважливіших особливостей міфологічного підходу до часу є те, що – на відміну від емпіричного часу – події, що у ньому розігруються не відповідають хронологічному порядку. У міфотворчому відтворенні події можуть бути розміщені максимум у логічній послідовності, але кожний окремий сюжет включає в себе події не тільки логічно більш ранні, але й логічно більш пізні. Використаємо наочний приклад чудового венгерського дослідника міфів Кароя Керені: коли розповідається про малюка Гермеса, мається на увазі, що він вже убив Аргуса. Друга важлива особливість міфічного розуміння часу – циклічність. Незважаючи на те, чи розглядати в якості основи цього розуміння великий натуральний коловорот природи або ж перетворення у ритуал певних зразково-показових діянь, підхід до часу у міфах завжди суперечитиме лінійності емпіричного часу. Хоча повторенням досягається діалектика мінливості і постійності, міфічні події таким чином втрачають таку якість історичного часу, як перехідність, і набувають постійності, застиглості, образності, протяжності” [39, с. 180].

Особливості сприйняття просторових координат відтворено у цитаті: „Для підходу до простору у романах-міфах характерним є відоме у міфах уявлення про негомогенний простір. Уявлення про простір у міфах (особливо в архаїчних) визначається в першу чергу тим, що дана спільність людей ототожнює „наш світ”, „малий світ” як мікрокосм зі світом як таким, з макрокосмом. Разом з тим „наш світ” – це центр світобудови, що виражається через світове дерево, стовп або ж інші об’єкти, що сприймаються як сакральні: гора або скеля. Саме внаслідок цього простір втрачає свою гомогенність... Фрезер у своїй основній праці „Золота гілка” згадує певне архаїчне плем'я, яке під час всіх своїх подорожей у якості світового дерева тягало з собою гілку, у центральному місці поселення завжди втикало її в землю, відзначаючи цим „центр світу”, а точніше, важливе у даний момент місце центру світу. Виходячи з цього, видно, що у міфологічному розумінні простору утворюється „викривлений простір”, що зовсім не співпадає з поняттям простору в евклідовій геометрії” [39, с. 178-179] (дане уявлення про простір знаходить своє відображення і у романі Ф. Кафки „Замок”, романі А. Белого „Петербург”, романі Ласло Біто „Авраам і Ісаак”). До одного із способів наближення минулого до сучасності у творах ХХ століття можна віднести предметно-змістові анахронізми.

Відзначається, що „традиція розвивається на основі єдності протиріч: вона живиться історичною дійсністю минулого і історичною свідомістю сучасності. Виходячи із суті традиції (*traditum, tradendum* – передане, те, що передається) встановлюється неоднозначне відношення між історичним аспектом твору мистецтва та його становленням і впливом на читача у сучасній дійсності” [23, с. 48].

Традиційні сюжети та образи нагромаджують у собі універсальні категорії і поняття, трансформуються, еволюціонують у національних літературах не ізольовано, а як ідейно-естетичний та моральний результат багаторічної взаємодії різноманітних культур. Оскільки, „віддалене у часі може бути більш актуальним у порівнянні із близьким, великі художні твори минулих епох схожі до посівів багаторічних рослин – кожне покоління збирає свій урожай” [20, с. 67]. Характерною

ознакою сучасних варіантів традиційного матеріалу є напружений психологізм. Наповнюючи традиційні сюжети національно-історичними та предметно-побутовими деталями, письменники ХХ ст. наближають протосюжетну універсальну семантику до нашого сучасника, його проблем, сфер інтересів та „знижують” глобальні питання до площини звичайної „пересічної” особистості.

Виходячи із функціонально-аксіологічної орієнтації у літературному творі, традиційні сюжети та образи характеризуються наступними моментами: „1) більшість з них є художніми моделями людської поведінки в її соціальних і моральних проявах; 2) нормативність етики традиційних структур зумовлена універсалізацією однорідної чисельності вчинків і у підтексті вона проявляється навіть у апокрифічних інтерпретаціях; 3) семантика традиційних сюжетів ґрунтується на народному досвіді, який у багатьох відношеннях є інтернаціональним (не дивлячись на всі національно-історичні відмінності між народами, відношення людей до таких категорій, як „добро” і „зло”, „життя” і „смерть”, „свобода” і „рабство” в онтологічному плані надзвичайно подібне)” [145, с. 47].

За генетичним принципом виділяють „такі групи традиційних сюжетів, образів та мотивів: міфологічні (Прометей, Пігмаліон, Едіп, Орфей), легендарно-фольклорні (Фауст, Дон Жуан, Агасфер, Щуролов, численні герої слов'янського фольклору та ін.), літературні (Гулівер, Робінзон, Франкенштейн, Дон Кіхот, Швейк), історичні (Олександр Македонський, Юлій Цезар, Сократ), легендарно-церковні (Ісус Христос, Іуда Іскаріот, Варавва та ін.). Варто зазначити, що у деяких традиційних образів є історичні прототипи (Робінзон Крузо, Мюнхаузен, Швейк)” [145, с. 18].

Не існує єдиної позиції щодо класифікації трансформацій, яких зазнали традиційні сюжети та образи. Так, наприклад, відповідно до поставлених автором завдань, деякі дослідники виділяють такі види творів, що написані за античним (традиційним) матеріалом [9, с. 77-78]: адаптації, що зберігають без змін зміст протосюжету, але змінюють поетичну побудову п'єси („Едіп-цар” Х. Мюллера); інтерпретації, в яких автор уникає надмірних архаїзмів, опускає певні місця, незрозумілі

сучасному глядачеві, додає певні епізоди, актуалізує звучання п'єси („Мир” П. Хакса); інтерпретації із перебудовою сюжету, зміною ідейної позиції оригіналу, де переосмислення враховує особливості епохи, естетичні погляди драматурга („Амфітріон” П. Хакса, „Філоктет” Х. Мюллера); використання для трансформації одного із міфологічних мотивів, наповнення міфу сучасною проблематикою („Геракл – 5” Х. Мюллера, „Омфала” П. Хакса); використання автором лише окремих персонажів та елементів фабули, дія відбувається у сучасному світі, традиційні образи виступають як символи, знаки, моделі („Улісс” Дж. Джойса, „Кентавр” Дж. Апдайка).

Д.С. Наливайко виділяє два типи „міфологічних п'єс”: „по-перше, п'єси, що становлять перетлумачення відомих міфологічних сюжетів для вираження сучасної дійсності, яка „очужується” міфологічним сюжетом і водночас виводиться за вузькі часові рамки, поглиблюється в своєму узагальнюючому значенні („Антігона” та деякі інші драми Ж. Ануя, „Троянської війни не буде” Ж. Жіроду тощо). По-друге, п'єси, в яких під сучасний сюжет „підводяться” відомі міфологічні мотиви та колізії, що надає сучасному змісту нових глибини й перспективи; досконалі зразки драм цього типу знаходимо у пізнього Гауптмана, Ю. О'Ніла, Теннессі Уільямса” [129, с. 170].

До активних форм функціонування традиційних сюжетів у ХХ столітті можна віднести продовження, дописування, обробку, переказ, апокриф. Відомо, що більшість форм і способів трансформації сюжетно-образного матеріалу сформувались у попередні епохи, проте саме у ХХ ст. вони продемонстрували повною мірою свої потенційні можливості.

До одного із способів переосмислення традиційного матеріалу належить заголовок. Саме він може підкреслити факт сучасного аспекту у традиційному матеріалі (Б. Брехт „Медея із Лодзі”, Л. Альзен „Берлінська Антігона”, Ф. Браун „Адоніс атомного часу”, Г. Ельшлегель „Берлінські Ромео і Джульєтта”); характер літературних трансформацій із негативною аксіологією (П. Гейзе „Смерть Дон Жуана”). У заголовок може виноситись і числа характеристика традиційного матеріалу (Ж. Жіроду „Амфітріон-38”, Х. Мюллер „Геракл – 2”, „Геракл – 5”). Відношення автора до визначних особистостей виражається за



допомогою форми порівняння (наприклад, памфлет Л. Андрєєва „Смерть Гулівера” присвячений Л.М. Толстому).

Своєрідний „імперативний” статус у сучасній літературі отримує форма продовження. Відповідаючи на питання „Що було б, якби...”, письменники по-новому інтерпретують загальновідомий сюжет, доводять його до логічного завершення з точки зору сучасної їм епохи, не руйнуючи повною мірою основні характеристики загальновідомого матеріалу. Проте, сучасні інтерпретації часто змінюють семантичні доміанти протосюжету.

Література ХХ ст. створила продовження фаустівського сюжету (К. Манн „Мефісто”, Т. Манн „Доктор Фаустус”, С. Альошин „Мефістофель”, В. Гавел „Зваблення”, І. Гендон „Три Маргарити”), античних міфів (Л. Мештерхазі „Загадка Прометея”, В. Хільдесхаймер „Жертвоприношення Єлени”). Надзвичайно поширеними були пародійні або іронічні продовження класичних творів (У. Теккерей „Як продовжити Айвенго”, Б. Сабат „Осінь пора хлопчаків”), булгаківського роману (Ю. Домбровський „Факультет непотрібних речей”). До одних з характерних особливостей дописування ХХ ст. належить семантичне обрамлення, що створює тональність твору (Г. Горін „Той самий Мюнхгаузен...”) (детальніше див.: 136).

На відміну від продовження, така форма, як дописування, здебільшого не втручається в сюжетну схему зразка і робить її сучасною за рахунок включення епізодів, більш-менш значного розширення намічених сюжетних ходів і ситуацій. „Для дописування характерною є тенденція до поглиблення психологізації традиційних ситуацій, їх дійова конкретизація і побутова деталізація. Внаслідок чого позачасові міфологічні колізії часто набувають реалістичної, життєподібної форми або, у крайньому разі, актуального сучасного звучання” [136, с. 97] (Т. Манн „Йосип і його брати”, Х. Мюллер „Геракл – 2” і „Геракл – 5”, А. Зегерс „Корабель аргонавтів”).

Дописування надає сюжету реалістичного звучання, певним чином, робить його ближчим читачу за допомогою більшої реалістичності окремих епізодів. Особливою популярністю в останні десятиліття користується така форма

переосмислення традиційних структур, як обробка. Її особливістю є безпосередня орієнтація на певний літературний твір, який в обробці може наповнюватися актуальною проблематикою, психологізуватись та політизуватись відповідно до вимог ХХ століття.

У деяких дослідженнях підкреслюються окремі аспекти цієї форми: „Мистецтво обробки... має і зворотній бік: запозичуючи, стимулює оригінальну творчість. Що ж таке переробка: наслідування? плагіат? спекуляція? школярство? Зустрічаються протилежні думки. Одні бачили у запозиченнях необхідний важіль літературного поступу, інші вважали їх лише розкраданням” [91, с. 9]. Сучасні автори намагаються зняти надмірну пафосність із традиційних сюжетів та образів, надати їм реалістичного звучання.

Майстром обробок можна вважати Б. Брехта, який виділив цілий ряд власних п'єс у групу під назвою „обробки”. Б. Брехт вказував: „Ми не повинні бути дзеркалом, що відображає істину поза нашою волею. Якщо ми сприйняли предмет в себе, то перед тим, як він знову відокремиться від нас, до нього має бути додано ще дещо, – а саме: критика, позитивна чи негативна, спрямована на певний предмет з боку суспільства. Таким чином, те, що відокремиться від нас, безумовно, містить дещо особисте, що має, звичайно, двоїстий характер, який виникає внаслідок того, що ми стаємо на точку зору суспільства” [102, с. 162]. Варто зауважити, що Б. Брехт поділяє свої твори на „обробки”, що є близькими до твору-оригіналу, та твори із кардинальним переосмисленням традиційних сюжетів та образів.

До форми обробки у своїй творчості звертаються і П. Хакс („Пандора” (за Гете), „Птахи” (за Аристофаном), і Х. Мюллер („Прометей” (за Есхілом), „Едіп-тиран” (за Софоклом і Гельдерліном), „Макбет” (за Шекспіром). Більшість обробок характеризується осучасненням проблематики, психологізацією, політизацією, зміною сюжетної схеми, зменшенням або збільшенням кількості персонажів у порівнянні до твору-зразка. У літературознавстві акцентується, що обробки є у певному розумінні перехідною формою рецепції традиційного сюжетно-образного матеріалу сучасної літератури, бо їх автори, як правило, не враховують протосюжет вихідного зразка і

тенденції еволюції сюжетно-образного матеріалу впродовж попередніх віків. Для них важливим є тільки „твір-посередник” (тобто літературний твір, що став основою для створення „обробки”) і духовні запити нового часу” [145, с. 64].

Просвітницьке освоєння традиційних сюжетів та образів лежить в основі таких форм як переказ та адаптація, в яких традиційний матеріал подається без суттєвих змін (М.О. Кун „Легенди і міфи Давньої Греції”, Ф. Фюман „Прометей. Битва титанів”). У деяких випадках перекази міфів та легенд супроводжуються авторськими коментарями, що спрямовані на вирішення популяризаторсько-коментаторського та наукового завдання (Р. Грейвс „Грецька міфологія”).

У деяких творах право на свою розповідь, версію подій зумовлюється забуттям людьми нібито істинних подій (В. Хільдесхаймер „Жертвоприношення Єлени”). Важливу роль при цьому відіграє категорія „фрустрації пам’яті”, що корегує процес згадування та надає йому вибірковості (Г.Е. Носсак „Кассандра”, А. Франс „Прокуратор Іудеї”).

Нетрадиційного звучання міфологічним структурам надає прийом маски (П. Хакс „Амфітріон”), який створює додаткову емоційно-психологічну напругу твору. Проте різноманітні форми, прийоми обробки і переосмислення традиційних сюжетів і образів здебільшого трапляються в своїй сукупності (як зауважує А.Є. Нямцу, окремі форми і способи рецепції традиційного матеріалу є „ідеальними” [145, с. 47], оскільки, навряд чи можна зустріти традиційну структуру, що у своїй трансформації відображала б лише один з наведених прийомів (форм).

Соціокультурна специфіка минулого століття визначила цілий ряд актуальних для трансформації тем і мотивів; зокрема тема амбівалентності індивідуального і свідомості; пересторога людству (на основі есхатологічних міфів і сюжетів) (Г. Каттнер „Суцільні неприємності”, Г. Грасс „Щуриха”). Соціальні катаклізми зумовили інтерес до церковного, канонічного матеріалу (хоча в деяких дослідженнях зауважується: „Немало труднощів має бути подоланими письменником, який обрав темою свого роману біблійний сюжет, що безліч разів був відображений у історії європейської культури. Перш за все

потрібно враховувати упереджену думку майбутнього читача: віруючі вважатимуть задум письменника профанацією священної легенди, а невіруючі люди можуть звинуватити автора у надмірному дотриманні первісної міфологеми” [39, с. 176]. „Літературні міфи”, що базуються на біблійному сюжеті, намагаються конкретизувати побутовий і моральний контексти цієї традиції. Моделювання біблійного світу зумовлює підвищений інтерес до персонажів Старого та Нового Заповіту, мотивація та вчинки яких якісно переосмислюються (Ф. Дюрренматт „Пілат”, Г. Даніловський „Марія Магдалина”).

Письменники ХХ ст. прагнуть зрозуміти біблійний світ, наповнити його національно-історичними і предметно-побутовими реаліями (М.А. Булгаков „Майстер і Маргарита”). Процес „апокрифізації” цього матеріалу відображено, наприклад, у п’єсі П. Хакса „Адам і Єва”. Біблійні імена персонажів твору Ф. Дюрренматта „Портрет планети” (Адам, Єва, Каїн) підкреслюють універсальність та загальнолюдське значення поставлених автором проблем (це і екологічна катастрофа, і тема війни, наркотиків). Цікавість до даного матеріалу дала змогу для створення в літературознавстві ХХ ст. терміну „літературні євангелія”.

Надзвичайного поширення у літературі ХХ ст. набули „авторські міфи”, які трактуються як „ситуації, образи і мотиви літературних творів, які внаслідок первинної міцності, вміщеної в них структурно-змістової домінанти стали активно використовуватись іншими авторами і в процесі функціонування набули своєї культурологічної міфологізації” [136, с. 158]. Основою багатьох літературних творів цього періоду став роман М. Шеллі „Франкенштейн, або Сучасний Прометей” (Б. Олдісс „Звільнений Франкенштейн”, К. Ішервуд і Д. Бачарді „Франкенштейн: Те, що було насправді”). На основі цього роману письменники ХХ ст. розробляли такі проблеми як „акт творіння і його результати”, „людське і надлюдське”.

Продуктивною в інтерпретаціях ХХ століття є опозиція „життя – смерть”, що відтворюється в образах вурдалаків, вампірів, відьм, Дракули, зомбі (Д. Руссо „Ніч живих мерців”). Тема зомбі в дану епоху споріднена (в певній мірі і зумовлена) з

ситуацією євангельського Лазаря (Л. Андрєєв „Елізар”, В. Хольбайн „Ворог роду людського”). Сучасна література на основі даної тематики розробляє мотив протистояння духовного і тілесного.

Література ХХ століття відмовляється від канонізованого сприйняття традиційних сюжетів, що пов'язано з новою сходинкою усвідомлення людством свого духовного і соціального буття. Життя створило багато прикладів неузгодженості необхідного і дійсного, соціальної ролі і морального імперативу.

Це стало однією з основних причин формування глобального скептицизму і культурного нігілізму, що призвело до „осміяння” авторитету давніх авторів і літературних кумирів, естетичного і змістового зниження семантики загальновідомих героїв. Проте скептицизм епохи стосовно традиційного сюжетно-образного матеріалу не має світоглядної спрямованості, це здебільшого літературний прийом, що зорієнтований на досягнення певного ідейного і художньо-естетичного ефекту. Скептицизм у літературі ХХ століття дає поштовх для пошуку нових форм і прийомів трансформації традиційних структур. Ставлячи під сумнів загальновідомі істини, письменники одночасно намагаються знайти нетрадиційні відповіді на „вічні” запитання, дають можливість для прихованої або відкритої полеміки з семантикою протосюжету.

Отже, література ХХ століття активно використовує традиційні структури, переосмислюючи, гуманізуючи та психологізуючи їх. Традиційні образи та сюжети використовуються як формальні структури, які наповнюються новою проблематикою. До особливостей функціонування легендарно-міфологічних структур у даному часовому проміжку належить те, що вони, зберігаючи національну своєрідність протосюжету, спрямовані на інтернаціоналізацію своїх формально-змістових характеристик, що зумовлене загальновідомим та універсальним їх звучанням.

Німецька література післявоєнного часу відзначається поглибленням розколу між Сходом і Заходом. Вона входить у літературний процес під символічними дефініціями „die

Trümmerliteratur” та „Poesie des Kahlschlags”. Цей період подається як „die Realität des Schutts und der Ruinen – nicht nur der Städte und Häuser, sondern auch der Ideale und Ideologien, – die Realität des Krieges, des Todes, des Untergangs und des Überlebens inmitten von Trümmern” [182, с. 309]. Постає питання про перехідний характер матеріальних здобутків, здається, що ніщо у цьому світі не має істинної цінності, суспільство охоплює хвиля песимізму та нігілізму.

Післявоєнні роки знаменують собою для німецького народу епоху, що пов'язана у соціальному житті із докорінною зміною суспільства та світогляду окремого індивіда. Результатом Другої світової війни, замість світового панування, для німців стають мільйони загиблих, руйнація багатовікової культури, моральна криза та поділ нації на дві держави, що підпадають під вплив діаметрально протилежних ідеологій. Тому цілком слушно, що у центрі літературного процесу опиняється людина, її трансформації під впливом „гігантської історичної ломки” [121, с. 68], людина крізь призму глобальних змін та, безперечно, людина у сукупності її вини та відповідальності за жахи фашизму.

Після краху нацистського рейху із еміграції на батьківщину повертаються Й. Бехер, Б. Брехт, В. Бредель, Е. Вайнерт, А. Цвейг, Ф. Вольф, А. Зегерс, Куба, С. Гермлін, Г. Ціннер, М. Ціммерінг та ін.; друкуються твори „внутрішніх вигнанців” Б. Апіца, К. Шнога, О. Готше, Г. Гауптмана. На руїнах колишньої ідеології, культури („коли мова спочатку йшла лише про те, щоб знову віднайти простий, людський спосіб мислення” [127, с. 40]) великого значення набуває нове відкриття класичного гуманізму, відродження старих традицій та створення нових. Центральне місце у репертуарі театрів Берліна, Дрездена, Ляйпціга займають п'єси Лессінга, Гете, Шиллера. У Німецькому театрі ставляться твори німецьких класиків „Фауст Г”, „Егмонт”, „Дон Карлос”, „Підступність та любов”. Новим у цих постановках було те, що вчинки головних героїв розглядались як гідна поведінка у ситуаціях, що передбачають випробування та прийняття рішення.

У літературі ФРН відбувається відхід від нігілістичних поглядів попереднього періоду. Як зазначається у літературно-

критичних дослідженнях, у Західній Німеччині здійснюються спроби відшукати, відновити „перерваний зв'язок із закордоном” [182, с. 312]. Це простежується у зверненнях до американського неореалізму (Хемінгуей, Фолкнер), французького екзистенціалізму (Сартр, Марсель), англійської поезії (Еліот), тобто західнонімецька проза є надзвичайно чутливою до американського та західноєвропейського впливу. Суспільні відносини у ФРН 50-х років є надзвичайно суперечливими: виникає опозиція між літературою та політикою. Культурне життя визначають дебати про еміграцію та внутрішню втечу, мораліст протистоїть лірику, соціаліст – нігілісту. Своєрідні полюси у сприйнятті світу утворюють прихильники позиції Б. Брехта (із концепцією „змінюваного світу”) та Бенна (із концепцією „феноменального” буття, „абсолютної прози”). Мистецьке життя у західнонімецькій літературі концентрується у сфері театру (в першу чергу варто згадати „Генерала диявола” К. Цукмайера).

Молоді письменники цього періоду опинилися у позиції тих, що „не пам'ятають спорідненості” [172, с. 10]. Кризовість літератури зумовлюється тим, що у тюрмах та концтаборах нацистської Німеччини загинули десятки літераторів, фашисти знизили загальний рівень німецької культури. На місці „суцільної вирубки” постають Г. Белль, Г. Вайзенборн, В. Шнурре, Г. Ріхтер, М. Грегор, Г. Харгунг, М. Вальтер, А. Шмідт, В. Йенс, А. Андерш, Г.Е. Носсак, Г. Казак. У літературознавстві існує думка, що 40 – 50-ті роки відзначаються в першу чергу кризою прози. Вважається, що лише „друге покоління” західнонімецьких письменників (Грасс, Вальзер, Йонсон) створює епічний жанр. Із цими іменами пов'язана діяльність „Групи 47”. Як підкреслюється в одній із статей [172, с. 49], „єдиною платформою, що об'єднує письменників у цій групі, було рішуче засудження здійсненого у Німеччині (фашистській) беззаконня” [172, с. 49]. У театральному житті ФРН перших післявоєнних років простежуємо тенденцію до „анестезії забуття” [172, с. 234], на театральній сцені 50-х років панують О'Ніл, Ануй, Беккет, Іонеско (якщо не враховувати декількох п'єс Х. Кіппхарта, Г.

Вайзенборна, Е. Кестнера, Ф. фон Урну, Е. Сільвануса та К. Цукмайера).

Мистецтво, література НДР значно скеровуються позицією держави та комуністичної партії, її ідеологів. Усі культурно-політичні заходи проходять під гаслом „антифашизму”, поряд з вимогою „демократизації”, що має сприяти легітимізації комунізму та впровадженню єдиної (очищеної від опозиційних сил) політики. Відповідно, визначальними у літературі стають три аспекти: „боротьба проти формалізму, доктрина соціалістичного реалізму і перспектива класичної спадщини” [182, с. 313]. У НДР зароджуються нові методи постановки класики. Значний вплив на формування літературно-критичної думки 50-х років здійснює марксистська теорія літератури. У драматургії НДР цього періоду відобразилась специфіка соціальних та моральних проблем цілої нації (і, за твердженням Ф. Брауна, саме драматургія займає одне із центральних місць у літературі НДР [за 9, с. 4]). Її витoki сягають гуманістичної драми Лессінга, творчих шукань експресіоністів, театрального мистецтва 20 – 30 рр. ХХ ст. До однієї з найвизначніших новацій у театральному житті належить театр Б. Брехта, основним принципом якого є „прагнення створити з мистецтва дієвий засіб перетворення суспільства” [9, с. 6]; його естетичні ідеї втілюються на сцені Берлінського ансамблю.

Перші післявоєнні роки у німецькомовній драматургії вважаються переломними, неоднозначними та сприймаються, як період пошуку та надій. Драматургами розробляються нові проблемні комплекси. Але в основному „п'єси досвідчених авторів та авторів-початківців, що з'явилися у ті дні, сьогодні здебільшого можуть викликати лише історико-літературний інтерес як ґрунт для подальшого росту драматургії НДР” [9, с. 85]. У першу чергу, увагу письменників привертають події недавнього минулого (Г. Мостар „Домашній володар”, Г. Зауер „Сигнал Сталінграду”, Г. Герц „Петер Ківе”, Ф. Вольф „Як звірі лісові”, Г. Вайзенборн „Підпільники”, Р. Леонхард „Заручники”). У літературі повторюється і сакраментальне борхертське питання про долю „втраченого покоління”.

Переломним моментом у німецькій культурі ХХ століття є 1961 рік – рік спорудження Берлінської стіни, що розпочинає



тридцятирічний період протистояння однієї нації в межах двох держав. Для НДР ця подія визначає позбавлення будь-якого впливу культурних тенденцій та ідей, які пов'язувались із літературою західної держави, та позицію „політичної та культурної провінції” [182, с. 314]. Як відомо, зміни у соціальному, політичному житті стимулюють інтерес митців до минулого, спроби поглянути на історію під іншим кутом зору. Ця тенденція знайшла своє відображення і в літературі НДР, оскільки „для народу, що вступає на новий шлях свого історичного розвитку, надзвичайно важливим є поглянути назад, розібратися у тому, що залишилося за спиною, збагатитися цінним і плідним досвідом, який є необхідним для впевненого руху у майбутнє” [9, с. 16].

Саме із 60-ми роками пов'язують піднесення театру ФРН, коли на авансцені з'являються такі особистості, як П. Вайс („Переслідування і вбивство Жана Поля Марата”, „Дізнання”, „Пісня про лузітанське пугало”), М. Вальзер („Дуб і кролик”, „Пан Крот у понад натуральну величину”, „Гра зі свинею”), Р. Хоххут („Намісник”, „Солдати”, „Герил'я”) (ведуться розмови про „театр Вальзера”, „театр Хоххута”, „театр Вайса”). У жанрі документальної драматургії працюють Т. Дорст, В. Гретц. На арені літературного життя виникає „Група 61”, основним завданням якої є „відображення світу сучасної індустріальної праці” [172, с. 161]. Концепції „театру абсурду” втілено у творчості В. Хільдесгаймера та Г. Грасса.

До історичної тематики у своїй творчості (у літературі НДР) звертаються А. Зегерс, В. Бредель, Й. Бехер, С. Гермлін, Б. Узе, Е. Вайнерт. Створення оригінального різновиду історичної комедії, в якій поєднуються власне авторське бачення із прийомами старого німецького театру, бере свої початки у творчості П. Хакса („Легенда про герцога Ернста, або Герой та його почет”, „Колумб, або Відкриття індійської ери”, „Битва під Лобозіцем”, „Мірошник з Сан-Сусі”). Драматурги нового покоління дотримуються у своїх шуканнях традицій Ф. Вольфа (особливо яскраво виражених у „Бомарше”, „Томас Мюнцер”) із чіткою реконструкцією історії, відтворенням її ключових моментів, осмисленням еволюції (Г. Ціннер „Лютцевські єгері”,

Куба „Легенда про Клауса Штертебекера”). Інші письменники звертаються до епічного театру Б. Брехта.

До середини 50-х років були відсутні книги, що зображали б війну „із середини”, тобто із позиції німецького солдата. Такі твори починають з'являтися у середині 50-х років (Ф. Фюман „Однополчани”, К. Мундшток „До останнього солдата”, Г. Отто „Брехня”). Нова хвиля зацікавленості до цієї тематики розпочинається у 60-ті роки, із виходом у світ повісті Ф. Фюмана „Єврейський автомобіль”, роману Д. Нолля „Пригоди Вернера Хольта”. У 60-ті роки на театральній сцені НДР особливої популярності зазнає жанр документальної драми, впровадження якого на сцені пов'язується із ім'ям Р. Шнайдера („Процес Ричарда Ваверлі”, „Нюрнберзький процес”). Морально-психологічний аспект антифашистської тематики втілюється у А. Матуше („Селянська вулиця”, „Гола трава”). У 70-ті роки видаються романи К. Вольф „Зразкове дитинство” та Г. Канта „Зупинка у дорозі”, повісті А. Вельма та К. Давида.

Шістдесяті роки знаменують собою зміни у літературному процесі, що пов'язуються із питанням функції літератури, її включенням у суспільні процеси. Відбувається розширення жанрово-тематичного діапазону драматургії, експериментування у сфері драматичної техніки, вибудовуються нові засоби вивчення сучасних подій, тобто досягається якісно новий рівень у відображенні літературою дійсності. З'являються твори, що зображують докорінні зміни як у соціально-політичному житті, так і в психології, світогляді особистості. За Д. Шленштедтом, процес самоосмислення літератури НДР охоплює три сфери проблем: „перше коло питань стосується своєрідності того виду суспільної комунікації, що в цілому утворює література; друге – головних історичних витоків її впливу; третє – її незамінності у процесі формування суспільної свідомості” [232, с. 101]. Висуваються ідеалістичні поняття „відповідальний письменник” (письменник як людина, що знаходиться у центрі суспільства та підпорядковується індивідуальній відповідальності) та „компетентний читач” (як такий, що знаходиться на одному рівні з письменником, має з ним спільні інтереси та спосіб мислення; є його повноцінним партнером).

Стверджується: „Читача потрібно сприймати серйозно з усім його досвідом і довіряти його здібності правильно оцінювати різноманітні явища та ефективно діяти в цьому сповненому суперечностей світі” [232, с. 106]. Позицію „давнього знайомого” по відношенню до публіки займає Ф. Браун: „Вони (читачі) – це ми, їх голоси звучать у наших віршах, це вони розмовляють у них один із одним – вимогливими, веселими, або сумними голосами” [за 232, с. 107]. П. Хакс вважає, що рівень розвитку читача й автора у цю епоху вирівнюються, і автору уже не варто дивитись на публіку із висоти кафедри. Література інтерпретується як один із основних засобів соціальної комунікації, що зберігає минуле та трансформує досвід у майбутнє (Г. Кант, Е. Нойч, Ф. Браун). За іншою концепцією, література розглядається як каталізатор індивідуального самоусвідомлення (К. Вольф). 60-ті приносять у культуру НДР елемент „впорядкованості”, „точку спокою”, що запанували після періоду соціальної та політичної динаміки. На арену історії виступає „молодше покоління письменників”, що сформувалось більшою мірою у післявоєнний час; люди починають усвідомлювати зміни у суспільстві, і „своє життя, що змінилось, і свої погляди на суспільство вони прагнуть бачити і у відображенні мистецтва” [76, с. 403]. Історична тематика перестає займати провідні позиції у драматургії.

Все частіше предметом зображення в мистецтві виступає власне мистецтво та митець. Відповідно до твердження Г. Кауфмана, „багато гідних уваги творів, що з'явилися в останній час (60 – 70-ті роки), є ...памфлетами, заявками на своє слово у важливому суспільному процесі осягнення ролі мистецтва” [83, с. 64]. У 60-ті роки відбувається оновлення серед драматургів: пішли з життя Б. Брехт та Ф. Вольф; автори, які почали творити ще у 50-ті роки (Г. Байерль, П. Хакс, Х. Мюллер), створюють у цей період нові твори; такі драматурги, як Г. Ціннер, Е. Штрітматтер, Г. Заковський, поступово звертаються до інших жанрів; популярними стають драми Р. Керндля, К. Хаммеля, Х. Заломона та Х. Клейнейдама.

Саме у цей період виникає новий погляд на соціальні конфлікти, відбувається відхід від проблем попереднього етапу. Характерною ознакою цього етапу стає те, що „з новою

драматургією НДР знайомиться світова спільнота, якій раніше була відома лише творчість Бертольта Брехта” [52, с. 9]. Постає питання оновлення літератури, що знаменується виділенням трьох тенденцій: мистецтво як свято, за П. Хаксом (його мета – „незалежність та розквіт людської особистості, тобто отримання людського права на повну самореалізацію” [за 232, с. 122]). Ця концепція зумовлюється визначенням П. Хаксом сенсу сучасної йому епохи як „постреволюційної” [83, с. 66], основне завдання митця – стимулювати відчуття задоволення від гармонії, від ідей величних особистостей, виховувати самоусвідомлення; літературна програма, що опирається на загальний гуманізм, за К. Вольф, („самосвідомість як усвідомлення певної внутрішньої людяності, соціальних деформацій та можливостей людини” [232, с. 124], звернення до внутрішнього світу людини, мистецтво як таке, що посилює індивідуальність та моральність); мистецтво як практична позиція, за Ф. Брауном, (об'єкт літератури – людське життя як історичний процес; підкреслення зв'язку літератури із суспільством та політикою, сучасний період у суспільстві – це час революції).

Усвідомлення митцем власної позиції у літературі виводиться із його позиції у суспільстві (Гюнтер де Бройн „Присудження премії”, К. Вольф „Уроки читання та письма”, А. Зегерс „Зустріч в дорозі”). Осмислюється взаємовплив художньої та суспільної діяльності (у літературі НДР розвиваються дві концепції: за Й. Бехером, мистецтво повинно служити політиці як засобу розвитку людського роду, а література виступає органом людського „самостворення” [232, с. 132] та підлягає впливу історичного закону; відповідно до концепції Б. Брехта „художня діяльність, поряд із іншою теоретичною і практичною діяльністю, повинна бути включеною в більш широку сферу колективної виробничої праці” [232, с. 133] (задоволення як найблагородніша суспільна функція мистецтва, інтерес до трансформацій у людях та умовах життя, на противагу до аристотелівського „простого” задоволення).

60 – 70-ті роки знаменують собою період кардинальних змін у світосприйнятті письменників, коли „усе в меншій мірі завдання мистецтва вбачали у тому, щоб воно здійснювало

прямий практичний вплив” [117, с. 139], а література цього періоду „тяжіє до більш різноманітної картини сучасності та сучасника” [44, с. 26]. Відбувається заглиблення у морально-етичну проблематику, формується нове сприйняття особистості, співвідносяться категорії „індивідуальне” та „суспільне”. У центрі уваги митця „особистісне”, „приватне”, не певні соціальні процеси, а процес трансформації особистості. Література набуває „виразності, елегантності та артистизму” [117, с. 140] (проблема особистості у сучасному суспільстві осмислюється у п'єсах Р. Гоцеля). Відмова від творчих принципів Б. Брехта є однією із ознак цього етапу.

Серед німецькомовних літератур особливе місце посідає література Швейцарії. 50-ті роки ХХ ст. знаменують собою один із періодів суперечки про суть швейцарської літератури (у зв'язку із загрозою її „розчинення” у культурі західного світу). Друга світова війна сприяє зближенню різномовних культур країни, хоча після війни загострюється питання „національної літератури” (різні позиції представлені Ф. Штрихом, Ф. Ернстом, К. Шмідом, А. Цехом, Г. Збінденом та ін.). Післявоєнний період знаменується „культурним наближенням частин Швейцарії із спорідненими їм за мовою країнами” [168, с. 34], гельветична тенденція відходить на задній план, і можна говорити про європейську орієнтацію. Позиція уникнення ізоляціонізму яскраво простежується на прикладі творчості Ф. Дюрренматта, який намагається „вивести літературу Швейцарії, щонайменше її німецькомовної частини, із безвиході обмеженості і невідомості” [168, с. 35] (автор монографії не ставить за мету дослідити специфіку саме швейцарської літератури, тому творчість Ф. Дюрренматта буде розглядатись з позиції німецькомовної літератури).

Як зазначається у дослідженнях А.О. Федорова, „у ХХ столітті інтерес до міфу (відповідно до традиційних сюжетів та образів) стає глобальним. Він проявився у всіх видах і жанрах мистецтва: музиці, літературі, опері, балеті, драмі і кіно” [181, с. 39]. До міфу звертаються Дж. Джойс, Ю. О'Ніл, Т. Вільямс, Ж.-П. Сартр, Ж. Ануй, Г. Гауптман, („у всі часи проблема традиції у широкому і вузькому її розумінні була принципово значущою і актуальною для кожної національної літератури у всьому

різноманітті її художньо-публіцистичного, філософського і морально-психологічного втілення і осмислення” [145, с. 9]).

Неоднозначною є інтерпретація традиційних сюжетів та образів у німецькій літературі ХХ ст. Т. Манн створює реалістичний роман-міф. Інтерес до традиційних сюжетів відроджується у творчості експресіоністів (показовою щодо цього є постать Г. Кайзера: п'єси „Європа”, „Врятований Алквіад”, „Король-рогоносець”) та екзистенціалістів (оповідання Носсака „Дедал”, „Кассандра”, „Орфей і...” та роман „Некійя”) (зазначимо, що трансформація традиційних сюжетів та образів загалом є не новою для німецькомовної літератури: до античної культури у своїх творчих шуканнях постійно звертались Н. Фрішлін, Й.В. Гете, Ф. Шиллер, Г. фон Клейст, Ф. Гельдерлін, Г. Гайне, Г. Гауптман, Л. Фейхтвангер). У 1933 році Б. Брехт об'єднує три прозаїчних фрагменти під назвою „Виправлення старих міфів”, де демонструються творчі шукання письменника у сфері класичного спадку (зокрема і переосмислення міфу про Едіпа).

Інтерес до традиційних сюжетів та образів у літературі післявоєнного періоду є не випадковим, „причини зосереджуються у самій суті античної драматичної літератури, вони містяться в її найбільш характерних рисах, що мають неперехідне загальнолюдське значення” [9, с. 76]. Основні тенденції цього процесу визначаються, як „захист принципів гуманності та демократії” [45, с. 104]. Освоєння культурної спадщини на цьому етапі пов'язується також із зверненням до творчості Лессінга, Гете, Шиллера, перевиданням творів Г. Гайне, Г. Бюхнера, Т. Фонтане. У німецькомовній літературі після 1945 року трансформація традиційних сюжетів та образів значною мірою визначалась зверненням до історичної тематики (зокрема підхід до історії не з позиції вірогідного відтворення, а створення „притч”, що побудовані на історичному матеріалі) та інтерпретацією античних та біблійних сюжетів. Основним завданням літератури стає очищення традиційного матеріалу від нашарувань та фальсифікацій нацистської доби (оскільки, осягаючи людську природу шляхом психолого-біографічної та історичної інверсії, звертаючись до загальновідомих сюжетів, відбувається подолання метастаз минулого, встановлення

зв'язків між минулим та майбутнім, розвиток у читача таланту мислителя). „Унікальність розвитку літератури НДР полягає у тому, що проблема традиції мала тут не лише художню, але й гостре суспільно-політичне значення” [208, с. 3]. У часи панування фашизму відбувається приглушення, послаблення гуманістичного пафосу німецької класики, оскільки вона була поставлена на службу нацистській ідеології, а період третього рейху вважається епохою „тотальної компрометації германістики” [208, с. 3]. Тому після Другої світової війни традиційні сюжети та образи виконують функцію фундамента для рішення нових проблем: виховання не лише громадян новоутворених держав, але й створення нового світогляду у громадян колишнього фашистського рейху. Як зазначає І.В. Млечина, „звернення до духовної спадщини гуманістичної німецької культури стає важливою складовою процесу кардинальної суспільної перебудови” [122, с. 137].

Саме загальновідомі сюжети надають найбільші можливості для узагальнення, універсалізації та очуження. Драматург відходить від концентрації на дійстві, деталях та подробицях. На перший план висуваються не тимчасові проблеми та теми, а загальні – життя і смерть, вчинок і відповідальність за нього, війна і мир, свобода і залежність. Зокрема Кріста Вольф зазначає: „...Міфологія є надзвичайно багатою джерелами, це чудова нива, по якій можна надзвичайно вільно пересуватися” [33, с. 185]. І.А. Бернштейн звертає увагу, що „саме по собі інтенсивне залучення до загальнолюдських цінностей – ознака зрілості національної культури” [15, с. 56]. А.Г. Баканов проводить паралель між інтерпретаціями античної драматургії та історичними романами. Їх спільність полягає в орієнтації на сучасну проблематику. Проте, „на відміну від роману, у драмі все є більш оголеним, підкресленим, драма менше залежить від міфологічного зразка, від тієї історичної правди, достовірності, якій повинні все ж таки слідувати романісти” [9, с. 77]. В історичному романі набагато більше додаткових тем, деталей, персонажів. У драмі, навпаки, в лаконічній формі створюється універсальна світоглядна модель. Згадаємо, що у німецькомовній літературі другої половини ХХ ст. посилюється інтерес до національної історії, доль

письменників минулого (Ф. Фюман „Фройляйн Вероніка Паульман із передмістя Пірни, або Дещо про страшне в Е.Т.А. Гофмана”, К. Вольф „Тінь мрії”, „Нема місця. Ніде”).

Трансформація традиційних образів та сюжетів у ХХ ст. зумовлена багатьма причинами: увагою до культурної спадщини, „збільшенням у мистецтві нашої епохи (ХХ ст.) ролі філософських аспектів художньої проблематики, тобто тенденцією, що пов'язана із світовим процесом інтелектуалізації прози” [209, с. 53], продуктивністю використання традиційних сюжетів та образів для відображення загальнолюдських проблем, що стали особливо актуальними у культурі ХХ ст. Актуальність загальновідомого матеріалу зумовлюється фактором відображення у ньому саме тих ситуацій та рис людського характеру, що зберігають свою стійкість упродовж усієї історії людства („Міф не антиісторичний і не містичний, він досліджує константні риси людини, життєві ситуації” [181, с. 39]). Письменники НДР та ФРН не лише опираються на багату традицію рецепції античного матеріалу, але й створюють свою концепцію античності. Давні міфи використовуються у німецькомовній літературі для відображення актуальних проблем.

Традиційні образи привертають увагу німецькомовних письменників у 60-ті роки у зв'язку із розробкою концепції нової особистості (зокрема у літературі НДР) („у 60-ті роки ставлення до класики стає більш вільним, різноманітним, більш творчим” [122, с. 146]). Показовою щодо цього є характеристика стилю К. Вольф: „Уявлення про самовираження, яке відображає Кріста Вольф, значно більше зобов'язане мисленню Вертера і романтиків, ніж зв'язкам із пролетарсько-революційним мистецтвом або експериментами Брехта” [208, с. 157]. Рецепція загальновідомого матеріалу охоплює поезію („Античність” Г. Маурера, „Година Гомера” Е. Арента, „Рада Антея” М. Ціммерінга, „Фезей” У. Грюнінга, „Язон” А. Шульца, „Оди Горація як німецькі вірші” Г. Гюбнера), драматургію („Антигона” Р. Шаллера, „Антигона” Б. Брехта). Інтерес до античності демонструють автори романів та оповідань (А. Шульц „Чотири кораблі”, А. Зегерс „Дерево Одиссея”, Л. Фюрнберг „Новий Одиссей”, А. Броннен „Езоп”, Б. Рейман



„Смерть прекрасної Єлени” і „Діти Еллади”, В. Шуманн „Зоря з глибини, роман про Спартака”), космічні мотиви в античній темі простежуються у Г. Маурера „Наше”, переосмислення античного мотиву долі у центрі уваги Б. Брехта, Й.Р. Бехера („Одіссей”), Г. Маурера („Повернення додому Одіссея”).

В інтерпретації театром 60 – 70-х років класичного спадку виділяються дві тенденції: „одна з них була пов'язана із притчевою формою художнього осмислення взаємовідносин між особистістю та суспільством, між прагненнями окремої особистості та інтересами... держави. Інша лінія була пов'язана із зверненням до класичного ідеалу людини...” [127, с. 281.] 70-ті роки у літературі НДР асоціюються із пошуком нових можливостей художнього відображення дійсності, активізується інтерес до творчості романтиків, „зростає увага до особливостей індивідуальних характерів і доль, до морального боку відносин між особистістю та суспільством” [100, с. 211] (як відзначає О.О. Гугнін, дискусія про культурну спадщину загострюється у літературі та літературознавстві НДР з початку 70-х років [44, с. 5]). Відповідно театральні постановки класичного матеріалу в цей період супроводжуються хвилею суперечок та діаметрально протилежних критичних коментарів („Фауст”, „Підступність і любов”, „Розбійники”; надзвичайно бурхливі дебати виникають навколо обробки Х. Мюллером „Макбета”).

До традиційних мотивів та образів у своїй творчості звертається У. Пленцдорф („Нові страждання юного В.”), Ф. Браун („Гінц і Кунц”), цілий ряд обробок створює П. Хакс („Мир” (за Аристофаном), „Прекрасна Єлена” (за Ж. Оффенбахом), „Поллі, або Баталія у бухті Блууотер” (за Д. Геєм), інтерес до історії та міфології у літературі 70-х років виявляється у творчості Ф. Фюмана, Х. Мюллера, Ю. Брезана, В. Штайнберга, Г.В. Менцеля, Г. Пфейфера, М. Штаде, Й. Вальтера, Ю. Борхерта. У кожному літературному роді, жанрі відтворюється зв'язок із класичною спадщиною, відбувається звернення до традиційних сюжетів та образів. Звертається увага на те, що „з одного боку, ми бачимо актуальне прочитання класичної драматургії на сценах НДР. З іншої сторони, виникає сучасна, суперечлива до неї драматургія, яка базується на класичних зразках” [22, с. 179]. Таким чином, можна повністю

погодитись із думкою І.В. Млечиної: „Ставлення до класики... не є однозначно безпроблемним. Проте різноманітні відтінки, нюанси у широкій рецепційній гамі лише підтверджують дієвість традиції. Нове життя зароджується лише від живого: суперечки, зіткнення позицій навколо спадщини – надійний свідок її невичерпності” [122, с. 151].

Наприкінці 60-х – початку 70-х років у західнонімецькій драматургії з'являється постать Ф. Креца, який розвиває традиції народного театру. Перші його кроки у творчості пов'язуються із драматургією Б. Брехта, про що засвідчує така думка: „Я безперестанно вчусь у Брехта і радий, що він може і надалі допомагати мені” [94, с. 9]. Традиційний сюжет представлено у новелі Ф. Фюмана „Кохана ранкової зорі”, що являє собою розгорнутий виклад поетичного гімну Афродіті, створеного Гомером. Цей твір є продовженням міфологічного сюжету. У передмові до збірника творів Ф. Фюмана (1989) наголошується особливе ставлення автора до міфу: „Він не обмежується якоюсь певною версією міфу або компіляцією із декількох версій, що збереглися. Він вживається у віддалену епоху, викриває її соціальні, ідеологічні та психологічні механізми, знаходить за міфологічною або казково-епічною оболонкою певні соціально-психологічні моделі, в яких переплавлений багатовіковий людський досвід, що зберігає актуальність і в наші дні” [215, с. 13]. Ф. Фюман неодноразово звертається до міфу не для того, щоб прикрасити власну ідею, а для перевірки її логікою міфу. Автор ставить перед собою завдання віднайти у традиційних сюжетах та образах генетичні витоки сучасних проблем, використати їх для створення дистанції, що допоможе краще зрозуміти реальність.

Прикладом асиміляції міфологічних образів у структурі нового, не пов'язаного із міфом твору є „Крабат, або Перетворення світу” Ю. Брезана. Так, переосмислюючи міфологічний сюжет та його інтерпретацію у Гете, автор піднімає питання про співвідношення всезагальної справедливості із поодиноким несправедливістю. Конструктивний підхід до традиційного матеріалу у Г. де Бройна („Бранденбурзькі вишукування”) та у К. Вольф („Кассандра”, „Медея”) надає можливість осмислити сучасність,

уникаючи канонізації традиції. Численні звернення німецькомовних письменників другої половини ХХ ст. до міфу пов'язуються із проблемою жіночого характеру, емансипації жінки, питанням „жінка і війна” („Пандора” П. Хакса, „Кассандра” і „Медея” К. Вольф, „Кассандра” Г.Е. Носсака, „Нефела” та „Гера і Зевс” Ф. Фюмана). Варто згадати полярність інтерпретації жіночого образу Кассандри у К. Вольф та Г.Е. Носсака. У Кассандри Носсака відсутня яскраво виражена жертвовність героїні К. Вольф; якщо Носсак досліджує глибинні механізми людської душі, то письменниця зосереджується на глобальних історичних проблемах, для К. Вольф загибель героїні є символом самопожертви, для Носсака – ствердженням абсурдності людського буття.

Традиційний матеріал є також предметом зображення у західнонімецького драматурга К. Цукмайера. У п'єсі „О першій після півночі” представлена трагедія західнонімецького Гамлета зразка 1953 року, а один із персонажів твору (Туро фон Хайденкамп) являє собою дивне сплетіння різноманітних образів (ловець душ, Мефістофель). В основі іншої його п'єси „Щуролов” – німецька народна легенда про „щуролова із Гамельну”. Письменник історизує легендарно-фольклорний сюжет, визначаючи з календарною точністю конкретно-історичні рамки подій. Іншою гранню цієї п'єси є її актуалізація. На думку А. Нямцу, „загальновідомі легендарно-міфологічні ситуації провокують у новому літературному контексті певні морально-психологічні конфлікти, які є співзвучними духовним потребам сприймаючої епохи” [145, с. 28]. Середньовічні реалії у К. Цукмайера „несподівано постають у іншій своїй іпостасі – несподівано близькій та сучасній” [226, с. 31]. Паралелі до сучасної авторові дійсності простежуються у експансії рицарів (гітлерівський „Дранг нах Остен”), а процедура вдихання трав дітьми Гамельну нагадує сучасні наркотичні притони.

Про орієнтацію автора на реалії Німеччини ХХ ст., створення „містифікованого” часу та простору свідчать уже примітки для театру, у яких вказується, що „декорації міста та його околиць, якщо їх взагалі робити, повинні бути не живописними і безперечно позбавленими нальоту повсякденної романтики; скоріш за все, вони повинні виглядати полинялими

або накресленими у найзагальніших рисах... Ніяких історичних костюмів. Це притча, а не історія, і одяг персонажів, як бідних так і багатих, повинен бути відповідним; в окремих випадках доцільними є насичені, яскраві фарби” [226, с. 539].

Реалії ХХ ст. (війна у В'єтнамі) чітко простежуються у п'єсі К. Хаммеля „Янкі при дворі короля Артура”. Опіраючись на ідею та зовнішню канву роману М. Твена, драматург НДР ставить казковий експеримент, завдання якого дослідити можливості так званого „третього шляху” розвитку суспільства. Невизначеність часового та просторового проміжку підкреслюється ремаркою автора: „Дія розпочинається у 1965 році у Південному В'єтнамі, продовжується у країні кельтів у 600-ті роки і завершується там, де розпочалось” [222, с. 249]. Вказівкою щодо переосмислення традиційного матеріалу є підзаголовок „П'єса із старих джерел”. Ідеологічне спрямування інтерпретації чітко окреслене у „Пролозі”, що за своєю формою та функцією нагадує античний хор.

„Дражайшая публика, вам на удивление  
Мы покажем здесь занимательное  
представление –  
Забаву как будто из мира иного  
Про человека дела и слова,  
Который задумал путем примирения  
Классов  
От угнетения, от безобразий и беспорядка  
Избавиться сразу и без остатка.  
Вопрос, разумеется, несколько острый,  
Поскольку отдельные братья и сестры  
Одержимы вполне объяснимым сомне-ни-ем  
Насчет Манифеста философов  
Э. и М.  
Мол, нет ли какой там ошибки  
или описки,  
Ведь нищий с богатым сегодня хлебают  
из общей миски”

[222, с. 250].

К. Хаммель створює у своїй п'єсі дивну ситуацію-гру, коли кожен персонаж знає історію та наміри Янкі, але не демонструє

цього („Мерлин. Значит, ты из Вьетнама?” [222, с. 255]; у цю гру залучається і публіка, до якої звертається автор: „Дражайшая публика, будь снисходительна!” [222, с. 252]).

До одного із „найболючіших” питань німецької культури ХХ ст. належать події 30 – 40-х років. Тому актуальною в інтерпретаціях традиційних сюжетів та образів є проблема маніпуляції людської свідомості, масової істерії, тоталітаризації суспільства. Однією із граней звернення до цієї тематики є твори, пов’язані з іншою кривавою епохою у німецькій історії – Тридцятилітньою війною, – що призводить до обґрунтування мотивів із роману Г. Гріммельсгаузена „Сімпліссімум”. Тобто створюється ситуація, коли літературні твори, образи стають „ключем” до розуміння сучасних подій (Г. Кюппер „Сімпліссімум 45”). Варто згадати висловлювання з цього приводу Й. Бехера: „Багато старих творів дають більш глибоку і повну відповідь на питання нашого часу, ніж твори деяких сучасних авторів” [за 208, с. 157].

До історії та міфології у трилогії „Олімп і Голгофа” звертається австрійський драматург Ф. Чокор („Каліпсо”, „Вдова Цезаря”, „Пілат”). Об’єднуючим для цих п’єс є акцентування на принципи добра та справедливості. Гуманістичним пафосом пронизаний і останній твір Ф. Чокора „Олександр”. У центрі п’єси історичний образ одного із найславніших полководців історії. Переосмислення цього образу базується на зміні історичної концепції завоювань Олександра. Основним прагненням полководця виступає ідея створення справедливого людського конгломерату, позбавленого расової ненависті та національної ворожнечі. Драматург звертається до споконвічної проблеми – „геній та злочин” та ставить запитання: „Чи можна досягнути справедливості несправедливим шляхом?” Кінцівкою п’єси є трансформація легенди про інсценування Олександром власної смерті. Прозріння героя як останній заповіт драматурга звучить у діалозі Олександра та Пора:

**„Александр.** Служение – вот подлинная власть, отец мой.

**Пор.** Служение богам?

**Александр.** Нет, людям. Так ты учил меня...” [229, с. 286].

Час в інтерпретаціях загальновідомого матеріалу здебільшого позбавлений певних конкретних координат: минуле, сучасне та майбутнє переплітаються, утворюючи дивне поєднання – показовим щодо цього є оповідання Ф. Фюмана „Гера і Зевс”, де нівелюються поняття „мить і вічність”, „три години і триста років”, „день і ніч”, утворюючи позачасовий принцип синтезу, поєднуються мить і безкінечність, міфологічний час та історичний, а міф немовби розчиняється у сучасності, у її болях та сподіваннях. У певних творах навіть може виникати відчуття алогічності, руйнації послідовності подій („Зупинка у дорозі” Г. Канта). Часові та просторові координати у творах письменників ХХ ст. розширюються: герої немовби живуть у трьох площинах: те, що пережите героєм, що проживається, та те, що має відбутися.

Показовим є твердження Т. Штрітматтера, який зауважив, що його цікавлять загальні риси людської поведінки, які, на його думку, суттєво не змінилися від сивої давнини до наших днів. „На мою думку, – міркує драматург, – у цьому розумінні не існує антропологічного прогресу” [за 208, с. 60]. Теза про абсурдність людського існування та сумнівність щодо можливостей людського розуму звучить в оповіданні Г.Е. Носсака „Кассандра”.

Німецькі письменники ХХ ст. здійснювали трансформацію традиційних сюжетів та образів також крізь призму творчості класиків (Г. Кант у „Вихідних даних” для створення образу Іоганни Мюнцер орієнтується як на античний міф про Пентесілею, так і на його інтерпретацію Г. Клейстом). Як зазначено, „класична традиція являє собою особливу концентрацію минулого та сучасного, оскільки містить у собі „усі форми людської сутності”. Нове створюється на основі попередніх літературних експериментів: „Гамлет – батько усіх Вертерів і родоначальник двох генеалогічних гілок – гучних буйних геніїв і сентиментальних пересмішників” [208, с. 78]. Тобто відбувається так зване „відображення відображень”. На специфіку трансформації традиційних структур сучасними авторами впливають як власне актуальна проблематика, так і попередні літературні інтерпретації, перетворюючи їх на концентрат людського досвіду.

Традиційні сюжети та образи виступають засобом відображення позиції автора, його ставлення до сучасності, актуальних йому проблем крізь призму загальновідомого матеріалу. Інтерпретація загальновідомого матеріалу призводить до змін у їх первісному значенні, виникнення додаткових відтінків значення, нагромадження нової художньої енергії. З іншої точки зору, „ідея, що народжується у структурі сучасного твору, несе у собі елементи старої істини, трансформуючи їх відповідно до задуму письменника, тобто зазнає на собі багатогранний не лише змістовий, але й естетичний вплив класичного тексту” [208, с. 9]. Відбувається взаємовплив епохи створення протосюжету та епохи-реципієнта.

В.О. Фортунатова акцентує у рецептивній естетиці проблему засвоєння літератури минулого. Письменник виступає, в першу чергу, як уважний читач; він пропонує свою інтерпретацію загальновідомого сюжету. Відбувається своєрідна переорієнтація читацької уваги. Твір автора, акумулюючи його досвід, співвідноситься із ерудицією майбутнього читача. Як результат, – виникає двостороння оцінка. Відбувається взаємодія традиційного сюжету із його сучасним тлумаченням. У сфері створення характерів відзначаються тенденції „від використання класичного сюжету, своєрідного паралелізму концепцій до введення у художню площину коротких згадувань про першоджерело (протосюжет), імені його автора або просто окремої подробиці, яка, проте, вимагає від читача знання класичної першооснови” [208, с. 154]. Це згадки про вірш Гете „Прометей” у „Актовому залі” Г. Канта, цитування уривків та оживлення у пам'яті казок Гауфа та братів Грімм, походеньок Мюнхаузена, текстів Гете, Гайне у романі „Зупинка у дорозі” Г. Канта.

Показовою у цьому аспекті є особистість Гете. Як зауважується зокрема у статті Т.П. Калугіної „кожна епоха формувала свій образ Гете. І не лише різні епохи, але й різні, часом суперечливі стосовно одна до одної течії у межах однієї епохи знаходили та знаходять в особистості Гете щось своє, оскільки ця особистість є суперечливою та неоднозначною” [81, с. 273]. Власне, особистість Гете позбавлена довершеності,

недоторканості, канонічності („Гете сприймається уже не тільки як „зразок для наслідування”, „духовна інстанція”, але й як інтелектуальний співрозмовник, з яким цікаво посперечатися. Контакт з ним робиться жвавим, більш продуктивним, ставлення до нього – більш емоційним, суб'єктивно забарвленим” [122, с. 148]). Тому його творча спадщина та власне образ Гете належать до центральних питань у дискусії щодо використання традиційних сюжетів та образів світовою літературою (зокрема до теми „Фауста” звертались Ф. Гарсія Лорка, Г. Гауптман, Г. Гессе, П. Валері, Т. Манн). У літературі НДР відгомін його трагедії, цитати та мотиви із „Фауста” можна знайти в „Образах дитинства” К. Вольф, епічному циклі „Безтурботне життя Каста” Ф. Брауна, „Бурідановому осли” Г. де Бройна, у романі Д. Нолля „Кіппенберг”.

Дослідження функціонування фаустівського сюжету у німецькій літературі пов'язується із проблемами самовизначення німецької нації, специфічності німецького типу мислення, еволюцією суспільства, культури німецького народу, тобто робиться спроба визначити „особливу функцію, яку здійснював та продовжує здійснювати образ Фауста: він став метазнаком німецької художньої культури, одиницею характеристики епохи у культурологічному плані” [79, с. 6]. Значимість трагедії Гете підкреслює і А.Є. Нямцу. Дослідник зазначає, що саме твір Гете стає сюжетом-зразком для літератури ХХ ст. та акцентує, що у фантастиці ХХ ст. традиційні фаустівські колізії „ускладнюються мотивами подорожування у часі, контакту з інопланетним розумом, безсмертя... поетика фантастичного надає письменникам можливості створювати складні моделі і „культурологічні шуми”, змістовим центром яких є поведінкові і морально-психологічні аспекти онтології індивідууму і універсуму” [145, с. 173]. Сучасність вносить елемент нетрадиційності в осмислення цього сюжету, виходячи із кризових моментів епохи. Г.Г. Ішимбаєва відзначає у фаустівських інтерпретаціях ХХ ст. роман К. Манна „Мефісто”, роман „Доктор Фаустус” Т. Манна, роман „Геліополіс” Е. Юнгера, роман „Агасфер” С. Гейма.

60 – 80-ті роки знаменують більш критичне ставлення до особистості Гете. Образ німецького класика розробляється й у



п'єсі П. Хакса „Розмова у сімействі Штейн про відсутнього пана фон Гете”. У цьому творі П. Хакс виходить із концепції індивідуума, його самореалізації у суспільстві; для драматурга НДР Гете виступає як класик, мистецьку концепцію якого він сприймає як близьку власній та як індивідуум, що зміг вийти за рамки сучасної йому реальності. Тобто П. Хакс у своєму творі реалізує основні аспекти власної концепції „тотально емансипованого індивідуума”, звертається до форми класицистичної драми, що відповідає вимогам драми „нового соціалістичного класицизму” і ґрунтується на принципах „старого” класицизму, та сприймає Гете, як величну особистість та як одного із творців теорії веймарського класицизму.

Література ХХ ст. активно звертається до духовного спадку минулих поколінь, прагнучи таким чином усвідомити та проаналізувати сучасний етап розвитку історії, переосмислити „вчорашній день” та зробити прогнози на майбутнє. Традиційні сюжети та образи, до яких звертаються сучасні письменники, надають їхнім творам універсального звучання. Вони спрямовують поставлені проблеми до конкретної людини, незважаючи на її національність, партійну приналежність, віросповідання. З іншого боку, загальновідомий матеріал наповнюється сучасним змістом, а біблійні та античні міфи поглиблюються завдяки сучасному прочитанню. Традиційні образи та сюжети використовуються як формальні структури, які наповнюються новою проблематикою. До особливостей функціонування легендарно-міфологічних структур у цьому часовому проміжку належить те, що вони, зберігаючи національну своєрідність протосюжету, спрямовані на інтернаціоналізацію своїх формально-змістових характеристик, що зумовлене загальновідомим та універсальним їх звучанням.

Специфіка німецькомовної літератури на цьому етапі принципово визначена фактором Другої світової війни та почуттям моральної відповідальності за наслідки однієї з найбільших трагедій людської цивілізації. І тому у своїх інтерпретаціях традиційних сюжетів та образів німецькомовні письменники прагнуть пояснити людську природу, визначеність певних кроків людей і, певною мірою, онтологічну схильність до руйнації. Неоднозначність інтерпретації традиційних

сюжетів та образів у німецькій літературі ХХ ст. зумовлюється після Другої світової війни їх функцією опори для рішення нових проблем: виховання не лише громадян новоутворених держав, але й створення нового світогляду у громадян колишнього фашистського рейху. Основними чинниками активного звернення до традиційних структур визначаються увага до культурної спадщини, збільшення у мистецтві ролі філософських аспектів художньої проблематики, тенденції, що пов'язані із світовим процесом інтелектуалізації прози, продуктивність використання традиційних сюжетів та образів для відображення загальнолюдських проблем, що стали особливо актуальними у культурі ХХ ст. Шістдесяті роки знаменують собою зміни у літературному процесі, що пов'язуються із питанням функції літератури, її включенням у суспільні процеси. Відбувається розширення жанрово-тематичного діапазону драматургії, експериментування у сфері драматичної техніки, вибудовуються нові засоби актуалізації сучасних подій.

## РОЗДІЛ 2

### Бертольт Брехт як засновник жанру „обробок” у німецькомовних літературах

Б. Брехт увійшов у німецьку літературу та мистецтво як драматург, поет, романіст, керівник „Берлінського ансамблю”, автор багатьох літературно-критичних статей. Він належить до плеяди письменників старшого покоління (поряд із Й.-Р. Бехером, А. Зегерс, Ф. Вольфом, В. Бределем, К. Грюнбергом, Е. Вайнертом). До його творчої спадщини належать „Тришагова опера”, „Свята Іоанна скотобоєнь”, „Виняток і правило”, „Круглоголові та острогололі”, „Рушніці Тереси Каррар”, „Матінка Кураж та її діти”, „Жах і злиденність Третьої імперії”, „Кар'єра Артуро Уї, яку можна було спинити”, „Швейк у другій світовій війні” та ін. Б. Брехт розробляє власну теорію театру, театру епічного, який він протиставляє драматичному (аристотелівському) театру. Його п'єси наповнили сцену новим філософським змістом.

Емоційний вплив мистецтва, за Б. Брехтом, має поступитись апеляції до розуму глядача, який повинен усвідомлювати власну позицію спостерігача, що вивчає дійство зі сторони, оцінюючи його. Назва „епічний театр” зумовлена такими причинами: „по-перше, тому, що у ньому, як і в епічному творі (романі, повісті, оповіданні), події сприймаються із певної дистанції і при цьому наявним є коментатор подій, співзвучний епічному оповідачу, який і спрямовує сприйняття читача (глядача); по-друге, тому, що власне відображення подій у театрі Брехта різноманітністю і масштабністю, спрямованістю на виявлення загального зв'язку речей є близьким епічному зображенню” [100, с. 125]. Неоднозначним є і ставлення драматурга до поняття „катарсису” (аристотелівського катарсису) як механізму пристрасті. Хоча із катарсису, відповідно до думки деяких дослідників творчості Б. Брехта [227, с. 39], виводиться брехтівський ефект очуження.

Свою творчість Б. Брехт пов'язує із осмисленням і відображенням об'єктивної реальності, проникненням у політику суспільства („перебудувати суспільство, перебудувати державу, контролювати ідеологію” [227, с. 50]); окрема людина, що знаходиться за межами соціуму, є для нього нецікавою,

оскільки не породжує ніяких відносин, персонаж епічної драматургії стає соціально, політично та економічно обумовленим, а власне майбутнє театру виводиться із філософії. Завдання глядача епічної драми – сприймати ідеї, закладені у творі, та трансформувати ці ідеї у власні переконання.

І. Фрадкін визначає ще одну характерну особливість творчості Б. Брехта, яку „критики зазвичай минають збентеженим мовчанням, не знаходячи, напевне, для неї слів схвалення і бажаючи одночасно уникнути слів осуду” [212, с. 256]. Ця особливість полягає у зверненні письменника до традиційних сюжетів та образів (хоча позиція Б. Брехта стосовно німецької класичної літератури дослідниками його творчості здебільшого розглядається як „неоднозначна”, а у певні періоди творчості „нігілістична” [44, с. 8], що пояснюється орієнтацією на новаторське мистецтво). Паралелі проводяться між брехтівською „Тришаговою оперою” та „Оперою жебраків” Дж. Гея, „Святою Іоанною скотобоєнь” та „Орлеанською дівою” Шиллера, „Круглоголовими та остроголовими” і „Мірою за міру” Шекспіра і романами Рабле та Свіфта, у п'єсі „Горації та Куріації” використовуються мотиви із трагедії Корнелія „Горацій”, а герой Я. Гашека переноситься письменником у комедію „Швейк у другій світовій війні”. Таким чином, Б. Брехт створює так звану драматургію обробок як специфічного жанру епічної драматургії. Показовими у цьому плані є зауваження Д.В. Затонського, що звертає увагу на процеси інтерпретації загальновідомого матеріалу у ході розвитку літератури, зважаючи, що до чужих сюжетів у своїй творчості звертались Шекспір та Брехт, Гете та Пушкін, Ануй, Сартр. Проте, „у кожній епохи (а чим ближче до ХХ століття і у кожного окремого письменника) були свої резони, щоб використовувати загальновідому історію або навіть чужий літературний текст. Есхіл, Софокл, Евріпід, які були поставлені традицією у жорстку залежність від міфологічної фабульної системи, навіть не знали іншої можливості. У часи Шекспіру інша можливість уже існувала; але, у цілому, до перебігу подій відносились як до всезагального надбання: оскільки власне йому не надавали значення, цінуючи лише образне та змістове його наповнення. Брехт у цьому розумінні схожий на Шекспіра і елизаветинців.

Так, як і вони, він майже не створював оригінальних сюжетів, а, як правило, травестував створені раніше... Проте, брехтівські спонукання відрізняються від шекспірівських. Шекспір користувався розхожими сюжетами майже машинально. Брехт свідомо йшов наперекір нормам і правилам, що склалися, – але йшов не заради епатажу, а у відповідності до своєї естетичної теорії” [68, с. 88-89].

Звернення до традиційного матеріалу письменником не виражається у прямому повторенні чи наслідуванні. Здебільшого традиційні сюжети та образи створюють у його творах другий план, зазнають докорінної перебудови та переосмислення, носять полемічний характер стосовно протосюжету. Тому цілком слушним є зауваження О. Чиркова, що „Брехт не переносить механічно „старе” в сучасність, а відшуковуючи, за його визначенням, „матеріальну цінність”, тобто не підвладну часові естетичну значимість цього „старого”, наповнює його новим змістом, продиктованим сучасністю” [227, с. 138]. Власне традиція є відхідною точкою творчості драматурга, в якій знайшли своє відображення і італійська комедія масок, і прийоми театру стародавнього Сходу, і шекспірівська трагедія. Трансформація Б. Брехтом традиційних сюжетів та образів зумовлена цілим рядом чинників: зокрема, театральною практикою (наприклад, „Життя Едуарда II Англійського”); принциповими положеннями теорії епічного театру (епічний театр повинен викликати інтерес до перебігу подій, а не до розв'язки; знаючи розв'язку традиційного сюжету, глядач зосереджує увагу на причинно-наслідкових зв'язках та уроках людського досвіду). До одного із основних чинників відносять також „перегляд старих конфліктів у „вищій”, тобто сучасній, історичній інстанції” [214, с. 9], пошук нових сторін та аспектів у загальновідомому матеріалі.

Особливу групу його п'єс створюють ті, у „яких відхилення від початкової фабули порівняно менші” [214, с. 9]. Власне цій групі автор і дає назву „обробки” (у нашому дослідженні термін „обробки” буде розглядатися відповідно із зауваженнями А.Є. Нямцу, згідно із якими цей спосіб переосмислення традиційних сюжетів та образів „передбачає сукупність різних рівнів переосмислення літературного матеріалу: жанрового,

композиційного, ідейно-семантичного, стильового та ін. У той же час цей спосіб має і специфічну рису, що відрізняє його від інших форм трансформації сюжетів і образів минулого: автори переосмислюють сюжети та образи, орієнтуючись при цьому на літературні варіанти, які, як правило, вказуються у підзаголовку нового твору” [145, с. 63]. Звернення Б. Брехта до форми „обробки” деякими літературознавцями пояснюється прагненням виховного впливу на молодь. Драматург виступає проти „рутинного” ставлення до класичного спадку, коли манера його виконання та сприйняття перетворюється на шаблон. Автор підкреслює правомірність творчої інтерпретації традиційних сюжетів та образів, тобто зміни авторської концепції.

Першою обробкою Б. Брехта вважається „Життя Едуарда II Англійського” (за Марло). Драматург впорядковує та раціоналізує фабулу, змінює концепцію п'єси; переносить конфлікт сильних особистостей у соціальну площину, акцентує низьку, фізіологічну мотивацію дій головних героїв. Ідейна переорієнтація лежить в основі обробки „Гувернера” (за Ленцем). Б. Брехт займає полемічну позицію до протосюжету, зокрема до позиції Ленца по відношенню до драматичного конфлікту, його філософсько-моральних оцінок, сентиментального моралізаторства. Тема самокастрації розглядається Б. Брехтом під різними кутами зору, у даному сюжеті драматург бачить модель, алегорію „німецької вбогості” [76, с. 211]. Обробками із історичним сюжетом та паралелями до недавнього минулого є „Суд над Жанною д'Арк в Руані у 1431 році” (за Анною Зегерс) та „Труби і литаври” (за Джорджем Фаркером).

За іншою точкою зору, звернення Б. Брехта до традиційних сюжетів та образів, до форми „обробки”, так званий, „поворот до історії” символізує відхід драматурга від заідеологізованої дійсності, „реального” соціалізму і спробу окреслити та історично аргументувати власну позицію (дана теза є правомірною в першу чергу для обробки „Гувернера”) [243, S. 137].

Закликаючи не зберігати класичні твори у запилених підвалах, з остраху щось змінити в них, виступаючи проти

невиправданого страху перед творами великих митців минулого („Якщо ми не здолаємо запобігливий страх, який нам нав'язує оманливе, поверхове і міщанське розуміння класичного, ми ніколи не зможемо здійснити нові постановки видатних драматичних творів, які були б сповнені життя і людяності...” [214, с. 6]), Б. Брехт надає якісно нового значення поняттю традиції в літературі і як літератор ХХ ст. переосмислює в своїх обробках традиційний матеріал на якісно іншому рівні.

Як зазначалось вище, окрему групу творів драматурга становлять ті, де відхилення від протосюжету були не надто великими, і яка виступає під назвою „обробки” („Життя Едуарда II” (за Марло), „Антигона” (за Софоклом), „Гувернер” (за Ленцем), „Суд над Жанною д'Арк в Руані у 1431 році” (за Анною Зегерс), „Дон Жуан” (за Мольєром), „Труби і літаври” (за Джорджем Фаркером). Обробки Б. Брехта можна інтерпретувати як своєрідну „кіноплівку”, в якій під верхнім шаром класичного матеріалу з'являється інший план з новими фабульними моментами та системою мотивувань. Власне драматург стверджує право митця на творче переосмислення традиційних образів.

Змістом обробок Б. Брехта можна вважати прагнення „наблизити до сучасності абстрактно-міфологічні або історично віддалені події, наповнити їх актуальними подіями і проблемами, зробити їх семантично більш зрозумілими сучасному читачеві (глядачеві)” [136, с. 99]. Зокрема, у передмові до „Антигони” німецький драматург підкреслює, що цей твір відзначається за змістом певною актуальністю і висуває цікаві формальні завдання. У пролозі 1948 року тема визначалась, як „роль насилля під час розпаду правлячої верхівки” [18, с. 160], хоча у 1951 р. ним був написаний новий пролог, де підкреслювалась зовсім інша концепція грецької трагедії – „великий моральний подвиг Антигони” [214, с. 16] (а спроба поховати брата Антигоною розглядається, „як вияв гуманізму у віддаленій від нас епосі, як передісторія сьгоднішніх гуманістичних дій” [45, с. 105]). Звернення Б. Брехта до трагедії Софокла не є випадковим: велику роль у цьому відіграли авторитет класика, літературний образ Антигони

та можливості для актуального прочитання та переосмислення цієї проблематики.

Образ Антігони є надзвичайно продуктивним у світовій літературі і, відповідно, як і інші традиційні образи, має на меті „художньо-поетичне вираження універсальї вселенського буття і культурно-історичної реальності у її багатстві і різноманітності” [79, с. 5]. В більшості інтерпретацій героїня несе на собі віддзеркалення трагічної долі батька – Едіпа. Софокл зображує Антігону при дворі її дядька Креонта в трагічний момент життя: коли її брати Полінік та Етеокл вбивають один одного під час поєдинку. Антігона порушує заборону дядька і виконує свій людський обов’язок – хоронить тіло зрадника Полініка. За це її карають ув’язненням у склепі, і вона завершує своє життя самогубством. Її наречений – син Креонта Гемон – не зумівши врятувати кохану, заколює себе мечем. Матрицею для багатьох пізніших інтерпретацій цього образу стають її слова: „Я народжена для кохання, а не для ненависті” [247, с. 50]. „Антігона” Еврипіда уже більше уваги концентрує на коханні Гемона. Епоха Середньовіччя також використовує цей мотив, але її трагедія трактується тут досить поверхово (як туга за втраченим коханням).

Обробкою сюжету Софокла займався також Л. Аламані. Ж. Ротру в більшій мірі звертається до еврипідового сюжету, трактуючи Гемона та Антігону виключно як любовну пару. Любовний трикутник створює Ж. Расін у „Фіваїді”, де третім кутом цього трикутника виступає Креонт. Конфлікт у Ж. Расіна ґрунтується на боротьбі сильних характерів. П. Баланже в образі Антігони намагається відтворити трагічну долю дочки Людовіка XVI. У п’єсі В. Газенклевера Антігона є носієм гуманістичних та пацифістських ідей, Ж. Ануй в цьому образі втілює протест окремої особистості проти тиранічного суспільства [247, с. 52]. Довгий період у тлумаченнях основного конфлікту даного міфу вбачалося протиставлення „двох рівно справедливих принципів – авторитету державної влади і вірності сімейному обов’язку, що освячувалось патріархальними традиціями, які сприймалися як волевиявлення богів” [15, с. 60]. На цій правомірності у тлумаченні давніх колізій акцентує увагу і Гегель.



Звернення Б. Брехта до образу Антігони зумовлено значною мірою тим, що з „міфологічними жіночими персонажами світова література різних культурно-історичних епох часто пов'язує загальнозначущі соціально-ідеологічні й моральні проблеми, що час від часу ставлять цивілізацію в ситуацію екзистенційного вибору” [55, с. 3]. У ХХ ст. особливого звучання набувають проблеми „жінка і суспільство”, „жінка і війна”, „жінка і чоловік”. Обробка німецького драматурга базується на трагедії Софокла і містить майже всі основні етапи фабульного розвитку класичного твору. Обробка ХХ ст. базується на співвідношенні хронотопу минулого і сучасного, багатосторонніми асоціаціями між подіями, що зображуються, та континуумом давнього міфу (це породжує асоціації з висловлюванням К'єркегора: „Я зберігаю ім'я із античної трагедії, за якою в основному буду слідувати, проте, з іншої точки зору, все буде сучасним” [за 4, с. 202]).

Неоднозначність часового простору інтерпретації акцентується, власне, у пролозі, де й визначаються аксіологічні орієнтири та ставиться запитання перед читачами, що спрямовується, в першу чергу, до німців: „Де ви були і що ви робили, співвітчизники, коли вбивали ваших братів?” [214, с. 15] (за О.С. Чирковим, „у брехтівській драмі на повний зріст постає людина іншої доби” [227, с. 132]). Варто згадати зауваження І.А. Бернштейн: „Деколи письменники звертаються до „світових образів” для того, щоб, зіставляючи з ними сучасну дійсність, надати зображуваному більшій людській та історичній значущості завдяки дотичності з образами, що зберігають найзагальніші риси людської природи, та тими, що виражають конфлікти та ситуації, які певним чином повторюються в історії людства. Такого роду образи, конфлікти і ситуації відіграють значну роль у літературі, що присвячена темі війни, коли виникли прикордонні, виключно трагічні ситуації і „цінність” людини вимірялась тою високою мірною, що властива віковим образам” [15, с. 57]).

Б. Брехт переосмислює не лише окремі образи давньої трагедії, а власне протосюжет. Так, привертають увагу певні хронологічні невідповідності: час дії „Антігони” Софокла – це тріумфальне завершення династичної війни. На відміну від

античного сюжету, Б. Брехт переносить нас у часи розпаду загарбницької війни, метою якої є копальні Аргосу. Нерівнозначною є оцінка цієї війни в двох творах. Наприклад, у драмі Софокла війну починає Полінік при підтримці аргосців:

„Нам нарешті являєшся ти  
Над потоком Діркейським.  
Весь у зброї аргівський муж,  
Що із білим прийшов щитом...  
Він розбоєм у нашу країну прийшов,  
Полінікових гнівних послухавши слів...  
Він над наші доми злетів,  
Люттю хижих списів обняв...”  
[170, с. 130-131].

Причини війни у сучасного драматурга не ґрунтуються на міжособній боротьбі братів, а є більш прозаїчнішими. Брехт устами Антігони звинувачує саме Креонта у розгортанні війни:

„...Тебе было мало  
Братьями править в собственном городе,  
В Фивах, чтоб радовались люди  
Мирной жизни под деревьями. Ты  
Братьев погнал в далекий Аргос, чтоб править  
Ими и там...”  
[18, с. 129-130].

У тлумаченні німецького драматурга саме Креонт є причиною трагічної долі братів, одного він перетворює у „палача” [18, с. 130], а іншого – „четвертовал и выставил напоказ – пугать // своих же” [18, с. 130]. Незадоволення розпочатою війною у Б. Брехта виражають різні верстви населення, зокрема старці („Призови их [мужчин] домой, несчастный, пока не погибли!” [18, с. 151]). Якщо Креонт Софокла – це триумфатор, що в цілому підтримується своїм народом, то Креонт Б. Брехта – це втілення терору і насилля, він влаштовує так зване „свято під час чуми” і хоче провести тотальну мобілізацію фіванського народу:

„Итак, в жестокости жестоко ты погряз.  
И, деньгами не оглулен, задам я  
Второй вопрос: а почему, Креонт,  
Сын Менекея, ты жесток? Не потому ли

Что мало у тебя железа для войны?"

[18, с. 148].

Німецький драматург розвінчує створений античним автором образ переможця фіванської війни, який страждає від злої долі. Б. Брехт знімає ореол безгрішності з Креонта, одночасно руйнуючи усталений античність пафос війни („у літературі простежується тенденція дегероїзації семантики певних міфологічних сюжетів. Це стосується у першу чергу міфів, що розповідають про конфлікти між народами або окремими людьми” [145, с. 83]). У Софокла кінцівка твору носить трагічний характер лише стосовно Креонта як окремої особистості. Б. Брехт пов’язує загибель Креонта із руйнацією фіванської держави („И Фивы пасть должны. // Со мной падут. Всему конец...” [18, с. 157]).

У Софокла кінцівка твору носить трагічний характер лише по відношенню до Креонта як окремої особистості:

„Хай приходить він,

Щонайкращий день, мені суджений.

Хай же з’явиться мій останній день...

Відведіть мене, божевільного, –

Я ж убив тебе, рідний сину мій,

І дружину вбив, і нема мені,

Безталанному, де подітись!"

[170, с. 169].

Б. Брехт усвідомлював недосконалість і відносність усіх історичних паралелей і пропонував з обережністю ставитись до актуальних аналогій, які театр і глядач можуть побачити в його обробці [214, с. 15]. Незважаючи на це, п’еса мала передумови для таких аналогій. В образі брехтівського Креонта ми бачимо втілення трагічної долі тирана на фоні загарбницької війни. Відмежовуючись від актуальних паралелей, драматург переключав увагу глядача на загальні, неперехідні суспільно-етичні, гуманістичні проблеми (людина, її призначення, людська гідність, моральна відповідальність за власні вчинки). Автор поглиблює актуальні для ХХ ст. проблеми: війна і суспільство, війна і особистість, роль особистості в трагічні моменти історії.

Німецький драматург дає реально-історичне обґрунтування міфологічних моментів у творі Софокла, він зменшує кількість

епізодів, які розглядають ситуацію як наслідок надприродного впливу. Зокрема, ми можемо спостерігати трансформацію образу Тіресія із жерця, що може передбачувати майбутнє, у розумну, спостережливу людину, яка на основі своїх людських якостей може аналізувати і зіставляти факти і робити висновки, тобто відбувається деміфологізація образу (подібним чином тлумачиться деміфологізація античної героїні в повісті К. Вольф „Касандра”). Феномен пророцтва відходить на задній план, а Тіресій у Б. Брехта – це реальна, звичайна людина, що критичніше, ніж інші, сприймає і аналізує події. Проте, відходячи від міфологічних нашарувань традиційного сюжету, Б. Брехт не полемізує із Софоклом, він дотримується подібної стосовно давньогрецького трагіка позиції щодо проблеми „особистість та авторитарна влада”. Драматург ХХ ст. лише модернізує протосюжет, не змінюючи його гуманістичного пафосу.

Б. Брехт суттєво трансформує мотивацію вчинків героїв твору. Тіресій викриває політичні розрахунки правителів, а під їх міфологічною завісою знаходить прояв людських емоцій та недоліків. Зокрема, він зауважує:

„Я прошлое и нынешнее должен,  
Чтоб оставаться ясновидцем. Вижу, правда,  
Лишь то, что и младенцу видно: что железа мало  
В столпах победных, стало быть, на копыя  
Оно идет еще? Шьют кожухи для войска  
И значит, к осени войны не кончат?  
Впрок рыбу вялят – значит, ждут зимы?”  
[18, с. 147-148].

Креонт Софокла прислуховується до пророцтва Тіресія, тобто до волі богів. У Б. Брехта тиран, навпаки, ігнорує слова провидця, на його рішення може вплинути лише повідомлення про смерть Мегарея.

В обробці ХХ ст. Антігона – це не лише сестра, що прагне поховати тіло брата, це носій певних культурних, політичних та моральних поглядів, характерних для нашої епохи, уособлення позиції, що доля людини – це сама людина, її вчинки (варто провести паралель із тлумаченням цього конфлікту Гегелем, що містить у собі подвійне виправдання: „Цар Креон як голова

держави видав суворий наказ, щоб син Едіпа, який виступив проти Фів як ворог батьківщини, не отримав почесної поховання. Цей наказ значною мірою є виправданим, оскільки він зумовлений турботою про благо всього міста. Але Антігона натхнена такою моральною силою, святою любов'ю до брата, якого вона не може залишити непохованим, як здобич птахів...” [за 4, с. 66]). Конфлікт у традиційному сюжеті врівноважується правомірністю вчинку обох сторін, що підлягає ґрунтовному переосмисленню у німецького драматурга.

Б. Брехт крізь призму античності зображує образ людини, що відмовляється від компромісу у прагненні до споконвічних ідеалів. Взагалі „в ХХ ст. античний конфлікт особистості і тирану (Антігона – Креонт) трансформується в протистояння особистості і натовпу (духовність – моральна сліпота), причому міфологічна ситуація в таких літературних варіантах безпосередньо або на асоціативно-символічному рівнях наближається до трагічних подій світових війн” [138, с. 119]. Продуктивним для сучасної літератури є акцентування ролі жінки в переломні моменти історії, оскільки саме з жінкою письменники ХХ ст. пов'язують майбутнє людства (можливо, тому Б. Брехт обирає для трансформації варіант давнього міфу, за яким Антігона та Гемон гинуть наприкінці твору, проходячи так зване символічне очищення смертю, на відміну від інтерпретації, згаданої Р. Грейвсом, за якою Гемон таємно одружується з героїнею [41, с. 287]). Основним у міфі про Антігону визначається „гуманістична висота міфологічної героїні, що демонструє індивідуальний протест ворожим силам людського світу” [145, с. 82]. Так, на фоні Другої світової війни розгортаються долі Антігони у творах Д.Р. Попеску „Скорботно Анастасія йшла” та Н. Габорович „Антігона з півночі”. Ці повісті в основі зберігають загальновідомі колізії і „повторюють” давню трагедію на фоні глобального конфлікту ХХ ст. Автори лише надають окремій ситуації універсального звучання, ускладнюючи сюжетно-композиційну структуру твору.

Осучаснення античного сюжету за подібною до Б. Брехта схемою спостерігається у драмі Ф. Лютцендорфа та п'єсі Р. Хоххута „Берлінська Антігона”. Зокрема, Ф. Лютцендорф

змінює часові рамки класичної трагедії на події визвольної війни на Кіпрі. Твір Хоххута є також надзвичайно близьким до п'єси Б. Брехта, оскільки відтворює часові реалії Другої світової війни.

І.Ю. Гузар проводить паралель між „Антигоною” Б. Брехта та п'єсою західнонімецького письменника К. Губалека „Година Антигони”, романом польського письменника К. Брандуса [45, с. 106]. Власне ж, Б. Брехт не має на меті створити полемічний стосовно Софокла твір, „він вбачає велику актуальність опрацьованого Софоклом конфлікту між людством і авторитарною владою...” [214, с. 17]. Б. Брехт є справжнім майстром обробок як форми переосмислення традиційних образів та сюжетів. Метою його обробки „Антигона” є не „відмова” від Софокла, а намагання зробити його ближчим до сучасності, психологізувати і політизувати цей твір. Тобто, у творчості Б. Брехта втілюються характерні для ХХ ст. тенденції, за якими для останніх десятиліть характерними є „інтенсивні пошуки нової духовності, яка не руйнує і не відмовляється від загальнокультурної традиції, а виділяє в ній категорії, які є необхідними для розуміння сучасності” [136, с. 9]. Герої німецького драматурга живуть одночасно у двох часових просторах: в античні часи та у період Другої світової війни.

Різноманітні легендарно-міфологічні та літературні структури постійно демонструють здатність у концентрованому вигляді відобразити актуальні екзистенційні проблеми індивідуального та загальнолюдського буття. Однією з таких універсальних змістових структур є сюжет про Дон Жуана, еволюція якого орієнтується на сучасні філософські та морально-психологічні концепції. Активність трансформації цього традиційного образу зумовлена значною мірою його потенційною драматичною суперечністю моральної і матеріальної основ у людині, що передбачає дисгармонічність свідомості.

Як відомо, „протягом століть середньовічний персонаж осмислювався у якості вічно молодого і неперевершеного звабника жінок, що постійно через них бореться на дуелях і у фіналі зазвичай карається за перевищення людської міри дозволеного” [145, с. 124]. Образ вічного коханця вперше

знаходить своє літературне втілення у драмі Тірсо де Моліни, де він уособлює середньовічного розпусника. Його пригоди демонструються у чотирьох епізодах: з донною Ізабелюю, до якої він з'являється вночі в образі її коханця Октавіо; з донною Анною, він наближається до неї в плащі її коханого і вбиває батька Анни; з двома дівчинами з народу, яких він зваблює обіцянками одружитись. П'єса Тірсо де Моліни поєднує два тематичних комплекси – любовні пригоди юного ловеласа та покарання грішника (через появу кам'яної постаті дона Гонсало). Відповідно герой Тірсо де Моліни втілює „ті онтологічні і аксіологічні аспекти, які стали домінуючими у духовному континуумі наступних культурно-історичних періодів” [140, с. 52]. Проте, лише у Мольєра відомий сюжет набуває нового звучання та стає сюжетом-зразком. За А.Є. Нямцу, „в історії донжуаніани комедія Мольєра мала таке ж значення, як і гетівська трагедія в інтерпретації сюжету про доктора Фауста” [140, с. 57]. Відомий звабник у французького драматурга осучаснюється, перетворюється у вільнодумця та матеріаліста.

Мольєр не прагне розвінчати середньовічного розпусника. Французький Дон Жуан – це філософ, який втілює вічне прагнення до руху, прогресу. Він створює власну філософію завойовника: „Кінець кінцем, це найсолодша річ – подолати красуню, що намагається чинити нам опір; і я маю щодо цього честолюбство завойовників, які безупинно летять від перемоги до перемоги і неспроможні стримати своєї жадоби. Ніщо не могло б зупинити шалені пориви моїх бажань; я почуваю, що серце моє здатне кохати цілий світ; і, як Олександр, я бажав би, щоб існували ще й інші світи, де мені можна було б так само, як і тут, здобувати любовні перемоги!” [124, с. 114]. Дон Жуан у Мольєра своєю цинічністю втілює потаємні риси тогочасного суспільства. Він не лише його представник, але й суддя і, навіть, кат. Будучи персонажем мольєрівської п'єси, він сам грає роль, уособлюючи певну тавтологічність образу: „Роль людини з добрими засадами – найкраща з усіх ролей, що їх тільки можна зіграти” [124, с. 160]. Сам Мольєр виступає в цій п'єсі порушником канонів класицистичної комедії, поєднуючи у творі представників знаті і селян, буржуа. Занадто великою є в п'єсі

кількість персонажів. Правило трьох єдностей порушується місцем дії – це і міська площа, і берег моря, і ліс, і дім Дон Жуана, і могила Командора. Французького Дон Жуана, на відміну від героя Тірсо де Моліни, захоплює сам процес зваблення, а потім він втрачає інтерес до жертви своєї пристрасті. Він діє свідомо, навіть жорстоко, заперечуючи будь-яку мораль. Дон Жуан у Мольєра хоча і створює антиморальну програму своїх вчинків, проте не встигає втілити її у життя.

У комедії Мольєра визначаються типові місця, які пізніше стануть продуктивними для інтерпретацій XIX-XX ст. – це сцена дуелі з Командором, історія донни Анни, запрошення статуї на вечерю, зникнення Дон Жуана в пеклі. Відкритими у розробках цього образу в XX ст. є мікроконфлікти між слугою та господарем. Значення французької комедії про Дон Жуана полягає в тому, що в ній є „ряд ситуативних моментів, які потенційно потребували сюжетного розвитку, психологічного обґрунтування, переконливого вмотивування” [140, с. 58]. У пізніших інтерпретаціях знімається дидактичність цього сюжету.

Інтерпретації образу Дон Жуана до XX ст. значною мірою орієнтуються на розробку різноманітних версій походеньок всесвітньовідомого коханця, які ускладнюються багатьма соціальними та морально-психологічними мотивуваннями, дослідженням етичної правомірності його вчинків, реакцією образу на здійснене ним. Дон Жуан XX ст. значно більше пов’язаний з комедією Мольєра, проте сучасна донжуаніана має „принципово інше змістове підґрунтя: не зображення любовних утіх персонажа, а дослідження етичної правомірності його поведінкових орієнтирів, реакція самого героя на свої вчинки” [140, с. 60]. До провідних тенденцій у трансформації цього образу сучасною літературою належить переосмислення поведінки та еволюція образу Дон Жуана в реалістичному плані, а також дослідження ідеї донжуанізму з точки зору певного соціокультурного контексту.

Образ Дон Жуана у XX ст. втілює цілий ряд нових концепцій. Це, зокрема, гуманізація всесвітньо відомого ловеласа, який здійснює переоцінку власних дій, звернення до духовного світу Дон Жуана. Наприклад, Л. Мештерхазі у своєму



оповіданні „Дон Жуан, або Істина” виправдовує вчинки героя, ускладнюючи трансформацію класичного матеріалу введенням двох сюжетних ліній: історії Дон Жуана та історії настоятеля монастиря, який змушений переглянути свої світоглядні орієнтири під впливом долі цього „розпусника”. Сучасний Дон Жуан може втрачати в літературі всі формальні атрибути традиційного образу, навіть перетворитись в імпотента („Сповідь дона Хуана” К. Чапека). Свого імені він позбувається в п'єсі Ж. Ануїя „Орніфль, або Наскрізний вітерець”, де головний герой є матеріальним втіленням ідей донжуанізму. Орніфль – це вже не традиційний Дон Жуан, а „втілення розпаду особистісних гуманістичних засад сучасної цивілізації, їх трансформація в бік індивідуалізму і жорсткого прагматизму” [140, с. 91]. XX ст. позбавляє сюжетно-образний матеріал загальновідомих стереотипів сприйняття, які сформувались протягом довгого періоду функціонування у духовній свідомості суспільства, відбувається поглиблення його семантичних характеристик, здійснюється структурна переорієнтація інтегральних ознак, які раніше активно використовувались.

Як зауважується К.Д. Бальмонтом, „старий, романтичний Дон Жуан беззаперечно вмер, як вмерли тимчасові умови, що створили його життєвий і літературний тип. У сучасних обставинах тип Дон Жуана не має навіть тої місцевої випадково-історичної привабливості, якою він був овіяний в романтичну епоху, що його створила. Як би не прикрашали його сучасні художники надзвичайними якостями, що роблять його обраним серед нищих плебеїв, він уже не може заволодіти нашими симпатіями, як Дон Жуан давніх часів” [11, с. 181]. Ґрунтового переосмислення зазнали у літературних варіантах і взаємовідносини традиційних пар: Дон Жуан – Лепорелло (Л. Юлленстен „В тіні Дон Хуана”, де образ-супутник уже не просто відтінює головного героя, а сам стає визначним чинником; у п'єсі М.С. Гумільова „Дон Жуан в Єгипті” Дон Жуан та Лепорелло є втілення морального антагонізму), Дон Жуан – Командор (Г. Фігейреду „Дон Хуан”, де саме Командор стає носієм бездуховності, морального нігілізму). Вивертання „традиційної структури” відбувається в комедії С. Альошина „Тоді в Севільї”, в якій за маскою севільського розпусника

ховається перевдягнена дівчина. Дон Жуана, якому відмовляють жінки, зображує у своїй трилогії С. Рафалович. Психологія „втраченого покоління” досліджується в п’єсі Е. фон Хорвата „Дон Жуан повертається з війни”.

XX ст. поєднує в своїх інтерпретаціях традиційні образи різної спрямованості, створюючи паралелі: Дон Жуан – Фауст (трагедія „Дон Жуан” О.К. Толстого), Дон Жуан – Марія Магдалина („Дон Жуан вмирає, як всі” Т. Мазілу). Особливо варто відзначити опозицію Дон Жуан – Фауст, оскільки „сюжети про Фауста і Дон Жуана в основних своїх формально-змістових моментах функціонують у літературі у контексті подібних трансформаційних тенденцій” [145, с. 126]). Відповідно, трансформація образу Дон Жуана у XX ст. являє собою надзвичайно широкий діапазон інтерпретацій, де традиційний образ може втілюватись як у молодій людині, так і в старці, у чудовому коханці або ж імпотентові, володарі жіночих сердець або чоловікові, що страждає від нерозділеного кохання.

Тема багатьох обробок XX ст. пов’язується з образом Дон Жуана. Основною метою обробок є глибинне освоєння духовного спадку поколінь, осучаснення, психологізація вже відомих тем та образів. Надзвичайно виразною з цієї точки зору були обробки Б. Брехта, який як письменник XX ст. переосмислює традиційні образи з новітніх позицій.

Як основу однієї з своїх обробок Б. Брехт використовує саме комедію Мольєра. Його обробка спрямована на те, щоб розвінчати середньовічного розпусника, зняти з нього ореол романтичності, і, відповідно, інтерпретація розбещеного аристократа в цій п’єсі базується на тенденції спрощення. Мольєр не має на меті розвінчати героя, довести його моральну неповноцінність, зображуючи нам лише „дзеркало” тогочасного суспільства („Класичний Дон Жуан французького драматурга є сміливим і по-своєму чесним; усупереч власним деклараціям, він так і не стає лицеміром” [145, с. 126]). Німецький драматург позбавляє свого Дон Жуана привабливості мольєрівського образу. Так, у примітках до твору він зауважує, що „Дон Жуан не є атеїстом у прогресивному значенні цього слова. Його невіра не є войовничою, тобто не вимагає людської діяльності: його

невіра – це просто недостатність віри. Тут наявність не переконання у чомусь іншому, а відсутність будь-якого переконання...” [18, с. 391] (варто провести паралель із Дон Жуаном М. Фріша). Тобто у німецького драматурга давній звабник концентрує зміст власного життя на задоволенні, не звертаючи уваги на оточення.

Б. Брехт спрощує численні сцени мольєрівської комедії, зокрема він примітивізує та вульгаризує монолог Дон Жуана про роль кохання в його житті, його герой уже не так захоплено, як персонаж Мольєра описує жінку, в яку він закохується. Німецький драматург відмовляється від інтелектуальної складності і неоднозначності образу, що привернули увагу Мольєра, перетворює його у звичайного мерзотника (що дає підставу І. Фрадкіну у вступній статті до „Обробок” Б. Брехта стверджувати: „В обробці мольєрівського „Дон Жуана” надзвичайно виявилась соціологічно-спрощувальна тенденція... Брехт знімає інтелектуальну складність і суперечливість цього образу, що привертає увагу до нього Мольєра, перетворює його у боягуза і банального бабія” [214, с. 23] – та звертати увагу на відхід у цій п'єсі від філософської концепції оригіналу, виходячи за межі будь-якої доцільності). Так, Б. Брехт наділяє свого героя певною брутальністю. Якщо репліки Дон Жуана Мольєра мають нейтральне забарвлення, то персонаж Брехта вживає більш вульгарну лексику („Заткни пасть!” [18, с. 339]). В обробці більше уваги приділено сцені підготовки викрадення чужої нареченої, щоб наочніше зобразити мерзенність цієї людини, що готова ризикнути життям інших заради своєї примхи. Так, С. К'еркегор відзначає процеси деградації суспільства, відзначаючи, що „величезна нев'януха міць давньої народної поезії саме в тому і полягає, що у ній є сила бажання. Бажання ж нашого часу є тільки гріховними і вульгарними, – у нас все зводиться до бажання збагатитися за рахунок ближнього” [85, с. 13].

Німецький Дон Жуан уже не просто звабник та викрадач чужих наречених, він здатен і на вбивство задля задоволення своєї хтивості. Так, Сганарель за його наказом повідомляє гребців, що, можливо, їм доведеться „убивать людей” [18, с. 344]. Оцінка іншими людьми цієї особи є більш відвертою у

новій версії твору, дон Луїс називає його „негодяєм”, „чудовищем” [18, с. 346]. Б. Брехт виключає із своєї п'єси монолог Сганареля, що відображає негативне ставлення Мольєра до професії лікаря, оскільки ці судження можна вважати дещо застарілими. Герой Мольєра наділений певною привабливістю, що демонструється у сцені з розбійниками („Видобуває шпагу й біжить до тих, що б'ються” [124, с. 139]). Б. Брехт відмовляє своєму персонажу у такій рисі, як хоробрість (саме Сганарель виходить переможцем з цієї бійки, хоча кількість розбійників скорочується з 12 до 3).

Виправдання своєї боягузливості він знаходить у соціальній нерівності: „Я сам не собираюсь сражаться с людьми, которые дубасят вас палками” [18, с. 367]. Німецький Дон Жуан із задоволенням користується чужою славою: „Сударь, я сделал лишь то, что сделали бы и вы на моем месте” [18, с. 368]. Негативний відтінок у характеристиці Дон Жуана в обробці досягається завдяки його залицанням до дочки командора. Зниженому звучанню п'єси служить і образ кухарки Терези з її теревенями, яка є виключно брехтівським персонажем (цим автор надає побутових рис мольєрівській комедії). Німецький драматург міняє послідовність деяких сцен, зокрема сцену з доном Луїсом він виносить до моменту зустрічі з Командором, що підкреслює деградацію головного героя. Дон Жуан Б. Брехта позбавляється також рис філософа, оскільки його тиради про лицемірство та брехню ґрунтовно скорочуються, хоча автор спрямовує увагу на таке поняття, як „репутація”.

У відносинах „Дон Жуан – Сганарель” відчутними є тенденції характерні для останніх років: „Якщо для численних попередніх варіантів сюжету була характерною своєрідна гармонія відносин між Дон Жуаном і його служником (базуючись на принципі підлеглості, вони ніби доповнюють одне одного, були підкреслено неантагоністичними), то у ХХ ст. у зв'язку з критичним осмисленням власне ідеї донжуанізму часто акцентується неможливість такого союзу (Лепорелло, Сганарель і т. п., вже не помічник і вірний порадник пана, а своєрідна матеріалізація його найбільш негативних якостей)” [145, с. 131].

Німецький драматург у доповнення до оди лицемірству, виголошеної персонажем Мольєра, вкладає в уста свого героя практичну розробку використання цієї моделі поведінки на дочці командора: „Взгляните на мое смертельно бледное чело. Достанет ли у вас жестокости отвергнуть отчаявшегося, который одной ногой уже стоит в могиле?..” [18, с. 388]. Заради досягнення власної мети, він готовий на будь-які мерзенні вчинки, підлість, втілюючи поведінковий кодекс звичайнісінького розпусника. Автор не зображує етапи морального падіння Дон Жуана, його деградація винесена за межі драматичного дійства, перед сучасником постає цілком сформований світ „дрібного розпусника”, що повністю позбавлений духовних цінностей.

Нерівнозначними є також кінцівки двох творів. Мольєр із смертю Дон Жуана вносить спокій у суспільство, невдоволеним залишається лише Сганарель: „Ах!.. Моя платня! Моя платня! Смерть його – всім і кожному втіха!.. Зневажене небо, знехтувані закони, зведені дівчата, збезчещені родини, ославлені батьки, скривджені жінки, чоловіки, що їх доведено до відчаю, – всі, всі задоволені! Тільки мені одному не пощастило! Моя платня, моя платня, моя платня!” [124, с. 166]. Героям Брехта, навпаки, не вистачає цього негідника:

**„Ла Вьолет.** Какое несчастье! Он исчез.

**Анжелика.** Я немного опоздала... Ах! О, ужас!

**Диманш ...** Ах! Мой лучший клиент!

**Братья Эльвиры.** Где этот негодяй! ...Ах! Честь семьи запятнана навсегда!

**Серафина.** Ах! Кто теперь будет есть моих уток в апельсиновом соусе?

**Марфуриус.** Ах! А как же дуэль?

**Дон Луис.** О! Мой сын! Мой наследник!

**Гребцы.** Где он? Эх, плакали наши пятьдесят четыре дуката.

**Рыбачки.** Ах! Кто купит наши устрицы? Какой был благородный, красивый господин!” [18, с. 390].

В обробці поглиблюються, психологізуються проблеми „людина і гріх”, „людина і суспільство”, хоча Б. Брехт дещо спрощує звучання традиційного образу, орієнтуючись на

підкреслено знижений і семантично спрощений варіант інтерпретації. Тобто у Дон Жуані Б. Брехта, як і в більшості Дон Жуанів ХХ ст., „...відсутньою є та відверта пристрась, що робила їх попередників сильними і цілеспрямованими особистостями” [145, с. 158]. Драматург супроводжує коментарями власну обробку і так пояснює концепцію свого твору: „Ми не на боці Мольєра. Він голосує за Дон Жуана: епікуреєць (і учень Гассенді) за епікурейця. Суд небес Мольєр висміює, в його зображенні він виглядає, як досить таки сумнівний спосіб знищення радощів життя. Проти Дон Жуана у Мольєра виступають лише рононосці і подібні їм персонажі. Ми ж проти паразитичної насолоди життям. На жаль, ми можемо показати цього „художника життя” лише у вигляді хижака” [18, с. 392]. Нівелювання ореолу привабливості образу відчувається у іронічних нотатках до комедії, що подаються автором: „Великий звабник не опускається до якихось особливо витончених еротичних засобів. Він зваблює своїм костюмом (і манерою його носити), своїм положенням (і безсоромністю, з якою він нею користується), своїм багатством (або своїм кредитом) і своєю славою (або впевненістю, яку він для себе знаходить у своїй популярності). Він виступає, як велика сексуальна держава” [18, с. 391].

Отже, в процесі свого розвитку образ мольєрівського Дон Жуана зазнав значних трансформацій, зокрема це стосується творів ХХ ст. Тобто, певним чином заперечується твердження С. К'єркегора, що „будь-яке тлумачення Фауста можливо і заслуговує звання досконалого, проте наступне покоління створить свого „Фауста”, тоді як Дон Жуан, внаслідок абстрактного характеру ідеї, що втілюється у ньому, буде жити вічно, і сподіватись створити нового „Дон Жуана” – все одно, що захогіти написати „Іліаду” після Гомера” [за 4, с. 193-194]. До провідних тенденцій в інтерпретації сучасного героя належить гуманізація, психологізація відомого ловеласа, переосмислення традиційних пар.

Трансформацію цього образу у формі обробки у ХХ ст. представляє Б. Брехт, який розвінчує мольєрівського Дон Жуана, знімає пафосність з тлумачення його вчинків. В очах німецького драматурга ми не можемо знайти щонайменшого

виправдання цього розпусника. Для Брехта він уже не є носієм певних концепцій, передових ідей. Тобто, сучасний Дон Жуан втрачає зовнішній блиск та привабливість попередніх епох, „традиційний Дон Жуан повністю належить минулому, на його заміну прийшов герой, часто надзвичайно далекий від ідеалів рицарства, честі і обов'язку” [140, с. 125]. І у Б. Брехта Дон Жуан перестає бути справжнім Дон Жуаном, а стає імітацією людини. В цій обробці відображено нові тенденції розвитку образу Дон Жуана в літературі ХХ-ХХІ ст.

Традиція є відправною точкою літературної діяльності Б. Брехта, в якій знайшли своє відображення італійська комедія масок, прийоми театру стародавнього Сходу, шекспірівська трагедія. Особливу групу серед творів драматурга створюють п'єси із незначним відхиленням від початкової фабули. Власне цій групі автор і дає назву „обробки”. Обробки Б. Брехта демонструють різнонаправлені тенденції трансформації традиційних образів та сюжетів у цій формі: наповнення сюжету актуальною проблематикою, поглиблення сприйняття традиційних образів („Антигона”); нівелювання, спрощення первісної семантики („Дон Жуан”). Автор створює два можливих варіанти прочитання загальновідомих колізій у сучасній літературі: співзвучний або полемічний щодо протосюжету.

В обробці Б. Брехтом „Антигони” Софокла проводиться паралель між античними часами та трагічними сторінками історії Німеччини, автор порівнює та переплітає ці епохи; персоніфікує образ-символ Антигони, виносячи його в інші часові рамки. Інтерпретація ХХ ст. базується на співвідношенні хронотопу минулого і сучасного, багатосторонніх асоціаціями між подіями, що зображуються, та континуумом давнього міфу.

Сучасний драматург дає реально-історичне обґрунтування міфологічних моментів у трагедії Софокла, він зменшує кількість епізодів, які інтерпретують ситуацію як наслідок надприродного впливу. Відходячи від міфологічних нашарувань традиційного сюжету, Б. Брехт не полемізує із Софоклом, він дотримується схожої по відношенню до давньогрецького трагіка позиції щодо проблеми „особистість та авторитарна влада”.

Метою обробки є не відмова від Софокла, а намагання зробити його ближчим до сучасності, психологізувати і

політизувати цей твір. У творчості Б. Брехта знайшли відображення характерні для ХХ ст. тенденції, за якими для останніх десятиліть характерними є інтенсивні пошуки нової духовності, яка не руйнує і не відмовляється від загальнокультурної традиції, а виділяє в ній категорії, які є необхідними для розуміння сучасності.

Активність трансформації образу Дон Жуана у літературі ХХ ст. зумовлена значною мірою потенційною драматичною суперечністю моральної і матеріальної основ у людині, що передбачає дисгармонічність свідомості. Еволюція цього образу орієнтується на сучасні філософські та морально-психологічні концепції.

У комедії Мольєра визначаються типові місця, які пізніше стануть продуктивними для інтерпретацій ХІХ – ХХ ст.: сцена дуелі з Командором, історія донни Анни, запрошення статуї на вечерю, зникнення Дон Жуана в пеклі. Відкритими у трансформаціях цього образу в ХХ ст. є мікроконфлікти між слугою та хазяїном.

Б. Брехт полемізує у своїй обробці із сприйняттям Дон Жуана Мольєром, відмовляється від інтелектуальної складності та неоднозначності загальновідомого образу. Автор не зображує етапи морального падіння Дон Жуана, його деградація винесена за межі драматичного дійства, перед сучасником постає цілком сформований світ „дрібного розпусника”, що повністю позбавлений духовних цінностей.

В обробці поглиблюються, психологізуються проблеми „людина і гріх”, „людина і суспільство”, здійснюється орієнтація на підкреслено знижений і семантично спрощений варіант традиційного образу. У Брехта Дон Жуан перестає бути справжнім Дон Жуаном, а стає його тінню, „лже-двійником”, імітацією людини. В цій обробці відображено нові тенденції розвитку образу Дон Жуана в літературі ХХ – ХХІ ст., тобто втрату привабливості і моральну деградацію, а також здійснено полемічне по відношенню до першоджерела прочитання традиційного образу.



### РОЗДІЛ 3

#### Переосмислення традиційних структур у творчості П. Хакса

Особливо виразно переосмислення завдань літератури 60 – 80-х років простежується на основі творчості П. Хакса, якого називають „найпродуктивнішим драматургом НДР” [76, с. 405]. Відповідно до висловлювання В. Міттенцвая, „спільні для літератури та мистецтва зміни знаходять своє відображення в його драмах раніше, ніж у будь-кого іншого. Його творчість – це сейсмограф суспільно-естетичних коливань” [117, с. 146-147]. Він ввійшов у драматургію НДР як учень Б. Брехта (саме Б. Брехт протегував молодому драматургу та запросив його на посаду завліта у „Берлінер Ансамбль”) та „історіограф”. У дослідженні К. Трільзе П. Хакс розглядається як драматург „інтернаціонального формату”: „Як драматург, він є безперечно одним із найуспішніших та найпопулярніших митців НДР після Брехта (цю позицію довгий час займав Ф. Дюрренматт)” [289, с. 258]. П. Хакс згадується також у числі драматургів, що отримали підтримку з уст А. Зегерс [176, с. 208].

Перші п'єси П. Хакса написані на історичні або умовно-історичні теми, у руслі епічного театру Б. Брехта. В них осмислюються знакові особистості минулого, переосмислюються історичні анекдоти. Одна з найпопулярніших п'єс раннього періоду „Колумб, або Відкриття індійської ери” (у новому варіанті „Колумб, або Плавання світової ідеї”). У центрі цієї комедії образ відомого мандрівника (якщо систематизувати за генетичною ознакою традиційні сюжети та образи, то цей персонаж належить до традиційних історичних образів). Проте, вже цей драматичний твір демонструє неоднозначність позиції П. Хакса стосовно Б. Брехта. Ситуація, що розгортається навколо Колумба, споріднена з трагедією брехтівського Галілея. Зокрема в одній із статей відзначається, що „Хакса-драматурга цікавлять не стільки конкретні явища, скільки загальна закономірність, що проявляється у цьому конкретному явищі. Для доказу такої закономірності на ранньому етапі творчості він не шукає психологічно вірогідних мотивацій. Хакс використовує ефект несподіванки у показі дійових осіб, навмисне змінює

послідовність розвитку дії, тобто використовує ті прийоми, що були характерні для театру Брехта. Але... уже в перших п'єсах намітились тенденції у стилістичній манері Хакса, які пізніше призвели до різкого розриву із естетикою Брехта і переходу на позиції поетичної драматургії” [16, с. 74-75]. Відхід від брехтівської традиції полягає у створенні між персонажами не лише соціально обумовлених зв'язків, але й у відображенні глибини психологічних відносин.

Основні колізії твору сконцентровані навколо вчинків людини та відповідальності за них, проблеми „вчений та наслідки прогресу у суспільстві”. Якщо трагічність Галілея у неспроможності подолати людську слабкість та відстояти власну наукову позицію, то Колумбу уже не вистачає цієї слабкості та гуманізму. Реалізація прогресивних з точки зору науки амбіцій Колумба, його компроміси, що здійснюються заради розвитку суспільства, призводять до моральної деградації вченого, актуалізуючи проблему „геній та злочин” (подальше розгортання цієї проблематики можна простежити у п'єсі Ф. Дюрренматта „Фізики”). Драматург НДР використовує історичний факт для „моделювання” деяких закономірностей суспільної еволюції” [9, с. 56], розглядає задану у творі ситуацію крізь призму світогляду сучасника.

В основі іншої п'єси П. Хакса „Легенда про герцога Ернста, або Герой та його почет” один із зразків середньовічної епічної літератури („Герцог Ернст”). Автор „вивертає” семантику протосюжету, за яким середньовічний феодал несправедливо обвинувачується вітчимою у зраді та відправляється у вигнання, подорожує казковими країнами та знову повертається на батьківщину. Драматургом гіперболізується наївність традиційних образів. У п'єсі головному герою дається характеристика „благородного скакуна на ниві сучасності, але бовдура перед лицем історії” [289, с. 107]. П. Хакс вибудовує дійство у площині соціальних відносин, зауважуючи: „П'єса розглядає героїзм як функцію соціального стану” [26, с. 331], а чесноти героя зменшуються відповідно до зменшення його могутності (власне друга частина назви п'єси – „Герой та його почет” – акцентує увагу на тому, що велич герцога базується не на власній звитязі, а на подвигах васалів). Автор демонтує

ідеалізовані уявлення про рицарську хоробрість, благородство та кодекс честі, що культивувались у період фашизму, тобто у творі розвінчуються традиційні моделі („виявляється, минуле було не таким, як прийнято думати” [26, с. 332]), а мало привабливі реалії ХХ ст. проступають крізь обриси феодальної легенди.

Дегероїзація, розвінчування культу Фрідріха II простежується у п'єсах „Битва під Лобозіцем” та „Мірошник з Сан-Сусі”. Літературною основою для першого твору є автобіографічна книга Ульріха Брекера „Історія життя та пригоди бідної людини в Токенбурзі”. Історія звичайного парубка, якого офіцер обманом заманує у прусську армію, дописується сучасним автором. Відмова від „палочної дисципліни”, гуманне ставлення офіцера до солдата, за П. Хаксом, лише одна з форм маніпуляції людською свідомістю. Завдання п'єси полягає у деміфологізації війни, викритті використання людської свідомості у тотальних конфліктах. „Мірошник з Сан-Сусі” – це соціологічна інтерпретація історичного анекдоту (суть якого – твердження „є ще судді у Берліні” [288, с. 120]).

Драматург ставить під сумнів можливість існування ідеалізованого солдатського короля у реальності. Події недавнього минулого змушують його розвінчувати міф про непереможність німецького духу, „вищість” німецької нації, а також зобразити процес створення, режисерування легенди в історії (за твердженням Р. Ромера, „ідея п'єси підказана Б. Брехтом” [163, с. 350]). Відсутність гідного антагоніста у Фрідріха пояснюється в одній з рецензій так: „Існує оточення, в якому позитивний герой просто не може існувати, інакше він перестане бути позитивним героєм; таким оточенням є Сан-Сусі” [9, с. 61]. Автор у ранніх п'єсах намагається знайти відповідь на запитання, що змушує могутню націю йти слідом за облудливими вождами. А власна позиція П. Хакса до традиції у цей період іронічно подається ним у висловлюванні: „По суті мене обвинувачують у тому, що я прогулююся минулим, як безрідний злидар алеєю перемоги, не знімаючи капелюха ні перед одною із статуй. Хіба ж може завершитись таке щасливо?” [за 26, с. 344].

За період роботи у „Берлінер Ансамбль” та Німецькому театрі він створює численні інтерпретації традиційного репертуару („Історія старого вдівця”, „Дітовбивця”, „Прекрасна Єлена”, „Мир”). До його творчої спадщини належать два цикли казок „Діра у вітрі” та „У підземеллі старої башти”, дитячі вірші, філософська казка „Філін і Літаюча принцеса”. П. Хакс експериментує у царині жанру, намагається осмислити його закони.

Після захоплення брехтівським театром у перших своїх п'єсах П. Хакс звертається до Шекспіра: „Шекспір – це те, – написав Хакс в 1964 р., – чого ми всі хочемо і не можемо... У післяшекспірівській драматургії є нововведення; але наскільки мені відомо, немає покращень. Можна відрізнитись від Шекспіра – недоліками. Особисто я надзвичайно пізно зрозумів Шекспіра. І щоразу, коли я починав робити будь-яку справу дійсно зразково, я помічав, що Шекспір робив це краще. Ми знаємо трохи більше про світ, ніж Шекспір. Але ми навряд чи знаємо більше про людину. І ми все ще не знаємо і половини того, що він знав про мистецтво” [за 24, с. 15]. У руслі „високої” шекспірівської комедії написано „Маргариту в Ексі”. Запозиченими у Шекспіра є тема („Король Генріх VI”, „Король Ричард III”), сплетіння історії та мистецтва і двох сюжетних ліній – похмурої, гротескної та сатиричної, трубадурської (хоча, як зауважується деякими дослідниками творчості П. Хакса, драматург використовує у цьому творі також і прийоми брехтівського епічного театру, він „досконало володіє ефектом очуження” [163, с. 351]). Власне подих сучасності глядач може побачити у театрі абсурду (варто порівняти із абсурдом у творчості Ф. Дюрренматта). Традиційний сюжет подано автором у формі продовження: П. Хакс дописує перервану Шекспіром історію.

Проблематика п'єси вибудовується навколо образів Маргарити та Рене. З королевою Англії пов'язуються „темні фарби” комедії, вона ненавидить всіх і вся, і самогубством вона здійснює акт помсти світу. Її символічна смерть – це хаксівське заперечення можливості повернути минуле. Найбільшим злочином у інтерпретації драматурга ХХ ст. є „використання розуму „не за призначенням” [219, с. 229]. Втіленням оптимізму,

здатності людини насолоджуватись життям є король Провансу Рене (можна порівняти з Ромулом Великим Ф. Дюрренматта). У цій комедії П. Хакс поєднує глибокі філософські проблеми з бажанням створити атмосферу свята, всепереможності життя.

У 1965 році в одному із інтерв'ю П. Хакс уже по-іншому відзначає свою позицію стосовно Б. Брехта: „Всі добрі люди навчилися у період епічно-соціологічного театру зображувати на сцені суспільні процеси і тепер можуть відійти від цього. Тепер вони можуть розповідати величні історії про людей, не забуваючи, що ці люди живуть у певному суспільстві” [за 117, с. 136]. Пізніше він визначає „половинчатість” впливу майстра епічного театру на власну творчість, виступає проти крайнощів у відображенні соціальної приналежності героїв Б. Брехта („Його люди були не живими людьми, а уявленнями Брехта про людей, яким у процесі драматично непереконливої фабули доводилось наполегливо стверджувати примат соціологічного” [117, с. 137]). За П. Хаксом, соціальне середовище лише повинно гармонійно входити у площину п'єси.

Д. Міттенцвай дає таке тлумачення процесу у літературі 70-х років: „Скоріш за все, це один із проявів широкого процесу, що триває у сімдесяті роки, який – поки немає кращого, більш точного визначення – можна було б назвати естетичною емансипацією. Ця емансипація... відображає зміни, що трапились у естетичному мисленні...” [117, с. 138]. Якщо у перші післявоєнні роки акцент у літературі робився на її дидактичній, повчальній функції, то на більш пізньому етапі публіка відмовляється сприймати пряме нав'язування їй давно уже відомих істин.

На думку П. Хакса, мистецтво повинно відмовитись від поняття доцільності та функціонувати за власними законами. На тому етапі П. Хакс дистанціює себе як драматурга, що подолав вплив Б. Брехта та обрав інші орієнтири. Він опозиціонує епічному театру театр поетичний, де „поетичне” інтерпретується, як відхід від „прози”. Поезія у розумінні драматурга НДР – це світ непересічної особистості, що сповнена справжніми почуттями, а проза пов'язується із соціальною дійсністю („Якщо Бальзак, роблячи висновки із своєї епохи, абсолютизував прозу, то ми сповнені рішучості протиставити їй

в якості нового претендента на трон – поезію. Ми живемо зовсім не у поетичному світі, але ми сприймаємо його як світ, що спроможний стати поетичним” [за 83, с. 77]). Проте, не кожне явище сьогодення відповідає вимогам поетичного, поза сферою його інтересів залишається і документальність („салат із фактів” [232, с. 123]). Письменник критикує брехтівське надмірне підкреслення соціальної приналежності персонажів, розглядаючи власну позицію щодо Б. Брехта як „пройдений етап”, та виводить власну творчість від Шекспіра та Гете.

Усвідомлюючи, що у світі є більш привабливі речі, ніж революція (в той час як для Б. Брехта, за твердженням деяких літературознавців, революція була „принциповим ставленням до суспільства” [117, с. 148]), він концентрує увагу на особистості, ствердженні її права на самореалізацію, що є можливим завдяки свободі у царині поетичного: „Тільки у формі, очищеній від усього несуттєвого і приправленій елементом фантастики, сучасна дійсність – не у буднях і бажано не на сьогоднішньому матеріалі – може стати достойним предметом мистецтва” [232, с. 123]. Таким чином, він зображує у своїх п'єсах багатство непересічної особистості.

Наприкінці 60-х років П. Хакс переосмислює естетичні та драматичні позиції у творчості. Письменник вважає, що „60-ті роки відкрили для мистецтва зовсім інші можливості, оскільки від тепер воно може цілком і повністю відповідати своєму справжньому, своєму „чистому” призначенню” [163, с. 358]. Це призводить до поглиблення проблематики його п'єс. Драматурга починає цікавити образ вільної, вимогливої людини, яка прагне до насолоди (підкреслення театральними засобами „індивідуального фактору” [76, с. 428]). Створюючи власну концепцію творчості, П. Хакс переосмислює своє ставлення до традиції.

Реагуючи своєю драматургією на сучасні йому соціальні процеси, драматург звертається у п'єсах до загальновідомого матеріалу. Оскільки, як зауважує А.С. Нямцу, „різноманітні літературні варіанти традиційного сюжетно-образного матеріалу переконливо доводять змістову ефективність використання духовного спадку минулого для відображення актуальних проблем сучасності, демонструють безмежні ідейно-семантичні

можливості сюжетів та образів, що виникли в глибині віків” [145, с. 49]. П. Хакс входить у літературу як письменник, що „захоплює читача та театрального глядача не новизною сюжетів, а виключно їх сучасним аранжуванням” [219, с. 229]. Драматург усвідомлює, що революційні зміни у суспільстві завершилися. Тому у мистецтва зникає потреба обмежуватись просвітительськими завданнями, а також йому більше немає потреби надавати зразки побутової поведінки людей при соціалізмі. Відповідно, сучасні події залишаються поза увагою П. Хакса як такі, що не здатні стати основою для драми класичного масштабу. „Новий класицизм” знаменує для митця перемогу, відхід від суперечностей та проблем у мистецтві. Завдання мистецтва він проектує у антагонізм, що виникає між реальністю та утопією (саме у цій площині і знаходиться класичне).

Драматург звертається до питання художньої форми у літературі (з одного боку, багатство художніх форм продовжує рости, з іншого – із розвитком мистецтва здійснюється певний відбір, який у даному часовому проміжку полягає у „виділенні комедії як драматичного жанру, що найбільш відповідає соціалістичному етапу розвитку суспільства, та відході від трагедії” [163, с. 359]). Свої твори письменник називає комедіями. Він стверджує: „Коли я відчуваю трагічність певних речей, я пишу комедію” [за 289, с. 50]. Сміх є для нього засобом для проголошення серйозних істин, проте автор не розглядає можливість існування виключно комічного або трагічного у драматургії, вони утворюють синтез, що, власне, і є суттю життя.

Можна повністю погодитись із думкою Г.-Г. Вернера, що „Петер Хакс як поет філософствує, а Петер Хакс як філософ створює поетичні твори” [26, с. 329] (показовою щодо цього є цитата із його повісті „Філін і Літаюча принцеса”: „Когда он поднимал свой взор вверх, он размышлял о делах небесных. Когда он опускал взгляд вниз, он думал о делах земных. Глядя налево, он думал о вещах необходимых, а глядя направо, – о вещах избыточных. Таким образом он не упускал ни одного предмета и не оставлял необдуманной ни одной вещи” [218, с. 11]). Для нього „ридающий клоун відображає більь всього світу

так само, як і ридаюча Гекуба. Клоун, що створює музику, так само втілює владу мистецтва, як і Орфей. Значне не стає незначним у стилі клоунади” [9, с. 53]. Одночасно комедія П. Хакса позбавлена парадоксальності, гротескності та відчуття безпорадності ще одного прихильника цього жанру у літературі ХХ ст. – Ф. Дюрренматта – , тобто хаксівська комедія сповнена відчуття оптимізму. Нова культурна позиція П. Хакса пов'язана із спробою створити основи „постреволюційної драматургії” [26, с. 357]. П. Хакс визначає у літературі дві протилежні позиції: „просвітителя, або новатора” (завдання якого пропагувати нове, що на завтра уже може ставати застарілим; ця позиція, за П. Хаксом, визначається тенденційністю, її художні можливості обмежені) та „класика” (ця позиція характеризується розкутістю та загостреним сприйняттям „хитрощів” історії; її завдання – гуманізація життя). Нові можливості театру проєктуються на зростання взаєморозуміння між автором та публікою. „Класик” концентрує свої зусилля на поетичному, вимоги, які ставляться до нього – це „артистичність, блиск, фантазія” [76, с. 429]. П. Хакс віддаляється від Б. Брехта, у своїх шуканнях звертається до Аристофана, Шекспіра, Кальдерона, посилається на досвід Есхіла, Гете, Бюхнера (за Хаксом, досягнення Б. Брехта потрібно розглядати у історичній інстанції, із позиції сучасності).

Основні напрямки „відходу” П. Хакса від принципів Б. Брехта розглядаються у дослідженні К. Трільзе: „Творчість Брехта здійснюється відповідно до ідеї: „Та ситуація, що існує на даний момент у суспільстві, не повинна залишатись надалі”, тобто під гаслом (аспектом) змін, Хакс працює з позиції „синтезу революції та стабільності”, зміни та наполегливості... Якщо Брехт виходить із відносин суспільство – індивід, віддаючи перевагу соціальному у розумінні індивідуальності, то Хакс розглядає відносини індивід – суспільство, акцентуючи індивідуальне” [289, с. 265]. Пропагуючи позицію класика у літературі (Б. Брехта він сприймає як класика від народження, що змушений під впливом обставин перейти на позицію просвітителя), він намагається „випробувати реальність шляхом



зіставлення її з чимось недосяжним, тобто такого зіставлення, що не знецінить реальність” [26, с. 359].

Він проектує картини майбутнього, використовуючи як основу традиційні сюжети та образи, що виступають концентратами загальнолюдської мудрості та досвіду. Предметом літератури, за П. Хаксом, виступає співвідношення утопії та реальності, „поезії”, сповненої бажань особистості, та „прози” дійсності. У мистецтві, на його думку, розпочався класичний період. П. Хакса перестають цікавити дрібні конфлікти, виробничі теми. Його відхід від концепції Б. Брехта, його звернення до Гете у літературно-критичній думці 70 – 80-х років сприймається із позиції „зовнішнього прояву пошуків нової точки зору” [117, с. 149] (проте, не можна говорити також про однозначність позиції П. Хакса до Гете; вона коливається від певного дистанціювання до „тотальної ідентифікації” („Гете значить для мене так само багато, як і Шекспір, іншими словами – все”) [за 288, с. 51]. Звернення П. Хакса до традиційних сюжетів та образів є багатоаспектним і надзвичайно важливим для його творчості (драматург не профанує давні міфи, а сприймає їх із „впевненим, іронічним і критичним підходом людини, що вбачає у міфі духовну передісторію майбутнього” [76, с. 430]. Ставлячи питання про універсальність традиції у літературі, в одній із статей зауважується: „В античних міфах суспільне і людське, свідомість і дія поєднувалися, всі людські образи були одночасно образами світу, а всі образи світу несли на собі відбиток його краси, що була здатна викликати захоплення...” [за 26, с. 360]. Сучасність опозиціонується класичному, оскільки „сучасні будні протиставляються поезії не тому, що вони сучасні, а тому що – будні” [26, с. 360]. Цю позицію П. Хакса втілено у його трьох класицистичних комедіях („Амфітріон”, „Омфала”, „Адам і Єва”), позиція П. Хакса до творчої спадщини Гете („заміна Брехта на Гете”) досліджується на основі обробки фєстшпілю Гете „Пандора”.

Як зазначалось, П. Хакс у своїх шуканнях звертається до брєхтівської драматургії обробок, шекспірівських комедій, до драматургічної техніки Еврипіда, спадку Аристофана, до творчої спадщини Гете. Е. Венгерова зауважує, „як і класики європейського Просвітництва, Петер Хакс відкрив для себе

невичерпність міфу, універсальність його метафорики, що відображає етичний і емоційний досвід багатьох поколінь; неперехідні цінності не лише у широкому змістовому значенні, але й у значенні виключно „інструментальному” – тобто жанровому” [24, с. 16]. Виходячи з цього, особливої уваги в аналізі творчого доробку П. Хакса як великого експериментатора та інтерпретатора традиційного матеріалу заслуговують три версії міфологічних сюжетів: „Амфітріон” (1968), „Омфала” (1970), „Адам і Єва” (1972), написані в жанрі класицистичної комедії. Ці комедії сприймаються, як „спроби широко використати стійкі художні образи і символи для проникнення у сьогodнішню етичну проблематику...” [74, с. 284]. У багатьох дослідженнях вони розглядаються як такі, в яких особливо яскраво демонструються естетичні погляди драматурга, де „сплав матеріалу і жанру створює сучасні комедії, в яких одразу впізнається неповторний стиль Хакса” [163, с. 359], а в деяких статтях згадуються як „парафрази історичних і міфологічних тем” [52, с. 12].

До особливостей п'єс П. Хакса можна віднести те, що вони є надзвичайно витонченими, сповненими іронії і гумору та належать в основному до сфери моральної проблематики. Зокрема зауважується, що П. Хакс не прагне до „підкресленої злободенності своїх п'єс, вважаючи, що для сьогodнішнього етапу розвитку літератури особливого значення набуває постановка проблем великої філософської складності, які вимагають нового осмислення певних традиційних для світового мистецтва колізій” [21, с. 134]. Вибір драматургом класицистичного жанру можна пояснити тим, що „у зрілому жанрі, як у досконалому інструменті, прихована певна сума нагромадженого досвіду і пізнання, його дієвість доведена тривалим періодом застосування, і вона постійно удосконалюється” [25, с. 464]. Поняття „жанру” для нього асоціюється з „воротами у світ” [25, с. 464]. Досконалістю побудови ці твори нагадують п'єси Расіна, хоча трагічні події в них обіграються у комедійному плані (загалом жанр комедії вважається „дефіцитним” для драматургії НДР [52, с. 12]). Відповідно до класицистичних тенденцій драматург звертається до античного міфу (у „Адамі і Єві” – до біблійного). Міфічні,

біблійні герої у сучасного драматурга поєднують у собі колишню величність і риси звичайної, пересічної людини, вони „підлягають критиці, проте ні в якому разі не іронічному знищенню” [163, с. 359]. Традиційні норми збережені у чіткості та логічності сюжетно-композиційної побудови п'єс, тобто у дотриманні правила трьох єдностей – дії, місця та часу.

Найбільш довершеною у плані побудови є комедія „Амфітріон”, де кількість персонажів обмежена п'ятьма (Юпітер, Меркурій, Амфітріон, Созій, Алкмена), а фабула містить зав'язку, кульмінацію та розв'язку, які розподілені на три акти. Дотримання стилістичної єдності дає змогу деяким дослідникам творчості німецького драматурга називати „Амфітріон” П. Хакса більш „класицистичним”, ніж „Амфітріон” Мольєра, оскільки, на відміну від Мольєра, він не розриває поетичного тексту прозовими вставками і не використовує додаткові сюжетні лінії [25, с. 468]. У комедії „Омфала” автор відмовляється від надмірної „математичної” точності класицистичної традиції. Єдність часу у нього руйнується символічними епізодами дорослішання Алкея, народження сина Маліди та синів Омфали, цвітіння гілки оливи, єдність дії роз'єднується завдяки любовним лініям, яких в „Омфалі” уже цілих три (Геракл – Омфала, Геракл – Маліда, Дафніс – Пімплєя), а власне персонажі є надто умовними.

Комедія на біблійний сюжет „Адам і Єва” зберігає формальні правила класицизму у кількості персонажів (відповідно до Старого Заповіту – п'ять) та довершеності побудови (автор уникає грандіозних описів, екскурсів у біблійний матеріал). У всіх цих п'єсах подано традиційний конфлікт між почуттям і обов'язком, який майже завжди набуває оригінального тлумачення. Зокрема, в „Амфітріоні” розв'язка цього конфлікту має „некласицистичний” характер. Гераклу („Омфала”) запропоновано дві можливості для вирішення цього протиставлення, які він повністю реалізовує, хоча й обирає в кінцевому варіанті обов'язок. В „Адамі і Єві” акцентуються природні бажання людини. На протигагу від класицистичних зразків дидактичність п'єс спрямована на підкреслення природного над доцільним. Почесність служіння монархові, або ж відповідно до сучасних норм вищому (в

„Амфітріоні” – це Юпітер, в „Адамі і Єві” – Бог, в „Омфалі” – Омфала), ставиться під сумнів. Лише Омфала виявляється гідною поклоніння, але не як володар краю, а як кохана жінка.

Універсальність класицистичних образів у „Амфітріоні” руйнується введенням прийому маски, коли один персонаж об'єднує декілька рис: бог є одночасно закоханою людиною та режисером усього дійства, філософ – самодуром, відданий вояка примітивізується, а його ідеали руйнуються. У комедіях порушується чітке протиставлення добра і зла, піднесеного та буденного. І жоден міф та твір у класицистичному жанрі не створив персонажа з таким нагромадженням негативних рис, які втілено у хаксівському Іфіклі. Його Бог уособлює споконвічні „так” і „ні”. Геракл змінює повністю свою світоглядну позицію в рамках одного твору.

Підкреслено „класицистичною” є позиція персонажів П. Хакса стосовно розуму, хоча цей розум і набуває іронічності ХХ ст. Класицистична традиція сповнена у комедіях П. Хакса сучасного звучання, відображаючи типові для ХХ ст. морально-етичні шукання людини; у драматургії втрачається чіткість та вивіреність форм, особистості надається право вибору життєвих орієнтацій, право бути недосконалою. Драматург звертається до асоціативної спроможності глядача („поетична образність і виразність його сценічної мови допомагають пробудити інтерес публіки до світоглядно-філософських узагальнень” [74, с. 284]). Основною темою трьох комедій – „Амфітріон”, „Омфала”, „Адам і Єва” – виступає кохання (і, як стверджують деякі дослідники творчості П. Хакса, ця тема вимагала „реалізації саме у жанрі комедії французького класицизму, що надає поету широкий вибір можливостей для вираження надзвичайно піднесених, цільних, глибоких і всеохоплюючих емоцій” [25, с. 475]). І.А. Бернштейн звертає увагу, що „...Петер Хакс використовує образи античної міфології, що ввійшли у фонд світової літератури, намагаючись зосередитись на змісті кохання як такого, його законах і місці у духовному світі людини” [15, с. 66]. Власне поняття „класика” у П. Хакса (за Р. Ромером) пов'язується з „тяжінням до широкомасштабного охоплення дійсності в її історичному та соціальному аспектах, що не повинно сприйматися виключно як драматургія на

соціальні або історичні теми. Потрібно показувати не людину в історії, а історичну людину – її вчинки, і ще більшою мірою – принципи гуманізму як основи епохального і повсякденного буття людини” [163, с. 362]. Творчість П. Хакса – це поетичне узагальнення дійсності, концентроване вираження сучасності, а його комедії являють собою досить довільну, а іноді навіть суперечливу інтерпретацію загальновідомого матеріалу.

Характерні для ХХ ст. культурологічні процеси в сфері трансформації традиційного матеріалу, класицистична традиція знайшли своє відображення в комедії П. Хакса „Амфітріон”. Г.-Г. Вернер зазначає, що „індивідуальність, яка розквітла в „Амфітріоні”, виконує зовсім іншу функцію, ніж у п’єсах, що належать до середнього періоду творчості Хакса” [26, с. 362]. Особистість виступає тут ідеальним типом, що демонструє протистояння між дійсним і можливим, а її завдання – спонукати до активності глядача та стимулювати його до удосконалення дійсності (А.Г. Бакановим ця комедія розглядається, як „притча про шляхи морального удосконалення громадян нового суспільства” [9, с. 84]). Ця п’єса є оригінальною інтерпретацією міфологічного сюжету, що написана з орієнтацією на поетику класицизму. Міфологічна основа твору – це один з епізодів життя сина фіванського царя Алкея – Амфітріона, а саме зваблення його дружини Алкмени Зевсом, що зазвичай подається як передісторія народження Геракла. Як відомо, саме цей сюжет належить до найпродуктивніших в інтерпретаціях міфу про Амфітріона.

Типовий любовний трикутник – „Зевс – Алкмена – Амфітріон” – не вперше використовується у світовій літературі. Якщо звернутись до історії трансформації міфу про Алкмену та Амфітріона, то вважається, що протосюжетом була трагікомедія Плавта „Амфітріон”. Сюжет цього твору простий: закоханий бог повинен подолати перешкоди, щоб задовільнити свої почуття. Кінцівкою є народження героїнею двох синів – від бога і від людини. Зазначається, що „саме сюжет, що ставить бога на один рівень з людиною, зображує його слабкості, пристрасті, навіть злочини, приваблює серця та створює сильну сторону міфології як безсвідомої художньої творчості народів” [105, с. 142]. Важливим етапом у функціонуванні цього сюжету є

класицистична драматургія. Характерним прикладом манірної літератури є п'єса Ж. Ротру „Два Созія”.

Новий підхід до античного міфу спостерігається в комедії Ж.-Б. Мольєра „Амфітріон”. Ця п'єса є важливою віхою у трансформації міфу про Амфітріона літературою, її значимість зумовлена встановленням нових шляхів інтерпретації традиційного міфологічного сюжету. Мольєр уперше у світовій драматургії вилучає із сюжету сцену народження Геракла. Його нововведенням є перенесення основної уваги на стосунки „Амфітріон – Алкмена” та протиставленні двох понять „коханець – чоловік”. Комедія „Амфітріон” Г. фон Клейста стала новим кроком у розвитку традиційного сюжету. Провідним началом цього твору є питання: „Що керує вчинками людини: розум чи почуття?” У Клейста Алкмена вперше в історії інтерпретації сюжету виступає романтичною особистістю, яка надзвичайно болісно переживає свою мимовільну зраду.

XX ст. вважається „золотим століттям” функціонування міфу про Алкмену та Амфітріона [54, с. 103]. Зокрема, проблематика аналізованого сюжету в цей період надзвичайно наблизилась до сьогодення, відбувається географічне розширення кордонів трансформації міфу. Зауважується, що „у сучасних варіантах Алкмена поставлена перед необхідністю свідомо зробити вибір, хто для неї важливіший: людина чи бог. У результаті подібного сюжетного ходу античний міф отримує значення, що були нетиповими для нього раніше, збагачується сучасною проблематикою” [136, с. 55]. До найвідоміших літературних інтерпретацій цього періоду належать „Амфітріон 38” Ж. Жіроду, „Амфітріон” А. Арселлаші, „Двічі Амфітріон” Г. Кайзера, „Юпітер” О. Фішера, „Бог переночував у цьому домі” Г. Фігейреду і, звичайно, „Амфітріон” П. Хакса [детальніше див.: 54].

У своїй передмові до „Амфітріона” П. Хакс аналізує чотири найвидатніші обробки цього міфологічного сюжету, визначаючи популярність міфу серед всесвітньовідомих митців як одну з причин трансформації ним цього мотиву. Звертаючись до творів своїх попередників, німецький письменник зауважує, що „Амфітріон Плавта є найсильнішим, Мольєра – найспритнішим

та найдотепнішим, Драйдена – найзухвалішим і чуттєвим, а Клейста – найглибшим” [289, с. 202]. Драматург продовжує в своїй комедії мольєрівську традицію. Як зазначалося вище, деякі літературознавці навіть підкреслюють більшу стилістичну довершеність його „Амфітріона”, ніж твору Мольєра [25, с. 468]. У свою чергу І.А. Бернштейн акцентує, що „його (Петера Хакса), як і Клейста, цікавлять не сюжетні перипетії, а серйозний психологічний зміст драми” [15, с. 67]. П. Хакс ґрунтовно не змінює сюжетну лінію міфу, хоча автор дещо по-іншому переосмислює загальновідомий сюжет, позбавляючи його відчуття незручності стосовно звабленої Алкмени („Хакс знайшов таке рішення, яке зробило фабулу комедії дуже простою і разом з тим таким, що зовсім не принижує людську гідність Алкмени” [163, с. 360]). На перший план у драматичному творі виноситься питання: „Що ж буде, коли Бог втрутиться у справи простих людей?” [288, с. 203], а центральною стає постать Юпітера. Драматичною функцією п'єси виступає аргументування ідеї, що „чуттєве кохання є найвищим благом життя, виправданням людського буття” [26, с. 364].

Якщо звернутися до часових характеристик комедії, то можна помітити, що П. Хакс повертає буденний зміст світу міфів і легенд. Він надає своїй п'єсі схематичності введенням прийому масок для відображення перетворень, які відбуваються з дійовими особами. Г.Ф. Драненко цілком слушно підкреслює, що „саме цей прийом значною мірою визначає характер тлумачення колізій, надає драматургові можливість створювати додаткову емоційно-психологічну напругу подієвого плану” [54, с. 162]. У творі використовуються три види масок: золоті – як символ божественності, природного кольору – для людей та чорні, що втілюють невидимість осіб. Додаткова символічність створюється одяганням однієї маски поверх іншої. Тобто П. Хакс звертається до проблеми співвідношення обличчя і маски, „коли під маскою мається на увазі пусте, беззмістовне наслідування певній офіційній функції, що приховує і спотворює істинну сутність людини” [15, с. 67]. Проте драматург відмовляється від різкого протиставлення обличчя і маски як протиставлення моральної свободи і обмеженості.

Багато в чому визначальне значення відводиться рушійній силі обставин. І власне обмеженість Амфітріона розглядається як підпорядкованість обставинам, певна маска практичного життя. Відповідно до такої концепції правомірним є зауваження І.С. Кона: „Психологічна сила маски полягає у тому, що вона означає реальну поведінку... і у цьому розумінні вона завжди „істинна”, тоді як те, що індивід вважає своїм „істинним Я”, може бути ілюзорним” [92, с. 140]. Сценічну оригінальність версії відтворено образом Ночі, яка зображується у вигляді завіси, проте ця завіса може виражати свої почуття: вона може червоніти, бліднути, ставати прекрасною, заспокоюватися, намагатися сказати „ні”, тобто Ніч персоніфікується.

Місце дії комедії не можна однозначно витлумачити як Фіви. Ефекту театральної сцени твору надають уже перші репліки Юпітера та Меркурія: „Дурацкий текст – он взнет на зубах!”, „Так надо, господин. Таков пролог” [220, с. 168] („Das ist ein dummer Text, den sprech ich ungerm”, „Sie müssen, Herr, sonst geht das Stück nicht los” [160, S. 101]). Відповідно і в кінці комедії ми чуємо похвалу сценічній грі. Тобто, з впевненістю можна казати про створення автором певного містифікованого простору. Таким чином, „умовно-метафоричний характер дії в поєднанні з мальовничими деталями і соковитим історичним колоритом надає п'есам Хакса яскравої театральності й видовищності” [10, с. 169]. Юпітер та Меркурій у цій п'есі є не лише богами, а й акторами, що виконують ролі Амфітріона й Созія. Юпітер виконує обов'язки режисера п'еси, яку він намагається поставити разом з Меркурієм на сцені. П. Хакс розвінчує богів, позбавляє їх божественної суті та нав'язує їм роль акторів.

Зокрема у статті К. Трільзе цитується висловлювання П. Хакса: „Бога можна назвати дурним або ж можна насміхатися з нього як з комічного експлуататора. Це зробили Мольєр і Драйден. Його можна вважати величним, що зробили Плавт і Клейст. У цій інтерпретації Юпітер є втіленням усіх людських можливостей, він виступає як досконала особистість серед пересічних людей, як Тарзан серед мавп. Виходячи з цього, він заважає або допомагає світу, як це може робити будь-яке уявлення про людську досконалість” [288, с. 165]. Театральність



дії надає певної визначеності комедії, створюючи рамки, в які включається все дійство. Завдяки цьому прийому підкреслюється відкритість кінцівки п'єси (оскільки після завершення гри починається життя), а акцентування уваги на театральних засобах створює додатковий іронічний відтінок у комедії, знімаючи міфологічну пафосність подій. Німецький драматург надає іншого, порівняно з класичним міфом, звучання традиційним образам. Його Юпітер нагадує звичайного закоханого чоловіка, який керується тільки своєю пристрастю. Його дії обмежені роллю Амфітріона, яку він змушений виконувати, проте навіть під маскою Амфітріона проступають власні риси характеру:

„Начало плоско и витиевато,

Словам простор, но как убога мысль!”

[220, с. 168].

„Welch zopfige Eröffnung, platte Schnörkel,

So krumm gesagt, wie simpel ausgedacht”

[160, S. 101].

Меркурій визначає його моральну несхожість з грецьким героєм, зазначаючи, що „Олимп с ослиной кучей больше сходен” [220, с. 169] („Wie der Olymp dem Berg des Maulwurfs ähnelt” [160, S. 102]) і навіть перетворившись кожним органом в Амфітріона, Юпітер відчуває „... Как тесны эти жалкие сосуды” [220, с. 171], „... Глупцы всегда ваш ум разоблачат” [220, с. 170] („Als was durch diese dumpfen, kleinlichen // Kanäle paßt” [160, S. 104], „Dummköpfe finden einen klugen Mann” [160, S. 103]). Юпітер виступає носієм прогресивних ідей, він своїми репліками створює філософію розвитку, постійного руху. Саме Юпітер закликає Амфітріона „заполнить пустоту” [220, с. 249] (показовим у цьому варіанті є саме німецький текст: „... kannst du als Lücke nicht, // Was außer deinem Zugriff liegt, empfinden?” [160, S. 178]), „постичь границы” [220, с. 249] („seine Grenzen seh’n” і як пояснення – „Heißt schon sie überschreiten” [160, S. 178]), і верховний бог вказує воїну: „Не богом – человеком нужно быть” [220, с. 248] („Du mußt kein Gott, ein Mensch nur sollst du sein” [160, S. 178]).

Юпітер пропонує людині знайти межу між можливим і неможливим, що дозволяє особистості не вважати кінцевими

межі своїх можливостей. Визначним є те, що олімпієць проголошується в п'єсі „великим законов нарушителем” [220, с. 241] („der größte Gesetzesbrecher” [160, S. 171]). Ця постать втрачає свою абстрактність, перетворюється в своєрідного „супермена”, але вже зовсім реального, земного, із плоті і крові. Поседнання в ньому божественного і людського начал ми можемо спостерігати у його коханні до Алкмени. З одного боку, в Юпітері „живут таинственные силы, // В нем – бесконечность множества миров” [220, с. 241] („ein Nichtsein, das die Kraft in sich // Und Aussicht barg zu endlos vielen Welten” [160, S. 171]), з іншого – він закохується у смертних жінок і оцінює їх очима звичайного чоловіка. Жінка для нього є ідеалом, в якому „смысл мирозданья” [220, с. 174] („Der Sinn der Schöpfung liegt” [160, S. 107]). І навіть громи Меркурія не можуть відволікти увагу Юпітера від Алкмени, він наповнює своїм почуттям звичайні слова Амфітріона, знімаючи з них пил повсякденності. Бог схиляє голову перед смертною жінкою, він не боїться бути менш значущим в її очах.

Юпітер П. Хакса – це вже не манірний бог, що проводить свій час в байдикуванні, плітках та війнах. Його кохання – це вогонь, який зриває з бога маску смертного і сила цієї любові є настільки великою, що навіть Алкмена, упізнавши бога, приймає його залицяння: „Ты бог. Ты мой” [220, с. 222] („Komm, du mein Gott, zu Bett” [160, S. 153]) (чуттєвість виступає у П. Хакса ознакою тотальної емансипації, підґрунтям якої є суб'єктивна насолода). Тому, певною мірою, можна не погодитись з думкою Г.Ф. Драненко про причину триумфу Юпітера лише як руйнівника рутини сімейного життя, звички [54, с. 171]. І саме тому, що любов Юпітера є такою всеохоплюючою та переконливою, їй вдається змінити первинне звучання міфу.

Із кохання Алкмени та Юпітера народжується повага до людини як особистості. У результаті цього союзу Алкмена вчиться поважати у собі жінку, в душі Амфітріона пробуджуються забуті почуття, а Юпітер усвідомлює, що потрібно у будь-якій ситуації „собой быть до конца” [220, с. 221] („Und fordert mehr und Äußerstes mir ab” [160, S. 153]). І, напевне, бог перемагає саме завдяки відтворенню в ньому

найкращих людських рис, якостей чоловіка і, передусім, поклоніння жінці; його природні властивості (які виходять за межі суспільних обов'язків) втілюються у здатності дарувати чуттеві задоволення (згідно з цим, у порівняннях комедії з іншими інтерпретаціями сюжету Юпітер пов'язується із визначенням „найбільш гуманізований” та „ідеалізований” відповідно до звичайних людей [54, с. 163]). А власне П. Хакс у коментарях до п'єси називає Юпітера „втіленням усіх людських можливостей”, „досконалою особистістю серед пересічних людей”, „Тарзаном серед мавп” [160, S. 183].

У комедії простежується наділення верховного божества Юпітера рисами богборця Прометея, його ідеями прогресу. Любов Юпітера – це безкінечний рух, шукання, яке зуміло „... внонь превратить в свободную игру // Возможностей счастливых мироздания” [220, с. 242] („Rückzuverwandeln in das freie Spiel // Glücklicher Möglichkeiten” [160, S. 171]). Саме він вносить у життя простих смертних елемент гри, неупорядкованості, провокуючи зміни у рутинних традиціях („Юпітер постає істотою, що здатна відчувати найвищу насолоду та дарувати її, у той час як Амфітріон зображується як такий, що втратив свої найкращі людські якості у воєнних походах та щоденній метушні” [77, с. 390]). Проте життя для нього втрачає свою реальність, перетворюється у чергову пригоду, і коли він не знає відповіді на якісь запитання, на допомогу завжди приходять Меркурій, рятуючи його від земних проблем.

Юпітер та Амфітріон утворюють симетричну пару. Ці два образи зовнішньо ідентичні, внутрішньо ж вони є антагоністами. І якщо Юпітер втілює в цій парі любов та рух, то Амфітріон є носієм порядку, стабільності та умовностей, бог тут – чуттєвість, полководець – суспільний обов'язок (Г.-Г. Вернер зазначає, що „намічене у епілозі п'єси зближення образів Амфітріона і Юпітера... розглядається лише як процес звільнення від суспільних обов'язків” [26, с. 365]). Амфітріон П. Хакса в усьому намагається зберегти ритуал, що ми можемо спостерігати уже зі слів Меркурія:

„Четырежды Амфитрион домой  
С победой возвращался, мой Юпитер,

И трижды он весь текст произносил,  
Ни слова в нем не изменив”  
[220, с. 168-169].  
„Amphitryon, o Jupiter, benutzte,  
Vier Mal nach Hause aus vier Kriegen kehrend,  
Drei Mal davon den Satz, und ohne auch  
Der Silben allerärmste abzuändern”  
[160, S. 102].

Тобто, поклоняючись Юпітеру, Амфітріон перетворюється у його морального раба. У героя спостерігається недостатність життєвої енергії, а також моральна спустошеність, і не дивно, що бог в цій комедії є „в більшій мірі людиною”, ніж Амфітріон. Проте пафосність, прогресивність Юпітера знімається кінцем третьої дії, коли бог з надзвичайною діловитістю організовує прощання з Алкменою, нівелюючи попередні повчання до рівня ситуації прощання з черговою коханкою та виправдань-звинувачень для чоловіка-рогоносця.

У відносинах „Алкмена – Амфітріон” на першому плані звучить слово „обов’язок” („Ты помешал мне выполнить мой долг” [220, с. 177] („raubst mir das Vergnügen meiner Pflicht” [160, S. 110]). На думку бога, „Его суровость // Скрывает пустоту души...” [220, с. 181] („Gelassenheit, mir tief verächtlich, zeigt // Nur eins: wie wenig da zu lassen war” [160, S. 114]). Речі, які він не може пояснити, викликають у нього лише гнів, тому не дивним є його зверхнє, жорстке ставлення до Созія, який для полководця є гіршим за раба. Показовим також є брутальне ставлення цього вояки до кохання і подружніх відносин: „Ведь мужа что влечет к жене продажной? // Не страсть, а страх рога заполучить” [220, с. 196] („Nicht Neigung, Furcht ist, was sie mächtig zieht, // Zur feilen Gattin den entnervten Gatten” [160, S. 128]).

Повернувшись після військового походу додому, Амфітріон концентрує увагу на вихвалюванні власних перемог. Він розглядає кохання та подружнє життя як несумісні речі („Ведь это вещи разные совсем // Любовь и брак – всему свое есть время” [220, с. 240] („Liebe wie Ehe haben ihre Zeit” [160, S. 170]), він протиставляє поняття „дружина – кохана”. Його ставлення до дружини пов’язується в тексті зі словом „підлість”.

Хиткість, неповноцінність позиції Амфітріона полягає в „нездатності зберегти індивідуальність, подолати штампи колективної психології..., стереотипи масової поведінки” [54, с. 167], що призводить до морально-психологічної дисгармонії у його взаєминах з дружиною.

Своєю стабільністю, схематичністю поведінки чоловік руйнує емоційний світ власної сім'ї. Проте, в п'єсі відбувається трансформація цієї постаті. Герой починає усвідомлювати роль кохання в житті: „Уж лучше мне оглохнуть и ослепнуть, // Чем потеряют навек мою Алкмену” [220, с. 229] („Eher // Taub für die tausend Klänge dieser Welt // Als für Alkmenes Stimme” [160, S. 160]). Статичність, незмінність істини є для Амфітріона основним постулатом життя, тим жахливішим є його розчарування в Юпітерові, який для нього був „оплот законів” [220, с. 241] („Schirmherr des Gesetzes” [160, S. 171]), тобто Амфітріон стає рабом соціальних умовностей, деградує, зраджує самому собі, собі такому, яким його колись покохала Алкмена. Перебіг подій руйнує стабільність його життя, навчає визнавати свої помилки („Мне стыдно за себя, я признаю – // В твоих словах есть много горькой правды” [220, с. 244] („Beschämt nun steh ich und all des geständig, // Was du von meinem Unwert vorgebracht” [160, S. 174]). Кінець комедії трансформує його у звичайну людину, яка знемагає під тягарем численних обов'язків, але яка ще здатна віднайти у собі внутрішню свободу. Тобто йому надається можливість повернутись до власної духовної сутності. Амфітріон опозиціонує себе Юпітеру як практичну людину, що підпорядковується законам та прагне земних утіх. Власне образ полководця ставить перед глядачем питання: Що ж означає виконання обов'язку? Бог руйнує уявне благополуччя смертного, демонструючи своїм вчинком несправедливість суспільства, що призводить до трансформації світоглядних позицій Амфітріона:

„Да как же? На войне я только воин,  
На царстве – царь, мошенник – на торгу.  
Мир создан так, что только бог способен  
Быть в этом мире просто человеком”  
[220, с. 248].

„Ein Mensch, wie, da mich Krieg zum Krieger stempelt,  
Herrschaft zum Herrn, zum Höker Hökeri.  
Es ist von solchem Ernst die Welt beschaffen,  
Daß nur ein Gott vermag, ein Mensch zu sein”  
[160, S. 178].

За твердженням І.А. Бернштейн, саме „ця парадоксально виражена думка перекликається з концепціями Брехта стосовно обмежених можливостей добра у світі практики і реальної обумовленості етичних принципів життєвими умовами” [15, с. 68]. В образах Амфітріона та Юпітера втілено мотив двійництва. Їх можна трактувати, як дві сторони однієї людини, що у синтезі утворюють надлюдину, в якій взаємодоповнюються прагнення до прогресу та стабільність, воїн та бог, коханець та чоловік. І показовим є те, що бог визнає в Амфітріоні чоловіка („Люби его: он все же молодчина” [220, с. 252] („Du nimm ihn, wie er ist, mit Nachsicht an” [160, S. 181]), а сам Амфітріон просить поради у Юпітера, прагнучи усвідомити зміст буття („Но как нам быть” [220, с. 249] („Wie aber, deutlich, stellen wir das an” [160, S. 179])). Втілюючи собою непримиренних антагоністів, вони „у своїй парі” поєднують та протиставляють світоглядні та морально-психологічні домінанти характерів.

Гуманізація образу Юпітера підкреслює деградацію Амфітріона, одночасно вказуючи можливості для вдосконалення людських якостей героя, тобто П. Хакс „показує чуттєве кохання як втілення повноти буття і підкреслює його здатність прикрасити життя, розширити і посилити суспільну роль індивіда” [26, с. 364]. Автор виступає за посилення особистісного у мистецтві, стверджуючи, що особистість, її людські якості повністю розкриваються лише у взаємодії, взаємовпливі з іншою особистістю.

Інша пара „Созій – Меркурій” є парою служників, помічників і, одночасно, філософів. Перша поява Созія пов’язана з філософським екскурсом. Основним постулатом його життя є „верх мудрости – спокойствие души” [220, с. 194]. І тому він живе за принципом: „Я безмятежностью своей силен. // Спокоен, ибо мудр” [220, с. 186] („So bin ich stark aus Gleichmut, ruhevoll // Durch Weltweisheit” [160, S. 119])). У своїй рабській філософії він здатен відмовитись від власного „Я”.

Його опортунізм заводить у безвихідь навіть Меркурія, який прагне познущатись із цього горе-філософа. В оцінці іншими персонажами Созія домінують слова „куча мусора”, „полоумный”, „никто”, „проклятый словоблуд”, „скот”. Але саме рабство, покірність Созія є його спробою втечі від дійсності, насправді, він не поважає ні свого хазяїна, ні богів: „Все боги попереk мне горла стали...” [220, с. 250] („Die Götter sämtlich stehn mir bis zum Hals” [160, S. 180]). П. Хакс дописує сцену, в якій Созій перетворюється богами у собаку. Відкрита боротьба Созія з господарями відтворена на тваринному рівні (коли Созій-пес кусає Меркурія). За цей вчинок він нагороджується безсмертям.

Слуга-бог Меркурій також мало чим відрізняється від слуги-філософа. Його запобігливість перед Юпітером є показовою, в багатьох випадках він засуджує верховного бога:

„Еще одна очередная глупость,  
Она влюбленным разом заменяет”  
[220, с. 172].

„Das ist auch von den Albernheiten eine,  
Die nur im Kopfe eines Liebenden  
Vernunft annehmen...”  
[160, S. 105-106].

Меркурій є порятунком Юпітера у безвихідних ситуаціях (завершення п'єси), коли Юпітер не може дати відповіді на запитання інших героїв. Суперечки між Меркурієм та Созієм створюють додатковий комічний ефект. Але, з іншого боку, вони нагадують диспут двох філософів-стоїків.

Персонажем, що зазнав значної трансформації у П. Хакса у порівнянні з попередніми інтерпретаціями, є осучаснена Алкмена (відповідно, у деяких дослідженнях центральною темою „Амфітріона” називають тему жінки, „яка набуває життєвого досвіду, змінює своє ставлення до себе і до своїх ближніх, стає більш упевненою у своїх силах” [9, с. 84]).

Саме Алкмена виступає сюжетним центром давніх колізій. У німецького драматурга вона сповнена почуття гідності. Тобто, „якщо раніше однотипність семантичної трансформації визначалась подією домінантою, то сучасна література висуває на перший план морально-психологічні мотивування,

що співзвучні новим уявленням про духовний світ жінки і її ролі у вирішенні долі цивілізації” [136, с. 55].

У комедії Алкмена змінює свою позицію від жінки, яка виправдовується та захищається, на людину, що звинувачує та виносить свій вирок іншим персонажам. Героїня безумовно відмовляється від нав'язаної їй багатотисячовою традицією ролі жертви, вона відмовляється від певних атрибутів (зокрема власної неповноцінності у порівнянні з чоловіками, що декларується у давніх міфах) заради прагнення до самореалізації. Жінка демонструє активну життєву позицію та особистісні претензії на соціальну рівність, свободу індивідуального волевиявлення.

Особливість інтерпретації П. Хаксом Алкмени полягає у феміністичному трактуванні цього образу. Вона вже не просто дружина та коханка, цей образ є більш довершеним і цілісним, порівняно з персонажами-чоловіками. Алкмена, на відміну від попередніх героїв, не є складовою частиною симетричних образів, про які мова йшла вище. Вона не боїться відповідальності за свої вчинки. „Я” героїні протестує проти обмеження її внутрішньої свободи, права на власний вибір, власну долю. У творі подано дві „позиції-любові” стосовно героїні. Для Юпітера вона є „чудом” [220, с. 172] („ein Wunder” [160, S. 105]), „милая” [220, с. 178] („meine Geliebte” [160, S. 111]), „любимая” [220, с. 179] (у німецькому варіанті – „mein Schatz” [160, S. 112]). Верховний бог вшановує її як богиню: „Одну ее, Алкмену, должно чтить” [220, с. 178] („Alkmene gilt, die Einzige, zu feiern” [160, S. 111]).

Амфітріон є для Юпітера символічною жертвою, принесеною ним на алтар кохання Алкмені. Бог відмовляється від щирого захоплення смертного, для якого божественним є навіть ім'я „Юпітер” і який постійно виступає об'єктом його звернень („Прошу, Юпитер, чудо соверши...” [220, с. 217] („Mit einem Wunder, fleh ich, Jupiter...” [160, S. 148]). Амфітріон, навпаки, вбачає в дружині лише „жену” [220, с. 206], „бабу” [220, с. 208] (примітним є те, що перекладач подала дві дефініції „жена” і „баба”, які в оригінальному тексті об'єднуються одним словом – „ein Weib” [160, S. 140]), „проклятою” [220, с. 213] (у тексті – „Fluch über dich” [160, S. 145]), „блудницю” [220, с. 214]



(„Hure” [160, S. 146]). У комедії П. Хакса устами героїні ставиться запитання про роль жінки в сім’ї, суспільстві:

„Для вас не человек я. Человечей  
Одна лишь плоть моя для вас была...”  
[220, с. 215].

„Ich bin kein Mensch mehr? War an Menschlichem  
Sonst nichts an mir als unbesuchtes Fleisch...”  
[160, S. 146].

Вибір Алкмени між коханцем і чоловіком є свідомим. Саме цей образ переосмислює позицію, за якою саме жінка виступає страждаючою, пасивною стороною всіх конфліктів. Вона знає, що обирає бога, але цей вибір не є однозначним. Так, Алкмена перетворюється із безвільної іграшки в руках бога та чоловіка у непересічну, цільну особистість. Таким чином, цей міф можна цілком виправдано віднести до таких, на прикладі яких процес руйнування традиційної семантики простежується особливо виразно (поряд з міфами про Кассандру та Єлену). Юпітер та Амфітріон взаємодоповнюють один одного, тому що лише в синтезі вони можуть існувати як повноцінні індивіди.

Показовим є те, що Алкмена не має парного образу, вона не потребує доповнення, тобто є гармонійною. Цієї гармонії вона шукає у своїх партнерах. У Юпітері героїня знаходить втрачені Амфітріоном риси характеру. Вона може пробачити чоловікові неухажливість, байдужість, але не прощає зради самому собі. Алкмена обирає не бога, а вічне прагнення до самовдосконалення: „И выбирала я лучшего тебя...” [220, с. 244] („Erkor ich den, der, wie du solltest, war” [160, S. 174]). Алкмена обирає бога (можна навіть сказати Юпітера-Амфітріона) навіть не для себе, а для порятунку стосунків із Амфітріоном і у фразі – „Так, может, и не стоит мелочиться, // Когда раз в жизни к нам приходит бог” [220, с. 220], – слово „нам” в більшій мірі пов’язане саме з Амфітріоном, а не з „літературними попередницями” героїні. З іншої точки зору, у статті К. Трільзе зауважується, що Алкмена П. Хакса „не живе реальним життям” [287, с. 166], тому ідеалізм Юпітера, його пристрасть є їй надзвичайно близькими. Саме тут і пролягає умовний кордон між міфом та реальністю, адже концентруючи

увагу навколо героїні, автор все ж таки дає назву своїй п'єсі „Амфітріон”, а не „Алкмена”.

Варто зауважити, що саме образ героїні дозволяє переосмислити взаємини „людина – бог”, де божество перестає усвідомлюватись як остання інстанція, а його дії як правомірні у будь-якому випадку. Люди, в першу чергу Алкмена, діють більш свідомо та вивірено, керуючись власними морально-етичними принципами (варто порівняти із Медеєю Крісти Вольф, яка за твердженням письменниці є „вільною від віри у богів”. Оскільки сама Медея проголошує: „Я повністю вільна, ви можете випробувати мене у будь-який спосіб. Ви не знайдете у мені ніякої надії, ніякої віри” [33, с. 181]). З певною долею ймовірності можна сказати, що жінка прирівнюється до олімпійця.

У змістовій структурі комедії Алкмена визначає долю більшості персонажів, якісно змінює їх позиції. Варто згадати, що також у інших дослідженнях міфу про Амфітріона підкреслюється особлива позиція Алкмени серед численних коханок Зевса, оскільки „на відміну від інших жінок, що стали коханими Зевсом, починаючи з Ніоби, його вибір, що зупинився на Алкмені, пояснюється не звичним бажанням, – хоча Алкмена перевершувала своїх сучасниць красою, статурою і мудрістю, – а тим, що вона могла народити сина, що був здатен захистити і богів, і людей від знищення. Алкмена... була останньою смертною жінкою, що стала коханкою Зевса, оскільки він не хотів, щоб будь-яка інша жінка народила героя, що міг би зрівнятися з Гераклом” [41, с. 338] (згадка про попередницю Алкмени лунає у фразі Юпітера: „Я лебедем красноречивей был” [220, с. 177] („Ich hab ja, als ich Schwan war, mehr gedurft” [160, S. 110]). Тобто у площині твору переплітаються проблеми „людина – бог” та „жінка – чоловік”.

Умовно у просторі п'єси можна виділити три світи: світ чуттєвого бажання (Юпітер), світ обов'язку (Амфітріон), світ очікування (очікування змін, Алкмена). Ключовою фразою третьої дії, а також усього твору можна вважати слова Амфітріона: „Но как нам быть? Скажите, как нам быть?” [220, с. 249] („Wie aber, deutlich, stellen wir das an?” [160, S. 179]). Це запитання можна переадресувати від Амфітріона до інших

персонажів. Автор не дає однозначної відповіді на нього, і кожен з героїв повинен сам знайти її для себе, адже, відверто кажучи, кожен з персонажів опиняється у ситуації „перед розбитим коритом”. Хоча за логікою комедії перемога опиняється на боці особистості, людини сильної, здатної до нетривіальних вчинків.

Таким чином, у п'єсі „Амфітріон” П. Хакс створює галерею непересічних особистостей, його герої та героїні втрачають божественний, міфологічний ореол, вони постають живими людьми: Юпітер уособлює вольового, в певній мірі авантюрного чоловіка; на трактування образу Алкмени вплинули феміністичні тенденції ХХ ст.; Амфітріон трансформується із бездумного, обдуреного богом та дружиною чоловіка в особистість, схильну до аналізу оточуючої дійсності. Проте, як зауважується, „що хоча п'єса за сюжетною необхідністю побудована на обмані Алкмени, а ставлення до персонажів комедії з такою ж необхідністю передбачає іронію і критику, все ж таки це не завдає збитків їх почуттю гідності, більш того, для всіх персонажів комедія відкриває у виключно людському, моральному плані позитивні перспективи” [163, с. 360]. П. Хакс робить акцент на психологізації драматичної дії. Тобто „це зовсім новий поворот теми Амфітріона, натхнений вірою у великі можливості людини” [15, с. 68].

Вивіреність та логічність класицистичних норм дає можливість для чіткого визначення актуальних для сучасності проблем, констатації факту, що світ став якісно іншим і щоб гідно існувати в ньому, потрібно звільнитися від духовного рабства, тобто стати вільною, гармонійною особистістю. Тема твору П. Хакса не обмежується виключно розумінням кохання, а базується на проблемах буття. Міфологічна основа підкреслює універсальність проголошених у п'єсі проблем. А власне комедія „Амфітріон” є цілком виправданою спробою відродити класицистичну традицію в європейській літературі другої половини ХХ ст.

Персонажами іншої класицистичної комедії П. Хакса „Омфала” є герої давньогрецького міфу про Геракла. Власне цей твір розглядається, як сюжетно-мотиваційне та ідейно-тематичне продовження „Амфітріона” (зокрема епізод із життя

сина Алкмени та Юпітера). Темою „Омфали”, за Р. Ромером, є „знаходження людиною своєї істинної сутності у спілкуванні з іншою людиною” [163, с. 360]. Основа цієї п’єси – міф, у якому розповідається про пригоди Геракла, коли він, виконуючи волю богів, на три роки став рабом лідійської цариці Омфали і був змушений носити жіночу сукню та виконувати домашню роботу [120, с. 255].

Власне, цей епізод героїчного життя Геракла майже не обіграється в літературі, тому К. Трільзе вказує на відсутність протосюжету для цієї п’єси [288, с. 213]. П. Хакс, як і багато інших авторів ХХ ст., відмовляється від первинного змісту міфу, за яким служба в Омфали була для Геракла покаранням, визначеним Герою, та подає мотив кохання у гіперболізованому плані. У сучасному варіанті герой не раб цариці, а раб коханої жінки. Його вчинки зумовлені не покорою, а прагненням зрозуміти коханку. Тобто, П. Хакс якісно переосмислює, „вивертає” загальновідомі колізії, що в першу чергу виявляється у тлумаченні ситуації з рабством. Оскільки у класичному варіанті підкреслюється, що „...ніколи ще не зазнавав Геракл таких знегод, як на службі в гордої лідійської цариці. Найбільший з героїв терпів від неї повсякчасні приниження” [97, с. 153]. Німецький драматург опозиціонує цій версії своє бачення історії перебування героя в Омфали, підкреслюючи добру волю Геракла у подоланні власних гордощів:

„...Да я хочу ведь потерять себя,  
Чем больше поражаю я чудовищ  
Тем долше остаюсь самим собой.  
И с каждым новым палицы ударом  
Во мне какая-то возможность гибнет”  
[220, с. 280].

У сучасному варіанті автор дописує сюжет міфу за рахунок включення раніше відсутніх епізодів, розширення сюжетних ходів, психологізації, предметно-побутової деталізації традиційної структури. Зокрема, дописується та переосмислюється сюжет про конфлікт Геракла з царем Сілеєм, який виступає у творі під символічним іменем Літієрс (від грецьк. „брудний, змішаний з кров’ю”), і, відповідно, трансформує його у чудовисько (хоча у коментарях Р. Грейвса

окремо згадуються Літієрс як „землероб, позашлюбний син царя Міноса” та Сілей як персонаж, що „заставляв усіх чужоземців працювати на виноградниках” [41, с. 392]). П. Хакс вводить в епізод з Літієрсом постаті Дафніса і Пімплєї, Іфікла. Це відповідає новітнім тенденціям у літературі ХХ ст., оскільки „потенційний психологізм міфів у літературній обробці набуває конкретного соціально-ідеологічного і морально-психологічного наповнення” [136, с. 116].

Німецький драматург відмовляється у своїй комедії від загальновідомого трактування міфу. З жанрової точки зору особливістю п'єси є те, що ця інтерпретація міфологічного сюжету написана у формі класицистичної комедії. Всі персонажі комедії являють собою „вертикальний типологічний зріз мотивів соціальної активності” [25, с. 469]. На вершині такої ієрархії знаходиться Геракл. П. Хакс переосмислює традиційну матрицю „Геракл – герой”. Ключовою можна вважати позицію, що „Омфала” є не „імітацією, а інтерпретацією складної схеми емоційних вузлів, закладених у давньому міфі” [25, с. 470]. Ця інтерпретація відображає моральні пошуки нашої епохи. Сучасний драматург руйнує „канонізований” образ Геракла, який живе за принципом: „Від труднощів не гоже відмовлятися” [64, с. 39] (та представлений ще у Софокла („Трахінянки”) як „сын знаменитый Зевса и Алкмены” [42, с. 205]). В інтерпретації ХХ ст. міфологічному герою надається право на сумніви та помилки, пошуки власного призначення у світі.

Античний Геракл є більшою мірою богом, ніж людиною. І саме теза „Геракл – статистичний герой, напівбог” апокрифізується у сучасній п'єсі. Слід зазначити, що ще в давньогрецькій міфології цей образ несе у собі відбиток двоїстості. Етимологія двоїстості, неоднозначності Геракла у міфі пов'язана з надмірною силою, надлюдськими можливостями, але відсутністю безсмертя. Це є основою міфологічної невідповідності між „обмеженими можливостями смертної істоти і прагненням... ствердити себе у безсмерті” [119, с. 295]. На цю тезу звертає увагу і Є.М. Мелетинський, наголошуючи, що „у грецькій міфології герой трактується як син або нащадок бога, але не як бог; ряд міфологічних мотивів виражає... неможливість для героїв досягнути безсмертя...”

Намагання героїв будь-яким чином змагатися з богами так само жорстоко карається..., як і неповага до богів” [113, с. 90]. Апокрифічність Геракла сучасного автора полягає у прагненні відмовитися від героїчної суті, пошуків щастя у земному коханні. Неможливість особистісного безсмертя компенсується у міфологічному варіанті подвигом та славою, у літературній обробці міфу, навпаки, Геракл намагається доповнити недосконалість свого героїчного буття коханням, компенсувати свої чуттєві потреби. Драматичність давньогрецького героя полягає в тезі, що життя героя недостатньо, щоб здійснити волевиявлення богів, німецький Геракл змушений обмежити своє кохання існуючою реальністю.

Вперше цей образ характеризується у творі Малідою:

„... не просто раб.

Отважный взор и статность выдают

Высокое его происхождение”

[220, с. 258].

Взаємини „Геракл – Іфікл” подано на відміну від первісного варіанту міфу (брати-помічники) за принципом суперництва. Ці два персонажі уособлюють різні можливості морального розвитку людини, утворюючи два полюси особистості, об’єднані спільною матір’ю. Інтелектуалізація образу Геракла простежується у саркастичній характеристиці Іфікла: „... он желает быть не только Гераклом, но и судьей Геракла” [220, с. 264].

Акцентування на легендарному походженні героя досягається завдяки прийому стягнення часових рамок, що простежується у зображенні цього напівбога у крові немейського лева. У сучасній версії міфу персонаж постає як носій різнопланових соціальних ролей: героя, коханця, особистості, що шукає зміст життя. У першій сцені драми П. Хакс дотримується міфологічної традиції, підкреслюючи позицію „Геракл – герой, підкорювач жіночих сердець.” Переосмислення цього образу відбувається у сцені „Сади Омфали”, де він характеризується з іншої позиції:

„Ах, из всего, чем человек мог стать,

Ему пришлось стать самым скверным: бабой...

... Геракл ... теперь он даже не мужчина”

[220, с. 273, 275].

Зміну соціальної позиції у цій сцені підкреслює зовнішній вигляд Геракла (в сукні Омфали), виокремлення його із середовища символізує маска на обличчі, цією маскою у психологічному плані є героїчні вчинки, що безперервно здійснюються (таким чином, у цьому творі „проблема обличчя і маски розкривається у вищій мірі парадоксально” [15, с. 68]). Відповідно новою в інтерпретації образу є проблема зміни статі, яка трактується П. Хаксом як соціальна величина та як теза про недосконалість особистості (у попередніх інтерпретаціях епізод із перевдяганням розглядається лише, як знущання над Гераклом або їх спільний із Омфалою жарт [41, с. 393]).

Ці позиції не були включені в протосюжетні характеристики, тому можна зазначити, що відхід від канонічної версії був настільки значним, що з упевненістю можна говорити про злам традиційного семантичного комплексу. Мотив зміни статі в комедії пов'язується з прагненням людини до досконалості, щастя та надає певної парадоксальності темі кохання. Іншими словами, відбувається переосмислення і корегування з точки зору нових суспільних уявлень та світоглядних постулатів такої категорії, як любов. Відчуваючи розчарування у монотонності споконвічної боротьби з чудовиськами, герой спрямовує свою енергію в інше русло: Геракл прагне перетворитись в Омфалу, зрозуміти свою кохану і все людство, людську природу.

Тобто, Геракл П. Хакса – це вже не бездумний герой, а філософ, людина, яка замислюється над суттю буття („ця ситуація... пов'язана з тією складністю..., яку автор надає психології Геракла” [15, с. 69]). У деяких дослідженнях підкреслюється психологізм діалогів Геракла та Омфали, коли мова йде власне про „абсолютний” сплав та ідентифікацію, тобто утопію” [289, с. 216], коли кохання стає стимулом для пошуку його механізмів, його складових у представника іншої статі.

Перша та третя дії комедії утворюють симетричну конструкцію, ключем якої є постать міфологічного персонажа. Геракл у третій дії – це людина, що намагається ідентифікувати себе, реалізувати у коханні. Він аналізує психологію поведінки

чоловіка і жінки: „Я должен превзойти в себе мужчину” [220, с. 280] (можна порівняти з героїнею твору „Експеримент на собі” Крісти Вольф, яка також прагне зрозуміти іншу стать, стаючи так званим „шпигуном” у чужому таборі). І саме третя дія твору створює характерний для ХХ ст. напружений психологізм оформлення змістових характеристик. Геракл П. Хакса шукає щастя, він плаче від щастя, будує стіну (перегороджує колоною ворота) між любов’ю і суспільством, робить із свого життя певний витвір мистецтва. Мотив пошуку щастя є характерним для більшості п’єс П. Хакса, який відзначав вирішення проблеми щасливого життя провідним у своїй творчості [289, с. 9]. Кінцівка третьої дії побудована за принципом діалогу глухих, що демонструє нове звучання, якого набуває „тема амбівалентності індивідуальної свідомості, неможливості гармонії або навіть компромісного існування морально психологічних антиномій в одному духовному континуумі. Особливого значення набуває художнє дослідження двоїстості людської психології, драматичної розбіжності між ідеальним і реальним, бажаним і можливим” [136, с. 80]. Це відображено у ситуації, коли Геракл не в змозі зберегти кохання, яке приховується від зовнішнього світу та концентрується на собі.

Ідеалізований світ Геракла руйнує Літієрс, який змушує героя повернутись до попереднього „низького” стану, стану героя. Перелом дійства надзвичайно яскраво підкреслений драматургом. Цей процес у дослідженнях творчості П. Хакса трактується „не як перекреслення ідеалу, а як кружна дорога, необхідна в умовах даної діяльності, що, кінець кінцем, виводить до мирного суспільства, ... до людей, яким життя дає самоствердження через радість кохання” [26, с. 367].

Традиційному сюжету з ідеальним героєм П. Хакс протиставляє дописаний та переосмислений варіант з неоднозначною особистістю. Література останніх років поступово усвідомлює, що „єдине „Я”, гармонізуюче реальне буття людини, є фікцією, колишня гармонійна картина людського світогляду стає мозаїчною” [136, с. 81]. Підкреслена відмова від нормативності, пошук парадоксальних сюжетних шляхів і мотивацій, акцентування звичайності, „серединності” дійових осіб, які багатовікова літературна традиція ідеалізувала,



є генеральною тенденцією у використанні культурних зразків минулого літературою ХХ ст., що знайшла своє відображення і в комедії П. Хакса „Омфала”.

В образі Геракла нового звучання набувають проблеми „людина і суспільство”, „людина і слава”. Ставиться запитання про правомірність суджень суспільства:

**„Геракл**

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

Трансформація цього образу полягає в тому, що його велич постає не у подвигах, а в нехтуванні зовнішніми атрибутами мужності, слави. Він нехтує не суспільством, а його умовностями, не людьми, а їх обмеженістю, не ворогом, а його ницістю. Не відмовляючись повністю від своєї героїчної суті, Геракл постає „тисячолітнім” персонажем, який втілює у собі історичний досвід і естетичне світосприйняття. Геракл певною мірою символізує людство: його вчинки – це звільнення, самовдосконалення людства, глибинні процеси еволюції психології особистості. Одна із сходинок розвитку людства постає в „Омфалі” як період рабства (не лише середньовічного, а й рабства людського духу). Цвітіння посаженої Гераклом сухої оливкової гілки втілює віру людей у щасливе майбутнє, що є особливо значущим у ХХ ст., коли загострюється питання про існування цивілізації, яка стоїть на межі самознищення.

Другу сходинку вертикалі мотивів соціальної активності займає Дафніс. Це герой-пастух, герой-ідеаліст, що вірить у правду та справедливість, мученик принципу – „такі вмирають молодими”. Саме Дафніс намагається протиставити злу добро. Взаємини Дафніса та Пімплей утворюють додаткову сюжетну лінію твору. В основі цього образу лежить міф про прекрасного юнака, героя буколістичної поезії, який помер молодим. Незважаючи на те, що Дафніс у цій комедії уособлює ліричну, романтичну особистість, драматург не використовує мотив, за яким Дафніс був покараний сліпотою за невірність у коханні [119, с. 355]. Міфологічність цієї постаті підкреслюється міфологічним простором, в якому вперше подається персонаж. З

темою „щастя” стосовно Дафніса пов’язується мотив „дороги”. Образ Дафніса своєю статичністю опозиціонує Гераклу, який знаходиться у пошуках свого „Я”. Він мріє про те, від чого прагне відмовитись Геракл: „Да быть Гераклом разве не предел // Возможного?” [220, с. 279].

Поганого солдата, що завжди підпорядковується переможцям, уособлює Алкей. Це людина, котра прагне слави і залежить від поглядів суспільства:

„Безгрешное дитя, я обещен  
Рождением! Как скрыть нам свой позор?”  
[220, с. 274].

І хоча за сюжетом комедії він є сином Геракла, його доля більшою мірою пов’язується із дядьком Іфіклом.

Як зазначається, „поряд із темою кохання у драмі Хакса наполегливо звучить тема зла і дається настільки ж тонкий психологічний аналіз його різновидів” [15, с. 69]. Відповідно в епілозі виокремлюється думка, що через усвідомлення зла людина може пізнати й істинне добро, людяність. До інкарнацій зла в „Омфалі” можна віднести як підступного і жорстокого Літієрса, міфологічного лева, якого мимохідь вбиває Геракл, так і Іфікла.

За принципом протиставлення побудовано образ Іфікла, який виступає антиподом Геракла (оскільки, як відомо, „архетип героя з самого початку найтіснішим чином пов’язаний з архетипом антигероя” [113, с. 110]). У цій п’єсі ще прозорішим стає становище індивідуальності (у порівнянні з попередніми п’єсами). Так, якщо в „Амфітріоні” Созій постає людиною, що позбавлена логіки мислення, гідних вчинків та здатності розуміти чуттєві насолоди, то в „Омфалі” моральну безплідність, деградацію представляє Іфікл. Він є втіленням підлості та міщанських прагнень, що повсякчас демонструє суспільне, соціальне підґрунтя будь-якої справи та докоряє Гераклу в індивідуалізмі. Цей персонаж поєднує цілий букет негативних рис (при чому цей образ функціонує як демонічно-комічний негативний варіант героя („трікстер”), який за своєю суттю є асоціальним; а протиставлення „Геракл – Іфікл” носить на собі відтінок мотиву двійництва, що поглиблено розробляється у літературі ХХ ст.).

З братом Геракла пов'язується також мотив ідентифікації, підміни героя, коли один із братів намагається приписати собі досягнення іншого („мотив „підміни” тягне за собою мотив „ідентифікації”. Вони разом часто створюють певний подвійний мотив... Ідентифікація – це з'ясування того, хто є істинний герой, і встановлення справедливості” [113, с. 142]). Загалом Іфікл – це породження ХХ ст., і в його кроках відчувається „відгомін фашизму” [25, с. 469]. Тобто Іфікл є носієм зла у його сучасних, далеких від міфологічних, втіленнях. Активно пристосовуючись до зла, він стає його співучасником. Таке трактування П. Хаксом образу брата Геракла Іфікла має яскраво виражене негативне аксіологічне звучання. За давньогрецьким міфом ця людина, навпаки, супроводжує Геракла у його мандрах і є вірним товаришем та учасником його подвигів [119, с. 593]. Вустами Маліди він характеризується як „насмешка над портретом” [220, с. 262]. Сатиричного звучання набуває теза „Іфікл – помічник Геракла”: „Геракл и я – мы вместе совершаем все подвиги, но Геракл всегда подчеркивает свои достижения, а я – наши совместные...” [220, с. 263].

Символічним є те, що навіть Літієрс відмовляється його з'їсти, стверджуючи, що „ты не вкусный” [220, с. 294]. П. Хакс трансформує Іфікла у людину-ката, який запопадливо виконує всі накази Літієрса: „Стой, не смей. Литиерс запретил. Я – скрижаль, и я же орудие этого запрета... Я вас сварю и приправлю. Мой господин не любит этого делать...” [220, с. 296]. Його лицемірство відтворено у спробах присвоїти славу брата, він втілює „пустий”, формальний героїзм і власне для П. Хакса є людиною „другосортною”, що цілком відповідає логіці міфу, оскільки його батько є смертним, а не богом. Це протиставлення соціального, суспільного і особистісного є продовженням представленої у „Амфітріоні” опозиції „порядок – хаос”.

Фашистськими рисами П. Хакс наділяє Літієрса, що відтворено як у мові, так і засобах його боротьби:

„Ты белой кровью изойдешь, твой жир  
Расплавится от муки. Ненавижу,  
Смертельно ненавижу я тебя.  
Когда бы ненависть осуществилась,

Она б до недр земли дыру пробила,  
И ядом бы наполнилась дыра,  
И, вспенившись, яд сжег бы целый мир”  
[220, с. 303].

Літієрс – це фантастична істота, створена уявою П. Хакса. Він поєднує у собі риси кількох міфологічних чудовиськ: людожера (за словами Омфали); звичайного розбійника з людськими вадами (залицяння до Геракла, одягнутого в одяг Омфали, розмови про урожай); дракона. Отруйний газ, який він видихає, поєднує давні часи панування легендарних драконів із трагічним сьогоденням, з отруйним газом у фашистських концтаборах. Варто вказати, що образом Літієрса П. Хакс віддає данину мотиву „драконоборства”, відповідно до якого дракон – „це типовий представник тої категорії хтонічних чудовиськ і демонів, з якими борються герої в міфі, казці, епосі” [113, с. 132]. Символічний образ цієї потвори відображає філософію тоталітарної держави у найгіршому її вияві – фашизмі. Як і Дракон російського драматурга Є. Шварца (п'єса „Дракон”), він поєднує у собі людські риси і риси міфологічних химер. Дракон Є. Шварца і Літієрс П. Хакса – це незвичайні чудовиська, вони вибудовують свою державу, свій закон („Я уважаю право и закон” [220, с. 293]). Найстрашнішим у цих істотах є те, що вони ламають людські душі: Літієрс робить з Алкея зрадника, з Іфікла – убивцю, він відверто виражає свою зневагу до людей:

„Да вот они, целы и невредимы,  
полезны даже – скоро ведь обед.  
Бродячие герои! Дармоеды!”  
[220, с. 292].

І в устах Літієрса гармонійно звучали б слова Дракона з п'єси російського драматурга про руйнацію людських душ: „Я же их, любезный мой, лично покалечил. Как требуется, так и покалечил. Человеческие души, любезный, очень живучи. Разрубишь тело пополам – человек околает. А душу разорвешь – станет послушной, и только. Нет, нет, таких душ нигде не подберешь. Только в моем городе. Безрукие души, безногие души, глухонемые души, цепные души, легавые души, окаянные души. Знаешь, почему бургомистр притворяется душевнобольным? Чтобы скрыть, что у него и вовсе нет души.

Дырявые души, продажные души, прожженные души, мертвые души...” [231, с. 281]. Зруйновані душі ми бачимо й у П. Хакса. Людиною, яка пройшла трансформацію до повної деградації, втрати душі, є Іфікл. „Продажною” душею можна вважати Алкея, що капітулює перед грубою силою. „Слухняними” є душі Дафніса і Пімплей. Літієрс – це інкарнація найгірших проявів історії людства. Лише після перемоги над цією потворою може запанувати „щастя, любов та досконалість” [289, с. 219]. Літієрс та Дафніс уособлюють світове зло і добро.

Символічним є те, що у заголовок комедії виноситься ім’я лідійської царівни Омфали, оскільки саме вона виступає семантичним катализатором для пошуків Гераклом істинного щастя і є першопричиною зламу ціннісної шкали поведінки героя. Тобто автор продовжує у цій комедії історію жінки, що існує у тисячоліттях. Автор суттєво переосмислює роль Омфали у житті Геракла. У П. Хакса вона є не лише турботливим володарем краю, але й закоханою жінкою. Омфала є більш цільною особистістю, порівняно з Гераклом.

Цей образ пов’язаний з генеральними тенденціями в літературі ХХ ст. Саме Омфала є тією особистістю, що усвідомлює своє місце в суспільстві і допомагає це зробити Гераклу:

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

Інший персонаж – Пімпля – виступає у творі як втілення безтілесного ідеалу, жертвовного кохання. Типовою служницею класицистичної комедії є Маліда. Її функція у творі зводиться до своєрідного джерела інформації про інших героїв (у розповідях, плітках).

Таким чином, П. Хакс звертається у своїх творчих шуканнях до маловідомого епізоду міфу про Геракла. Він якісно переосмислює перебування міфологічного героя у рабстві в Омфали, створюючи типовий апокриф ХХ ст. Актуальні для сучасності тенденції у сфері трансформації традиційних сюжетів та образів втілено в образі Геракла, душу якого

роз'їдають протиріччя, в образі Омфали, на яку вплинули феміністичні тенденції ХХ ст.; відгомін недавньої трагедії фашизму відчувається в Іфіклі. В рамках класицистичної комедії автором інтерпретуються з точки зору сучасної людини проблеми „людина і суспільство”, „людина і слава”, „самовдосконалення людства”, „людина і щастя”, класицистична традиція надає героям певної схематичності та змістової універсальності.

У своїй творчості П. Хакс звертається також до біблійних сюжетів, зокрема у комедії „Адам і Єва”, підкреслюючи основну тему своїх творів – пошук щастя у реальному земному світі. Особливістю цієї п'єси є погляд на біблійний сюжет з точки зору людини ХХ ст., він „очищає” площину твору від релігійної догматики, виводить основний конфлікт із сфери релігійної у площину психологічну і філософську, гуманізуючи біблійні персонажі, осучаснюючи і „опредмечуючи” їх глобально позачасові онтології [136, с. 151]. У комедії „Адам і Єва” П. Хакс використовує загальновідомий мотив гріхопадіння людства.

Німецький письменник переосмислює цей мотив відповідно до сучасних тенденцій, за якими „загальновідомі персонажі є „носіями” складних онтологічних і світоглядних комплексів, що характеризуються орієнтацією на новітні уявлення про природу людини і оточуючого світу” [136, с. 152]. У цій п'єсі повною мірою розгортається мотив, що згадується у попередніх комедіях, – роль та функція хаосу. До основних проблем, виходячи із провідних постулатів творчості П. Хакса, можна віднести проблему емансипації впродовж історії людства. Ця п'єса стає відображенням тези, що лунає у більшості його творів, а сам драматург говорить про зміст своїх комедій: „У них зображується емансипована людина у її протиріччях з неемансипованим або недостатньо емансипованим суспільством” [21, с. 135].

Своєю комедією П. Хакс вшановує пам'ять іншого інтерпретатора мотиву гріхопадіння людства – Джона Мільтона, – зауважуючи в післямові до „Адама і Єви”, що „найвидатніший поет завжди залишається боржником перед наймізернішим матеріалом, але щодо обходження з матеріалом – у нього, у

будь-якому випадку, совість перед його кредитором чиста: він не уникав його, не запобігав перед ним; зі всією можливою ввічливістю подав йому плащ” [25, с. 470]. Проте П. Хакс відмовляється від пафосності епічної поеми Дж. Мільтона, обираючи для свого твору форму класицистичної комедії у трьох актах.

Він скорочує кількість дійових осіб англійської поеми до класичного варіанту Старого Заповіту; уникає грандіозних описів, екскурсів у біблійний матеріал. Сюжетна лінія комедії відповідає дев’ятій книзі поеми Дж. Мільтона „Втрачений рай”, а основна проблематика концентрується навколо проблеми усвідомлення людиною своєї сутності, призначення у світі. П. Хакс переносить біблійний міф із сфери релігійної у гуманістичну площину.

Німецький драматург по-новому осмислює загальновідомі колізії. Мотив гріхопадіння трансформується в експеримент, поставлений Богом. З позиції Адама і Єви цей мотив набуває значення нового поступу в процесі людської еволюції. Комедія починається з прологу, у якому одразу ж ставиться під сумнів досконалість створеного Богом світу. „Вивертання” біблійного сюжету простежується у порівнянні Гавриїлом світу з яйцем, тобто підкреслені недосконалості його форми. Одночасно яйце вказує на символічність образу, оскільки ця форма уособлює те, що створений Богом світ знаходиться в стадії свого зародження, є коликсю для людства (адже яйце завжди символізувало життя). І в акті самого гріхопадіння Бог порівнює Адама та Єву з дітьми:

„**Бог**

Перевернулась колыбель начала.

Лежат и плачут дети. Первый шаг  
Всегда неловок. Неужели должен  
Я ног лишать их по причине этой?”

[220, с. 397].

„**Gott:**

Des Anfangs Wiege ist nun ausgekippt,  
Sie liegen lang und plärren. Der erste Schritt  
Ist allemal ein Stolpern, sollte ich  
Sie ohne Beine machen?..”

[160, S. 266-267].

Відходом від загальновідомого матеріалу є акцентування використання Творцем „темного хаоса” [220, с. 315] („aus Chaos' dunklem Vorrat” [160, S. 190]) як першооснови людського світу. Бог відмовляється у своєму творінні від одновимірної („хлипкой”) досконалості нірвани [220, с. 315] („in ihrer dünnen Schönheit” [160, S. 190]), оскільки йому набридає споконвічна гармонія його творінь. П. Хакс, здається, у пролозі демонструє нам божественну лабораторію, де творяться зразкові, ефемерні світи, проте провідне місце в душі Творця займає це недосконале творіння, яке у своєму зародку несе руйнівне зерно. Тобто, сучасний німецький письменник робить спробу пояснити недоречності нашого світу з позиції традиційного матеріалу. І саме слово „ошибка” [220, с. 313] („Fehler” [160, S. 188]), точніше право на помилку, визначає самотутність створеної Богом землі.

Устами Творця у комедії визначаються ролі інших персонажів: ангели Гавриїл та Сатанайл є уособленням „персоніфікованих” принципів [25, с. 472], а Адам та Єва втілюють особистості, які можуть виражати своє ставлення до цих принципів, є творчим началом у Всесвіті. Яблуком, заборонаю його з'їсти Всевишній надає людям свободу вибору, право на прийняття власного, незалежного рішення (що по суті слугуватиме також підтвердженням його могутності).

Бог у своїй основі є відображенням єдності між позитивом і негативом, тобто Гавриїлом та Сатанайлом, а також втіленням творчих начал, поєднанням чоловічої і жіночої іпостасей, Адама та Єви. Отже, постать Бога є тією призмою, яка об'єднує світ ідей та людей, ефір та матерію, статичність і рух. Він створює ці світи, але одночасно і пов'язує їх. Вустами Бога визначається тема та проблема твору:

„И в этом мире два моих подобья –  
Мужчину с женщиною – поселил,  
Материю с божественным началом  
В пропорции такой в них сочетав,  
Чтоб „нет” они могли сказать свободно,  
И потому свободное их „да”  
Особо ценно было мне...”



[220, с. 318].

„Und schuf in der nach meinem eignen Bild  
Zwei Wesen, einen Mann und eine Frau.  
Und hielt darauf, daß Stoff und Göttliches  
In solchem Gleichgewicht in ihnen wirkten,  
Daß ihnen Möglichkeit auch der Verneinung  
Im Busen wohnend wäre und mithin ihr  
Gewolltes Ja von Wert...”

[160, S. 193].

Бог із батьківською турботою спостерігає за своїми творіннями, опозиціонуючи їх навіть ангелам („Ведь там со мной живые люди будут – // Не ангелы” [220, с. 319] („Und endlich Leute um mich statt Keruben” [160, S. 194]), згадуючи їх у тексті як своїх друзів. П. Хакс створює в пролозі містифікований простір, він підкреслює умовність дії зверненнями Бога до залу, тобто глядачів також можна назвати учасниками театральної дії. Водночас Бог є дослідником, який прагне провести експеримент над своїми творіннями: „Чтоб точно знать, достойны ль эти двое // Раскованности внутренней и права // На собственное мнение...” [220, с. 319] („Zur steten Probe nämlich ihrer Los- // gebundenheit...” [160, S. 193]). Отже, ця постать набуває звучання не лише безпосереднього учасника дії, але й її режисера, а частково і батька. Батьківське начало у Творці пов'язується з його ставленням до Адама та Єви, яких він прагне випробувати, щоб довести їх свободу; логічність та вмотивованість цього випробування нагадує пролог до трагедії Гете „Фауст”.

Гавриїл та Сатанайл уособлюють у комедії антагоністів. Гавриїл – це втілення доброчесності, вірності, божественне „так”. Одночасно він є і відданим чиновником, який у своїй нав'язливості надокучає навіть Творцеві („Но на меня лишь скуку наведают // Крылатые аплодисменты эти, // От вечных аллилуй меня тошнит” [220, с. 317] („Das Echo: reine Streitsucht gegen seinen // Geflügelten Applaus. Sein Hallelujah – // Mich ekelt: pures Selbstlob” [160, S. 192])). Він є намісником божественної системи, непорушність якої йому належить охороняти. Проте своєю надмірною запопадливістю він певною мірою пришвидшує неминучі події. П. Хакс глузує з його заповзятості

у служінні Творцеві. Особливо яскраво простежується це в епізоді, коли Адам жбурляє у нього лайном (актуальною є паралель із „лайном” у п’єсах Х. Мюллера та Ф. Дюрренматта).

У комедії перефразовується і епізод зваблення Адама, першість у якому віддається саме добродію ангелу. „Апокрифізація” простежується в тлумаченні іншими персонажами його вчинків: для Бога він – надійливий ангел, для Адама – спокусник, злий демон, для Єви – суворий ангел, для Сатанаїла – об’єкт для глузувань. Показове те, що його дії набувають у творі негативного відтінку. Його функція зводиться до слів Господа: „Ты вол мой верный” [220, с. 333] („Du bist mein Büffelchen” [160, с. 207]).

Неоднозначність у взаємини „Сатанаїл – Гавриїл” вносить їх перша зустріч у п’єсі, коли вони досить дружньо вітають один одного:

**„Гавриїл**

Ах, времени начало, дни, когда  
Над ангельским, слепящим взоры сонмом,  
Любимцы бога, рядом мы парили,  
Я, Гавриил, и ты, Сатанаил,  
Похожие, как пара близнецов,  
Иль солнц двойных, или очей господних!”  
[220, с. 344].

**„Gabriel**

Ach, Zeit des Anfangs. Hoch von Gott bevorzugt,  
Schwebten gemeinsam, ihr beglänzter Saum,  
Am obern Rande wir der Engelswolke,  
Ich, Gabriel, und du, Satanael.  
Wir glichen uns, zwei edle Zwillingsglieder,  
Zwei Doppelsonnen, Gottes Augenpaar”  
[160, S.217].

Демагог Сатанаїл уособлює у творі споконвічне „ні”. Він вбачає сенс свого існування у запереченні божественних дій. Його вчинки вправніші та успішніші, ніж у Гавриїла. План Сатанаїла у спокусі людей досягає успіху попри всі старання антагоніста. Сатанаїл втілює у комедії анархію та хаос, він не в змозі нічого протиставити Господу. У своїй непокорі Сатанаїл прагне лише одного – прощення Бога („...пока // Меня не

сломит он иль, вероятней, // Не пригласит к его двору вернуться...” [220, с. 344] („Bis er mich auslöscht oder, mehr wahrscheinlich, // An seinen Hof zurückzukehren bittet” [160, S. 218]). Хоча цей ангел надзвичайно вигадливий у стратегії: „Чтоб верили тебе, заставь не думать” [220, с. 340] („Zu einer Sache nur verfängt, wenn von // Der Sache nicht geredet wird, der Name // Der Tat so abstöst, wie die Tat besticht, // Und wer uns glauben soll, nicht denken darf” [160, S. 214]). Зваблюючи Єву, він діє не лише як злий дух, але і як чоловік, він зваблює її, в першу чергу, як жінку, співаючи дифірамби її жіночій принадливості. І все ж таки Сатанаїл не є цілісною особистістю, що простежується в божій характеристиці: „Сатанаил... // С его извечным „нет”, хотя, по сути, // Оно – мое же „да”, лишь наизнанку...” [220, с. 318] („... Satanael, ...mit seinen ewigen Neins, // Die nie was sind als meine eignen Neins // Und umgedrehten Jas, ermüdet mich...” [160, S. 193]). Гавриїл та Сатанаїл уособлюють у комедії світ принципів, світове добро і зло. Проте вони знецінюються при відсутності свого антагоніста, як зауважується ними самими: „Соль очень к мясу сладкому нужна” [220, с. 349] („Salz muß ans süße Fleisch” [160, S. 222]), „...зло извечно, как добро” [220, с. 378] („Das Böse ist so eigen wie das Gute” [160, S. 249]). І в цьому полягає їхня недосконалість у порівнянні з людьми, які „сами создают себя” [220, с. 396], оскільки принципи не можуть змінюватись, удосконалюватись, виражати ставлення до себе.

Адам і Єва символізують у творі особистості та їхнє ставлення до споконвічних принципів. Образ Адама зображено на початку комедії досить схематично. Це віддане творіння Бога, що вбачає сенс свого життя в поклонінні та возвеличуванні Творця. Будь-яка справа може зачекати, якщо цього вимагає Бог. Він наївний у своїй первісній вірі („Владыка, // Мы здесь и слышать счастливы тебя” [220, с. 323] („Herr, wir sind hier und dich zu grüßen froh” [160, S. 198]). Його похвали Творцю є більш сповненими віри (у порівнянні з Євою), і він не допускає ніякого сумніву у своїй відданості Богу. Його дитяча наївність простежується у розмовах із Сатанаїлом та Гавриїлом.

Чоловік не прагне пізнання, новизни, навіть яблуко не є для нього об’єктом інтересу (оскільки їсти його заборонив Бог, то, однозначно, для Адама „... довольно мнения Господня” [220, с.

341] („...Mir reicht // Die Meinung Gottes” [160, S. 215]). Але саме Адам усвідомлює істину: „...что имеет // Начало, то имеет и конец. // Кто жизнь вот так познал, тот смерть познает” [220, с. 365] („Wenn es // Begonnen hat, so heißt das, es wird enden. // Wer so sein Leben weiß, weiß seinen Tod” [160, S. 237]). Він, діючи всупереч наказу Бога, чинить свідомо, як справжній чоловік, поєднуючи у своїй душі любов та ненависть стосовно Єви, готовність розділити з нею відповідальність за гріх. Із яблуком пізнання Адам отримує почуття власної гідності.

Адам у III-й дії – це уже зовсім інша особистість, жорстокіша, брехлива, сповнена самоповаги. Саме він усвідомлює божий план:

„Я, чьи глаза, как выяснилось нынче,  
Раскрылись; я, кто стал теперь, как ты, –  
Тебя я понял полностью и сразу.  
Эдемский сад для нас был предназначен  
Затем, чтоб из него пошли мы дальше  
И в это место, дорогое нам,  
Всегда и тщетно жаждали вернуться...”  
[220, с. 397].

„Ich, dem, wie hierorts wohlbekannt, die Augen  
Sind aufgetan, und der nun ist wie Sie,  
Ich habe Sie begriffen, schnell und ganz.  
Der Garten Eden, so begriff ich, war  
Uns zubestimmt, um aus ihm fortzuschreiten,  
Ein teurer Ort, an dem wir hängen müssen,  
Um, stets vergeblich, stets ihn zu erstreben...”  
[160, S. 267].

Образу Єви драматург відводить роль дієвого, більш рішучого (порівняно з чоловіком) персонажу. Саме Єва відстоює споконвічне, первинне право жінки на власну позицію, вчинок. Уже в I-й дії вона у своїх репліках згадує яблуко пізнання та змію. У своєму ставленні до Творця вона провідною визначає любов (варто було б згадати, що в перекладі Єва означає „життя”). Тобто у першій дії Єва символізує любов до Бога, а Адам – шану.

Саме Єву обирає Сатанаїл об’єктом домагань. У своєму звабленні він звертається до Єви насамперед, як до привабливої

жінки. Єва зачаровується виглядом змії, яка уміє говорити, вона підкоряється поклику своєї плоті. Героїню більше цікавлять компліменти змії, саме ж яблуко не несе у собі для Єви ніякого інтересу, тому вона кусає його лише один раз. Ця жінка прагне нових вражень, переживань, і яблуко лише одне з хвилюючих моментів:

„Какое ощущение! И оно  
Еще не пережито мной. Какое  
Открытие! И оно не до конца  
Осознано. Вся плоть моя – желанье,  
А яблоко – его осуществление...”

[220, с. 362].

„Welch ein Erlebnis. Und noch unvollendet.  
Welch Nachricht meinem Innern. Und noch nicht  
Völlig bekannt. Mein Leib ist Mangel, der  
Apfel Erfüllung...”

[160, S. 234].

Воно змінює Єву не тільки внутрішньо, але й зовнішньо („...не такая, как всегда: прекрасней, // Хотя и не красивей” [220, с. 363] („...anders als immer, // Nicht schön, nein, von vermehrter Schönheit” [160, S. 235])). Вона дає можливість Адаму уникнути гріха, надає вибір між нею та Богом. Як і Алкмена із „Амфітріона”, вона володіє чимось більшим, ніж чоловік, – почуттям власної гідності та прагненням до пізнання нового. Показово, що у III-й дії вона повністю скоряється своєму чоловікові: жінка виконала свою функцію – спонукала людство до нового кроку.

В образі Єви П. Хакс піднімає питання про роль жінки у сучасному суспільстві, оскільки саме з жінкою, матір’ю пов’язуються основні ідеї порятунку людства у періоди найтрагічніших моментів історії (з цієї позиції показовим є твердження Крісти Вольф: „... після роботи над „Кассандрою” мені стало цілком зрозуміло, що історія патріархату змінила міфологічну історію жінки, що патріархат змінив міфологію, повинен був змінити її” [33, с. 181]).

Три дії комедії символізують три етапи гріхопадіння: перший етап – це спроба звабити Адама; другий – зваблення Єви, а через неї і Адама; третій етап – реакція Бога,

самоусвідомлення людей. Число „три” у цій п'єсі має християнський відтінок. Умовно можна утворити дві трійці на чолі з Богом: Гавриїл – Бог – Сатанііл, Адам – Бог – Єва. Тут можна вгледіти догму Святої Трійці.

У цій комедії містичним чином поєднуються минуле, теперішнє та майбутнє, що суперечить лінійності емпіричного часу. Бог, ангели, частково навіть люди впевнені у визначеності розгортання подій. Так, Бог з самого початку знає, що станеться („Мне кажется, а стало быть, я знаю: // Удастся опыт” [220, с. 319] („Mir ahnt, // Mit anderm Wort, ich weiß: dies wird gelingen” [160, S. 194]). Сатанііл радить Гавриїлу звернутись до майбутнього („Ужель пример невежда // Хоть в будущем не может почерпнуть?” [220, с. 342] („Weiß dieser un- // belehrte Narr kein Beispiel in der Zukunft” [160, S. 215]).

І Творець з першого моменту переконаний в успішності свого експерименту над людьми, тому що люди, втративши рай, знайшли дещо більше – свободу і повагу. Це усвідомлюють і Адам з Євою:

„Адам

Мне весело. Ты, боже, научил  
Нас различать, что горько и что сладко.  
В чем сладость – понял я и вижу ясно,  
Что воля исполняется твоя,  
Поскольку нарушается, что будет  
Все хорошо, поскольку будет вечно  
Все плохо, и что рай мы обрели  
В тот день, когда он был для нас потерян”  
[220, с. 398].

„Adam

Ich bin sehr lustig, Herr. Sie lehrten uns  
Bitter und Süß. Seither weiß ich das Süße.  
Und sehe klar: Ihr Wille ist erfüllt,  
Seit er verletzt ist, alles wird sehr gut,  
Weil es nie gut wird, und das Paradies,  
Es war gewonnen, als wir es verloren”  
[160, S. 268].

І тому закономірною є репліка Бога: „Вы правы. Следуйте своим путем” [220, с. 398] („Nein, Menschen, ihr habt Recht. Geht

euren Weg” [160, S. 268]). Тобто руйнується канонічний негативний відтінок у оцінці цього факту небесами, Творець позитивно розглядає акт гріхопадіння. Люди у цій комедії не відчувають сорому за свій вчинок; вони, як і Бог, усвідомлюють, що він лише є першим кроком на шляху людства, що розвивається. І якщо Фауста в трагедії Гете Бог ще змушений рятувати, то люди у П. Хакса звільняють себе самостійно своїм світоглядним вибором. Після гріхопадіння світ кардинально змінюється: сцена вкривається темрявою, сонце падає з небесного зводу, йде сніг. Люди пізнають сум, гнів, страх, ненависть, але водночас в їхні душі приходить пізнання та любов.

У комедії „Адам і Єва” П. Хакс трансформує загальновідомий біблійний сюжет, виносячи його з площини „Що відбулося?” у площину „Чому? З яких причин це відбулося?” Цей сюжет набуває прозаїчних деталей, руйнується ідеалізоване уявлення про перших людей. В образах ангелів втілюються світові категорії: „добро” і „зло”, „порядок” і „хаос”. Бог уособлює собою вічну гармонію, зв'язок між онтологічними категоріями і людьми. Люди зображені як особистості, що своїм гріхопадінням зробили крок до розвитку, досконалості, а їхні стосунки з Богом впливають із позиції, що світ варто сприймати відповідно до можливості його вдосконалення.

Трансформація П. Хаксом біблійного сюжету відображає „складну діалектику людини і свободи. Людина залежить від умов власного існування. Проте вона не може виправдовувати себе ними. Оскільки по-справжньому вона живе саме тоді, коли зважується на „життєву пригоду” за вільним покликом, прагнучи до ідеалу” [76, с. 431]. Автор переосмислює біблійні колізії, драматизує протосюжет, психологізує образи Адама і Єви, дає нове тлумачення акту гріхопадіння, орієнтується у своєму творі на сучасника, з яким веде діалог за допомогою численних звернень до залу.

Сучасний німецький драматург у своїй п'єсі не дає вичерпної формули для розв'язання світових проблем, він знаходиться у процесі пошуку, його героїв не можна характеризувати як виключно позитивних або негативних. Звернення до біблійної теми наприкінці ХХ ст. дає змогу П.

Хаксу зруйнувати типовий хронологічний порядок, об'єднати в міфологічному просторі минуле та сучасне, акцентувати циклічність категорії часу. Нова версія гріхопадіння відкриває можливості для аксіологічної полеміки, драматург бачить продуктивне, творче зерно в людстві, розглядаючи категорію первинного гріха як таку, що містить у собі позитив та негатив. Таким чином, П. Хакс демонструє продуктивність використання біблійного матеріалу у сучасній літературі, виступає проти середньовічної аскетичної моралі, закликає до всезагального прощення та християнської любові.

Як ми бачимо з попередніх прикладів, суперечності ХХ ст. не могли не знайти свого втілення і в зображенні жінки: жінки-матері, жінки-дружини, жінки-коханки, жінки-втілення надії. Відповідно, численних трансформацій у літературі ХХ ст. зазнали і міфологічні жіночі постаті. Неоднозначність класичних образів Єлени, Медеї, Кассандри, Електри у цю епоху зумовлена рядом соціальних катаклізмів у житті суспільства, зокрема змінами світоглядних орієнтирів, підвищенням статусу жінки, наділенням її додатковими особистісними свободами. Саме у ХХ ст. жінка перестає обмежувати свій соціальний статус роллю дружини та матері. Література цієї доби дає їй змогу пояснити зі своєї точки зору розвиток загальновідомих колізій. Медеї надається право на виправдання, Кассандра активно демонструє свою суспільну позицію, Єлена на свій захист може сказати, що вона не причина, а тільки привід для війни. Тобто „література ХХ ст. послідовно руйнує декларативний схематизм поведінки легендарно-міфологічних „лиходіїв” і „лиходійок”, стверджуючи амбівалентність онтологічних і ціннісних підстав їх характерів та світоглядних позицій” [143, с. 30]. Ці тенденції простежуються і в характері трансформації образу міфологічної спокусниці Пандори.

Особливо показовим щодо цього є інтерпретація цієї постаті у п'єсі П. Хакса „Пандора”. Щоб ґрунтовніше усвідомити глибину перетворень, яких сягнула ця міфологічна героїня, потрібно зазначити, що впродовж тривалого періоду міф про неї був „чимось на зразок байки з мораллю, яка створювалась, щоб навчити людей правильної поведінки” [1, с.



118]. За античною версією, вона уособлює прекрасну жінку, створену Прометеем з води та землі і оживлену ним викраденим небесним вогнем. Гесіод у своєму відомому творі „Роботи і дні” характеризує Пандору не як творіння Прометея, а як дітище Гефеста, виліплене ним за наказом Зевса, щоб помститися викрадачеві священного вогню:

„На превелике нещастя собі й поколінням майбутнім.  
Замість вогню я пошлю їм біду! І нехай тоді нею  
Тішаться в серці своєму і власну недолю полюблять!”  
[5, с. 118].

Визначальними для подальших інтерпретацій образу стають дані їй богами дари:

„Діва Паллада сама приладнала прикраси на тілі.  
Аргусовбивця, гонець, наостанку поклав їй у груди  
Мову облесну, всіякі омани і вдачу крутійську  
З волі Кроніда, що тяжко громами гуркоче...”  
[5, с. 118].

Вартим уваги є коментар Р. Грейвса, за яким „розповідь Гесіода про Прометея, Епіметея і Пандору – це не справжній міф, а антифеміністична притча, до того ж не виключено, що винайдена ним самим (Гесіодом)” [41, с. 110]. Тобто, Пандора вводиться в літературу як першопричина людських страждань, як героїня, що не змогла здолати своєї слабкості перед підступними богами (вона відкриває скриню, в якій заховані всі біди та нещастя людства). За іншими версіями, скриня Пандори містила всі чесноти світу і була передана Зевсом як подарунок для людей. Вона була відкрита ними з цікавості, і ці чесноти, крім надії, відлетіли назад до богів.

Неоднозначність трактування Пандори і її скрині пояснюється тим, що Пандора пов’язувалась, в першу чергу, з феноменом „обдарування”, яке могло виступати як носієм добра, так і зла. Із розвитком образу Зевса в епоху патріархату до творця всіх речей семантичне забарвлення образу Пандори набуває негативного відтінку демонічної спокусниці та джерела усіх загальнолюдських нещасть. І в подальшому в історії розвитку поетичної думки Пандора зберігала семантику істоти, що асоціюється з неоднозначним оціночним забарвленням [247, с. 587].

Домінуючою для літературної інтерпретації міфу була церковна версія, яка проводила язичницьку паралель між античним міфом і мотивом гріхопадіння людства. Так, Пандора безпосередньо порівнювалась з Євою, скриня – із забороненим плодом. Завдяки Еразму Роттердамському, скриня Пандори асоціювалась із скринією, в якій було винесено душу Персефони з пекла.

Постать Пандори досить часто обігрувалась в ліриці Ренесансу, зокрема представниками „Плеяди” та Спенсером. У цей період традиційний мотив набуває широкого спектру семантичних відтінків, від позитивного забарвлення факту обдаровування до двозначності версії зваблення та трансформується у свідоме розбещення.

Першим мотив оживлення статуї використовує, здається, Фульгентій. З часом він набуває продуктивності і в творах інших авторів, зокрема у численних театральних постановках. Така трансформація зближує оповідь з міфом про Пігмаліона. Цікавість як фатальна риса жінок є провідною ідеєю повчально-жартівливих віршів Ф. Хагедорна, вірша Д. Шібелера.

Проблема „Пандора і культурні сили людства” втілена у драмі Кальдерона, що в своїй основі ґрунтується на відмові від гесюдівського трактування теми. У цьому творі Пандора виступає творінням Прометея. Вона є копією Мінерви і викликає ревності Паллади, яка посилає скриню як персоніфікований розбрат, що викликає ворожість у стосунках між Прометеем та Епіметеем, які кохають Пандору. Проте, твір завершується на оптимістичній ноті: прощенням богів та з’єднанням Пандори і Прометея. Ця концепція знаходить своє втілення і в оперному тексті Вольтера, де Зевс уособлює заздрощі та ревності, але сила кохання Пандори і Прометея роблять його лояльнішим. У цьому тексті Пандора не є безпосередньою спокусницею, вона виступає лише засобом Зевса, який посилає Немезиду, котра підбурює її відкрити скриню. Віланд у своїй комедії наділяє Пандору просвітницькою функцією: Зевс відправляє її на землю, щоб вона знищила, звабила творіння Прометея, з цією метою вона поряд із скринією приносить людям різноманітні пристрасті, проте найгірших наслідків вдається запобігти завдяки богині

миру, музам та надії, які виникли з союзу Прометея та Пандори. Триумфальність, яка властива для витвору Віланда, використовується пізніше Гердером в „Звільненому Прометей”, де Пандора є носієм гуманістичних ідей.

Для обробки цього міфу у ХХ ст. основою стає творчість Гете. Особливу увагу слід звернути на те, що власне особистість Гете асоціюється тривалий час у літературі з дефініціями „колосальний геній”, „титан людської творчості”. Проте, Т.П. Калугіна визначає більш критичне, не запопадливе ставлення до особистості Гете у літературі другої половини ХХ ст. Так, хоча „традиційний образ Гете продовжує фігурувати у багатьох письменників, але вже не як цілісний, єдиний і обов'язковий для всіх образ, а як певна „репрезентативна модель” або, іншими словами, сукупність позицій, оцінок, типів поведінки, до якої художній суб'єкт... створює своє власне ставлення в процесі творчої обробки” [81, с. 273]. І.В. Млечина виділяє особливості інтерпретації образу Гете, його творчості у 70-ті роки ХХ ст.: „Діалектичне ставлення до його творчості пов'язане з новим розумінням специфіки художнього освоєння світу, ролі митця, з особливим інтересом письменників 70-тих років до конфліктів і прагнень „звичайної”, „непримітної” людини” [122, с. 148]. Відбувається протиставлення канонічного, „музейного” образу та індивідуального сприйняття цієї особистості окремими письменниками (див.: „Прометей”, „В долині Ільму”, „Ганс Фауст” Ф. Брауна). Постать класика в інтерпретаціях ХХ ст. у значній мірі пов'язується із фаустівським мотивом [див.: 145, 234].

Якщо звернутись до образу Пандори, то думка про самозречення, яка пов'язана із зникненням Пандори, звучить уже в рядках „Елегії” Гете (1823): „Я счастлив был, с прекрасной обрученный, отвергнут ею – гибну обреченный” [36, с. 720]. Гете неодноразово звертається до постатей Прометея та Пандори у своїх творах, зокрема в драматичному уривку „Прометей” (1773). Переоцінення позицій та ролей цих образів відбувається у фестшпілі німецького письменника – „Пандорі”, що і стає підґрунтям для п'єси драматурга ХХ ст. П. Хакса. І щоб краще зрозуміти новації, яких зазнає міфологічний образ у творі П. Хакса, необхідно розглянути особливості п'єси Гете.

У творчих шуканнях Гете антична література відіграє неабияку роль. Він віддає перевагу грецькому мистецтву, визначаючи його як таке, що допомагає письменнику проникнути у суть речей та дає можливість відобразити момент ідеальної краси. Гете використовує міф для створення п'єси із філософсько-узагальнюючим змістом. Символіка міфу про Пандору набуває у фестшпілі нетрадиційного звучання (можна порівняти із зауваженням, що подається в енциклопедії „Міфи народів світу” щодо образу Пандори: „У міфі про Пандору – явна дискредитація жіночого начала як згубного і брехливого в епоху ствердження патріархату” [120, с. 281]).

Особливість цієї інтерпретації демонструють слова П. Хакса, який зауважив: „...Якщо всі сценічні твори Гете мають між собою те спільне, що їх рідко читають і ще рідше грають, то „Пандора” – п'єса, яку за витонченістю мови і піднесеністю задуму можна поставити хіба що в один ряд з „Фаустом”, – майже не читається і ніколи не ставиться на сцені. Цю п'єсу можна вважати зовсім невідомою” [216, с. 9]. Неоднозначність п'єси зумовлюється, в першу чергу, періодом написання (1807) – це проміжок часу після семилітнього мовчання великого митця, після його неприйняття Французької революції, популярності Наполеона, після кризи класицизму та утвердження нового літературного напрямку – романтизму. Саме „Пандора” є результатом переосмислення Гете дійсності, вона являє собою спробу дати відповідь на питання про можливість порятунку світу.

Своєрідності твору надають погляди літературних критиків щодо його завершеності. Зокрема, у збірках творів Гете „Пандора” найчастіше належить до розділу „Фрагменти”, або ж подається під заголовком „Пандора. Фестшпіль. Дія перша”. Деякі автори наголошують навіть на існуванні плану її продовження. Проте, знову ж можна звернутись до П. Хакса, який зауважує, що „...його (Гете) любов до цього динамічного полотна очевидно виявилась більш стійкою, ніж любов, якої заслуговував би відкладений нарис. І він поміщає його в кінець „Зібрання творів”, як вставляють в корону дорогоцінний камінь, а зовсім не його уламок...” [216, с. 10]. Отже, ми будемо

розглядати цей фестшпіль як завершене дітище великого майстра.

До особливостей твору можна віднести і вибір митцем жанру, який визначається як „Festspiel”, тобто не драма, а „святкове дійство”, „святкова вистава”, „тріумф”. Характерними ознаками цього жанру є відсутність фабули, наявність „зовнішніх доповнень”. Гете прагнув „підвести змістовий... фундамент під символічний рух масок” [216, с. 40] у малому жанрі.

Можливо, такий вибір вмотивовується також історичною та літературною кризою періоду, коли „Festspiel” надає більше свободи автору, ніж жанр класичної драми. „Фестшпіль” Гете – це нагромадження, взаємопроникнення діалектики ідей, при чому утвердження головної ідеї (перемоги ідеального над прагматичним, матеріальним) відбувається в кінці твору. Сама ж трансформація міфу призводить до створення діаметрально протилежного варіанту оповіді – „антиміфу”.

В основі твору – легенда про давньогрецьку жінку-спокусницю Пандору в її гесіодівській версії. Гете переосмислює міф і дописує його. Звучання цього „святкового дійства” витримано у гуманістичній традиції Просвітництва. Як додатковий мотив можна визначити мрію людства про „втрачений рай”. Апокрифізація міфу простежується у лінії „Пандора – Епіметей”, інтерпретація якої спрямована на оціночний план Пандори.

Міфологічна героїня в устах Епіметея трансформується із „фатального послання Зевса” в „ідеал вічного добра”, її скриня із лихим спадком перетворюється у джерело прекрасного. Це тріумфальне дійство можна охарактеризувати і як продовження міфологічного сюжету, в якому автор подумки ставить запитання „А що було б, якби...”, „А що сталося після відкриття ящика Пандори?” Трансформація німецьким генієм традиційного матеріалу ґрунтується на ціннісних домінантах ХІХ ст., зокрема на гуманістичній традиції. Його інтерпретація орієнтується „на розробку плану подій та освоєння традиціоналізованих колізій з урахуванням нових соціально-ідеологічних запитів епохи автора” [136, с. 83]. Крім античного матеріалу, німецький письменник опирається в цьому дійстві на

творчість Гердера („Vorraussicht und Zurücksicht“, 1795), зокрема на особливість його сприйняття постаті Прометея, протиставлення братів-титанів.

Узагальнено тему „Пандори” Гете, як і більшості творів П. Хакса, можна визначити, як встановлення шляхів здобуття щастя. Ключовою фігурою твору є Пандора, що є феноменальним, оскільки цей персонаж жодного разу не з’являється на сцені. Але вона панує в розмовах, суперечках, надіях. Пандору можна порівняти з біблійною Євою. Подібність цих міфологічних жінок пояснюється неоднозначністю оцінки їх ролі в історії людства. Так, Єву розглядають як особу, що принесла людству перший гріх і перше пізнання, свідомість. Відповідно двоїстість оцінки Пандори простежується і в Гете: для Епіметея вона – ідеал, зразок, для Прометея – носій зла. Один із заголовків твору („Повернення Пандори”) свідчить про те, як ця дилема була вирішена Гете: Пандора виступає алегорією гуманістичних ідеалів, надії, істини і краси. Її повернення символізує початок нових часів, а її скринька містить не фатальні пристрасті, а мрії, науки і мистецтва.

Образ Прометея втрачає у цьому тріумфальному дійстві привабливість міфологічного образу періоду „Бурі і натиску”, він уже обділений колишнім бунтарським священним духом, властивим попереднім інтерпретаціям, стає лише звичайним ремісником, який закликає свій народ до корисної, але позбавленої краси та радощів діяльності. Прометей втілює у цьому творі персоніфікований розум, діяльне життя, прагматизм.

За П. Хаксом, в образі Прометея представлено Наполеона. Завдяки цій фігурі, автор вирішує уявне протиставлення себе і Наполеона – „погляди щодо того, кому з них двох буде належати майбутнє – революції чи гуманності, імператору чи йому” [216, с. 35]. Проте, не можна однозначно трактувати цей образ як „антигероя”. Він наділений виключно позитивними рисами (цілеспрямованістю, працьовитістю), які втрачають піднесену семантику внаслідок своєї абсурдної абстрактності та одномірності. Принцип титанізму стає вихолощеним через втрату відчуття краси.

Епіметей є центральним персонажем твору. Цей образ якісно доповнює Прометей. Він уособлює в собі людину, яка уникає боротьби, бунту, є прикладом життя як споглядання. Епіметій втілює людську чутливість та пам'ять, він живе спогадами про щастя, що зникло разом з Пандорою. На думку П. Хакса, Гете зобразив в образі Епіметея самого себе.

Цей твір відображає світоглядні позиції Гете веймарського періоду, за якими в світі панує певний порядок, і людина не повинна прагнути змінити його, вона змушена діяти у визначених для неї рамках. Гете виносить на суд публіки дві світоглядні позиції, два варіанти розуміння життя. Незавершеність фрагменту символізує відсутність третього, ідеального, варіанту (позиції Пандори), тобто Гете не доводить до логічного завершення суперечку титанів, залишаючи відкритим питання про можливості розвитку людства. І тому основну ідею „Пандори” – моральна перемога Епіметея, його гуманізму, ідеалів над прагматизмом і буденністю Прометей – можна визначити досить умовно.

Автор пов'язує з поверненням Пандори відродження надії людства (а також і власне відродження після творчого мовчання), віднайдення моральних орієнтирів, істини і краси світу. Отже, „Пандора” Гете – це гімн терпінню, здатності до самозречення, самообмеження, надії на відродження німецької нації у новому поколінні, символом якого є Філерос, котрий вириває з морських глибин сучасності під екзальтовані вигуки народу.

Історія пошуку Пандори є темою написаної П. Хаксом драми в 2-х діях „Пандора”, що за формою становить собою обробку фестшпілю Гете. Сучасний драматург дописує твір Гете, виходячи з ключових позицій сучасної літератури і створюючи „оригінальні сюжетні ходи і мотивування, які враховують морально-ідеологічну специфіку епохи-реципієнта” [136, с. 83]. І однією з причин звернення П. Хакса до цього матеріалу можна вважати прагнення довести сюжет до „логічного завершення з точки зору сучасності” [136, с. 83-84]. Традиційний матеріал використовується ним як зручна форма для втілення актуальної проблематики.

Характерним для аналізованого твору є те, що автору вдалося об'єднати в ньому інтерес до творчості Гете та захоплення античним матеріалом. Знаковість власне особистості Гете для П. Хакса є незаперечною. В есе „Іфігенія, або Про нове використання міфів” письменник досліджує специфіку інтерпретації Гете відомого сюжету, визначає „класичність”, поєднання у його творчості відчуття краси і поетичності. Про авторитетність для П. Хакса німецького класика свідчить його п'єса „Ярмарок в Плондерсвейлерні. За Й.В. Гете” (1973), за допомогою якої сучасний драматург освоює техніку веймарського класицизму. У „Розмові в сімействі Штейн про відсутнього пана фон Гете” (1976) драматургом ХХ ст. робиться спроба усвідомити особистість Гете, відобразивши один із епізодів його життя – його взаємини з веймарською придворною дамою пані фон Штейн. У сучасного драматурга класик постає величним навіть у своїх слабкостях. Власне період написання п'єси отримує у критиці визначення „нового соціалістичного класицизму”, відповідно у цьому творі втілюється теза про величного героя, людську утопію.

П. Хакс розглядає Гете як образ класика із спільною стосовно його власної позицією та як особистість, що у процесі своєї діяльності змогла вийти за межі оточуючої дійсності, протиставити їй світ мистецтва. Відзначається специфічність позиції П. Хакса щодо особистості Гете, на відміну від „дистанційності” його колег: „Певним чином ця „дистанція” пов'язана з підвищенням інтересу до тих письменників, які довгий період знаходились у тіні веймарської класики, яким не вдавалось успішно вступити до оточуючого світу, творчо розгорнутись повною мірою, що призводило нерідко до трагічних наслідків. Співчуття, симпатія до „уразливих”, нужденних, неприйнятих своїм часом часто пов'язуються з певним скепсисом щодо великих класиків, зокрема Гете” [122, с. 150] (як деспотичний суддя від мистецтва Гете виступає у п'єсах С. Хермліна „Скарданеллі”, Г. Вольфа „Бідний Гельдерлін”, книзі Г. де Бройна „Життя Жан-Поля Фрідріха Ріхтера”).

Постать Гете постійно привертає увагу Хакса і не лише як видатного драматурга, але й як звичайну людину. Його „Пандора” надає широкі можливості для відтворення новітніх



тенденцій у літературі. Наприклад, принцип повторюваності історії втілено в образі Епіметея, який „мечтая о грядущем, помнил прошлое” [217, с. 48]. Як і Гете, П. Хакс вивертає загальноприйнятий мотив двійництва („роздвоєння на серйозного культурного героя і його демонічно-комічний негативний варіант” [113, с. 112]), оскільки у сучасному варіанті саме Епіметея виступає героєм, а Прометея можна перекаваліфікувати у „трікстера”.

П. Хакс за допомогою образу Епіметея підкреслює характерну для ХХ ст. концепцію, за якою процеси, що відбуваються в сучасному суспільстві, передбачають повернення в контекст повсякденного життя тих „ідей і уявлень загальнолюдської думки, які неодноразово допомагали цивілізації осмислювати закономірності свого розвитку, орієнтуватися на драматичному шляху багатовікового сходження від духовного рабства до ідеалів вільної людини і вільного суспільства” [136, с. 36]. Проте, Епіметея у п’єсі П. Хакса – це вже не втілення Гете, що сумує за втраченими ідеалами минулого, його Епіметея – це людство, яке після великих катаклізмів зупинилось у роздумах, це людство, яке лякається „петушиного крика, и утренней зари мерцанья раннего” [217, с. 48].

Зацікавлення П. Хакса міфологічним матеріалом не є випадковим. Автор прагне переосмислити давні міфи, психологізувати, трансформувати з сучасної точки зору. Але з упевненістю можна сказати, що „Пандору” відносять до найскладніших текстів, з якими він працював. П. Хакс прагне відтворити та адаптувати твір Гете для сцени. Сам так він пояснює свою обробку „Пандори”: „Звичайно, було б розумнішим відмовитись від Гете і створити собі нову „Пандору”. Але, з іншого боку, імпульсом звернення до „Пандори” було захоплення духом і словом Гете... „Пандора” містить найкращі місця, які трапляються в будь-якій з п’єс Гете – тобто взагалі в німецькій п’єсі. Те, що можливо зберегти у „Пандорі”, повинно бути збереженим...” [216, с. 44]. Сучасний драматург прагне відтворити всю довершеність твору німецького класика, він не руйнує його побудови, а лише вносить деякі нові цеглини, щоб укріпити його фундамент, а

також, щоб створити фасад, що відповідав би архітектурі ХХ ст. (примітним з цієї точки зору є зауваження Крісти Вольф, що подається до „Медей”: „Мова йде про те, щоб спробувати виокремити чиюсь фігуру з її часу, зрозуміти, вилушити, кинувши при цьому і досить-таки критичний погляд на сходинки, які вона уже давно подолала у творах великих поетів...” [33, с. 183]). Сам П. Хакс дає визначення своїй „Пандорі” як обробці, тобто він свідомо хоче наповнити твір Гете сучасною проблематикою та семантично наблизити до сучасного глядача, драматизувати його – зробити можливою його театральну постановку.

Обробка П. Хаксом твору Гете засвідчує також про неабияку художню сміливість. Драматург вносить зміни у структуру твору, залишаючи лише п'ять дійових осіб: Прометея, Епіметея, Філероса, Епімелею та Ельпору. Кількість хорів (ковалів, пастухів, воїнів) він зливає в один „Хор чоловіків, яких створив Прометей”, пояснюючи це тим, що „драми з хорами неохоче ставляться театрами” [216, с. 43]. Ремарка Гете з розширеним описом декорацій у володіннях Прометея і Епіметея (що нагадує полотна Пуссена) у нього зводиться до „Юг. Страна Епіметея. Простой храм из необожженного кирпича, с деревянными колоннами и черепичной крышей, в преддверии – ложе из шкур. За храмом – долина реки” [217, с. 48]. П. Хакс змінює сюжетну лінію в I дії, зокрема драматизує взаємини дітей Пандори, які є пасивними у класичному творі. Другу дію він дописує.

Метою цієї обробки за П. Хаксом є лише прагнення „переступити поріг презентації на сцені” [216, с. 44], створити ліричний театр. П. Хакс не просто обробляє та дописує фестшпіль Гете, він створює цілковито сучасний твір, з актуальною для ХХ ст. проблематикою. Зв'язок з сучасністю символізують предметно-змістові анахронізми. Так, його Прометей будує заводи („Да. Новые заводы я планирую // Построить вскоре ниже по течению” [217, с. 99]); дочка Епіметея підслуховує розмову Філероса з коханкою по телефону; Філерос називає себе політиком, він їде до Епіметея, щоб вирішити проблему з електростанцією; вихід з любовного трикутника Епімелея вбачає у розлученні („Ослабнув, кандалы

не кандалы уже. // Я сбрасываю их. Пусть не звенят. Развод” [217, с. 111]). Філерос палить сигару. Ці слова даюць змогу досягнути певной хронологічнай інверсіі. Відповідно, семантика „Пандори” ХІХ ст. співвідноситься з „Пандорою” ХХ ст. Осучаснення твору Гете дае змогу П. Хаксу ввести у простір „фестшпілю” сучасну проблематику. Звучання терміну „електростанція” актуалізує проблему охорони навколишнього середовища, оскільки саме з нею пов’язуються рядки:

„... Твой раскаленный столб теплом потерянным  
Всю свежесть отнял у реки. Она теперь  
Как будто в лихорадке бьется, бедная,  
И, мучась от жары, за жизнью жизнь родит.  
Ее погубит лишнее цветение”  
[217, с. 98].

Для обробки П. Хакса характерною є певна хронотопна невизначеність, автор таким чином встановлює змістові координати подій: „Первое действие разыгрывается в доисторические времена; другое – позже” [217, с. 47]. Ця нечіткість дає змогу переплітати міфологічні часи з актуальною проблематикою. Велика кількість елементів, що демонструють реалії ХХ ст., відтворюють знакові проблеми сучасності, кризовості прогресу, деградації суспільства. Драматург загострює взаємини героїв молодого покоління, вводячи в сюжет любовний трикутник „Епімелея – Філерос – Ельпора”, одночасно він знижує звучання цих образів, ставлячи тавро деградації на проблему кохання у творі. Інша грань драматизму досягається завдяки зображенню конфлікту „діти – батьки”:

„В твоём отце титана видят многие,  
А я – всего лишь старика тщеславного,  
К нему я отношусь со снисхождением...”  
[217, с. 105].

Яке питання можна вважати провідним у цьому творі? Ключові тенденції сучасності втілюють слова Епіметея, які відображають суть новітньої літератури з її пошуками істини, де визначальним стає питання „Чому?”, а не „Як?”, а саме: „Зачем все было? Что все это значило?” [217, с. 78]. І, можливо, саме Епіметей знаходить вихід із усіх актуальних проблем, сказавши про себе: „Он ждет и верует” [217, с. 79]. Тобто есхатологічні

мотиви, характерні для ХХ ст., які лунають у трансформації ситуації зникнення Пандори, компенсуються вірою Епіметея в біблійну істину „Дар вернется к вам” [217, с. 80]. Відлуння часів Радянського Союзу та революції звучать у словах хору „награбленное грабим у грабителей” [217, с. 83]. Прибічники Прометея нагадують інтерпретацію людства в сучасній літературі, тобто втілюють руйнівника, який прагне знищити своє коріння, забути уроки історії.

Відзеркалення актуальних для ХХ ст. проблем вбачається у суперечках Прометея та Епіметея, які переростають у закономірне питання про правомірність науково-технічного прогресу. „Жінка і суспільство”, „роль жінки у суспільстві” – ці тенденції пов’язуються з образом Епімелеї, яка своїми репліками звинувачує сучасних чоловіків. Філерос – це звичайний політик ХХ ст., який зображується П. Хаксом з певною долею іронії (у політичних розрахунках, лицемірстві). У Філеросі, Епімелеї та Ельпорі автор обробки спробував виділити окремі складові щастя, мрії, які були властиві Пандорі:

„Все трое на Пандору вы походите.

Эльпора – радостным стремленьем к новому,

Эпимелея – благородством сильных чувств,

Филерос – предприимчивостью, смелостью”

[217, с. 111].

Однак, П. Хакс демонструє недосконалість кожної складової як провідної риси, що уособлює паралель з кризою німецького суспільства після Другої світової війни, коли перед людством постала проблема моральної відповідальності за трагедії минулого:

„Она ушла, оставив трех детей взамен,

Но то была замена только к худшему.

Полунадежда, получувство, полувласть.

Годны для жесточайшего безвременья,

Как мост висячий над глубокой пропастью”

[217, с. 120].

Це простежується і в першій дії обробки, де ми бачимо, як автор у лінії „Прометей – Філерос” втілює риси фашизму, зокрема його Прометей виголошує право сильнішого на володіння світом, а Філерос готовий „терзати, пытать” [217, с.

65] жінок. Прометей П. Хакса є уособленням матеріалістичних ідей, мета якого – пошук себе у світі людей, це „людина-вогнь”, принципом його життя є боротьба. Ця постать має примітивізовані риси тирана ХХ ст., в ньому крізь призму міфу вимальовуються недовіра до всього і всіх.

Показовою є кінцівка твору, де П. Хакс дарує людству надію на відродження, вбачаючи це відродження в „обретенні самих себя” [217, с. 125]. Зміст дарів Пандори відкривається в красі земного існування. Циклічність розвитку людства відтворено в понятті „робота”, що поєднує в собі „необходимость и свободу” [217, с. 125]. Німецький драматург створює у своїй п’єсі храм Пандори, який є відкритим для земних людей; він проголошує кінець епохи грізних війн, кінець патріархату. Його Пандора примирює протиставлені у п’єсі „труд” і „любов” [217, с. 127], „прошлое” і „будущее” [217, с. 127]. П. Хакс поєднав у своїй Пандорі землю і небеса („Земнонебесная” [217, с. 127]), зобразивши у цьому образі земне колосся і багатство перлів та малахіту.

Антагоністичні у Гете образи Епіметея та Прометея трансформуються автором ХХ ст. у два типи людських цінностей – матеріальні та духовні, що з’єднуються у Пандорі. П. Хакс дає шанс людству не у пошуках чогось нового, що характеризується недовершеністю (а у творі подається з частиною „полу”), а у зверненні до споконвічних істин (яке символізує примирення Прометея і Епіметея).

Відсутність у п’єсі образу Пандори не заважає П. Хаксу відобразити характерні для сучасності тенденції щодо зміни соціального статусу жінки та розширення кордонів її особистісної свободи, оскільки його жінка є діяльною, незалежною від волі чоловіків. Репліки інших персонажів відображають трансформацію Пандори із лукавого, недалекого створіння у жінку, здатну обирати та реалізовувати свою долю, яка тісно пов’язується з долею всього людства. Уособлення в жінці загальнолюдських ідеалів несе на собі віддзеркалення характерних для ХХ ст. феміністичних поглядів, що втілено і в інших героїнях П. Хакса (Єві, Алкмені, Омфалі).

Хто ж це така – Пандора нашої епохи? „Коварный демон” [217, с. 80] чи „прекраснейшая, дивная” [217, с. 79]. Пандора П.

Хакса – це прагнення до прекрасного, зв'язок між минулим та майбутнім, смерть та відродження, мистецтво та ремесло, відповідь на питання „Чому?” Вона символізує також вічне примирення протилежних сторін, рівновагу між світовими „так” і „ні”. За П. Хаксом, вона може з'явитися лише перед народом, що зумів пережити часи „безвременья” [217, с. 120] та не прийняв „полунадежду”, „получувство”, „полувласть” [217, с. 120], тому символічною є смерть Пандориних дітей. Це постать, яка не терпить будь-яких заміників, тобто літературне втілення характерних для ХХ ст. пошуків Месії, уособлення надії. Тому знаменним є дописування П. Хаксом другої дії твору Гете, оскільки сучасний драматург вбачає основну концепцію не в протиставленні, а в поєднанні антагоністичних ідей, і його Прометей та Епіметей зустрічають свою Пандору.

Письменник вводить у фєстшпіль актуальні для ХХ ст. проблеми: „екологічна небезпека”, „протиставлення ремісника та людини споглядаючої”, „роль жінки у суспільстві”, „правомірність науково-технічного прогресу”. Форма обробки дозволяє П. Хаксу відобразити характерні для сучасності тенденції у сфері літератури, поглибити проблематику, дати свою відповідь на запитання людства „Що ж буде далі?” та відтворити надію покоління, що балансує на краю прірви, на краще майбутнє; тобто дати друге життя твору Гете, реанімувати його з позиції сучасної людини та надати більш глибокого і універсального звучання поставленим Гете проблемам. Зображувані П. Хаксом міфологічні, історичні сюжети, унаочнюючи споконвічні питання людського духу, моделюють сучасні суспільно-політичні явища, їх закономірності.

Наприкінці 60-х років П. Хакс переосмислює свої естетичні та драматичні позиції у творчості. На його думку, мистецтво повинно відмовитись від поняття доцільності та функціонувати за власними законами. На даному етапі він дистанціює себе як драматурга, що подолав вплив Б. Брєхта та обрав інші орієнтири, опозиціонує епічному театру театр поетичний. Письменник критикує брєхтівське надмірне акцентування соціальної приналежності персонажів, розглядаючи власну позицію щодо Брєхта як „пройдений етап”, та виводить власну творчість від Шекспіра та

Гете.

Драматурга починає цікавити образ вільної, вимогливої, але прагнучої до насолоди людини. Створюючи власну концепцію творчості, він переосмислює своє ставлення до традиції. П. Хакс поєднує трансформацію традиційних сюжетів та образів із експериментуванням у галузі жанру. Три комедії „Амфітріон”, „Омфала”, „Адам і Єва” є цілком виправданою спробою відродити класицистичну традицію в європейській літературі другої половини ХХ ст.

Звертаючись до міфологічних, біблійних сюжетів, письменник розглядає їх крізь призму сучасної йому епохи, відображає фундаментальні процеси у німецькомовному суспільстві другої половини 60 – 80-х років. Традиційні образи в інтерпретації П. Хакса втрачають божественний, міфологічний ореол, вони постають живими, „емансипованими” особистостями, які прагнуть звільнитися від духовного рабства та жити у вільному, гармонійному суспільстві.

Образи Амфітріона, Геракла, Адама зазнають ґрунтового переосмислення та дописування. Продуктивним у інтерпретаціях П. Хакса є мотив двійництва (Амфітріон – Юпітер, Геракл – Іфікл, Прометей – Епіметей). Автор уникає одновимірності у семантиці загальновідомих героїв, яких у сучасній версії не можна характеризувати як виключно позитивних або негативних. Біблійний сюжет („Адам і Єва”) трансформується драматургом із позиції пояснення причин давніх колізій. Загальновідомі сюжети набувають у сучасній інтерпретації прозаїчних деталей, руйнується ідеалізоване уявлення про давніх богів і героїв, відчувається відгомін недавньої трагедії фашизму. В образах Алкмени, Омфали, Єви (на переосмислення яких вплинули феміністичні традиції) П. Хакс ставить питання про роль жінки у сучасному суспільстві, жінки, що здатна обирати та реалізовувати свою долю, яка тісно пов’язується з долею всього людства. Звернення до міфологічних жіночних образів відповідає новітнім гуманістичним тенденціям у літературі, оскільки саме з жінкою, матір’ю пов’язуються основні ідеї порятунку людства у періоди найтрагічніших моментів історії.

Як і Б. Брехт, він звертається у своїй творчості до форми обробки („Пандора”), поєднуючи у творах інтерес до творчості Гете та захоплення античним матеріалом. Трансформація фєстшпїлю нїмецького класика дозволяє П. Хаксу вїдобразити характернї для сучасностї тенденцїї у сферї лїтератури, поглибити проблематику, тобто дати друге життя твору Гете, реанїмувати його з позицїї сучасної людини та надати бїльш глибокого і унїверсального звучання поставленим проблемам.



## РОЗДІЛ 4

### Традиція кризь призму творчості Х. Мюллера

Традиційні образи стають джерелом натхнення і для Х. Мюллера. Як зауважується у статті „Відхід учнів Брехта від його естетичних принципів”, у своїх творчих пошуках Х. Мюллер відходить як від естетичних поглядів П. Хакса, так і від драматичної концепції Б. Брехта. Х. Мюллер акцентує розбіжність власної художньої манери та брехтівської (на основі сцен під назвою „Битва” та „Страху та відчаю у третій імперії” Б. Брехта). Хоча у „Лексиконі німецькомовних письменників” [272, с. 172] Х. Мюллер згадується як учень Б. Брехта („von schulbildendem Einfluß”), а у статті „Нарис світу або середовище – п'єси Хайнера Мюллера” [84, с. 373] автор наголошує, що він розпочинає „зі школи Брехта”; у „Сучасній літературі НДР” О.О. Гугніна Х. Мюллер (як і П. Хакс) називається у переліку письменників, для яких є характерним „прагнення осмислити і використати досвід Б. Брехта у нових історичних умовах” [44, с. 79]. Власне творчість Х. Мюллера виводиться із традиції німецької трагедії (Вагнера, Ленца, Бюхнера, Гете, Шиллера, Клейста, Гельдерліна, Габбе).

У своїй драматургії Х. Мюллер відмовляється від пасивної, залежної від поглядів автора позиції глядача. Актори та режисер для нього – це не „інтерпретатори... творчості, маріонетки автора” [84, с. 376], драматург надає широкі можливості для їх творчої діяльності. Його п'єси вимагають критичного ставлення до предмета зображення. Тому у літературознавстві при аналізі його творчості не виникає однозначних оцінок, зокрема у „Історії літератури НДР” зауважується: „Навіть там, де у читачів і глядачів виникають заперечення та опір авторській ідеї, п'єси Мюллера стимулюють мислення, примушують уявити собі приховані у його творчості можливості” [76, с. 433]. У цьому і полягає проблематичність їх постановки на сцені, на що вказує письменник в одному з інтерв'ю: „Ви питаєте мене, чому наші театри „з такими труднощами” беруться за мої п'єси... кожному автору припадає писати тексти, перед якими „перо стає сторчма”, якщо він поступиться перу, щоб уникнути колізії з публікою, ...він заради успіху пожертвує результатом, він винесе вирок смерті своєму тексту через аплодисменти” [24, с.

5-6]. Драматургія Х. Мюллера вимагає „підготовленого” читача та глядача, що був би спроможним до глибокого усвідомлення поставлених проблем та глобальних історичних узагальнень.

Поетична мова драматурга є чітко організованою, позбавленою химерності, його творчість пов'язується із визначенням „економія художніх засобів” [126, с. 365]. До особливостей його драматургії можна віднести те, що у нього, „не було робіт, які можна вважати спробами початківця, – всі його п'єси відзначаються беззаперечною оригінальністю” [76, с. 434]. У центрі уваги сучасного письменника – внутрішнє життя героїв. Його персонажі поринають у свої проблеми, аналізують мотиви власних вчинків, заглиблюються у свій духовний стан, аналізують минуле, або вибудовують картини майбутнього, що трансформує їх із драматичних героїв у ліричні.

Знаковими для його драматургії є поняття „передісторія” та „історія”, „війна” та „праця”, при цьому невід'ємною частиною „передісторії” є війна. У своїх п'єсах він пропонує незвичні та „незручні” способи бачення світу, де персонажі розкриваються через суспільні, причинні взаємозв'язки, що є відлунням брехтівського театру. У драматургії Х. Мюллера знаходять відображення основні тенденції соціальних та політичних змін у Німеччині.

Лаконічність викладу призводить до частих звинувачень Х. Мюллера критиками в епігонстві та зубожінні художніх засобів. Проблеми із театральною постановкою п'єс Х. Мюллера зумовлюються також акцентуванням монологу, який становить певний, цілком завершений, елемент його п'єс, що легко може виходити за межі контексту. Якщо для Б. Брехта фабула – це засіб, за допомогою якого виявляються суспільні закономірності, то Х. Мюллер покладається „на зрілу історичну свідомість глядача; він віддає перевагу яскравому асоціативному стилю і зіштовхує глядача очужено і несподівано з його повсякденним досвідом” [126, с. 367-368]. Концепція творчості виводиться із діалектики історії та сучасності, а основною його темою можна вважати ставлення особистості до необхідності, яка є справою людини.

Він звертається у своїх творчих шуканнях до фельєтнного, публіцистичного, агітаційного матеріалу. Дослідниця його

творчості Е. Венгерова відзначає схожість творчого методу Х. Мюллера та Маяковського („вылизывал // чахоткины плевки // шершавым языком плаката” [111, с. 156]). Варто згадати, що, як стверджується у монографії А.О. Федорова, „на поверхні мистецтва Брехта лежить плакат” [181, с. 149]. Часовий проміжок творів варіюється від минулого до сучасної автору дійсності, а тональність звучання – від трагічної до гротескної. Звернення до трагічного зумовлюється позицією, що саме у кризові моменти проявляється внутрішня суть людини (дуже часто у літературно-критичних дослідженнях саме така позиція акцентує відмінність творчості П. Хакса та Х. Мюллера).

Якщо П. Хакс змушений долати недостатню розвинутість жанру комедії у німецькій драматургії, що зумовлює у нього як відсутність традиції, на яку він міг би зорієнтуватись, так і публіки, що була б підготовленою до сприйняття комедійного, то Мюллер завжди міг звернутись до здобутків німецької трагедії. Хоча, як зауважується, „у театрі цю традицію ніколи особливо не полюбили, роблячи окремі винятки лише для класики” [76, с. 434]. Програмою драматурга є зображення величі людини у момент тотальної катастрофи (тобто „на його концепції лежить відбиток досвіду німецької історії” [74, с. 281]). У творчому методі Х. Мюллера знайшли своє відображення тенденції експресіонізму, епічного театру та постмодернізму.

Відхід Х. Мюллера від творчої манери Б. Брехта певною мірою полягає у тому, що якщо у Б. Брехта глядачу демонструються лише результати вчинків, позбавлені надмірного психологізування, то Х. Мюллер (який, між іншим, також спочатку розділяв цю концепцію) у 60-ті роки відходить від цієї позиції. Драматурга починає цікавити індивідуум крізь призму його індивідуального пізнання та освоєння світу. Страждання особистості у його п'єсах привертає увагу зовнішнім проявом, масштабністю (автор майже відмовляється від зображення суспільних взаємозв'язків).

Х. Мюллер зауважує: „Коли я пишу, я кожен раз відчуваю необхідність навантажити на людей стільки, щоб вони не знали, що вони повинні винести у першу чергу. Проблема полягає у тому, як цього досягнути у театрі, щоб не подавати одне за

другим (що для Брехта було ще законом). Необхідно створювати одночасно якомога більше законів, щоб поставити людей перед необхідністю вибору. Тобто вони можуть, звичайно, і зовсім не робити вибору, але їм доводиться швидко вирішувати, що взяти на себе у першу чергу. Але поки що, думаю, це виглядає як затоплення” [за 126, с. 375]. Тобто драматург все більше відмовляється від розкриття перед глядачем взаємозв'язків між явищами та подіями. Засобом пізнання світу для нього стає індивідуум (а рушійні сили суспільного процесу неможливо зрозуміти в цілому). Неоднозначною є позиція Х. Мюллера стосовно сучасного йому драматурга – П. Хакса. Так, наприклад, у 60-ті роки вони сприймаються у критиці майже як „брати-близнюки” [289, с. 59]. Зокрема неабияке захоплення викликає у П. Хакса п'єса „Філокет”. Проте у 70-ті роки виникають перші відтінки зневажливо-іронічного тону у ставленні П. Хакса до Х. Мюллера (згадуючи особистість Мюллера, Хакс звертається до дефініції „трагік”, що не сприймається опонентом).

П. Хакс говорить про фрагментарний характер драматургії Мюллера та визначає її центральну категорію – антагонізм: „Мюллер... залишає речі в їх протиріччях та із суперечностей (протиріч) створює енергію мистецтва” [за 288, с. 60]. Зміна у стосунках митців пов'язується із 1973 роком (невдала обробка Мюллером Шекспіра називається Хаксом „збездеченням”). Відповідно і у Мюллера Хакс вважається „монархістом”. Не звертаючись до визначення „постреволюційна епоха”, Х. Мюллер своєю позицією у літературі наближається до позиції опонента (звернення до Шекспіра, відмежування від Брехта). Зокрема у дослідженні творчості П. Хакса (К. Трільзе) вказується тотожність акцентованих драматургами проблем, які вони вирішують по-різному, та робиться висновок щодо полярності їх позицій: „Мюллер полюбає та зображує суперечності реальності та процесів, Хакс також, але він шукає їх єдність та результат вирішення цих суперечностей в утопії, ідеалі” [289, с. 61].

Умовно спадщину Х. Мюллера можна поділити на дві групи творів: п'єси, що базуються на сучасній тематиці, та п'єси, які побудовані на інтерпретації традиційних сюжетів. До першої

групи творів можна віднести „Десять днів, що вразили світ. За Дж. Рідом”, „Поправка до плану”, „Рвач”, „Звіт із Клеттвіця”, „Переселенка, або Сільське життя”, „Будівництво”, „Жіноча комедія. За мотивами радіоп'єси І. Мюллер „Жіноча бригада”, „Цемент. За Ф. Гладковим”, „Простирadlo”, „Битва”, „Трактор”. Ці драматичні твори в основному написані за матеріалами газетних статей або виробничого роману, а їх особливість (на фоні „виробничих” п'єс інших авторів) – „відсутність поділу на головні і другорядні ролі, на головних та другорядних героїв, на зразкові фігури і сповнені суперечностей та бравади у душі традиційних п'єс” [84, с. 378]. Х. Мюллер прагне відобразити у своїй творчості дві полярності: модель та середовище, при цьому він „не приймає цілком жодне із цих протилежних понять і не знаходиться між ними” [84, с. 384]. Виробничу тематику автор наповнює глибоким філософським змістом, позбавляє її тривіальності, звичні події наповнюються у нього трагічним відтінком, повсякденні питання розглядаються крізь призму глобальних проблем.

До другої групи творів належать „Ланцелот. Лібрето опери. За Дессау”, „Прометей. За Есхілом”, „Едіп – тиран. За Софоклом і Гельдерліном”, „Макбет. За Шекспіром”. Для Х. Мюллера античний міф є „художньою алегорією „передісторії людства” [84, с. 381]. Кінцеві варіанти редакції п'єс із використанням традиційних сюжетів та образів датуються 1965-1967 роками, хоча Х. Мюллер починає цікавитись ними із середини 50-х років та не припиняє роботи над ними упродовж всього життя у зв'язку із питанням – як в умовах необхідної боротьби проти будь-яких форм варварства зберегти істинну людяність (власне завойовницькі війни античності знаменують варварство, типовий прояв збоченої людської діяльності).

Зацікавленість Х. Мюллера традиційними сюжетами та образами у цей період призводить до закономірних запитань, що ставляться деякими дослідниками його творчості: „Чи знаменують ці зміни його відхід від політики? Чи можливо розглядати творчість цього автора з позиції екзистенціалізму?” (щось на зразок Бекета, НДР) [243, S. 209]. Проте подальший аналіз його творів усуне такі припущення.

У п'єсах на античні сюжети простежується спрямованість до притчі, і, як зауважують деякі критики, багатство філософського підтексту у них можна виявити, якщо розглядати у контексті всього написаного автором [126, с. 371]. Традиційні сюжети та образи розглядаються ним у проекції на сучасність, таким чином „читач та глядач докладніше зможуть відчутти те нове, що вносить драматург у осмислення вже відомого літературного матеріалу” [44, с. 80-81]. В „історичних” та „передісторичних” творах Х. Мюллер прагне встановити дистанцію стосовно сюжету і таким чином узагальнити матеріал.

Звернення до традиційних сюжетів пояснюється автором так: „Драматургія вимагає великого „перенавантаження”, більш високого ступеня абстракції. Використання готового літературного матеріалу скорочує процес роботи” [126, с. 365]. Загальновідомий матеріал дозволяє драматургу відобразити у своїх п'єсах також проблему сталінізму у прихованій формі. А власне майстерність Х. Мюллера виводиться із „уміння виділяти у старих сюжетах моменти, що є найбільш цікавими для сучасності” [76, с. 406], побачити їх крізь призму сьогодення.

Хронологічна паралельність двох тематичних груп, співвіднесеність сучасної п'єси та традиційного сюжету знаходить своє відображення у п'єсі „Цемент”, в яку включено інтермедію „Геракл – 2, або Гідра” (хоча сплетіння у творчості Х. Мюллера міфу та дійсності у деяких випадках сприймається критиками як штучно сконструйоване). Картина підкорення людиною природи відображається у формі античного міфу, зокрема протистоянні Геракла та гідри. Складовою цього протистояння є боротьба між чоловіком та жінкою, сином та матір'ю. Частина античного міфу про Прометея включена у драму „Цемент” (під назвою „Звільнення Прометея”).

Для Х. Мюллера міф виступає „сюжетом із „льодовикової епохи”, варварського минулого людства” [76, с. 436], являючись одночасно парадигмою, що не втратила свого значення для сучасності. Виходячи із сприйняття традиційного сюжету як „парадигми, що не втратила свого значення для сучасності” [76, с. 438], сприймаючи загальновідомий матеріал як підґрунтя сучасного кризового стану цивілізації, Х. Мюллер звертається

до одного з варіантів міфу про проклятих та приречених, зокрема міфу про Філоктета (можна порівняти з „Міфом про Сізіфа” А. Камю).

Підкреслена театральність є провідною тенденцією п'єси „Філоктет” (1964). Показовим щодо цього є те, що безпосередні персонажі дійства уже у перших рядках звертаються до глядачів. Німецький драматург опозиціонує міфологічні часи сучасності, стверджуючи, що „сучасний глядач не може знайти нічого повчального у такому дійстві” („Was wir hier zeigen, hat keine Moral // Fürs Leben können Sie bei uns nichts lernen” [160, S. 33]). Одночасно автор спрямовує драматичний потенціал на почуття протесту стосовно зображуваних подій та акцентує увагу на антивоєнній спрямованості твору.

Теза, за якою античні міфи сприймаються Х. Мюллером як фабули з доісторичного періоду, є надзвичайно показовою саме на прикладі цієї п'єси драматурга. В центрі уваги автора – моральні аспекти проблем „особистість і війна”, „вплив тотальних конфліктів на людську психіку”.

Символічним є клоун (на початку твору), який веде діалог із публікою, пропонуючи їй покинути зал. Тобто Х. Мюллер сприймає глядача не як пасивного спостерігача, який прийшов з метою розважитись. Своїми зверненнями автор викликає у глядача критичне ставлення до зображуваних подій (таким чином, твір, в першу чергу, проектується на публіку, зокрема в „Історії літератури НДР” ця драма згадується як „вимоглива щодо глядача” [76, с. 437]). Додаткова умовність, сценічність створюється маскою, за якою ховаються Неоптолем та Одісей, тобто пропонується декілька можливостей для розуміння кожного з персонажів: від клоуна до героя (див.: „Амфітріон”, „Омфала” П. Хакса). Форма клоунади знижує звучання дійства, надаючи можливість глядачеві приміряти на себе маски античних героїв, але героїв уже позбавлених нашарування надмірної піднесеності. Автор не підносить публіку до рівня міфологічних особистостей, а нівелює семантику міфологічних Одиссея, Філоктета, Неоптолема, дивиться на них очима сучасників.

Важливим є те, що у заголовок п'єси виноситься ім'я не головного героя (яким можна вважати Неоптолема), а ім'я

Філоктета, тобто увага концентрується на міфологічному епізоді викрадення зброї у славнозвісного лучника. З іншого боку, автором акцентується „літературність” міфологічних героїв. Х. Мюллер слідує за протосюжетом (п'єсою Софокла) лише до поворотного моменту – втручання Геракла у справи смертних, міфологічний герой не з'являється у сучасній версії. Таким чином автор знімає наліт міфологічності, вводячи у драматичний простір реалістичні мотиви, створюючи жорсткі та складні характери. Герої у сучасній п'єсі є незалежними від впливу богів, вищих сил. Оптимістичному вирішенню традиційного конфлікту Х. Мюллер протиставляє песимістичну, позбавлену надії сучасність. Його персонажі є більш цинічними та жорстокими. Переосмислення, „вивертання” міфологічного сюжету особливо яскраво демонструється у фіналі п'єси (смерть Філоктета).

Про сплетіння різночасових пластів у хронотопі, актуалізацію, взаємозамінність минулого і сучасного свідчать ремарки, за якими допускається проекція картин недавніх війн. Тобто драматург вибудовує дійство на контрасті між словесною відмовою від актуальних паралелей та картинами подій ХХ ст. (це відповідає тезі, за якою Х. Мюллер „вважає себе „співавтором дійсності”, що виявляє... тенденції її розвитку” [21, с. 135]). Розвінчування міфологічної традиції простежується у позбавленні героїчного ореолу інших образів, про які лише згадується автором: Ахілл, батько Неоптолема, у жіночій сукні ховається від воєнних дій серед дочок Лікомеда; Одіссей прагне уникнути участі у воєнному поході, вдаючи з себе божевільного; Менелай та Агамемнон, стоячи на колінах перед Ахіллом, шукають каміння, щоб його побити; Аякс, який втратив розум, воює із стадом овець.

Власне трагедія Філоктета трансформується у „трагедію юної душі Неоптолема, розбещену Одіссеем” [24, с. 8]. Так П. Хакс стверджує, що жанр трагедії вимагає „свідомого героя, який не змінив би власних вчинків, навіть якщо б діяв свідомо. Чого не можна сказати про Неоптолема, рушійною силою вчинків якого є впертість, а не необхідність” [257, с. 71]. Г. Мюллер-Вальдек звертає увагу на те, що „незвично витримана у п'єсі дистанція стосовно усіх героїв” [126, с. 371]. Х. Мюллер



виносить на розсуд публіки трьох персонажів, з різними векторами моральної деградації. Наймолодший з них – Неоптолем.

Цей образ зазнає трансформації від підлітка-ідеаліста (що є у Софокла втіленням гуманізму) до аморальної особистості. Він виявляється неспроможним протистояти злу, викрити його механізми. На початку дійства юнак вірить у всепереможну силу правди („Zum Helfer bin ich hier, zum Lügner nicht... Vielleicht kann Wahrheit mehr” [160, S. 35]). Для нього є неприйнятним обман слабшого, і він переконаний, що на поганому ґрунті не виросте дерево добра („Aus faulem Grund wächst wohl ein Gutes nicht” [160, S. 37]), а взаєморозуміння завжди можна досягнути між людьми. Навіть обдуривши Філоктета, Неоптолем, сповнений сорому, повертає йому лук та стріли.

Сам автор вбачає трагізм позиції образу у „нездатності здійснити необхідний крок у заданій ситуації, що і призводить до ситуації, коли можливості вибору стають ще меншими. Оскільки брехня є для нього непринятною, він змушений умерти” [84, с. 380]. Трансформація поглядів, світоглядної позиції Неоптолема відбувається на очах читача. Юнак стає символічною зброєю, приманкою у ворожнечі між Філоктетом та Одиссеєм. Здійснене вбивство викликає деградацію його душі. Символічним є спосіб цього вбивства. Неоптолем здійснює вчинки, які зазнавали найбільшого осуду з найдавніших часів – крадіжку, зраду, вбивство. І власне злочин закриває двері цій особистості у минуле, в якому панували підліткові ідеали, віра та любов; він перетворюється в аморальну особу, що шукає іншу жертву. Так, йому ще далеко до хитрого Одиссея, але зерна зла вже живуть у душі, і він погрожує смертю своєму підступному учителеві.

Неоптолем зображується у п'єсі у сукупності своїх позитивних та негативних рис, автор подає нам повною мірою світло і морок його душі та закономірності переходів з одного стану в інший. За словами Е. Венгерової, саме „такий Неоптолем, розбещений Одиссеєм, такий, що спалював себе брехнею та підлістю, перевершить інших у жорстокості під час захоплення Трої. Він схопить за сиве волосся старого Пріама та

встромить свій меч у його груди; він уб'є багатьох синів Пріама і заколе на жертвовному камені його дочку – красуню Поліксену” [24, с. 9]. Х. Мюллер розглядає Неоптолема з позиції людини ХХ ст., вибудовуючи підґрунтя для пояснення майбутньої жорстокості героя, пов'язуючи у цьому образі минуле, теперішнє та майбутнє.

Одіссеї у сучасній п'есі більшою мірою нагадує позбавленого принципів, цинічного політика ХХ ст. Причиною трагічної розв'язки ситуації є саме його хитрість. Здійснюючи мінімум вчинків, не беручи активної участі у розгортанні подій, він маніпулює іншими персонажами („Комунікація замінюється маніпуляцією” [126, с. 372]) та, як Лігієрс П. Хакса, він руйнує, розбешує їх душі, „грається” ними, перетворюючи то у жертву, то у співучасника злочину. У Х. Мюллера ми бачимо не мудрого, розсудливого гомерівського персонажа, а саме „здатного на все” Одіссея Софокла. Його зброєю є психологія та слово. Саме він визначає, коли і як іншим персонажам говорити правду, і чи доцільною є ця правда:

„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”

[160, с. 355].

„Spuck aus dein Mitgefühl, es schmeckt nach Blut  
Kein Platz für Tugend hier und keine Zeit jetzt  
Frag nach den Göttern nicht, mit Menschen lebst du  
Bei Göttern, wenn die Zeit ist, lern es anders”

[160, S. 62].

Цей персонаж не просто створює навколо себе субстанцію брехні, він нав'язує свій спосіб життя іншим героям, руйнує героїчні ілюзії Неоптолема, перетворює Філоктета у позбавлену людських якостей істоту, тобто автор демонструє, як „у ході жорстокої битви і ненависть, і відвертість також перетворюються на зброю” [77, с. 392]. Одіссеї діє цинічно, цілеспрямовано, не відчуваючи ні жалю, ні співчуття. І після прочитання п'еси виникає відчуття, що об'єктом його політичних розрахунків, які він вибудовує з надзвичайною логічністю та точністю, є наївна душа Неоптолема. Саме

Одіссеї є повноправним господарем цього жорстокого, розбещеного світу.

Про це засвідчує та легкість, з якою він створює легенду про героїчну смерть Філоктета та нове випробовування брехнею і підлістю, запропоноване ним для юнака (персонажі п'єси, мертві або ж живі перетворюються на олюдненні „воєнні машини” [77, с. 392]). Він не боїться у своїй грі ризикувати власним життям, але вважає за краще діяти чужими руками. І тому „тема маніпуляції суспільною думкою стає провідною та найтрагічнішою у трагедії Х. Мюллера” [24, с. 8], а одним з постулатів твору є твердження, що брехня – це найдієвіша зброя влади.

Цілком справедливим є зауваження, що „Одіссеї знаходиться у найтіснішому контакті зі світом, що його породив. Майбутній підкорювач Трої цілковито залежить від оточуючої дійсності і поза межами її, як Філоктет, існувати не може. Він утворює єдине ціле із жорстоким, нелюдським світом; як і цей світ, він є підступним і підлим, являючись його неподільною частиною. Одіссеї усвідомлює згубний вплив умов життя і обирає моральне відокремлення, злісний скептицизм як засіб реакції на нього” [9, с. 83]. У сучасній версії герой відстоює думку, що подвиг та злочин є закономірною складовою будь-якого вчинку, він фактично врівноважує їх, саме він є тією особистістю, що називає речі своїми іменами.

У заголовку п'єси виноситься ім'я Філоктета. На відміну від героя Софокла, персонажу Х. Мюллера не вдається пробачити зрадливим друзям. В сучасній версії він позбавлений автором людських рис та виступає виявом крайнього індивідуалізму, що протистоїть усьому і всім (варто порівняти із однією із версій міфу, за якою Філоктет повернувся до війська відповідно до наказу Геракла: „Иди с ними к Трое, Филоктет, а я пошлю кого-нибудь из Асклепиадов, чтобы вылечить тебя“ [41, с. 510]). Цей образ демонструє процеси розвитку у суспільстві ворожих гуманізму теорій, шлях людства до індивідуалізму і жорстокого прагматизму.

Страждання героя призводять до повної деградації його душі, він живе ненавистю до греків, яка трансформується у

ненависть до всього людства, це „свого роду нонконформізм без альтернативи“ [84, с. 380]. Філоктет символізує повну деградацію особистості, яка втратила основи гуманності, він є внутрішньо розбитим, розчарованим і зневіреним. І навіть виняткові причини його ненависті не виправдовують його позицію. Показовим є те, що сам Філоктет у своїх монологів називає себе „ничто“:

„... 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”  
[160, с. 353].  
„Nichts bin ich, seit ich mir entgangen bin  
Euch zu entgehn, auf meiner eignen Spur.  
Behalt, wirf weg oder zerbrich was mein war”  
[160, S. 61].

Він насолоджується картинами помсти, які вимальовує його уява. У дослідженні А.Г. Баканова увага зосереджується на моральній трансформації Філоктета: „У внутрішній боротьбі між світлими і темними сторонами його душі верх отримують останні, скажена злість охоплює все його єство. Не маючи виходу, ненависть до кривдників перетворюється у ненависть до самого себе і знаходить вихід у нападах саркастичного самознищення, свого роду морального мазохізму, до якого схильним є Філоктет“ [9, с. 81]. Як наслідок, персонаж стає нікому не потрібною жертвою жорстокого вбивства з політичних міркувань. І якщо в античній версії герой викликає співчуття, то сучасна інтерпретація породжує відчуття огиди до нього як до безвольної ляльки у тенетах пристрасті. А градус пристрастності у його монологів сягає шекспірівської трагедії. І для Філоктета, і для Одиссея Неоптолем втратив цінність як особистість, він лише зброя у боротьбі чужих амбіцій, статист у протистоянні помсти та цинізму.

Х. Мюллер не поділяє своїх героїв на позитивних та негативних, головних та другорядних, драматичні фігури у нього створюють своєрідний симбіоз відтінків людських характерів. Він розвінчує античних героїв, знімаючи з них наліт

міфологічності, розкриваючи у численних діалогах істинні причини їх вчинків. Так, в одному із досліджень із словом „смертоносний” пов'язуються хитрість Одиссея, самотність Філоктета, моральна безхребетність Неоптолема [76, с. 438]. Трисдиний конфлікт персонажів п'єси відображає діючий упродовж багатьох десятиліть „механізм знищення духовних цінностей, підміни етичних орієнтирів, заманювання у війни молодих поколінь...” [24, с. 9]. Усі герої цього твору зазнають деградації. І відкритість кінцівки, її трагічна спрямованість втілюють зневіру людини ХХ ст., неможливість знайти вихід у просторі, позбавленому моральності. А власне небесний простір у „Філоктеті” (як і у „Гераклі – 5”) Х. Мюллера набуває надзвичайних властивостей, здатності звертатися („Roll mir den Himmel aus den Augen” [160, S. 67]), що підкреслює умовність усього дійства.

Сучасний драматург обирає для свого твору форму класицистичної трагедії. Класицистична традиція відтворена у збереженні правила трьох єдностей – часу, місця і дії, тобто ця „довершена трагедія має довершену структуру і написана у довершеній поетичній формі” [24, с. 10]. Відходом від класицистичних норм є подані у формі клоунади пролог, інтермедія та епілог, побудований у вигляді монтажу кінокадрів. Вибір автором класицистичних норм можна пояснити тезою, що „класицистична література відображає варварську суть світу за допомогою довершеної форми” [257, с. 72]. Перевага у Х. Мюллера, безперечно, віддається трагічній інтерпретації подій, використовуються традиції німецької трагедії від Ленца до Габбе.

Автор відмовляється від оптимістичної розв'язки, яка в античній традиції пов'язувалась з появою богів. І, відповідно, П. Хакс зауважує, що „п'єса Мюллера є кращою за твір Софокла, але... доречною була також відмова Софокла від трагічної розв'язки, оскільки конфлікт вимагає історичного збалансування...” [257, с. 71]. Х. Мюллер не дає жодного шансу своїм персонажам, світ є для нього трагічним, а люди – аморальними. Зображувані ним події у своїй трансформації набувають як трагічних, так і гротескних нашарувань.

Драматург позбавляє зображувані ним катастрофи піднесеності, а власне завдання вбачає у допомозі глядачеві (читачеві) поглянути критично на вчинки героїв. Катастрофа у його розумінні є проявом антигуманізму, тим, що принижує людину („Вони (катастрофи) не мають ніяких виправдань, навіть якщо розглядати їх як екзамен, випробовування, очищення” [84, с. 381]). Найважливішим є їх швидке подолання. Такою катастрофою, кризою, що виступає причиною аморальності головних героїв п'єси, є війна, яка знищує людські душі.

Відлуння брехтівської (епічної) манери у цьому творі відчувається у постійному авторському контролі над пристрасністю персонажів, раціональності, що ховається за спалахом емоцій, пролозі із сформованою авторською установкою. Безперечним нововведенням Мюллера є переосмислення психологічних характеристик, відверто негативне ставлення автора до своїх героїв, нові філософські та політичні аспекти традиційного сюжету, сучасне звучання гуманістичного пафосу давньої трагедії.

Отже, Х. Мюллер використовує традиційний матеріал як спробу виходу за межі сьогодення, драматург намагається долучити сучасника до минулого і майбутнього. Суперечності ХХ ст. втілюються у нього у численних метафорах та парадоксах. Образи Неоптолема, Одісея, Філоклета Х. Мюллера втрачають семантику античних благородних героїв, перетворюються у жорстоких та розсудливих сучасників, що прагнуть змінити світ, не стримуючи себе жодними моральними обмеженнями. Його п'єси сприймаються як „поєми для поглибленого читання” [24, с. 13], які орієнтовані на серйозного, вдумливого читача.

Німецький драматург змінює не лише звучання традиційних образів, поглиблюючи та роблячи їх більш реалістичними, але й суть міфів, відкритість кінцівки яких символізує відкритість питань, поставлених перед нами життям. Полемізуючи з глядачем, письменник прагне вплинути на суспільні відносини, змусити суспільство взяти на себе відповідальність за власні помилки та уникати їх у

майбутньому, сатирично зобразити процеси тоталітаризації індивідуальної свідомості.

Надзвичайно актуальним для літературних інтерпретацій ХХ ст. є переосмислення семантики давніх героїв. У сучасній культурі вони перестають сприйматися в ореолі колишніх подвигів, а перетворюються у звичайних людей, іноді навіть менш успішних та вправних, ніж їхнє оточення.

За традиційним сюжетом написана п'єса Х. Мюллера „Геракл – 5” (1966). Цей твір нагадує агітаційний плакат, у якому під грубуватими штрихами міфологічного сюжету проступає глибокий філософський зміст. За основу твору взято один з епізодів життя давньогрецького героя Геракла, а саме його п'ятий подвиг – очищення за один день конюшень царя Авгія. Варто зауважити, що постать Геракла є ключовою у творчості Х. Мюллера, герой неодноразово згадується та переосмислюється у його творах (Г. Келер відзначає, що „в образі Геракла Мюллер знаходить прогресивні риси старого сказання. Геракл – символ людини-працівника, метафорична ключова фігура мюллерівської концепції” [84, с. 381]) (варто порівняти із Гераклом у комедії „Зустріч з Гераклом” Г. Пфейфера).

Певної схематичності та універсальності звучання п'єси надає прийом стягнення хронологічних та просторових координат. Усі подвиги Геракла Х. Мюллер переносить у Фіви, які „воняют чумой” [160, с. 367] („Pest stinkt” [160, S. 77]), Фіви, які уособлюють відмираюче місто. Опис місця дії перегукується із біблійними Содомом та Гоморрою („В Фивах запустеньє, население в лохмотьях” [160, с. 367] („Theben in Verfall, Bevölkerung in Lumpen” [160, S. 76]), в рядках п'єси простежується вмотивованість нещастя цього міста.

Автор створює „надприродну площину”, де переплітаються різночасові пласти, і подвиги героя здійснюються безперервно, втрачаючи свою героїчну суть та набувають грубуватого, гротескного відтінку. Хоча власне Гераклу не дано влади над часом і марними є його звернення: „Время, остановись. Раскрутись назад, время. Вернись в свою шкуру, немейский лев. Отрасти свои головы, гидра. И так далее” [160, с. 371] („Zeit, steh still. Roll zurückwärts, Zeit. Geh zurück in dein Fell, nemeischer

Löwe. Hydra, pflanz deine Köpfe wieder auf. Undsoweiter” [160, S. 80]). Тобто герой не може змінювати часові координати (можна порівняти з Гераклом П. Хакса в „Омфалі”, сини якого вже мають здатність швидко дорослішати). Проте давньогрецький герой є повноправним володарем простору: „Срывает с неба солнце и держит его в руке...” [160, с. 376] („Reißt die Sonne aus dem Himmel, hält sie in der Hand...” [160, S. 85]), „... сворачивает небо и прячет его в карман” [160, с. 377] („... rollt den Himmel ein und steckt ihn in die Tasche” [160, S. 86]).

Умовності дії надає ефект театрального дійства (а своєю нестриманістю, бурхливістю п'єса нагадує античні ігри сатирів). Весь простір п'єси можна поділити на сцену, де діє Геракл, та глядачів, якими є жителі Фів. Наявність глядачів посилює „ефект очуження”. Тобто топографія твору є умовною, сповненою символічного звучання. Автор, певною мірою, включає семантичні домінанти традиційного сюжету у новий континуум та досліджує поведінку загальновідомого образу у нетиповій для нього ситуації. Прірва між героєм та міщанами поглиблюється завдяки іронічним коментарям, що супроводжують дії Геракла, а власне у п'єсі відчувається певний відтінок скептицизму стосовно славнозвісного героя.

У певний момент Геракл відходить на задній план, він підпорядковується бажанням оточення, яке міфологізує його, змушує діяти всупереч власним бажанням. Театральність цього твору перегукується із театральним ефектом у п'єсі П. Хакса „Амфітріон”, хоча у П. Хакса глядачі є лише пасивним компонентом дійства, до яких звертаються персонажі, а у Х. Мюллера фіванці виступають коментаторами, певною мірою судьями героя, вони улюлюкають, підганяють його окриками.

Нівелювання, зниження героїчної семантики образу Геракла простежується у тому, що фіванці декілька разів плутають початок хвалебного гімну, з яким вони прийшли до героя. Його вчинки викликають, в першу чергу, сміх натовпу („Аплодисменты и хохот из Фив. Голоса: Bravo. Вот это номер. Да здравствует Геракл. Бис” [160, с. 370] („Applaus und Gelächter aus Theben. Stimmen: Bravo. Tolle Nummer. Hoch Herakles. Da capo” [160, S. 79]). Тобто автором створюється відчуття всезагальної плутанини, хаотичності. Сарказм звучить у



ремарках автора. Безкорисливий та самовідданий Геракл з міфу відходить на задній план. Перед нами постає цинічний та жорстокий сучасник, наділений надлюдською силою, але позбавлений будь-яких ілюзій щодо непереможності богів.

Як відзначає А.Є. Нямцу, „у літературі ХХ ст. дослідження морально-психологічного дискомфорту традиційно героїчних, ідеалізованих загальнокультурною традицією міфологічних персонажів, що поміщені у побутову реальність, стає однією із важливих тенденцій трансформації сюжетно-образного матеріалу минулого” [145, с. 88]. Дегероїзація образу простежується у факті, що подвиги здійснюються не як спокута за вбивство власних дітей, Геракл Мюллера здійснює свої подвиги заради харчів, за звичкою, отримує за це плату за тарифом (за перший подвиг – одного вола, за другий – двох і т. д.), торгується із жителями міста. Давній герой постає у ролі блазня.

Символічною маскою для героя є в одному з епізодів шкура немейського лева, за допомогою якої він прагне відгородитись від жителів міста, від лайна, від своєї слави та обов'язків. Суперечності буття перетворюють Геракла Мюллера у філософа, який усвідомлює, що „победителя побеждают его победы” [160, с. 371] („ein Sieger, besiegt von seinen Siegen” [160, S. 80]), а провідною тезою твору стає твердження, що будь-який вчинок здійснює вплив не лише на світ, а й на особистість, що його виконує. Саме ця інтерпретація образу Геракла втілює типову для літератури ХХ століття тенденцію, за якою знеособлений герой постає жертвою очуження. Філософським підґрунтям цієї п'єси виступає боротьба уособлення цивілізації, її символа (яким можна вважати Геракла) з її підвалинам. У своєму опортунізмі персонаж робить крок до самознищення, проводячи паралель між собою та лайном, і саме ці репліки демонструють трагізм, втрату моральних орієнтирів та власного „я” у світосприйнятті:

„Глядите же, фиванцы, что теперь  
Я сделаю с героем ваших дел:  
Я утоплю его в дерьме, и пусть  
Дерьмо затопит вас и ваши Фивы...  
Да что за дело мне до ваших Фив,

Ведь я – никто, ничто, ничейный сын”  
[160, с. 371-372].  
„Paßt auf, Thebaner, was ich mache jetzt  
Mit Herakles, dem Täter eurer Taten:  
Ich werf ihn in den Mist, der Mist sein Grab  
Das wachsend euch begräbt und euer Theben.  
Was geht mich Theben an, wer seid ihr? Ich  
Bin Niemand, Niemand's Sohn, der nichts getan hat”  
[160, S. 80-81].

Весь простір навколо Геракла заповнений лайном, його запахом пронизана п'еса, і воно розглядається як необхідна складова життя: „Дерьмо затопит вас и ваши Фивы” [160, с. 371] („der Mist sein Grab // Das wachsend euch begräbt und euer Theben” [160, S. 81]), „...этот голос из дерьма – мой голос...” [160, S. 370] („die Stimme aus dem Kot ist meine Stimme” [160, S. 80]), „Чем больше навоза, тем сильнее зловоние. Но не для тебя: ты в нем обитаешь” [160, с. 368] („Der Mist steigt, der Gestank nimmt zu. Nicht für dich: du bewohnst ihn” [160, S. 77]). Лайно символізує деградацію моральної субстанції твору, перетворюється у концентрат бездуховності жителів. Подібною є інтерпретація цієї субстанції у комедії Ф. Дюрренматта „Геркулес та Авгієві стайні”.

Переосмислення образу Геракла у п'есі Х. Мюллера будується за принципом, висловленим героєм Ф. Дюрренматта: „Герой это только слово. Оно пробуждает высокие представления и этим воодушевляет людей. Но на самом деле...” [61, с. 462]. Х. Мюллер робить спробу визначити суть героїв минулих поколінь у сучасному суспільстві. Його Геракл не позбавлений усіх негативних звичок звичайної людини: жадібності, зажерливості, жорстокості, тобто замість „культурного героя” перед нами постає раб цивілізації.

Загальновідомий матеріал нашаровується на реалістичний контекст, що і утворює додаткові символічні паралелі та руйнує стереотипи сприйняття традиційного героя. Гуманізація цього образу, його інтелектуалізація простежується у спробі самоусвідомлення героя. Буденна ситуація прибирання хліву перетворюється у символічну битву з лайном. Показовим є те, що кількість звертань до лайна переважає кількість звертань до

фіванців, тобто ця субстанція є більш реальною, ніж оточення. Герой не може знайти розуміння у жителів міста, які насміхаються з нього та очікують наступного подвигу, створюючи середовище, де визрівають нечистоти.

Міфологічна суть Геракла нівелюється у його опозиції до богів. Первісні очікування допомоги від батька Зевса виявляються марними, олімпійці у своїх розвагах байдужі до проблем смертних. Ця байдужість трансформує героя у богоборця, руйнівника світових законів, зближує семантику образу до Прометеевої непокори: „Я знаю, греметь ты умешь. А я умею управлять твоими реками, гляди, сейчас меня ничто не удержит” [160, с. 376] („Ich weiß, das du donnern kannst. Und ich kann deine Flüsse lenken, sieh her, zügellos wohin ich will” [160, S. 85]). Геракл не просто обурюється, повстає проти Зевса, він прагне змінити оточуючий світ:

„Я – повелитель вод и конюх твой,  
Река – моя рука, она мне служит,  
Я подчинил ее своей рукой,  
Я подчинил ее своею силой  
И слабостью своею подчинил”

[160, с. 375].

„Ich komme, Herakles, zwei Flüsse stark  
Herr über die Gewässer und dein Stallknecht  
Der Fluß ist meine Hand und meine Kraft  
Der unterworfen mit meiner Hand  
Der unterworfen mit meiner Schwäche”

[160, S. 84].

І у своєму прагненні герой застосовує цілком сучасні (індустріальні) засоби: будує греблю. У Гераклі Х. Мюллера переплітаються дитяча наївність, пихатість, жвавий інтерес до сил природи, імпульсивність, войовничість. Він діє заповзято, помиляється, експериментує та знову береться за діло. Численні вказівки на божественну суть образу (звернення до батька Зевса, введення у сюжет образу Геби, підкреслення надприродної сили героя) нівелюються внаслідок акцентування людської природи Геракла, який дивиться на оточуючий світ очима звичайного чоловіка, грубуватого і запального. Ця тенденція простежується в епізоді з Гебою:

„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”

[160, с. 372].

„Bleib! Was für Brüste! Welch ein Schenkelpaar!  
Gib auf, Mist, Herakles ist, was er war.  
Hab ich gesagt, du stinkst, Last, die mich trägt?  
Sieh meine Faust, die den Verleumder schlägt”

[160, S. 81].

Про невинувдану жорстокість героя свідчить вбивство ним Авгія. Хоча сам Авгій втілює промисловця, для якого вирішальну роль у житті відіграє прибуток, життя у лайні перетворилось для нього у норму, він не відчуває смороду своїх стаєнь, а для чуми він є недосяжним за своїми мурами. І хоча Авгій у своїй підлості поступається Літіерсу П. Хакса („Омфала”), ми бачимо у цій постаті ідеологічний відгомін тоталітарної держави.

За своєю побудовою „Геракл – 5” Х. Мюллера являє собою діалог головного героя та хору. Проте „основним „структурним блоком” його драм... є не діалог, а монолог” [24, с. 13]. Цей монолог проступає під верхнім діалогічним нашаруванням та легко виділяється з контексту. Міфологічну традицію у п'єсі відтворено у формі дописування, яке „не змінює принципово сюжетної схеми зразка, осучаснює її через введення раніше відсутніх епізодів, більш чи менш значного розширення намічених у творі сюжетних ходів та ситуацій” [136, с. 96-97]. У твір вводяться інші міфологічні персонажі (Геба) та згадки про міфологічні ситуації (Сізіф) з метою спресувати традиційний матеріал, підкреслити універсальність сюжету. Використання форми дописування дає змогу на основі міфологічного матеріалу акцентувати цілком сучасну проблему забруднення навколишнього середовища, проблему суті людського буття. Гротескна картина підкорення ріки символізує циклічність людської цивілізації:

„Пьет,  
Я – устье.  
Мочится.

Я источник твой, река”

[160, с. 375].

„*Trinkt.*

Ich deine Mündung.

*Pißt.*

Deine Quelle ich”

[160, S. 84].

Х. Мюллер виступає у цій п'єсі справжнім майстром парадоксу та гри слів. Наприклад, комічний ефект на початку твору побудований на дослівному значенні пафосної репліки фіванців: „Theben // Braucht unsern Arm” [160, S. 76] (ця репліка пояснює нещастя фіванців тим, що жителі міста працюють одною рукою, закриваючи іншою ніс від смороду); рішення проблеми, поставленої перед Гераклом, знаходиться уже в словах Авгія: „Zwei Flüsse. Such dir einen aus. Ein Fluß schluckt alles, Fleisch oder Mist kein Unterschied und ab ins Meer” [160, S. 77].

Символічним є завершення містерії: Геракл убиває Авгія, знімає з неба Гебу, скручує небо та кладе його у кишеню (Е. Венгерова характеризує Геракла у цьому епізоді словами Маяковського: „Я, ассенизатор // и водовоз, // революцией // мобилизованный и призванный” [111, с. 150]). Отже, герой досяг поставленої мети, врятував Фіви, змінив створений Зевсом світ. Непідвладним Гераклу залишився лише натовп, який є ненажерливим у своїх забаганках, який вимагає у нього наступного подвигу. Філософським підґрунтям цієї картини є постулат, що змінюючи світ, потрібно починати з людини, її душі.

Іншу грань неможливого для героя становить лінійність часу, який не може здійснити поворот назад і як основа цього – безповоротність людських вчинків, що зацентовано автором у цій п'єсі. Античний герой постає перед глядачами у незвичній для себе ролі, немовби поринаючи у численні сучасні проблеми, що зумовлені недостатнім моральним розвитком людства. Геракл може зняти з неба Гебу, змінити небесний простір, опозиціонувати себе олімпійцям, але він не може знайти розуміння у своїх співвітчизниках. Х. Мюллер переосмислює давній міф про один із подвигів Геракла, дописує його та

вносить у площину п'єси сучасні проблеми. Автор руйнує міфологічні уявлення про божественне походження античних героїв, розглядаючи їх вчинки з позиції людини ХХ ст.

Надзвичайно великого значення у культурних трансформаціях другої половини ХХ ст. набуває тема війни та її руйнуючого впливу на особистість. Людина у кризові періоди історії приваблює Х. Мюллера з позиції її вини та відповідальності за мілітаристські нахили. Показовою щодо цього є інтерпретація Х. Мюллером римської легенда про поєдинок трьох братів-близнюків Гораційів з їхніми двоюрідними братами із Альба-Лонги Куріаціями (як вказується Г. Мюллером-Вальдеком, ця п'єса є „продовженням серії експериментів, розпочатих „Філоктетом” [126, с. 372]). За Тітом Лівієм, ця сутичка повинна була визначити першість одного з міст (Риму або Альба-Лонги).

Двоє Гораційів загинули, а третій – Публій, – симулюючи втечу, убив ворогів поодиноці, чим він і визначив перемогу Риму у суперечці. Коли ж тріумфатор повернувся додому, його сестра, наречена одного із Куріаційів, почала оплакувати свого нареченого. Вважаючи страждання сестри негідними римлянки, Публій убиває її. Суд дуумвірів засудив його до страти, проте народ помилував героя. До цього сюжету у своїй трагедії звертається Корнель, у якого вчинок убивці виправдовується уже царем Туллом. Б. Брехт у п'єсі „Горації і Куріації” не використовує мотиву убивства сестри та помилування Публія, перетворюючи оповідь на повчальну п'єсу, в якій основна роль відводиться военній майстерності.

Х. Мюллер „випрямляє” [24, с. 12], спрощує дійство, вибудовуючи поєдинок лише навколо двох учасників, та повністю переосмислює, „вивертає” кінцівку твору, відкидаючи стратегічно-тактичний аспект античного сюжету. Основну увагу сучасний німецький драматург сконцентрував навколо проблеми „вчинок та відповідальність за нього”, „безповоротність здійсненого людиною”, і тому центральною ідеєю можна назвати цитату з комедії іншого німецького драматурга П. Хакса „Свершенное – всеильно в бытии” [220, с. 306]. Власне, п'єса „Горацій” (1969) написана як ораторія для

хору. В цьому творі відсутні персонажі, існує лише хор, учасники якого і розігрують певне дійство на сцені.

Як театральний реквізит використовуються маски – маски римлян та вояків Альби, маска сестри та маски собак, що і надає додаткової умовності п'єсі (прийом маски є продуктивним і в творчості П. Хакса, зокрема в „Амфітріоні”). Всі учасники подій є взаємозамінними: воїни Альби після битви виконують роль римського народу, два солдати після смерті перетворюються у лікторів. Ніхто не зникає зі сцени, діюча особа, виконавши свою функцію, повертається на вихідну позицію. Смерть символізує червона хустина на рампі. Схематизм, нестабільність, умовність образів, ситуація, коли суб'єкти трансформуються в своїх антагоністів, концентрує увагу не на подієвому плані, а на плані ідей. Створений автором „містифікований простір” поєднує у собі античні колізії з трагічними сторінками історії Німеччини ХХ ст.

Підкреслена театральність дійства висуває на перший план проблеми загальнолюдського буття, питання вищої справедливості, цінності людського життя, коли „Ни один из римлян // Не должен значить меньше, чем целый Рим...” [160, с. 381] („Kein Römer // Ist weniger als Rom...” [160, S. 92]). Показовим щодо цього є епізод із жеребом, що демонструє рівнозначність для республіки кожного римлянина. Х. Мюллер підкреслює діалектику простору та часу: з одного боку, він експериментує з простором, перетворює його на театр, з іншого – визначає безповоротність часу, неможливість змінити здійснене (ця тенденція звучить також у п'єсі „Геракл – 5”: коли головний герой наділений здатністю скрутити небо та поставити собі у кишеню, але позбавлений влади над часом: „Время, остановись. Раскрутись назад, время” [160, с. 371]). Показовою є надана автором у ремарках можливість використовувати ляльку як труп Горация, що створює умови для паралелі з танком смерті (з трупом) у п'єсі П. Хакса „Маргарита в Ексі”. У драматичних творах Х. Мюллера ляльки-манекени виступають двійниками персонажів, що існують одночасно у реальному світі та у „задзеркаллі”.

Маніпуляції з тілом Горация („другой из римлян плюнул на труп...” [160, с. 385] („Und von den Römern ein anderer spie auf den

Leichnam...” [160, S. 97]), „пальцы... // Пришлось сломать” [160, с. 386] („die Finger gebrochen werden mußten...” [160, S. 97]), „Был брошен собакам” [160, S. 386] („Wurde vor die Hunde geworfen...” [160, S. 97]) свідчать про те, що людство прагне зберегти у своїй пам'яті лише гідні людини вчинки, а згадка про вбивцю повинна піти в небуття, вартими уваги є лише уроки історії („Дольше, чем Рим будет господствовать над Альбой, // Останется в памяти людей Рим и тот пример, // Который он подаст или не подаст людям” [160, с. 385] („Länger als Rom über Alba herrschen wird // Wird nicht zu vergessen sein Rom und das Beispiel // Das es gegeben hat oder nicht gegeben” [160, S. 96]). Виявом найвищої справедливості є суворий, але справедливий закон, який робить рівними всіх громадян.

Основним структурним блоком цієї п'єси, як і більшості творів Х. Мюллера, є монолог. Хор у сучасній драмі є виразником суспільної думки, споконвічної моральності. Але перед глядачем постає уже не античний хор з первісними уявленнями. Х. Мюллер не проектує нам думки та судження давніх римлян, які прощають убивцю, вустами діючих осіб його твору говорить те покоління німців, що пережило жахи війни, а, можливо, і несе частково за них відповідальність. Це суспільство, яке усвідомило на власному досвіді, що будь-який подвиг може бути знівельований подальшим злочином і що не існує такої заслуги перед нацією, яка б виправдала убивство „без необхідности” [160, с. 382] („ohne Notwendigkeit” [160, S. 94]). Це цілком відповідає тенденції, за якою „більшість варіантів традиційних сюжетів та образів у літературі, не дивлячись на формальне дотримання традиційних часових і топографічних координат, як правило, орієнтовані на сучасність” [145, с. 42] (наприклад, пролог до обробки Б. Брехта „Антигона”). Х. Мюллер уникає занадто детальних вказівок на час та місце дії п'єси, які згадуються лише формально. Своєю структурою драматичний твір письменника ХХ ст. нагадує філософський диспут або естетичну теорему, доведення якої і утворює п'єсу. Вихідною позицією виступають слова:

„И один из римлян воскликнул:

Он победил. Рим

Господствует над Альбой.



А другой из римлян возразил:  
Он убил свою сестру”  
[160, с. 380].

„Und von den Römern einer rief:  
Er hat gesiegt. Rom  
Herrscht über Alba.

Und von den Römern ein anderer entgegnete:  
Er hat seine Schwester getötet”  
[160, S. 91].

Естетична цінність цього твору вбачається Е. Венгеровою у „його логіці, у ритміці неримованих рядків, в лаконічній вагомості реплік і ремарок, що введені у текст як його повноправний елемент” [24, с. 12]. Сучасний драматург концентрує основну увагу на епізоді убивства сестри переможцем.

Майже поза увагою автора перебуває мотив поєдинку, який дається автором цілком лаконічно („Между городом Римом и городом Альбой // Шел спор о главенстве” [160, с. 378] („Zwischen der Stadt Rom und der Stadt Alba // War ein Streit um Herrschaft” [160, S. 89]). Головним мотивом стає суд, закон римлян як вища інстанція. Римляни, хор створюють ідеалізовану моральну субстанцію, що живе законами справедливості.

Автор відмовляється від характерного для літератури ХХ ст. заглиблення у внутрішній світ героїв. Зокрема позбавленим емоцій, схематичним є образ Горація, який втілює патріотизм у чистій формі (в епізоді з Куріацієм: „Моя невеста – Рим” [160, с. 378] („meine Braut heißt Rom” [160, S. 89]); його не бентежить битва з нареченим сестри, не зворушують стогони переможеного ворога). А про сестру Горація лише відомо, що вона „... зарыдав, распустила волосы” та „поцеловала окровавленный доспех” [160, с. 379] („schrie und löste ihr Haar auf”, „küßte das blutige Schlachtkleid” [160, S. 90]). Довгі тиради є невластивими і батькові героя (на захист сина він лише промовляє: „Он – последнее, что у меня осталось. Убейте меня вместо него” [160, с. 383] („Dieser ist mein letztes. Tötet mich für ihn” [160, S. 95]), а емоції щодо здійсненого сином злочину передано двома фразами: „Закрыв лицо, он оплакал дочь...” [160, с. 380] („Er beweinte die Tochter, verdeckten Gesichts” [160,

S. 91]), „И обнял победителя” [160, с. 380] („Und umarmte den Sieger” [160, S. 91]). Все спрощено, лаконічно, здається, що в площині цієї п'єси живуть і вмирають не звичайні люди, а „вищі” істоти, позбавлені будь-яких почуттів. Лише одне речення вказує на вину вбивці: „Он убил свою сестру” [160, с. 380] („Er hat seine Schwester getötet” [160, S. 91]). І лише одне речення є контраргументом: „Он победил” [160, с. 380] („Er hat gesiegt” [160, S. 91]). Х. Мюллер акцентує важливість людського слова, він вимагає називати речі своїми іменами, а не намагатися сховати зерно правди за улесливими фразами.

Сучасний драматург кидає на терези історії заслугу та провину, подвиг та злочин („То и другое надо взвешивать на весах торговца, // Четко различая вину и заслугу” [160, с. 385] („Abwägend mit der Waage des Händlers gegen einander // Oder reinlich scheidend Schuld und Verdienst” [160, S. 96]). Його Гораций є одночасно героєм і вбивцею. Можливо, у цій п'єсі дається один з варіантів вирішення трагічної дилеми, що постала перед німецьким суспільством післявоєнного періоду (автор вдається до, так званого, терапевтичного прийому), тобто пропонується: „Каждому свое. // Победителю – лавровый венок. Убийце – топор” [160, с. 382] („Jedem das Seine. // Dem Sieger den Lorbeer. Dem Mörder das Beil” [160, S. 94]).

Перед читачем (глядачем) постає ситуація, коли провинна та заслуга майже співіснують, коли людина повністю відкривається перед суспільством, коли стають видимими всі її позитивні та негативні риси (певною мірою автор зображує внутрішню динаміку сучасних йому процесів). Х. Мюллер намагається створити „ідеалізований суспільний устрій”, абсолютний (навіть позбавлений людських рис) простір, за допомогою якого вираховується цілковита справедливість. Балансування на краю прірви, екзистенційні мотиви передано образом „Гораций стоял // Между венком и топором” [160, с. 381] („der Horatier stand // Zwischen Lorbeer und Beil” [160, S. 91-92]). Проте, автор не лише створює ситуацію вибору, він наводить приклад ідеального суду, який здатен не лише внормувати повсякденне життя, але й суду, що формує основу могутнього та справедливого суспільства.

Однією з ключових тез дійства є винесення на перший план необхідності морального очищення індивідуумів (з позиції Х. Мюллера – німецької нації), оскільки будь-яке замовчування несе у собі паростки зла, відгомін колишніх злочинів; адже, не покаювшись, неможливо зробити крок уперед: „Несказанные слова // Мешают руке поднять меч на врага. // Тайный раздор // Может поколебать ряды воинов” [160, с. 381] („Ungesprochenes Gespräch // Beschwert den Schwertarm. // Verhehlter Zwiespalt // Macht die Schlachtreihe schütter” [160, S. 92]). Але кожен має усвідомити ступінь власної провини та кари за неї: „Никто не может быть другим человеком” [160, с. 383] („Kein Mann ist ein anderer Mann” [160, S. 95]). Хотілося б акцентувати позицію автора, за якою взаємозамінність персонажів не визначає взаємозамінність людських принципів. Рядки – „Его следует называть победителем Альбы, // Его следует называть убийцей своей сестры, // На одном дыхании упоминая его вину и его заслугу” [160, с. 386] („Er soll genannt werden der Sieger über Alba // Er soll genannt werden der Mörder seiner Schwester // Mit einem Atem sein Verdienst und seine Schuld” [160, S. 97]) – визначають провідну функцію пам'яті у період найбільших історичних потрясінь. У коментарях до цієї п'єси основна ідея твору пов'язується з ідеєю каяття та висловлюванням „То, что не совершено до конца, // Влекомое вспять на поводе у времени, обращается в ничто” [160, с. 385] („Was nicht getan wird ganz bis zum wirklichen Ende // Kehrt ins Nichts am Zügel der Zeit im Krebsgang” [160, S. 97]).

Таким чином, Х. Мюллер використовує традиційний сюжет для відображення трагічних ситуацій у сучасному суспільстві, що опинилось перед проблемою „злочин та кара за нього”, у суспільстві, що намагається зрозуміти мотиви власних вчинків. Колізії сприймаються як велика кульмінація в історії людства. Сучасний автор розглядає загальновідомі образи як універсальні категорії та втілення загальнолюдського досвіду. У лаконічній, витонченій формі цієї п'єси, яка нагадує логічно побудовану теорему, автор робить спробу вирішити питання відповідальності німецької нації за трагедію світової війни, вибудовуючи схему ідеального, „вищого” суду, що вноормовував би моральні аспекти життя. Він заглядає у душу свого сучасника

та намагається дати відповідь на питання: „Як жити далі?“, „Чи може переможець бути злочинцем?“, „Як позбутися відчуття провини?“ Тобто, Х. Мюллер робить адресатом своїх творів вдумливу, розсудливу людину ХХ ст.

Творчість Х. Мюллера виводиться із традицій німецької трагедії (Вагнера, Ленца, Бюхнера, Гете, Шиллера, Клейста, Гельдерліна, Габбе). У п'єсах Х. Мюллера на античні сюжети простежується багатство філософського підтексту, традиційні сюжети та образи розглядаються ним у проекції на сучасність.

Драматург обирає для своїх інтерпретацій традиційних сюжетів та образів форму класицистичної трагедії, відмовляючись від оптимістичної розв'язки сюжету, яка в античній традиції пов'язувалась з появою богів („Філоктет“, „Геракл – 5“). Проекція суперечностей ХХ ст. на традиційні сюжети втілюється у нього у численних метафорах та парадоксах, а власне міфологічні герої перетворюються у „рупори ідей“, позбавлені надмірного психологізування. Образи Геракла, Неоптолема, Одісея, Філоктета Х. Мюллера втрачають семантику античних благородних героїв, перетворюються у жорстоких та розсудливих сучасників, що прагнуть змінити світ, не стримуючи себе жодними моральними обмеженнями. Німецький драматург змінює не лише звучання традиційних образів, поглиблюючи та роблячи їх більш реалістичними, але й суть міфів, відкритість кінцівки яких символізують відкритість питань, поставлених перед нами життям. Полемізуючи з глядачем, письменник прагне вплинути на суспільні відносини, змусити суспільство взяти на себе відповідальність за власні помилки та уникати їх у майбутньому, сатирично зобразити процеси тоталітаризації індивідуальної свідомості. У п'єсі „Горацій“ Х. Мюллер робить спробу вирішити питання відповідальності німецької нації за трагедію світової війни, вибудовуючи схему ідеального, „вищого“ суду, що вноормовував би моральні аспекти життя.

## РОЗДІЛ 5

### Аксіологічна трансформація традиційних структур у творчості Ф. Дюрренматта

Як зазначалось вище, швейцарська література у другій половині ХХ ст. характеризується різкими коливаннями від надії до відчаю і знову до надії. Усе частіше у центрі уваги письменників постають трагічні аспекти людського буття, що великою мірою зумовлює звернення багатьох митців до традиційних сюжетів та образів, оскільки „світ став якісно іншим, і це вимагає не тільки осмислення сучасного стану цивілізації, а й аналізу глибинних джерел глобальних трансформацій світового суспільства” [136, с. 36]. Мотив визначення першопричин людської природи, її гріховності є центральним у творчості Ф. Дюрренматта. Власне, як і М. Фріша, Е. Майера, Е. Педретті, О. Вальтера, його можна віднести до тих письменників, які не в змозі сказати щось „заспокійливе” або „підбадьорливе” світу...” [57, с. 73]. Як визначає сам письменник, він присвятив своє життя пошуку власної „абсолютної Істини Століття” [130, с. 170]. Цей пошук часто трансформується ним у своєрідне розвінчування, викриття істинної суті відомих фактів, а власне письменник, у творах якого переплітаються гротеск, ексцентрика, повчання, гіперболізація, іронія, прихована алегорія, здобуває славу „насмішника, пародиста, не позбавленого чисто селянської грубуватості” [71, с. 59].

Творчість Ф. Дюрренматта пов'язується у літературній критиці із іменами Сартра, Брехта, Піранделло, Уайльдера, хоча сам письменник неодноразово відмежовувався від „намагань зарахувати його за рубрикою певного літературного напрямку або філософської школи” [148, с. 230]. Швейцарський письменник привертає увагу читача прагненням проникнути у внутрішню суть речей, поглянути на навколишній світ під незвичним кутом зору, віднайти першопричини всесвітніх катастроф, зрозуміти витoki „зла на землі”.

Ф. Дюрренматт неодноразово вказує на власну позицію просвітителя у літературі (спорідненість із Лессінгом. Б. Брехтом), проте, як зауважує В. Седельник, він є просвітителем незвичайним („хотів пояснити світ, але пояснити не до кінця,

оскільки повністю пояснений світ – річ неймовірно нудна. Людський дух прагне не лише пояснення загадок, він вимагає загадок нерозв'язних, вимагає секретів і таємниць, що здатні наповнити життя дивним змістом” [164, с. 45]). За Є. Волошук, письменнику властива „прихована під товстим шаром гриму комічного переконаність у власній проповідницькій місії” [31, с. 88]. Перші оповідання автора нагадують фантазмагоричні картини („Місто”). Ф. Дюрренматт створює власні моделі світу, сповнені недоречностей, що об'єднуються навколо усвідомлення кризовості, катастрофічності шляхів розвитку суспільства („Ромул Великий”, „Фізики”). Дослідники творчості драматурга відзначають „несерйозність” його п'єс, тобто зміст творів визначається не позицією окремого героя або брехтівською істиною, а створеною гротескною картиною, що базується на співставленні фантастичного та реального світів.

Потрібно звернути увагу на неоднозначну позицію Ф. Дюрренматта стосовно позиції у літературі Б. Брехта. Він захоплюється майстерністю Брехта-драматурга, вмінням захопити глядача інтелектуальними проблемами, вразити прийомом очуження та створити притчу для сцени. Як і Б. Брехт, письменник у своїй творчості звертається до форми обробки („Король Іоанн” (за Шекспіром), „Танок смерті” (за Стріндбергом), „Тіт Андронік” (за Шекспіром)). Зокрема паралелі проводяться між прийомами, які використовують Ф. Дюрренматт („Король Іоанн”) та Б. Брехт („Коріолан”).

Відзначається наявність спільностей між оперою німецького драматурга „Піднесення і падіння міста Махагоні” і комедією Ф. Дюрренматта „Візит старої дами”. Д.В. Затонський зазначає, що „Ф. Дюрренматт чимало запозичував у попередників. Однак, роблячи це, він завжди переосмислює їх сюжети і, можливо, по-своєму, обов'язково вносить у твір цілком нові елементи” [71, с. 65]. Хоча швейцарський письменник звертається до форми обробки не так інтенсивно, як його німецький колега, і не створює власної теорії такої форми.

Швейцарський драматург не поділяє брехтівської віри у можливість та необхідність зміни оточуючого світу, для нього є неприйнятною брехтівська ідеологічна обумовленість, а марксизм Б. Брехта здається „занадто доктринерським” [за 164,

с. 48]. Ф. Дюрренматт відкидає марксистську теорію та відзначає політику невтручання драматурга НДР у проблеми та недоліки соціалістичного табору, спрощене сприйняття навколишнього світу. За Ф. Дюрренматтом, „Брехт мислить неблаганно..., тому що так само неблаганно він не помічає багато речей” [за 164, с. 48]. Б. Брехт дорікає своєму опоненту у спрощенні ролі людини до іграшки історії. Проте, спільним у позиції цих драматургів критики відзначають те, що події, зображувані на сцені, є для них „не більше ніж приклади, аргументи у суперечці, що не мають самостійного значення, ні про що прямо не свідчать” [68, с. 90]. Вони провокують глядачів на критичне ставлення до дійсності.

Швейцарський драматург віддає перевагу у своїй творчості жанру комедії як такому, що в змозі адекватно відтворити сучасну авторові реальність (можна провести паралель із драматургією П. Хакса). Відзначаючи продуктивність трагедії на сцені попередніх епох, ситуацію, коли герой протистоїть певному, „визначеному” ворогові, перемога над яким вирішить поставлені у творі проблеми, розпрямить „зигзаги історії” [151, с. 214], драматург відзначає нівелювання у сучасному світі символічної межі між добром та злом. Поняття відповідальності розчиняється у тезі: „Всі не мали ніякої причетності до цього, ніхто цього не хотів” [151, с. 214].

У читачів та глядачів його п'єс виникає дивне відчуття відрази до світу, що так легко дає себе купити, продати та звабити. У сучасній дійсності немає місця для тирана із класичної трагедії, письменником неодноразово підкреслюється анонімність ХХ століття, оскільки людині протистоїть бюрократичний апарат, знеособлена державна машина („діло Антігони вирішують секретарі Креона” [151, с. 214]); за Дюрренматтом, „драма Шиллера,... так як і грецька трагедія, була можливою тому, що мала справу із видимим світом, із справжніми діями держав. У мистецтві можна зобразити лише те, що можна усвідомити. А сучасну державу неможливо усвідомити чуттями, вона є анонімною, бюрократичною... Сучасний світ легше відтворити через дрібного спекулянта, канцеляриста або поліцейського, ніж через бундестаг або бундесканцлера” [за 68, с. 102]. Завдання драматурга –

зруйнувати монолітність цієї бюрократичної системи, зробити видимими її несправедливості. Саме комедія надає можливості для відображення всіх парадоксів життя, вона виступає втіленням духовної свободи особистості („Гой, хто, як оце ми зараз, має от-от розлучитися з життям, здатний розуміти вже тільки комедії” [71, с. 65]). А власне гротескна комедія допомагає уникнути авторові фактографічності та тенденційності.

Відзначається, що у його творах „персонажі, взяті самі по собі, виступають як характери, які намагаються діяти відповідно до своїх намірів, нахилів, надій, побоювань і, якщо вони розглядаються ізольовано, з цієї точки зору, можуть бути трагічними фігурами; проте у гротескному зіткненні із сюжетом, який, незважаючи на їх зусилля, рухається власними шляхами, вони перетворюються у „випадки” і у фігури „комічні” [68, с. 100].

Багато із творів Ф. Дюрренматта побудовані у вигляді розслідування, викриття. При чому обвинувачений та судді можуть мінятися ролями („Суддя та його кат”, „Аварія”, „Правосуддя” та ін.). Саме елемент гри призводить до паралелей у творчості Ф. Дюрренматта та Б. Брехта (якщо розглядати гру як таку, що побудована на підкресленні умовностей сценічної дії [176, с. 416]). Ф. Дюрренматт прагне віднайти першопричини, мотиви людських вчинків. Така позиція дає також можливості для проведення паралелей із висловлюваннями Б. Брехта щодо детективності у літературі, на що вказується у передмові до збірки творів Ф. Дюрренматта: „Свій життєвий досвід ми отримуємо в умовах катастроф. На матеріалі катастроф нам доводиться пізнавати спосіб, яким функціонує наше суспільне життя. Роздумуючи, ми повинні виявити „inside story” криз, депресій, революцій та війн. Уже під час читання газет... ми відчуваємо, що хтось щось зробив, щоб трапилась явна катастрофа. Що ж і хто зробив? За подіями, про які нам повідомляють, ми припускаємо інші події, про які нам не повідомляється. Вони і є істинними подіями. Ми могли б у них розібратися, якщо б знали про них” [17, с. 285]. Власне, драматург і намагається віднайти ці „істинні події” (намагання



віднайти першооснову давнього міфу, створити так званий „перевертень” демонструється в оповіданні „Смерть піфії”).

Схожість творчого методу Ф. Дюрренматта та Б. Брехта простежується на основі оповідання „Смітті” та „Тришагової опери”, де стверджується теза про тотожність світу промисловців та бандитської зграї. Хоча швейцарський драматург („Смітті”) вибудовує твір на нагнітанні ситуації жаху, втрати людяності, найстрашнішим у цьому оповіданні є „гумор, що нібито зволікає перетворюватись у гротеск, що зберігає стихію смішного, і це ще більше лякає поряд із жахом” [149, с. 16]. Паралелі проводяться (зокрема у позиції геній та злочин) і між п'єсами „Фізики” та „Життя Галілея”. Потрібно відмітити, що на відміну від Б. Брехта, „у п'єсах Дюрренматта завжди є позитивні герої” [151, с. 226]. Хоча Ф. Дюрренматт намагається уникати аналогій із театром Б. Брехта, спорідненість драматургів простежується у використанні ними ефекту очуження (у швейцарського драматурга він простежується у композиції творів, анахронізмах, комічних повторах, зверненнях до глядацького залу).

Як зауважує Н.С. Павлова, „як у своїх ранніх, так і зрілих п'єсах Брехт обирає парадоксальні, крайні „випадки”, „неймовірний” поворот подій, який у подальшому так захоплював Дюрренматта” [152, с. 46]. Швейцарський письменник уникає у творчості вивіренних рецептів, конкретних висновків, вважаючи себе противником готових ідей у мистецтві, він замінює їх різнобарвним матеріалом, що надає можливості для суперечливих висновків. Привабливою для його п'єс є і класицистична естетика („Фізики”), що породжує паралелі із творчістю П. Хакса, хоча Ф. Дюрренматт обирає іншу мотивацію свого вибору: „... мы ведь задались целью строго блюсти единство места, времени и действия: ведь драма, разыгрывающаяся среди сумасшедших, должна соответствовать самому строгому классическому канону” [63, с. 350].

У своїх п'єсах, оповіданнях, романах Ф. Дюрренматт часто звертається до традиційних сюжетів та образів. Він створює пародії давніх міфів, переосмислює їх із позиції людини ХХ ст., коли суспільство втрачає первісну гармонію, а увялення про обов'язок та вину стають вкрай розпливчатиими. Проте не все

знає у дюрренматтівських інтерпретаціях якісного переосмислення: „Доля, що колись тяжіла над античним Едіпом, нібито не відпускає і людей ХХ ст., вільнодумних, які володіють точними знаннями, але, як і раніше безглуздо безпомічних перед невідповідностями їх долі та долі людства” [151, с. 215]. Роль випадку, випадковості є надзвичайно великою у творчості Ф. Дюрренматта, зокрема випадку як прояву людської безпорадності у світі. Художнім двійником письменника вважається міфічний Мінотавр, для якого будь-яка „спроба зблизитися з людиною завершується крахом, чи то через надлишок його сліпої – творчої! – сили, чи то через зловісну потворність його образу” [31, с. 88]. Ф. Дюрренматт вибудовує символічний міст від часів біблійного потопу, вавилонської башти та античної Греції до нашої сучасності, розслідує історію Мінотавра, Едіпа, Геркулеса та прагне зрозуміти, що спричинило деградацію суспільства, зруйнувало первісну грань між добром і злом.

Звертається увага на те, що „його обробки, перелицювання – особливо зручна модель. По-перше, тому, що належать до театру... По-друге, дюрренматтівська художня практика деколи доводить тенденцію, що властива багатьом письменникам, до крайності, викриваючи і її суть, і її причини, а у певних випадках і її суперечливі сторони” [68, с. 90-91]. Швейцарський письменник концентрує увагу на невідповідності правди життя міфу („дійсність та уявлення про неї далеко розходяться” [149, с. 10]), поєднуючи в одному образі одразу декілька рівнів „реальності”. Минуле, міфічне у сучасного автора набувають зовсім іншого звучання, відтворюючи нові ідеї.

Неоднозначність сучасної епохи, відчуття „кризовості” моральної еволюції людства спрямовує увагу письменників до пошуку відповіді на актуальні питання у глибинах історії. Показовим щодо цього є висловлювання одного з героїв п'єси Ф. Дюрренматта: „Неужели мы убивали зря? И что это было: мы приносили жертвы или совершали преступления? Либо мы останемся в сумасшедшем доме, либо мир станет сумасшедшим домом. Либо мы исчезнем из памяти человечества, либо человечество исчезнет с лица земли” [63, с. 389-390]. За Е. Подліпською, Ф. Дюрренматт належить до письменників, у

творчості яких чітко простежується філософська спрямованість („Властива літературі і мистецтву споконвічна прихована філософічність виходить назовні, стає відчутно видимою” [155, с. 185]). Основу творчості Ф. Дюрренматта становить драматургія. Письменник акцентує: „Проза для мене... випадкова робота. Всім корінням своїм я – в театрі, в його справах. Театр – це мій світ, моє життя” [за 236, с. 182]. Для його п'єс характерним є зміщення акценту творчих шукань, концентрація уваги на внутрішніх процесах, що відбуваються у свідомості особистості, яка прагне зрозуміти сутність людини, переосмислити власну історію.

До форми дописування Ф. Дюрренматт звертається у п'єсі „Ангел приходиться до Вавилону” (1953). Швейцарський письменник вибудовує у своєму творі передісторію створення вавилонської башти. Описуючи причини „самой безумной затеи человечества” [61, с. 175], звертаючись до біблійної історії, автор одночасно акцентує увагу на актуальних проблемах, зокрема проблемі тоталітарної держави та її впливу на особистість. Як і в „Королі Іоанні”, основна ідея твору концентрується навколо питання влади, що існує за межами доцільності і є за своєю суттю беззмістовною та ірраціональною (за Д. Затонським, у цій п'єсі ідея „обрамлена складним контекстом думки” [68, с. 87]).

Паралелі з сучасністю обумовлені великою кількістю анахронізмів. Зокрема, уже в перших рядках перед нами постають „афишные столбы” [61, с. 86], у репліках Навуходносора згадуються „интуристы” [61, с. 95], а власне часовий проміжок п'єси вважається „справедливым социальным строем” [61, с. 168], „эпохой экономического процветания” [61, с. 96], в яку робітники працюють на „кирпичных заводах” [61, с. 98], а продавець молока („частный предприниматель” [61, с. 98]) побоюється „налогового инспектора” [61, с. 98]. Природно у простір комедії вписується і цілком сучасний рекламний лозунг: „Коровье молоко – путь к прогрессу” [61, с. 99]. Реалії ХХ ст. відчуваються у сполуках „профессиональный нищий с высшим образованием” [61, с. 99], „генеральный директор банка „Энгиби и сын” [61, с. 101], „бесстыжие капиталисты” [61, с. 101]. А небесний ангел більшою мірою нагадує сучасного

дивака-вченого („фізика”, а не „антрополога” [61, с. 108]). Місцем, в якому переплелись різні часи та епохи, є помешкання Аккі. Тут і „саркофаги, негритянские божки, старые царские троны, вавилонские велосипеды, шины” [61, с. 115], і все це на фоні повсякденного (побутового) атрибуту нашої епохи – консервних банок. Шанувальники Куррубі пропонують їй то перебування у „здоровой пролетарской среде” [61, с. 128], то „лифт и вид на всякие сады” [61, с. 128] та можливість „дышать буржуазным воздухом” [61, с. 128]. Ф. Дюрренматт навіть зовнішньо не дотримується антуражу історичності, серйозності та науковості. Таким чином досягається ефект своєрідної хронологічної інверсії, що дозволяє співвідносити семантику цієї комедії з актуальними реаліями, проектувати біблійні образи у площину ХХ ст., створюючи можливості для загальнолюдської універсальності висновків, та розглядати їх крізь призму екзистенційних суперечностей епохи.

Міфологічний, біблійний колорит створюється згадками про царицю Савську, всячі сади, всесвітній потоп, Гільгамеша. Нереальним є і вік персонажів. Так, архіміністр зауважує: „Последние девятьсот лет царствовал Нимрод...” [61, с. 90], а життєві згадки злидаря Аккі простягаються аж до вселенського потопу. Його коханкою була Ліліт. Кат Навуходоносора вішає людей упродовж тисячоліть. Тому зовсім не дивним є і те, що доповідь про Землю ангел прослухав декілька тисячоліть тому.

Власне місто Вавилон у інтерпретації Ф. Дюрренматта виступає символом мегаполісу, доведеного до абсурду, це уже не давнє місто, а модернізоване, зображене у пародійній формі сучасне місто („минуле” постійно співвідноситься, порівнюється з сучасним” [71, с. 62]). Тобто автор не обмежується певними соціально-історичними координатами, він пов'язує конкретну міфологічну ситуацію з одвічними проблемами, сутністю буття, створюючи особливу глибину і перспективу. Час у творі сплітається у дивну спіраль, де сучасне, минуле та майбутнє співіснують, а, точніше сказати, нівелюються як такі (можна провести паралель із співвітчизником Ф. Дюрренматта М. Фрішем). Тобто за Д.С. Наливайком, відбувається „своєрідне доповнення конкретно-історичного змісту твору загальнолюдським, „вічним”, і це дозволяє читачеві вбачати в

життєвих типах і подіях, відносінах і конфліктах певний глибинний зміст, „впізнавати” в них загальнолюдські істини й колізії” [129, с. 168].

Образ ангела позбавляється виключно міфологічного навантаження, за яким „ангели,.. в іудаїській, християнській та мусульманській міфологіях безтілесні істоти, призначення яких – служити єдиному богу, воювати з його ворогами, надавати йому почесні, нести його волю стихіям та людям” [119, с. 76]. Саме його поява є тим поштовхом, що руйнує стабільність життя персонажів п'єси. У швейцарського драматурга завданням цієї істоти є доносити волю Бога до людей, бути його „зв'язківцем”. Зазначається, що „поетичний образ ангела у літературі має свою специфіку, яка зумовлена декількома факторами. Найважливішими серед них є, по-перше, те, що поняття „ангела” не є поняттям матеріальної дійсності. Ангели – безтілесні істоти, бо не зв'язані важкістю тіла людини, її схильністю до плоті... По-друге, для літературознавчих досліджень важливим видається те, що образ ангела пов'язаний не тільки з релігійним уявленням, а й з міфологічним... І нарешті, по-третє, слово „ангел” у літературних текстах дуже часто фігурує у найрізноманітніших переносних значеннях” [180, с. 27]. Дюрренматівський ангел, поряд з надзвичайними, наділений цілком людськими рисами (можливо, тільки знаннями людини майбутнього), що підкреслює його звичайність, серединність та земну сутність. Він нагадує дослідника, що з'явився на Землі з туманності Андромеди та цілком орієнтується у законах фізики, хімії та астрономії. Ангел знайомить Куррубі із принципами та будовою Всесвіту („Светлая кривая фигура над нами – прошу тебя слегка приподнять голову – это Луна, а это бесконечное облако за ней – молочное и величественное – туманность Андромеды” [61, с. 87]). Його прозаїчність зумовлена і вибірковістю знання, яке він отримав, як нам стає відомим, з наукових доповідей, а про певні складові світобудови він просто був погано поінформованим. Вартим уваги є те, що саме питання людської природи належать до найменш вивчених ним галузей. Об'єктом його інтересу знову ж таки стають не люди, а природа Землі („Земля, дитя мое, это такое откровение! Я просто восхищен, я счастлив! Чудо

из чудес! Она поразила мое воображение. Я только и делаю, что взвешиваю, измеряю. В волнении я летаю над ней то туда, то сюда, славословя, приобретаю знания, записывая. День и ночь я неутомимо изучаю неведомое” [61, с. 129-130]). Проте, він залишається цілком байдужим до долі людей, оптимістично та наївно стверджуючи: „Все придет в норму, моя девочка, все придет в норму самым отличным, самым наилучшим образом” [61, с. 130]. Не зовсім зрозумілим є і завдання, поставлене перед ним Богом („Мне дали поручение отправиться к самому ничтожному из людей, но не дали возможности разобраться в том, чего хочет небо” [61, с. 108-109]). Іронічного звучання набуває згадка про політ ангела над міським парком та його пристрасть до колібрі. У своєму переконанні – „Все, что существует, – прекрасно, а раз прекрасно, значит и счастливо” [61, с. 88] – він втрачає відчуття реальності. Перед нами постає не „звичайний” міфологічний персонаж, а ангел-фізик, ангел-натураліст, для якого більш привабливими є красоти землі, ніж метушня людей.

У коментарях до комедії автор акцентує „найважливіше” – місце дії, точніше, фон для нього – неозоре небо. Саме небеса є мовчазним свідком беззмістовного людського існування. І не дивно, що Вальтер Йєнс скаже про Дюрренматта: „Небо і земля, земний світ і світ сузір'їв нероздільні у творчості письменника, поетичною метою якого впродовж усього життя було підтвердження коперниківських ідей” [за 31, с. 89]. Швейцарський драматург створює своєю уявою дивний, хаотичний, сповнений суперечностей світ, в якому дивно поєднуються фантастика та повсякденна реальність. Його в першу чергу цікавить „нерозв'язане протиріччя між ідеєю бога та будовою світа, між досконалістю творця та недосконалістю творіння” [164, с. 47]. Неузгодженість хронологічних координат, суперечливі деталі інтер'єру, підкреслена парадоксальність дають змогу говорити про те, що автор розглядає світ як „величезний театр у душі масових вистав епохи бароко, життя людське – як виконання кимсь заданої ролі, а життя суспільства – як абсурдний спектакль, поставлений невідомим режисером” [164, с. 48]. Провідною ідеєю комедії можна вважати біблійний постулат – „Блаженні вбогі духом, бо їхнє Царство Небесне”, а

ідеальний соціальний устрій передано тезою „править миром удел небес, а нищенствовать удел человека” [61, с. 110]. І найпростіше, навіть примітивне розуміння світу ангелом виявляється істинним за своєю суттю (чого тільки вартий епізод з визнанням найубогішою людиною на землі царя, який в подальшому і демонструє свою моральну вбогість).

Ф. Дюрренматт створює у своїй п'єсі два варіанти „вбогості”, що втілено у образах Навуходносора та Аккі. Так, цар Вавилону постає перед нами вперше у злидарському одязі, маючи намір переконати професійного злидаря змінити спосіб життя. У першій дії він зображується сповненим ілюзіями юнаком, хоча і дещо жорстоким. Він ображений роллю, яку відігравав останні роки („Девятьсот лет провел я в качестве подставки для ног царя Нимрода, в неудобном, скорченном положении” [61, с. 89] – можливо, саме це і є причиною імпульсивності, інфантильності його подальших вчинків). Метою царя є абсолютна влада, держава, в якій особистість розглядається з позиції доцільності. Навуходносор ставить свою соціальну функцію царя вище людських уподобань, що простежується у його ставленні до Куррубі.

На основі цього образу автор демонструє нам, що трапляється з людиною у сучасному світі, як „протікає процес „знелюднення”, дезінтеграції особистості, що заплуталась у тенетах користоловства та скопідомства” [167, с. 83]. У першій дії цар дозволяє собі проявити гуманність та розділити невеликий проміжок свого життя зі своїм підлеглим, що займає найнижчий шабель соціальної ієрархії. Він „чесно” намагається переконати Аккі у хибності його поглядів. Цар змагається із злидарем у своїх уміннях, але зазнає поразки. Його безпорадність, наївність приваблюють Куррубі. З іншого боку, навіть у злидарській одежі він обдумує карні накази – повісити міністра інформації, придворного географа. У своєму прагненні до досконалості Навуходносор втрачає останні риси людяності. Першим кроком його падіння була відмова від небесного подарунку на користь Нимрода. Після цього хаос та недоречності починають наростати. Всі та все нібито живуть за своїми власними законами, але водночас із надзвичайною швидкістю Всесвіт мчить до апокаліптичного завершення (як

відомо, саме з легкої руки Ф. Дюрренматта набуло поширення так зване „доведення до найгіршого кінця” [165, с. 177]). У третій дії перед читачами постає тиран, майже позбавлений людської суті. Типова для творчості Ф. Дюрренматта проблема „зіткнення людини і ворожих їй закону, влади та держави” [151, с. 206] на моральному, духовному рівні втілюється в образі саме Навуходносора.

Цар, його прибічники прагнуть звести зміст божого дару до звичайних догм, словоблуддя, вважаючи роль Куррубі як позашлюбної дитини більш достойною, ніж її божественне походження. Всі зусилля правителя спрямовані на виконання правлячої функції та дотримання марних, нікому не потрібних законів. Його життя – це шлях марнославства, яке штовхає царя на безумний вчинок – будівництво символу його гордоців, вавилонської башти. Ключовими у розумінні цієї особи стають слова: „Теперь мое могущество победило и ваше богословие, и вашу жажду власти, и вашу любовь к собственности” [61, с. 173]. Одночасно спорудження башти є втіленням байдужості, безвідповідальності правителя як щодо небес, так і до свого народу.

Симетричним до образу Навуходносора є образ Німрода. Вони як брати-близнюки, що час від часу міняються ролями, тобто конкретний носій влади не є соціально значущим. Якщо у першій дії цар є більш гуманним, то і його антагоніст дає людяну, щиру пораду Куррубі. У третій дії ці два персонажі перетворюються у жахливу істоту, голоси їх звучать в унісон (Куррубі, побачивши їх, вигукує: „Двуглавый человек!” [61, с. 155]). Ця істота вражає своєю цинічністю, бездушністю. Метушня біля трону цих осіб носить іронічний характер, і незалежно від того, хто займає вищу позицію, державна політика не змінюється. Рішення, які приймаються цим чудовиськом, двоголовою людиною, істотою-державною машиною втрачають зміст через випадкові обставини. Неповноцінність царя та його антагоніста втілює їх спільний син-ідіот, що час від часу з’являється на сцені. І навіть Навуходносор усвідомлює виродження династії: „Ты видела, на чем покоится моя власть: моего сына? Империю унаследует идиот!” [61, с. 167]. З цієї позиції дар божий розглядається



Навуходоносором-Німродом як засіб укріплення династії. Характерною особливістю створеної Навуходоносором держави є її незмінність, моторошна та жорстока застиглість бюрократичної системи, коли неможливими є навіть такі зміни, що були б спрямовані на її удосконалення. Хронологічна проекція цієї держави у доісторичні часи вказує на те, що час існування тоталітарної системи підійшов до завершення ще у минулому, а подібні соціальні організми, хоч і існують тепер, є по суті мертвими, позбавленими потенції розвитку.

Злидар Аккі ілюструє тенденцію богообраності людей, що здатні протистояти злочинному суспільству. Майже у кожній п'єсі Ф. Дюрренматта наявним є елемент гри, відповідно до умов цієї гри завжди бодай один персонаж поводить себе всупереч правилам. У цій комедії таким персонажем є Аккі, який не прагне позбутися свого „ганебного” (на думку Навуходоносора) ремесла (як і Бастард в обробці „Короля Джона”, імператор у „Ромулі Великому”, граф Юбелое у „Шлюбі пана Міссісіпі”). Доречним є судження Д. Затонського: „Чи діють, проте, Бастард, Аккі, Ромул і Юбелое за власним розумінням, чи задовольняють певну потребу дюрренматтівської поетики? Адже вони все-таки не є характерами традиційного реалізму, які саморозвиваються. Так, вони порушують правила гри і тим гру руйнують. Проте лише таку, абсолютно детерміновану, яка ведеться в обробці „Короля Джона” – цій притчі про владу, зумисне побудованій, як шахова партія. І тоді починається справжня дюрренматтівська гра, гра без правил, де панує випадок, який розколює структури людської спільноти” [70, с. 10]. Аккі демонструє нам найвищий ступінь оптимізму та нескінченної енергії. Він нехтує умовностями держави з її злочинними законами, а його жебракування є виявом внутрішньої свободи та втечею від владного контролю.

На основі цього образу відображено трагічність протистояння особистості та верховної влади. Уже в першій дії комедії гідність та розум Аккі піднімають його над хитрощами Навуходоносора, він набагато вправніший за свого опонента. Злидар демонструє надзвичайну незалежність від домагань закону та суспільства: „Я то, чем мне нравится быть. Кем я только не был, а теперь стал нищим Акки. Если хочешь, я могу

стать царем Навуходоносором!” [61, с. 93]. І якщо репліки царя на початку п'єси нагадують лозунги та носять догматичний характер, то саркастичні, іронічні зауваження Аккі надають природності, жвавості цьому образу.

Він розуміє психологію всіх верств населення: і робітників, і продавця осячого молока, і повії, і генерального директора банку, і солдатів. Хоча, з іншої точки зору, можна сказати, що Аккі стоїть дещо осторонь, поза межами суспільства, він немовби керує цим суспільством за допомогою невидимих важелів. Саме він здійснює правильний вибір: вимінює колишнього правителя на божий дар. У першій дії комедії Ф. Дюрренматт не зовсім впевнений у моральній стійкості та благородних прагненнях персонажу. Аккі постає лише як хитрий та спритний крутій. Внутрішню суть вавилонського злидаря розкриває другий розділ. Власне призначення він визначає фразою – „облегчить человечеству бремя богатства” [61, с. 117]. Своєю поведінкою він більше нагадує багатого мецената, що підтримує поетів, збирає старовинні речі та кидає гроші на вітер. Виявляється, асоціальне життя в тоталітарній державі дає можливість для чималих прибутків. Свій життєвий шлях він подає у формі макама, де лунає типова для літератури ХХ ст. тенденція „Чтоб устоять в этом мире, братцы, надо в нем сперва разобраться” [61, с. 142-143]. У його словах відтворено ідею кризи суспільства, балансування людства над прірвою аморальності та виводиться філософія „зброї для слабких”. Зміна Аккі своєї соціальної ролі від жебрака до ката втілює характерну взаємозалежність категорій „жертва – кат”, грані між якими у швейцарського драматурга надзвичайно прозорі, а перехід із одного стану в інший може відбутися у будь-який момент. Це відображено також у парі Навуходоносор – Німрод.

Аккі нібито стоїть по той бік людського порядку, його хибних законів. Відчуття наближення кінця світу, хаос, руйнація споконвічних істин найбільш яскраво звучать у словах жебрака: „Вечная ваша беда. Вавилонские поэты никогда не чувствуют приближения катастрофы! Разве вы не видите того, что творится? Курруби ищет ничего, а находит царя. Днем и ночью людей сажают в тюрьмы. Армия выступила в поход. Государство непогрешимо, а в каждом из нас оно всегда найдет

какой-нибудь грех” [61, с. 142]). Він, напевне, єдина людина, що реально оцінює стан речей і усвідомлює кризовість епохи, хоча і намагається сховати своє справжнє обличчя за удаваною маскою непричетності та байдужості до навколишнього світу, з іронією споглядаючи за його проблемами. Символічним є те, що саме з Аккі вресі-решт залишається божий дар.

Куррубі – божий дар у вигляді прекрасної дівчини. Саме її поява у цій комедії відіграє роль тої „випадковості”, що призводить у рух весь простір п’єси, викликаючи непередбачувані та фатальні процеси. Її призначення, роль у світі людей нікому не відомі, а ангелом вона інтерпретується як „человеческое ничто”. Показово, що цей божий дар має належати найжалюгіднішому із людей.

У цьому творі Куррубі виконує роль найбільш скривдженого та нужденного персонажу. Саме цей образ є втіленням небесної та земної байдужості. Вона усвідомлює: „Земля вовсе не такая, какой ее видит ангел... На каждом шагу несправедливость, болезни, отчаяние. Люди несчастны” [61, с. 116]. Її топче ногами Навуходносор. Для Аккі вона також не є важливою особою. Як об’єкт загального захоплення, поклоніння чоловіків, одночасно, вона з її наївними уявленнями є нікому не потрібною. Поліцейські, банкіри, робітники не бажають відмовитись заради неї від власних привілеїв, атрибутів успішності. Куррубі пропонує Навуходносору варіацію земного Едему (на волі і в бідності), на що їй прагнуть нав’язати статус позашлюбної дочки князя Ламашького. Саме Куррубі займає у творі ангельську позицію як найбільш чистої, наївної істоти. Дівчина демонструє глибинну сутність людини, потенційну можливість духовних і моральних устремлінь.

Цей образ втілює ідею марнотратства людства. Наділене ріками, землями, воно не в змозі оцінити божественних щедрот, нехтуючи ними заради тимчасових примх. Людство ще не доросло до розуміння божественної любові та неперехідних цінностей. Позиція „закритих очей”, заперечення незрозумілих речей, відмова від того, що виходить за межі спрощеної соціальної структури, призводить до трагічного усвідомлення, що людство знаходиться за межами сприйняття божественної

благодаті та космічних законів. Третя дія п'єси уособлює апокаліпсис, руйнацію моральних та соціальних законів.

Носієм та укладачем соціальних законів у комедії є архіміністр. Богословом, що служить не богові, а церкві як установі, є Утнапіштім. Але і вони належать до так званої дюрренматтівської „людської маси”, позбавленої індивідуальних рис та страшною у своїй примітивності та байдужості. Ф. Дюрренматт створює перед читачем дві правди, дві точки зору на існуючий порядок речей: „погляд зверху” (ангел, Навуходоносор), за яким світ сповнений щастя та порядку, та „погляд знизу” – сповнений відчаю, суворого усвідомлення правди (Аккі, Куррубі).

Основним мотивом комедії є дивне відчуття байдужості. Це байдужість Бога до власних творінь, що руйнують прекрасну планету. Байдужість вищої істоти (ангела) до нижчих істот. Це людська байдужість щодо божественного дару, оточення та власної долі. Людина виявляється самотньою та розгубленою у цьому світі, у пошуках правильного рішення вона віддає перевагу зовнішнім атрибутам соціальної приналежності, відмовляючись від моральної сутності.

Так, в одному із інтерв'ю Ф. Дюрренматт пояснює концепцію своєї комедії: „... образ Вавилону – це повчання нам всім. Людям потрібно зламати стіну недовіри, підозрливості, задуматись, у що ми перетворюємо нашу планету. Чим є сьогодні наш світ? Це – відсутність війни, тільки і всього. Людина повинна визнати: природніше – на протигагу думці древніх – не готуватись до війни, а добиватися миру” [за 96, с. 28].

Ф. Дюрренматт використовує біблійний міф для пошуків причин сучасних проблем людства біля витоків його історії. Створений швейцарським драматургом світ є дивним синтезом минулого та майбутнього, міфу та реальності. Автор намагається віднайти потаємні причини людських трагедій, божевільних проєктів, що пронизують історію, дописуючи загальновідомий міф про вавилонську башту, будівництво якої розглядалось здавна як уособлення людської гордині. П'єса Ф. Дюрренматта – це передісторія міфологічної кризи, завдання

якої попередити та пояснити недоречності нашої епохи з вершин історії людства, його традицій.

До однієї з провідних тенденцій інтерпретації традиційного матеріалу у культурі ХХ ст. належить розвінчування, пародійна трансформація традиційних персонажів. Колишні „герої” постають перед нашим сучасником під зовсім іншим кутом зору: вони стомилися від тисячолітнього тягара слави і почестей та прагнуть свободи від міфологічної визначеності власного буття.

Позбавленим колишньої величності та мужності постає один із героїв стародавніх міфів у п'єсі Ф. Дюрренматта „Геркулес та Авгієві стайні” (1954). Руйнуючи первісну високу семантику, автор ставить під сумнів міфологічний світогляд взагалі, акцентуючи, що „час окремих героїв, безперечно, минув, і прийшла епоха анонімної тоталітарної системи, перед якою є безсилим навіть античний персонаж” [136, с. 117], стверджуючи власну репутацію „парадоксалиста та мораліста” [164, с. 46]. Беручи за основу тезу „гротеск як обличчя невиразного світу” [151, с. 214], письменник відмовляється від запопадливості у трансформації загальновідомих персонажів, віддаючи перевагу пародійній інтерпретації.

Ф. Дюрренматт вибудовує трагедійну ситуацію навколо фігури міфологічного Геркулеса, що за античною міфологією сприймається як „герой, син Зевса і смертної жінки Алкмени” [119, с. 277]. В основі п'єси – п'ятий подвиг, відповідно до якого герой очищає від лайна стайні царя Авгія, виторгувавши собі за винагороду десяту частину царської худоби [119, с. 278]. Неоднозначності твору надає уже, власне, вибір автором подвигу для зображення, оскільки саме цей вчинок Геркулеса не був зарахований богами до розряду героїчних, тому що здійснювався за певну плату. Ситуація ще у міфологічному варіанті містить у собі відтінок двоїстості, ганебності. Автор підкреслює глибину „падіння” героя демонстрацією жалюгідного матеріального становища Геркулеса (Полібій зауважує: „Вы кругом в долгу! Банкиру Еврисфею должны? Должны. А опекунскому управлению, а архитектору Аясу, а портному Леонидасу?.. Всему городу должны, высокочтимый...” [61, с. 422]). Основну увагу Ф. Дюрренматт

концентрує на підкресленні звичайності, прозаїчності „найбруднішого” подвигу героя, тобто можна з упевненістю говорити про розвінчування у комедії архетипу героя.

За визначенням А.Є. Нямцу, „в рамках естетики брехтівської гіперболізації „очуження” швейцарський драматург руйнує піднесену семантику традиційного циклу міфів про Геракла” [136, с. 117]. У центрі уваги читача не власне мужність та дотепність античного образу, а механізми створення та функціонування легенд про „національного героя”, точніше професійного вояки, найманця. Традиційний сюжет звільняється від загальновідомих стереотипів сприйняття, що сформувались упродовж тривалого періоду функціонування.

Персонажі п'єси існують одночасно у декількох часових площинах: у минулому, сучасному та майбутньому. У просторі міфічної Еліди дивним чином вириваються слова та реалії ХХ ст., а у мові дійових осіб існує величезна кількість анахронізмів. Так, у Геркулеса вже з'являється „личный секретарь” [61, с. 418], для якого герой є „шефом” [61, с. 418], що проживає по вулиці „Кадма, тридцать четыре” [61, с. 433]. На чолі Еліди стоїть не цар, а „всего-навсего президент” [61, с. 425], провідну роль при вирішенні державних питань відіграє „национальное собрание” [61, с. 426], а за правопорядком стежить „полиция” [61, с. 437]. У п'яному безумстві персонаж руйнує банки („Вырвал с корнем все колонны Фиванского банка, выломал бронзовые двери в Дорийском банке, а с банка Эврисфея сорвал крышу” [61, с. 438]). Деяніра читає вірші у перекладі Шервінського. Інакше кажучи, цим прийомом „досягається ефект своєрідної хронологічної інверсії, що призводить до співвіднесення семантики традиційного сюжету з реаліями автора нового трактування” [145, с. 43] (тобто автором у традиційних образах поєднуються дві сторони: міфологічна, давня та інша, що співвідноситься із нашою сучасністю).

Ф. Дюрренматт розглядає давній міф з позиції світогляду людини ХХ ст. Його Геркулес, Деяніра, Авгій оперують категоріями, що відомі нашому сучаснику. Помітним є те, що вони знають і зміст міфів про самих себе, що надає неоднозначності дійству взагалі, а власне дійові особи розглядаються з позиції акторів, які лише грають певні ролі. Їх

театральна гра не може вийти за рамки загальновідомої міфологічної ситуації. Ця визначеність вносить трагічний відтінок у контексті пародійної інтерпретації. З упевненістю можна говорити про „містифіковану міфологізацію загальновідомого матеріалу”, коли „через неспівпадання належного і дійсного у поведінкових характеристиках героя оточення свідомо створює своєрідний міф навколо життя достатньо звичайної людини, яка потім змушена підпорядкуватися логіці цього міфу” [145, с. 139].

З найменшими подробицями описується майбутня трагічна доля Геркулеса листоношею Ліхасом, більше того, йому відомий і власний трагічний кінець та деталі загибелі Філея. Знає своє майбутнє Полібій („Совершая свой последний подвиг – двенадцатый, – он бросит меня в туманностях преисподней. У берегов Стикса. Просто-напросто забудет меня там” [61, с. 473]). Майже всім відома і фатальна роль крові Несса у цій історії, про неї не раз згадують Ліхас, Геркулес, Деяніра. Так, Деяніра ще на початку комедії передбачає, що „я буду бояться его потерять, и он будет носить рубашку, потому что с годами станет мерзнуть. Тогда вот я и попрошу его рубашку черной кровью кентавра” [61, с. 424], а в один з моментів трагічного одкровення пропонує подарувати коханому келих з цією рідиною. Естетичний ефект створюється поєднанням сатиричного та жартівливого обговорення проблем, що переломлюються у міфологічному сюжеті.

Волянням у безвість, сповненим примарної надії, є діалог Деяніри та Геркулеса, в якому вони намагаються намалювати картину оптимального вирішення створеної ситуації, а загалом і кращого майбутнього („А я уберу эти горы дерьма, одним словом, возьму на себя всю черную работу, с которой один только я и могу совладать. Ты же одухотворишь вычищенную мной страну, придашь ей красоту и смысл. Таким образом, мы оба принесем ей пользу, очеловечим ее. Останься у Філея, Деяніра, тогда мой самый грязный подвиг станет моим самым славным” [61, с. 456-457]). Створенням дивної ситуації, за якою можливим є існування в одному континуумі персонажа та його могили, основна увага проектується на пошуки першопричин катаклізмів сучасного світу, пошуки відповіді на споконвічне

„Чому?“, тобто автор переступає межі простору і часу, демонструє філософське усвідомлення буття.

Місцем дії комедії можна визнати спочатку Фіви, а потім давню Елідю. Таке визначення носить умовний характер, оскільки вже з перших рядків автором акцентується театральність дійства, коли один з персонажів проголошує: „Мы попытаемся рассказать вам историю, которую никто до нас не решался показать в театре” [61, с. 416], описується механізм дії куліс, реквізит на сцену виносять спеціальні працівниками.

Підкреслена театральність, умовність дії спрямовує увагу глядача на площину ідей, відбувається наближення традиційних позачасових колізій з конкретно-історичними реаліями епохи-реципієнта, поєднання античних часів із сучасністю, а традиційні образи допомагають „співвіднести реальність і ідеал і, поглянувши у минуле, задуматись про майбутнє, побачити багатотікову протяжність і перспективу людського шляху” [15, с. 56]. Основу матеріального простору створює світ з лайна. І сповненим гротеску є обґрунтування Полібієм такого вибору: „И пусть вас утешит хотя бы то, что если мы вам предлагаем навоз, так уж зато навоз – знаменитый!” [61, с. 417]. Репліка – „Сидим по горло в дерьме!” [61, с. 426] – має не лише символічне, але й цілком натуралістичне значення.

Вся політична, соціальна система у Еліді побудована на основі цієї субстанції. Засідання у парламенті вибудовується на проголошенні певних постулатів, що існують всупереч лайну („Зато мы все здоровы”, „Зато мы посещаем храм”, „Зато мы древнейшая демократия Греции” [61, с. 427], (і все це – знаходячись „по уши в дерьме” [61, с. 427]); а жителі Еліди хоча і називають себе непримиренними ворогами лайна, створюючи численні комітети та комісії боротьби з ним, самі перешкоджають собі у цій справі. Їх бездумне, нище життя безпосередньо залежне від цієї субстанції, а майбутнє їм не уявляється без цього продукту життєдіяльності (Філей). Така позиція є вигідною всій бюрократичній системі Еліди, і ключовими стають питання: „Пусть специальные комиссии решат, не расшатает ли отсутствие навоза основы нашей религии!”, „Не уменьшит ли поголовье скота!”, „Не толкнет ли на стезю порока наших женщин!..” [61, с. 467]. Лайно заповняє



мозок жителів античної країни. Абсурдність усієї п'єси побудована на фразі, яка залишає відкритою цілу низку питань: „По правде сказать, самый вонючий навоз у нас не в конюшне” [61, с. 447] (І, як зауважує Н.С. Павлова, „у цьому єдиноборстві – Геркулес і нечистоти світу – великий герой є переможеним: непереборною є звичка обивателів до затхлості, застою, непорушності” [152, с. 66]. З лайна, як з материної утроби, виринають усі діючі особи комедії, це матерія, що народжує та поглинає всіх персонажів. І не дивним є те, що найбільше мистецтво вони вбачають у доїнні корови. Тому героїчне діяння героя більшою мірою пов'язується із визначенням „беззмистовне”, оскільки становить боротьбу із оточуючою Геркулеса дійсністю. Таким чином, створюється підкреслено „негероїчний” варіант традиційного сюжету, автором демонструється іронічне ставлення до міфу, до минулого.

Що ж таке „лайно” в інтерпретації Ф. Дюрренматта? Недостатній розвиток культури, економіка та політика, засилля бюрократії? А можливо, це те, що „заважає прояву людського у людині” [164, с. 50]. Самі ж персонажі твору дають визначення цій субстанції як національному досягненню, „агрономическим отбросам” [61, с. 426]. З іншого боку – це для них уособлення власної обмеженості та недалекоглядності, а іноді власне долі („Против судьбы не попрешь” [61, с. 428]), а в цілому це концентрат їхньої бездуховності. Як же можна подолати засилля цієї субстанції? Геркулес у п'єсі уособлює лише можливість, що надається жителям Еліди.

Герой розглядається Авгієм як відправна точка для двох можливостей існування: з лайном чи без нього („ты ведь теперь наш пробный камень” [61, с. 450]). Його спроба очистити світ від лайна сприймається з певною долею іронії, навіть зневаги („В его попытке очистить нашу планету от дерьма есть что-то трогательное. Что-то грандиозно-наивное” [61, с. 472]). В. Седельник акцентує увагу на значенні метафори „лайно”: „Що розуміти під „лайном”: швейцарську культуру? культуру загалом? політику? економіку? всюдисущу бюрократію? (або, якщо говорити нашою сучасною мовою, командно-бюрократичну систему?) Метафора є об'ємною, однозначно її важко розтлумачити” [164, с. 50]. І переможцем у цій боротьбі

виступає не славнозвісний Геркулес, а розсудливий Авгій, який зумів перетворити „лайно” на корисний перегній. Авгій усвідомлює та пояснює власному сину наявність у цьому абсурдному світі вибору: загинути безглуздою, але геройською смертю, або щодня плекати, вирощувати власний сад. Вустами президента проголошується теза, значуща для всієї історії людства: „Ты не можешь заставить благодать озарить наш мир, но если все же она снизойдет, пусть глядится в тебя, как в зеркало, способное отражать ее лучи” [61, с. 478].

Ф. Дюрренматт вибудовує комедію, апокрифізуючи та дописуючи міфологічний матеріал, висуваючи на перший план „емблематичну функцію образу, що зазнає у сприймаючому культурно-історичному середовищі змістової ерозії” [136, с. 68]. Цілком слушним є зауваження А.Є. Нямцу, що „зниження семантики міфу і його основних змістових домінант чітко простежується на всіх рівнях драматичної структури” [136, с. 117]. Вивертання, апокрифізація міфу побудовані на відсутності власне подвигу, а також на підкресленому небажанні персонажу здійснювати геройські вчинки: „Все эти подвиги мне просто осточертели!” [61, с. 438]. Геркулес Ф. Дюрренматта – це вже не самовідданий, мужній напівбог, який не перестає здійснювати героїства, він перетворюється на брутального п'яницю, до „героїчних вчинків” якого належить знущання над власним секретарем, безчинства у шинках та гвалтування у парку гетери, його розшукують кредитори та поліція.

Знижене звучання образу підкреслюється сценою в Авгієвій конюшні, коли своєю надоїдливістю герой нагадує муху, від нього власне відмахуються як від мухи. Деградація міфологічного образу простежується у ситуації, коли здійснюється замовлення на його подвиги. І якщо в античній версії „оплаченим” було очищення Авгієвих стаєнь, то у п'єсі Геркулес не відмовляється і від оплати інших вчинків, він не нехтує і виступами у звичайному цирку, де його випускають на арену після „дрессированной гориллы, конькобежца-мамонта, обнаженной танцовщицы Ксантиппы...” [61, с. 469], а завойований власним приниженням перед публікою позолочений вінок він змушений повернути директору цирку.

Автор акцентує знижену семантику власне поняття „герой”. Його подвиги розвінчуються Полібієм: „Первые три подвига, которые я вам организовал, принесли нам немного. Гонорар за немейского льва выплачивали по весу, а лев-то оказался карликовой балканской породы. Гидра утопла в лернейских болотах, а керинейская лань и вовсе от вас сбежала...” [61, с. 420]. Ф. Дюрренматт „вивертає” семантику цілого циклу міфів про Геркулеса, коли його подвиги спричинені прагненням до безсмертя. Автор навіть відмовляє міфологічному персонажу у прагненні до звияжних вчинків, їх організовує його секретар за гроші, а зваблення жінок Еліди він передоручає найманому робітнику Камбізу. Взагалі майже всі дії героя та його секретаря можна назвати словом „афера” (ї головна мета – щонайкраще представити цю „аферу” перед публікою). Хоча міфічний персонаж не позбавлений і певних моральних чеснот. Так, він цілком благородно пропонує Деянірі варіант кращої долі з Філеєм, дає мудру пораду Іолі.

Геркулес цілком адекватно оцінює власні позитивні та негативні риси, розвінчує давні уявлення про античних персонажів. І саме йому належить викривальний монолог: „Герой это только слово. Оно пробуждает высокие представления и этим воодушевляет людей. Но на самом деле, Иола, я не слово, а человек, случайно обладающий тем, чем не обладают другие, во всяком случае, в таком объеме, как я: я сильнее остальных людей, и поскольку мне не приходится никого бояться, я словно и не человек. Я – чудовище, наподобие тех пресмыкающихся, которых я побивал в болотах. Их время прошло, и мое тоже” [61, с. 462]. Геркулес усвідомлює свою неповноцінність, неможливість здійснити кардинальні кроки, змінити світ, своє існування як релікта, емблеми.

Читачам демонструється морально-психологічний дискомфорт міфологічного образу, що опиняється у повсякденній реальності (з певністю можна говорити про прийом, який у багатьох літературно-критичних дослідженнях дається під назвою „спонтанні вияви душі” [145, с. 101]). У комедії демонструється еволюція героя давніх міфів до звичайної людини. А одним із провідних мотивів можна вважати відчуття головним героєм самотності, усвідомлення

ним завершення епохи величних героїв, констатація власної деградації у побутових проблемах аморального суспільства.

Образ Деяніри демонструє нам протиріччя жіночої душі, що кохає, а власне, і розуміє переваги свого життя з Філеєм, але обирає тернистий шлях поневірянь з Геркулесом. З одного боку – це ідеальна жінка („Ну, разве она не совершенство? Ее фигура, походка... А звук ее голоса, когда она смеется, поет, читает стихи или произносит мое имя...” [61, с. 423]), з іншого – їй також є властивим певне зерно гріховності як колишній гетері (вона приймає Діомеда у ванні, легковажними є її відносини з Філеєм). У душі Деяніри переплітається ціла низка гідних поваги почуттів: любов до батьківщини, самовідданість у відносинах з Геркулесом. І майже неможливо уявити, що ця розсудлива жінка змочить кров'ю Несса сорочку коханця. Її любов до Геркулеса більше нагадує „тяжкий хрест” (з відтінком каяття), ніж пристрасть.

Філей уособлює молоде покоління, в душі якого зароджуються надії на краще майбутнє. Він веде боротьбу у рамках існуючої системи (домовляється з сином віце-президента верховної комісії). І саме він виводить тезу, що стала знаковою для культури ХХ ст.: „Хорошо иметь родину, которую можно любить” [61, с. 452]. Але він живе ще у полоні застарілих уявлень, за якими він змушений викликати на поєдинок єдину людину, яку він любить. Більш послідовним, дієвим у прагненнях змінити світ є Авгій. Він пропонує два шляхи оновлення своєї вітчизни: революційний (Геркулес) та еволюційний (перетворення лайна на перегній). Його роль в політичній та економічній системі Еліди є номінальною, врешті-решт до нього не прислухаються ні Геркулес, ні громадяни його країни, ні власний син.

Тенденція дописування та апокрифізації простежується у лінії „Геркулес – Полібій”. Так Полібій у цій парі не відіграє ролі традиційного образу-супутника, а сам починає визначати логіку подій, суть процесів, що відбуваються з його господарем. Саме Полібій є організатором подвигів Геркулеса, він проголошує викривальні промови, акцентує „літературність” „шефа”. Викривальну функцію має і пара „Геркулес – Камбіз”, в

якій батрак розвінчує підвалини міфологічного образу (зваблюючи Елідійських жінок, використовує ім'я героя).

Цілком сучасного вигляду набуває бюрократична система, що існує на підвалинах античної Еліди. Це бюрократія уже цілком сучасної тоталітарної держави. Так, обговорення проблем, зв'язаних з лайном, у Елідійському парламенті нагадує партійні засідання у Радянському Союзі, де суть розмови втрачається за нагромадженням лозунгів: „Итак, долой навоз!.. Долой навоз!.. Долой навоз! Это – великие слова. Мы – подлинная демократия и стоим на пороге решительного обновления государства” [61, с. 429]. Це система, яка знецінює людську особистість, коли смерть людини вважається „чисто почтовим мероприятием” [61, с. 432]; коли не існує таємниці листування (зміст листа Авгія до Геркулеса відомий Ліхасу, його дружині, пекарю Антипоіну, м'яснику Лікімнію, столяру Мірміону, Офельту, виноторговцю Кроту, шинкарю Ойнену, поліцейському Тріопу, боксеру Меропу, жрецю Панопею, гетері Пірені).

Це система, для якої є типовими гучні святкування подвигів, які ще не здійснилися, а будь-який вчинок супроводжується створенням величезної кількості комісій та управлінь (а подвиг Геркулеса зводиться до боротьби з цими комісіями). Подвиг у цій країні потребує спеціального дозволу, а ще краще – замовлення на нього. Тобто будь-який благородний вчинок унеможлиблюється бюрократією (ситуація, коли життя в лайні є вигіднішим, ніж „чисте” існування). Люди, які утворюють цю систему, з одного боку, нібито усвідомлюють ганебність такого існування, з іншого, завжди існує „дещо”, що заважає їм діяти належним чином у заданій ситуації. Ф. Дюрренматт показує нам цей устрій у розрізі, з найменшими подробицями, недоречностями. Особливо виразним у його саркастичному огляді є пояснення, дане Авгієм політиці: „... политика не творит чудес. Она так же слаба, как люди. Она – воплощение нашей хрупкости и всегда обречена на провал. Она никогда не творит добра, пока мы его сами не творим” [61, с. 478]. Ці слова автора ХХ ст. повертають наші думки у найпотаємніші куточки власної душі, щоб знайти там винуватців страшених катастроф сучасного світу.

Таким чином, швейцарський письменник у своїй п'єсі „Геркулес та Авгієві стайні” крізь призму міфологічного сюжету вибудовує „портрет” сучасної тоталітарної держави, громадяни якої втрачають свої особистісні риси, перетворюючись у масу, що і утворює „лайно” дюрренматтівської Еліди. Використовуючи принцип „найгіршого кінця”, автор ХХ ст. у гротескній формі стверджує, що якщо і далі продовжувати нехтувати проблемами сьогодення, то майбутнє може і не прийти.

Ф. Дюрренматт як і в інших своїх п'єсах, так і у цій комедії прагне „не загравати і заспокоювати, не заманювати утопічними обіцянками грандіозних змін, а тривожити, епатувати, застерігати” [164, с. 45]. Іронія у ставленні автора до загальновідомих героїв спонукає читача до переосмислення на основі традиційного матеріалу цілком сучасних проблем. Самотність, зниження семантики міфологічного образу вказує на безпорадність, знецінення поодиноких героїв у деморалізованому суспільстві.

Гіркий досвід змушує людину ХХ ст. усвідомити, що навіть добре відомі міфи можна тлумачити з різних точок зору. Часто життя ставить перед індивідом запитання, однозначної відповіді на які майже не існує. За принципом іронічного розслідування побудоване оповідання Ф. Дюрренматта „Смерть піфії” (1976). Цьому оповіданню можна дати визначення, так званого, „перевертня” [149, с. 12], тобто розповіді, де все навиворіт, навпаки. В основі твору лежить античний міф про царя Едіпа з вкрапленням міфів про Сфінкса та Тіресія. Інтерпретація традиційного матеріалу в оповіданні базується на дописуванні, апокрифізації відомих сюжетів з позиції людини ХХ ст., тобто автор пише про нерівнозначність життя і уявлень про нього, реальності і міфу.

Провідною тенденцією оповідання є визначення нестабільності, розпливчастості такої субстанції як правда, відповідно, і люди вважаються (одним з персонажів) лише „подобой правди” [59, с. 469]. Міфологічний сюжет у творі обрамлюється епізодами життя та смерті дельфійської жриці Паніхії ХІ.

Символічна назва твору уособлює завершення епохи наївної віри в античних героїв та богів, тобто певним чином ставиться під сумнів історія людства. Глобальний скептицизм ХХ ст. простежується уже в перших рядках оповідання. Впродовж розповіді автором нібито мимоволі „вивертаються”, якісно переосмислюються класичні міфи про Медею та Ясона, Геракла, Агамемнона, Єлену.

Відгомін сучасної епохи несуть у собі згадки про корупцію і таємні політичні інтереси. Традиція дописування базується в оповіданні на включенні у сюжетну схему раніше відсутніх епізодів з життя героїв (Едіпа, Сфінкса, Менекея, Іокасти). Всі події оповідання відбуваються у міфологічному просторі, який втілено у символічному образі обшарпаного святилища, пронизаного отруйними парами (це святилище має здатність то зменшуватись до розмірів невеликої печери, то вмщати у собі цілий світ).

За своєю суттю, це святилище являє собою „проміжну зону” між світом живих і мертвих, між міфом і реальністю. Додаткових можливостей для повноцінного розслідування історії життя Едіпа надає письменнику прийом „марення”. Тобто час у цьому оповіданні існує за власними законами, він то стрімко мчить, ковтаючи роки життя піфії, то зупиняється в її роздумах.

Жриці Паніхії ХІ та провидцю Тіресію відводиться роль слідчих, а почасти і сторонніх споглядачів у пошуках правди в історії життя античного Едіпа, вони прагнуть віднайти приховані причини та наслідки здійснених ними пророцтв (тобто з впевненістю можна говорити про категорію „каяття” у творі). Ці особи виступають виразниками антагоністичних ідей, уособлюючи в собі два протилежні начала, розум та настрій, логіку та фантазію, песимістів та утопістів, що повністю відповідає естетичним шуканням літератури ХХ ст., яка спрямована на акцентування морально-психологічних мотивувань традиційних колізій. Тобто у центр оповіді виноситься запитання „Чим власне є істина?”, і, намагаючись встановити цю істину персонажі прагнуть осмислити справжнє підґрунтя міфологічної історії.

Ф. Дюрренматт подає історію життя Едіпа з точки зору різних осіб: самого Едіпа, Менекея, Іокасти, Сфінкса, Тіресія. Проте кожен з героїв приховує певну частину правди. Автором створюється багатоступенева картина реальності, і в кожному образі цього оповідання поєднуються добро і зло, правда і брехня, світло і морок душі, тобто створюється типовий для творчості Ф. Дюрренматта лабіринт, але на цей раз – лабіринт людської душі. Піфія та Тіресій розвінчують цілі династії античних царів, згадуючи про вічно п'яного Прометея з цирозом печінки (як наслідок алкоголізму), діабетика Тантала, Фіеста, що поїдає за святковим столом своїх синів; Леда та жінка Міноса, за їх словами, схильні до ганебних збочень, тобто демонструється мотиваційний „нігілізм” по відношенню до міфологічних персонажів. Швейцарський письменник підкреслює, що людська свідомість надзвичайно легко сприймає брехню і фальсифікацію (що демонструє типову для ХХ ст. психологізацію міфологічного сюжету). На прикладі долі Едіпа простежується механізм створення міфу у давньому світі.

Герої намагаються осмислити істинну основу стародавньої історії. Автор відверто іронізує над „інституцією пророцтва” у світі (можна порівняти із позицією Л. Мештерхазі у „Загадці Прометея”). Дійові особи твору створюють свою „дійсність”, свою „правду”, яка вигідна їм: Тіресій вдає із себе сліпого, піфія робить фальшиві пророцтва, дівчина Сфінкс сказала неправду про фіванського пастуха, Едіп, не задумуючись, вважає своїми батьками Лая та Іокасту, хоча відповідно до пророцтва мав би запідозрити Сфінкса та візницю.

Перед читачами постає картина, яка складається із нашарування фальші та брехні, люди на цій картині зображені у вигляді маріонеток, що тягнуть за керуючі нитки інших людей, не помічаючи, що хтось так само керує ними. Одночасно, велика увага в цьому творі відводиться таким категоріям як „випадок”, „доля” (цікавим з цього приводу є зауваження М. Ліфшица: „Коли перед нами тисяча можливостей, невичерпних для розуму, будь-яка людина боїться, що, довірившись власній логіці, досить обмеженій, вона може прийняти одностороннє і хибне рішення. Принцип оракулу змушує людей навіть у цивілізовані часи у скрутному становищі кидати монету…



Грубий факт, випадок, дещо зворотне раціональному мисленню стають заміником більш глибокого розуміння” [105, с. 143-144].

Несподіваним є пророцтво піфії, випадковою була зустріч Едіпа зі Сфінксом та Іокастою, випадок керував порядком Едіпа (як немовляти), врешті-решт, незбагненим є здійснення фатального пророцтва. І тому стільки гіркої іронії звучить у словах Тіресія: „Забудь старые истории, Панихия, они не столь важны, во всей этой катавасии мы с тобой главные действующие лица. Мы оба столкнулись с чудовищной действительностью, которая сама по себе такая же тайна за семью печатями, как и человек, порождающий ее. Может, боги, если бы они существовали, пребывая за пределами этого гигантского клубка фантастически переплетенных друг с другом фактов, способствовавших тому, что имели место те беспрецедентные по бесстыдству случаи, составили бы себе некоторое, хотя и поверхностное, представление обо всем, а мы, смертные, варясь в котле этой невиданной неразберихи, только беспомощно барахтаемся в ней. Мы оба надеялись, изрекая пророчества, привнести в нее робкую видимость порядка, хоть малую толику законности в тот мутный, грязно-похотливый и зачастую кровавый поток событий, обрушивавшихся на нас и затягивавших нас, и именно потому, что мы пытались – пусть хоть и в малой дозе – обуздать их” [59, с. 474]. Життя для драматурга містить у собі не лише певний елемент трагічного прозріння, але й величезну кількість потенцій. Ф. Дюрренматт намагається розслідувати причини трагічного завершення життя Едіпа. Саме у цьому і простежується його спорідненість з Б. Брехтом, який також мав схильність зображувати звичайні речі з оригінальної позиції.

Прийнятною для Ф. Дюрренматта була позиція Б. Брехта щодо детективності, „розслідування” у літературі. Певна специфічність цієї п'єси драматурга, як і більшості його творів полягає в тому, що завжди в наявності є персонаж, що нібито стоїть над сутичкою (у даній п'єсі – це Тіресій, у „Ангел приходит у Вавилон” – Аккі). А власне автор, за твердженням Д. Затонського, „перебуває не на сцені, а в залі для глядачів вселенського театру. Між ним та подіями – певна дистанція...

він бачить ясніше, він вільний від упередженості безпосередніх учасників. Бо кожна з цих антагоністичних сил сама по собі йому байдужа; не байдужий йому лише кінець бою” [71, с. 59]. Ця позиція визначає право письменника на критику буття, іронічний сміх.

Вся дійсність у цьому оповідання є в певній мірі нестійкою, вона двоїться, розпадається і, здається, що існування героїв є лише фальшивим відображенням життя, що складається із безмежної кількості випадковостей. Показовим у цьому плані є трактування щодо призначення піфії у давньогрецькому суспільстві: „У Дельфах піфією називалася жриця, яку одурманювали отруйні випари, що піднімались із щілини у скалі. Слова провидиці були темними і беззмістовними, вони вимагали тлумачення з боку інших служників Аполлона, і кінцевий висновок завжди залишався двозначним” [105, с. 143]. Варто провести паралель між цим твором і оповіданням Ф. Дюрренматта „Мінотавр” (1985), що ґрунтується на античному міфі про сина Пасіфаї – напівлюдину-напівбика. В основі сюжету – мотив „лабіринту”, який виступає у творі місцем трансформації напівлюдини в напівчудовисько.

Образ Мінотавра апокрифізується автором, що простежується у зосередженні головної уваги на психологічному підґрунті морального перетворення цієї істоти. Мінотавр розглядається як творіння, що від природи є наївним і чистим, яке не може усвідомити жаху існування у дзеркальному лабіринті („Мінотавр не здатний зважити ані на власну міць, ані на міру людського страху перед ним. Тому його щирі обійми з людиною кожного разу переростають у сутичку, в якій хтось з двох неминуче має загинути, – або посланець людського світу, або він, дивне створіння, в котрому божественне сім'я змішалось з напівлюдською-напівзвіриною природою” [31, с. 88]). Ф. Дюрренматт переосмислює, в першу чергу, мотивацію його вчинків, він виправдовує жорстокість Мінотавра, що дає підстави вважати, що автор певною мірою виправдовує і жорстокість людства, вважаючи її природною наївністю.

У цій істоті поєднуються краса і потворність, зло і добро, тварина і людина. Швейцарський письменник робить акцент на ствердженні тваринної суті людини, беззмістовності людського

існування, самотності особистості, відчаю, абсурдності людського буття. Автор виносить на розсуд читача проблему ХХ ст.: Що таке зло? Чи є злим Мінотавр? Чи можна називати істоту злого, якщо вона не розуміє суті цієї категорії? Мінотавр, на відміну від міфу, поєднує у собі як невинність, так і вину. Це творіння є безмежно самотнім, оскільки воно „было оскорблением для богов и проклятием для людей, существо, осужденное быть ни богом, ни человеком, ни зверем, а всего лишь Минотавром, безвинным и в тоже время виновным” [59, с. 487].

Дзеркальність лабіринту з її безмежною повторюваністю дає змогу розглядати людство як безкінечну кількість мінотаврів, що блукають по своїх лабіринтах. Дійові особи і оповідання „Смерть піфії”, і балади „Мінотавр” створюють свою „дійсність”, свою „правду”, яка вигідна їм: так, Тіресій вдає із себе сліпого, піфія робить фальшиві пророцтва, дівчина Сфінкс сказала неправду про фіванського пастуха, Едіп, не задумуючись, вважає своїми батьками Лая та Іокасту; світ Мінотавра – це лабіринт із сотнями його відображень, що нібито живуть своїм життям. Перед читачами постає картина, яка складається із нашарування фальші та брехні.

Ф. Дюрренматт в оповіданні „Смерть піфії” створює вустами дійових осіб багатоступеневий дописаний апокриф життя Едіпа, не даючи кінцевого варіанту істинних подій. Розслідування, проведене головними героями оповідання, залишає невирішеним питання про співвіднесення у міфі правди та фантазії, тобто автором акцентується провідна роль категорії пам'яті в кризові періоди еволюції. Ф. Дюрренматт звертається до традиційного сюжету з метою дослідження морально-психологічних антиномій у свідомості людини. Переможцем у створеному письменником жахливому світі фальші та брехні виступають ті сили, що намагаються зрозуміти механізми насилля, маніпуляції людською свідомістю, люди, які прагнуть дослідити першопричини подій, позбавити їх завіси таємничості.

Духовний простір головних героїв цих оповідань наповнений сумом і навіть розгубленістю, але що повністю відсутнє в їх душі, як і в душі автора, – це байдужість.

Відкритість кінцівки твору, символічний перехід від смерті до вічності уособлює типову для ХХ ст. тенденцію до підкреслення повторюваності історії, інакше кажучи, письменник продумує та обіграє у своїх творах можливості людини ХХ ст., намагається зазирнути у потаємні глибини індивідуальної свідомості, наповнюючи універсальні міфологічні моделі актуальною проблематикою, та підкреслює їх ідейно-семантичні можливості і продуктивність функціонування у сучасній літературі.

Історія ХХ ст. значною мірою пов'язується із війнами, численними конфліктами. Еволюція людства у цей період надзвичайно нагадує шлях сходження у прірву. Тому у центрі багатьох літературних творів стає ідея боротьби проти збройних конфліктів. Антивоєнну спрямованість у літературі ХХ-ХХІ ст. набувають і численні інтерпретації загальновідомих сюжетів (Г. Фігейреду „Лісістрата”, Н. Хікмет „Бунт жінок” та ін.).

Сатиричний огляд історії людства представлено у п'єсі Ф. Дюрренматта „Портрет планети” (1980). Письменник відмовляється від однієї сюжетної лінії, використовуючи кінематографічну техніку швидкого монтажу, де один кадр замінюється іншим, утворюючи єдину картину. Окремі епізоди з історії людства об'єднуються навколо спільних традиційних персонажів Адама, Єви, Каїна, Ади, Авеля, Цілли, Єноха, Наеми, що становлять так звані основи, на які приміряються долі та характери людей різних епох. Але традиційні образи втрачають свою релігійну семантику первісних людей (Адам та Єва), братовбивці (Каїн) та ін. Вони виконують у п'єсі багато соціальних функцій, проте перші проголошені ними ролі є ролі богів.

Фактично Ф. Дюрренматт прирівнює богів та людей. Власне біблійні імена головних героїв визначають універсальне звучання твору, що становить „реквієм по нерозумному людству, сатиричну пародію на його історію від Адама до наших часів” [130, с. 173]. Повторюваність імен діючих осіб у кожній сцені призводить до символічної втрати індивідуальності персонажів, тобто зло у п'єсі позбавлене конкретних рис, а увага концентрується на його закономірностях. Реальний світ подається із позиції

„міфологічної”, позачасової свободи, акцентується відносність оточуючого нас світу розуму, доцільності.

Звернення письменника до біблійного матеріалу пояснюється тісним взаємозв'язком творчості письменника із християнською релігією (так, сам Ф. Дюрренматт стверджує: „Ви повинні завжди пам'ятати, що я – син бернського священика, який попри всі намагання не зміг подолати релігію свого батька” [236, с. 182]). Відгомін провінційної моралі, пуританської традиції відчувається з перших п'єс драматурга („Двійник”, „У Святому Письмі записано”, „Сліпий”).

Декорацією, що підкреслює сукупність поставлених автором проблем, є Чумацький Шлях. Структурні рамки твору утворює сцена розмови богів, що повторюється на початку та в кінці п'єси. Іронічне обговорення богами трагічної долі планети підкреслює абсурдність відтворених автором подій, коли світ зображується як божевільний театр, в якому життя людства поставлене невідомим режисером, і ніхто не знає, чи є цей режисер добрим, чи злим, а найімовірніше, він є просто байдужим (особливо яскраво демонструється ця байдужість у передостанньому епізоді загибелі людства). Автор віддає данину філософському світосприйняттю, моделюючи багатоступеневу дійсність.

Ф. Дюрренматт створює „містифікований” простір, що дозволяє об'єднати різні епохи: від первісного канібалізму до часів космічних перельотів. Відповідно, створення „містифікованого” часу і простору, як підкреслює А.Є. Нямцу, дозволяє „...при формальному дотриманні загальновідомої традиції поєднувати в одному творі різночасові пласти” [136, с. 67]. Час у п'єсі пов'язується з діаметрально протилежними категоріями – „безкінечність” та „катастрофа, кінець світу”, які символізують безвихідь сучасного стану людського буття (демонструється послідовне загострення негативного ставлення до світу, нібито недосконалого за своїм еством, світу, що стрімко йде до катастрофи). Тема кінця світу відверто звучить уже в контекстуальному епізоді:

**„Адам.** Сонце гинет.

**Каин.** Кто?

**Адам** (раздраженно). Сонце погине.

**Каин.** А-а.

**Авель.** Когда?

**Адам.** Скоро.

**Енох** (переворачивається на живот). Вот это взрыв будет!

**Каин.** Что будет?

**Авель.** Солнце расколется, и его материя исчезнет во Вселенной” [62, с. 39].

Символами сучасної цивілізації виступають „пустая бутылка, каска, патронташ, фуражка, телефон, наушники, журналы мод” [62, с. 90], які залишаються на спустошеній землі. Події у п'єсі переміщуються із суспільства канібалів у добродійне сімейство, потім у божевільню, на поле бою, у перукарню, наркотичний притон, космос, комуну, бункер. Тобто переосмислюється, формується новий погляд на призначення, місце людини у світі, коли людська діяльність починає суперечити законам життя у Всесвіті (цілком правомірним для цієї п'єси є зауваження, що дається Ф. Дюрренматтом до комедії „Співучасник”: „Певною мірою ми завжди готові взяти участь у чомусь, до чого зовсім не прагнемо...” [за 165, с. 177]). Автор в умовно-узагальненій формі зображує процеси суспільного буття, мотив тотальної катастрофічності світу.

Підкреслена театральність декорацій, трансформація образів надає додаткової умовності дійству. Об'єднуючим для всього твору є есхатологічний мотив, що пов'язується, в першу чергу, з екологічною катастрофою та мілітаристським напрямом розвитку людства, а власне „світ здається Дюрренматту некерованим плотом серед бурхливого потоку, а люди, які на ньому знаходяться, розгублено борсаються, або ж покладають надію на мудрість керманіча, вмовляють себе не метушитися, але плотогін, схоже, і сам керує, покладаючись на інтуїцію, що неодноразово його зраджувала” [164, с. 46]. Передчуттям завершеності, хаосу, кінця охоплені всі персонажі твору.

Психологізм, нервові напруження нарастають з кожним новим епізодом лабіринту подій та піднімаються до космічно-есхатологічного масштабу в зображенні хаосу. І в цьому хаосі відсутні як позитивні герої, так і антигерої (у прямому розумінні цього слова). В одній із статей цитується висловлювання Ф. Дюрренматта: „Дійсність є неймовірність, що здійснюється.

„Портрет планети” ставить глядача перед неймовірністю її існування” [68, с. 101]. Перший кадр п'єси присвячено темі канібалізму та шляху боротьби з ним, зокрема висміюються різноманітні комітети допомоги голодуючим, допомоги миру та ін. Це вже не первісний, „наївний” канібалізм, у інтерпретації Ф. Дюрренматта він перетворюється у спосіб життя, боротьба з яким носить формальний характер.

Низка епізодів у п'єсі пов'язується з темою війни: розмова батьків про сина, якого відправляють на війну, примусова участь у воєнних діях, поранення, розстріл. Гіркої іронії сповнена розмова у перукарні дружин загиблих солдатів. Як і в інших інтерпретаціях ХХ ст., що пов'язані із іменами Юдіфі, Електри, Алкмени, Антігони, Ф. Дюрренматт підкреслює моральну несумісність понять жінка і війна, „наповнюючи універсальні міфологічні моделі конкретно-історичними і національно-побутовими реаліями, побутовою проблематикою” [145, с. 82]. Відповідно такі епізоди моделюють хаос та зло у світі, нівелювання особистості, моральне зубожіння, прогресування відчуженості людини, дегуманізацію життя.

Парадоксальність зображуваних подій лише підкреслює думку Ф. Дюрренматта, що „спроби деяких діячів вважати себе „новим Наполеоном” і кинути до своїх ніг весь світ, звичайно, смішні, але і надзвичайно небезпечні у наше термоядерне сторіччя” [96, с. 27]. Ключовими щодо цього стають тези: „Власть всегда парадокс”, „Для нас (политиков) мир – начало краха” [62, с. 57]. Гротескності мирним переговорам надає труп солдата, над яким вони відбуваються. Власне війна, воєнні дії перетворюються на „халтуру”, в якій головним є „исчезнуть неопознанными” [62, с. 62]. Але найбільший цинізм простежується саме у байдужості звичайної, „середньої” людини щодо подій, що відбуваються, коли вдову більше цікавить форма столу для переговорів, ніж смерть чоловіка. Люди в автора ХХ ст. перестали сприймати реальність подій, а можливість потрапити у божевільню, або бути розстріляним викликає лише сміх. Показовим є те, що фраза – „...у земли есть шанс выжить” [62, с. 67] – належить засудженим до страти солдатам.

Світ як божевільня, абсурд представлений у сцені наркотичного марення:

„**Каин, Авель, Ева, Цилла, Ада, Наема.** Треугольное лицо круглой дыры пожирает углового ребенка двухугольной земли.

**Ева.** Будешь героин?

**Адам.** Или ЛСД?

**Ева.** Пятьдесят пять монет.

**Епох.** Круглое лицо угловой земли пожирает двухугольную дыру треугольного ребенка” [62, с. 65].

Цей епізод побудовано за принципом діалогу глухих. Одночасно автор демонструє позицію, за якою навіть відсутність війни не може вирішити всіх проблем людства, що борсається, деградує, у своїх вадах. Власне персонажі Ф. Дюрренматта нагадують у цьому епізоді гротескних маріонеток, що вийшли з-під контролю свого творця, їх рухи, репліки є безмістовними, а їх моральних ресурсів недостатньо для щонайменшої думки, яку можна було б назвати „сповненою душі”. Перед читачем постає лише позбавлена індивідуальності „людська маса” як втілення ідеї про відсутність у зла конкретного вигляду.

Повним розплачу є наступний кадр – репортаж з будинку для пенсіонерів. На розсуд глядача подано чотири жіночі долі: доля багатодітної матері, доля повії, доля медичної сестри та доля графині. Ці чотири долі є водночас різними і такими схожими, вони підштовхують до висновку, що найтрагічнішим у нашому житті є не його завершення в богадільні, а безмістовність існування, коли, в кінцевому результаті, одна з героїнь повідомляє: „... я не думаю о моем муже. И о детях тоже не думаю. Я вообще ни о чем не думаю” [62, с. 51], а мрією іншої є: „Если я доживу до ста, я превзойду всех фон Цинценов, и только этого я и хочу” [62, с. 53]. Моральності цих жінок-маріонеток не вистачає навіть на думки про близьких людей.

Долі чоловіків з божевільні є не менш трагічними. Профспілковий діяч, художник-авангардист, вчений-атомщик, кат – кожен з них розуміє абсурдність власних вчинків, і наприкінці життєвого шляху вони усвідомлюють, що не змогли розшифрувати „формулу світу”, а технічний прогрес лише



пришвидшує глобальну катастрофу (що, за своєю суттю, є втіленням „швейцарського стереотипу творчості”, для якого характерною є „надзвичайно пильна увага до питання про самоідентифікацію особистості, про істинність людських уявлень, їх адекватність оточуючому світу” [57, с. 73]). Безмістовність, бездуховність нівелює будь-які відмінності між трагічними результатами їх доль, а власне божевільня, за Ф. Дюрренматтом, стає втіленням сучасного світу, для якого нормою є шовінізм, нетерпимість, насилля, а фраза „да здравствует родина” [62, с. 71] – звучить як непристойність.

Цинічного звучання набуває обговорення останніх слів помираючих у космосі молодих людей, які уособлюють смерть юних Ромео та Джульєтти, перенесених у ХХ ст. Їх загибель спрямовує вирішення проблем людства на Землю і піднімає питання істинної, непоказної моральності. Іншою парою закоханих є біла дівчина та чорношкірий юнак, які усвідомлюють, що „во всем мире нет места, где мы могли бы быть вместе” [62, с. 61], чим акцентується проблема расизму у світі. Останню надію для людства містять освідчення закоханих Єноха та Цілли.

Проблема деградації молоді, відносини „діти – батьки” звучить у наступній сцені, коли підлітки опозиціонують власний світ світу старшого покоління: „Ваш мир в крови, наш – всего лишь грязный. Ваш читает наставление любви, наш – живет по любви” [62, с. 74]. Саме у цій сцені постає питання „біда – вина”, коли „вина... існує лише як особиста справа кожного, як релігійний вчинок” [164, с. 48], а вади молоді зумовлені гріхами батьків.

Символічними є молитва та смерть персонажів у передостанній сцені. Молитви Адама, Єви, Каїна, Ади, Авеля, Цілли, Єноха, Наєми нагадують більшою мірою волення, адресовані Богу („Ты даруешь людям дыхание и отнимаешь его, превращая их в прах. Вернешь ли Ты им снова свою милость” [62, с. 88]). Об’єднуючим мотивом усіх кадрів є усвідомлення людьми власних помилок поряд із неможливістю, небажанням змінити власний спосіб життя, а апогеєм дюрренматтівського песимізму є фраза, яка звучить на початку дійства та якою завершується п’єса: „Солнце все равно погибнет” [62, с. 90].

Тобто відродження людства є можливим лише через покаєння та переродження, що і втілено типовим для Ф. Дюрренматта методом „найтрагічнішого фіналу”.

Сучасність як абсурдне сплетіння минулого та майбутнього: канібалізм, поселення хіпі, божевільня, війна, наркотики... Де знаходиться людство? На якому шаблі свого розвитку? У минулому чи майбутньому? Що очікує нас завтра? Саме відповіді на ці запитання прагне віднайти Ф. Дюрренматт, концентруючи увагу на проблемах сучасної людини і суспільства. Він нагромаджує окремі епізоди історії розвитку людства, що дає змогу йому зобразити кризу суспільства в динаміці, яке, незважаючи на технічно вищий ступінь розвитку, мало чим відрізняється від первісних людей, які блукали по хащах та знищували своїх родичів.

Еволюція цивілізації подається драматургом у вигляді вселенського фарсу. Вирок людству виносить природа, яка насилає смерч і навіть сонце, яке відмовляється світити. Сучасний письменник з жахливою правдоподібністю зображує загибель Землі як наслідок безглуздя війни, політичної безвідповідальності та байдужості до навколишнього світу, перетворюючи власну п'єсу на гротескне дзеркало, „яке збільшує та шаржує зображення, але не змінює його суті, дзеркало, в якому не те щоб без прикрас, але із жахливою достовірністю „відображено століття та сучасну людину” [164, с. 44].

Власне, назва „Портрет планети” дає підстави для паралелей із висловлюванням: „В наш час бачити світ можна лише з точок, розташованих по той бік місяця” [71, с. 59]. І хоча в цій п'єсі автор відмовляється від свого улюбленого детективного методу, він демонструє недосконалість людства, нанижуючи викривальні картини з його історії, відтворюючи жорстокість суб'єктивної суспільної волі, що руйнує навколишній світ. Біблійні образи дають змогу Ф. Дюрренматту підкреслити загальнолюдський характер майбутньої трагедії.

Варто згадати, що епізод із Нового Заповіту подано в іншому оповіданні Ф. Дюрренматта „Пілат”. Сучасний письменник виявляє мотиваційний „нігілізм” стосовно головної діючої особи – Пілата. Оповідання побудоване у вигляді

уявного протистояння Пілата та Ісуса Христа. Апокрифічним щодо біблійного тексту є факт усвідомлення Пілатом суті Боголюдини: „Лишь только распахнулись железные двери в противоположной стене зала, прямо напротив его судейского кресла, и лишь только эти отверстые гигантские пасти изрыгнули потоки людей... он осознал, что человек, которого чернь точно щит несла перед собой ему навстречу, – не кто иной, как бог...” [59, с. 363]. Автор звужує світ цього оповідання до відносин „Пілат – Бог”, а власне факт існування Месії осмислюється з позиції римського прокуратора. А.Є. Нямцу відзначає домінантність почуття страху, що визначає поведінку головного героя, зазначаючи, що ця реакція „багаторазово підкреслюється автором, поглиблюючи безвихідний трагізм стану прокуратора, його нездатність вийти за межі традиційної ролі: знаючи істину, він змушений піддавати Бога приниженням і катуванням – цього вимагає натовп, що збожеволів від жадоби крові, – відправити його кінець кінцем на Голгофу” [145, с. 269]. Мотивація вчинків Пілата реалізується через категорію „страху”: страх перед Богом як вищою інстанцією, страх перед байдужістю Бога до нього. Інші персонажі існують лише у формі натовпу, який становить абстракцію, людський матеріал.

Образ натовпу є жахливим у своїй байдужості: „Перед ним были неприкрытые в своей откровенности лица; обезображенные ненавистью, они показались ему безобразными до отвращения” [59, с. 364] (схожим за своєю бездушністю є натовп у п'єсі Х. Мюллера „Геракл – 5”, де він подається через вказівки у ремарках: „Аплодисменты усиливаются. Голоса: Он не играет в льва, он и есть лев. Помрем со смеху. Мой муж помер со смеху. Вот это актер. Что значит – искусство. Ничего себе искусство: у меня четверо детей. Прекратитъ. Валяй дальше. Убийца. Кончай. Бис. Прекратитъ. Валяй дальше. Кончай. Бис” [160, с. 370]). Драматизм оповіді поглиблюється відповідно після усвідомлення Пілатом, що Бог прийшов, щоб убити його. Прокуратор прагне отримати від Бога певні інструкції, але кожен крок веде його у безодню прокляття. Ф. Дюрренматт розробляє в цьому творі психологічні колізії відносин „людина – Бог”, „любов – ненависть”: „... они оба

существовали потому, что в споре между богом и человеком не может быть иного решения, кроме смерти, и иного милосердия, кроме проклятия, и иной любви, кроме ненависти” [59, с. 367]. Пілат виступає одночасно і катом і жертвою (катом своєї душі), він знає істину та не розуміє її. Саме прокураторові надається право морального вибору. Його життя – це очікування покарання.

Таким чином, „визначальними моментами переосмислення новозавітних колізій і персонажів є принципова драматизація формально однозначних структур, активна психологізація загальновідомих схем, інтенсивна розробка оригінальних подієвих планів і систем морально-психологічних мотивувань, орієнтація на сучасні уявлення про людську природу, змістова контамінація загальнокультурних зразків із національно-історичними і предметно-побутовими реаліями епохи-реципієнта” [136, с. 152]. Швейцарський драматург акцентує увагу на уявленні людства про Бога, прагненні перенести відповідальність за власні вчинки на певну вищу істоту, абстрагуватись від відчуття провини (що перетворюється у цьому творі на так званій „моральний мазохізм”). Пілат Ф. Дюрренматта символізує людство, що усвідомлює оманливість шляху, по якому воно йде, але, страждаючи, продовжує свій шлях, чекаючи знаку з небес.

У своїх творах швейцарський письменник прагне вивести суспільство з оманливого сну самозадоволення. І щоб досягнути своєї мети, він звертається до традиційних сюжетів та образів, які покликані об’єднати людей спільною історією. Мова йде про переоцінку цінностей у сучасному суспільстві, оскільки цей процес пришивидшується останнім часом. Автором акцентується провідна роль категорії пам’яті в апокаліптичні періоди історії людства (лише криза демонструє повною мірою відносну ілюзорність нашарування гуманізму у соціумі). Ф. Дюрренматт звертається до традиційних структур з метою дослідження морально-психологічних антиномій у свідомості людини. Специфіка п’єс швейцарського драматурга полягає в тому, що відродження людства у нього пов’язується з відродженням людяності. Провідним у Ф. Дюрренматта виступає розуміння соціальної відповідальності. Письменник обіграє у своїх

оповіданнях можливості сучасної людини, використовуючи архетип хаосу і космосу, підкреслює ідейно-семантичні можливості біблійного матеріалу і продуктивність його функціонування у сучасній літературі як такого, що покаже людині прірву між її сьогоднішнім та глибинними можливостями споконвічної моральності.

Ф. Дюрренматт звертається до традиційних сюжетів та образів („Ангел приходить до Вавилону”, „Геркулес та Авгієві стайні”, „Портрет планети”) з метою дослідження морально-психологічних антиномій у свідомості людини. Швейцарський драматург пов'язує у своїх творах часи біблійного потопу, створення вавилонської башти, античної Греції та нашу сучасність, розслідує історію Мінотавра, Геркулеса та прагне зрозуміти, що спричинило деградацію суспільства, зруйнувало первісну грань між добром і злом. Апокрифізуючи загальновідомий матеріал, Ф. Дюрренматт концентрує увагу на невідповідності правди життя міфу. До провідних мотивів його комедій можна віднести мотив байдужості, самотності людини та деградації суспільства. Звертаючись до біблійних („Ангел приходить до Вавилону”), міфологічних („Геркулес та Авгієві стайні”) історій, автор одночасно акцентує увагу на актуальних проблемах, зокрема проблемі тоталітарної держави та її впливу на особистість. Письменник у більшості творів навіть зовнішньо не дотримується антуражу історичності, серйозності та науковості, створюючи ефект своєрідної хронологічної інверсії. В комедії „Геркулес та Авгієві стайні” Ф. Дюрренматт концентрує основну увагу на підкресленні звичайності, прозаїчності подвигу традиційного героя, розвінчує архетип героя, тобто можна говорити про руйнацію традиційного семантичного комплексу. Традиційний сюжет у більшості творів звільняється від загальновідомих стереотипів сприйняття, що сформувались упродовж тривалого періоду функціонування. Провідним для п'єси „Портрет планети” є есхатологічний мотив. Драматург відображає у своїх п'єсах кризу суспільства в динаміці, в той час коли еволюція цивілізації подається ним у вигляді вселенського фарсу.

## ЗАМІСТЬ ВИСНОВКІВ

На прикладі творчості Б. Брехта, П. Хакса, Х. Мюллера та Ф. Дюрренматта демонструються процеси активного переосмислення онтологічних та аксіологічних доміант традиційного матеріалу, виділення ідейно-естетичних характеристик, співзвучних національним традиціям епохи-реципієнта.

З точки зору кількісної категорії, можна відзначити, що їх творчий спадок відрізняється числом написаних ними творів, кожен з них мав свої літературні уподобання: Б. Брехт віддавав перевагу епічному театру, П. Хакс – ліричному, Х. Мюллер виводив власну творчість від німецької трагедії, а Ф. Дюрренматт захоплювався естетикою кримінального жанру. Спільним у творчому доробку вищезазначених драматургів є активне звернення до традиційних структур, використання різних способів та форм їх трансформації, пошук у традиційному матеріалі універсальних відповідей на споконвічні запитання.

Б. Брехт, Ф. Дюрренматт, П. Хакс, Х. Мюллер звертаються до традиційних сюжетів та образів, проектуючи кризь їх призму картини сучасності. Драматурги молодшого покоління (П. Хакс та Х. Мюллер) розглядаються як спадкоємці Б. Брехта, проводяться паралелі між театром Б. Брехта та Ф. Дюрренматта. Прийоми брехтівського епічного театру є ознакою п'єс драматургів молодшого покоління, деякі образи своєю світоглядною позицією або окремими рисами перегукуються із його героями. Ефект очуження є знаковим як у творчості Б. Брехта, так і у творчості швейцарського письменника.

Процес, який подається під символічною назвою „відхід учнів Брехта від його естетичних принципів”, з історичної точки зору, базується на особливостях літературного життя 60 – 80-х років. Характерними рисами цього процесу стають зміни у естетичному мисленні, відхід від прямого втручання літератури у життя, зміна у функціях науки та мистецтва, великого значення набуває звернення митця до людини, її внутрішнього світу (*neue Subjektivität*). Ця сукупність змін у літературі спрямована на переорієнтацію художньо-теоретичних принципів та власне художньої творчості окремих письменників

і почасти знаходить своє відображення у творчості П. Хакса та Х. Мюллера.

Драматурги молодшого покоління „відходять” від ідеологічної обумовленості Б. Брехта, його відданості марксистській теорії. Їх не цікавлять готові рецепти ідеологічно запрограмованого через боротьбу класів щастя. Відхід від концепції Б. Брехта П. Хаксом, Х. Мюллером та Ф. Дюрренматтом простежується у новій естетичній позиції до традиції. Звернення письменників молодшого покоління до традиційних сюжетів та образів зумовлюється інтерпретацією їх як основних моделей людського існування. Сучасні політико-економічні трансформації втрачають для письменників нової генерації першочергове значення, вони поступаються всезагальним, постійним та закономірним аспектам розвитку людства. Сучасна виробнича тематика певним чином є для них „нецікавою” (в першу чергу для П. Хакса, Ф. Дюрренматта і меншою мірою для Х. Мюллера) з позиції „драми класичного масштабу”, їх хвилюють проблеми людського буття.

Б. Брехт базує свою творчість на демонстрації причинно-наслідкових (соціальних) зв'язків, на „алгебрі” драматургії, драматурги молодшого покоління шукають у мистецтві гармонії. Якщо у першому випадку читачеві надаються готові оцінки, то у другому – право самостійно відшукувати та робити висновки. Ф. Дюрренматт неабиякого значення надає випадковості подій. Для П. Хакса театр – могутня чуттєва насолода. Театр Ф. Дюрренматта – це засіб відобразити абсурдність сучасного світу.

Б. Брехт творить у „революційну” епоху, П. Хакс, Х. Мюллер, Ф. Дюрренматт у „постреволюційну”. Б. Брехт створює епічний театр, П. Хакс та Х. Мюллер – театр поетичний, а театр Ф. Дюрренматта неодноразово порівнюється із театром абсурду (хоча сам швейцарський драматург вважав себе митцем гротеску, а не абсурду).

П. Хакс зазвичай зберігає сюжетну схему традиційного матеріалу, Х. Мюллер відходить від первісного звучання міфу, змінює його кінцівку, Ф. Дюрренматт створює апокрифи загальновідомих сюжетів. Мотивація вчинків традиційних героїв у Х. Мюллера відповідає первісній спрямованості,

зазнаючи лише детального розшифрування, поглиблення та загострення, П. Хакс та Ф. Дюрренматт змінюють мотиви вчинків своїх персонажів. Таким чином, крізь призму рецепції традиційних сюжетів та образів формується специфіка творчої самоідентифікації цих письменників.

У творчості вищезгаданих письменників знаходимо широкий діапазон форм та способів трансформації традиційних сюжетів та образів, характерний для літератури ХХ ст. Вони пропонують нове прочитання загальновідомих колізій.

Неабиякого значення для характеристики переосмислення традиційного матеріалу набуває у творах вищезазначених драматургів заголовок, який може акцентувати факт використання певного традиційного сюжету („Геркулес та Авгієві стайні”, „Амфітріон”, „Омфала”), містити цифрову характеристику („Геракл – 5”). Підкреслена театральність, умовність дії є однією з провідних тенденцій у п'єсах „Амфітріон” П. Хакса, „Філокетт”, „Геракл – 5” Х. Мюллера, „Геркулес та Авгієві стайні” Ф. Дюрренматта. Додаткова умовність, сценічність створюється прийомом маски, за допомогою якого пропонується декілька можливостей для розуміння персонажів („Амфітріон”, „Омфала” П. Хакса, „Філокетт”, „Горацій” Х. Мюллера). Письменники у більшості інтерпретацій відмовляються від традиційного хронотопу, створюючи „містифікований” простір („Геркулес та Авгієві стайні”, „Портрет планети”, „Ангел приходять до Вавилону” Ф. Дюрренматта), при чому співвіднесення у просторі твору загальновідомого матеріалу із сучасними реаліями призводить до підкреслення виразності поставлених проблем.

Характерними ознаками трансформації традиційного матеріалу у німецькомовній літературі другої половини ХХ ст. є драматизація давніх колізій, психологізація загальновідомих образів (або підкреслена відмова від неї), наповнення простору твору предметно-часовими анахронізмами, розробка оригінальних мотивувань, сприйняття міфологічних, біблійних сюжетів крізь призму сучасних проблем. У переосмисленні традиційних сюжетів та образів яскраво простежується взаємовідношення давніх і сучасних уявлень про ідеал, моральність у суспільстві.



Автори ХХ ст. підкреслюють циклічність історії, обіграють у своїх творах можливості сучасної людини, намагаються зазирнути у потаємні глибини індивідуальної свідомості, орієнтують міфи на сучасність, підкреслюють ідейно-семантичні можливості традиційних сюжетів і образів та продуктивність їх функціонування у сучасній літературі як дзеркала, що покаже людині різницю між її життям та глибинними можливостями споконвічної моральності.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Азимов А. Занимательная мифология. Новая жизнь древних слов / А. Азимов. – М.: ЗАО Изд-во Центрполиграф, 2003. – 206 с.
2. Андреев В.Д. Преемственность национальных традиций в литературе / В.Д. Андреев // Классическое наследие и современность. – Л.: Наука, 1981. – С. 372-380.
3. Аникст А. Творческий путь Гете / А. Аникст. – М.: Художественная литература, 1986. – 543 с.
4. Аникст А. Теория драмы от Гегеля до Маркса / А. Аникст. – М.: Наука, 1983. – 288 с.
5. Антична література: [хрестоматія / упоряд. О.І. Білецький]. – Вид. 2-е, доп. – К.: Радянська школа, 1968. – 611 с.
6. Античная лирика. Греческие поэты. – М.: Рипол классик, 2001. – 960 с.
7. Антофійчук В. „Біблія і культура”: деякі підсумки семирічної діяльності / В. Антофійчук // Слово і час. – 2007. – № 1. – С. 87-91.
8. Антофійчук В.І. Євангельські образи в українській літературі ХХ століття / В.І. Антофійчук. – Чернівці: Рута, 2000. – 335 с.
9. Баканов А.Г. История и современность в драматургии ГДР / А.Г. Баканов. – К.: Вища школа, 1979. – 167 с.
10. Баканов А. Розквіт драматургії / А. Баканов // Всесвіт. – 1974. – № 10. – С. 167-173.
11. Бальмонт К.Д. Тип дон Жуана в мировой литературе / К.Д. Бальмонт // Иностранная литература. – 1999. – №2. – С. 180-182.
12. Бахтин М.М. Литературно-критические статьи / М.М. Бахтин; [сост. С. Бочаров, В. Кожинов]. – М.: Худож. лит., 1986. – 543 с.
13. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества / М.М. Бахтин. – М.: Искусство, 1979. – 424 с.
14. Белоусов М.Г. Сюжет о Тангейзере в контексте немецкой литературы XIII - XX веков : К проблеме „вечных героев” европейской литературы: дис. ... канд

филол. наук / Белоусов М.Г. – М., 2003. – 172 с. – Библиогр.: с. 168-172.

15. Бернштейн И.А. Новая жизнь мировых образов в литературе социалистических стран / И.А. Бернштейн // Роль прогрессивных литературных традиций в развитии и взаимообогащении социалистических культур. – М.: Наука, 1986. – С. 55-83.

16. Борисова И.Ф. Стилистическое своеобразие ранней драматургии Петера Хакса (на примере пьесы „Колумб, или Путь к открытию мира”) / И.Ф. Борисова // Метод и стиль (на материале зарубежных литератур): сборник науч. трудов. – Ташкент, 1984. – С. 69-75.

17. Брехт Б. О литературе. / Б. Брехт; [пер. с нем. Кацевой Е.; сост. и примеч. Е. Кацевой; вступ. статья Е. Книпович]. – [Изд. 2-е, доп]. – М.: Худож. лит., 1988. – 525 с.

18. Брехт Б. Обработки / Б. Брехт. – М.: Искусство, 1967. – 512 с.

19. Бушмин А.С. Наука о литературе: Проблемы. Суждения. Споры / А.С. Бушмин. – М.: Современник, 1980. – 334 с.

20. Бушмин А. Преемственность в развитии литературы: монография / А. Бушмин. – [2-е изд. доп.]. – Л.: Худож. лит., 1978. – 224 с.

21. Вайсбах Р. Чувство ответственности и новое самосознание (Некоторые аспекты современной литературы ГДР) / Р. Вайсбах, Т. Герник, Л. Кренцлин, М. Мюллер // Актуальные проблемы сравнительного изучения литератур социалистических стран: [сб. статей] / ред. кол.: А. Кожевников (отв. ред.) и др. – М.: Наука, 1978. – С. 131-145.

22. Вайсбах Р. Отношение к классическому наследию. Три замечания с точки зрения литературы ГДР / Р. Вайсбах // Литературная критика европейских социалистических стран: вып. 2. Революционные традиции социалистической литературы. – М.: Худож. лит., 1978. – С. 178-184.

23. Вейман Р. История литературы и мифология. Очерки по методологии и истории литературы / Р. Вейман; пер. с нем. – М.: Прогресс, 1975. – 344 с.
24. Венгерова Э. Драматическая поэзия Хайнера Мюллера и поэтическая драма Петера Хакса / Э. Венгерова // Поэтическая драма: сборник сост. Э.В. Венгерова. – М.: Радуга, 1983. – С. 5-26. – (Текст на нем. яз.).
25. Венгерова Э. Поэтический театр Петера Хакса / Э. Венгерова // Хакс П. Пьесы; [пер. с нем.; послесл. Э. Венгеровой; общ. ред. А. Карельского]. – М.: Искусство, 1979. – С. 449-483.
26. Вернер Г.-Г. Раздумья об отношениях личности и общества в пьесах Петера Хакса / Г.-Г. Вернер // Литературоведение и литературная критика ГДР 1960-1970 годов: сб. статей критиков ГДР / предисл. К. Бетхер; пер. с нем. – М.: Худож. лит., 1983. – С. 329-371.
27. Верхарн Э. Стихотворения. Зори; Метерлинк М. Пьесы. – М.: Худ. лит., 1972. – 608 с.
28. Веселовский А.Н. Историческая поэтика / А.Н. Веселовский; под ред. В.М. Жирмунского. – Л.: Художественная литература, 1940. – 648 с.
29. Ветловская В.Е. Творчество Достоевского в свете литературных и фольклорных параллелей. „Строительная жертва” / В.Е. Ветловская // Миф. Фольклор. Литература. – Л.: Наука, 1978. – С. 81-113.
30. Вилисова Т.Г. Немецкая историческая проза 70-80-х гг. XX века. Поэтика жанров: дис. ... канд филол. наук: 10.01.03 / Вилисова Т.Г. – Пермь, 2005. – 204 с. – Библиогр.: с. 194-204.
31. Волощук Є. У пошуках утраченого гуманізму: нарис про драматургію Фрідріха Дюрренматта / Є. Волощук // Вікно в світ. – 2002. – №1 (16). – С. 87-98.
32. Вольф К. Избранное / К. Вольф. – М.: Худ. лит., 1979. – 550с.
33. Вольф К. Миф и образ / К. Вольф // Вопросы литературы. – 1999. – Июль-Август. – С. 178-185.

34. Габриэлян Н. Ева – это значит „жизнь” / Н. Габриэлян // Вопросы литературы. – 1996. – Июль-Август. – С. 31-72.
35. Гете И.В. Собрание починений: в 10 т. Т. 5. Драммы в стихах. Эпические поэмы / И.В. Гете; [пер. с нем.; под общ. ред. А. Аникста, Н. Вильмонта]. – М.: Худож. лит., 1977. – 622 с.
36. Гете И.В. Фауст. Лирика / И.В. Гете. – М.: Худож. лит., 1986. – 767 с.
37. Голосовкер Я.Э. Логика мифа / Я.Э. Голосовкер. – М.: Наука, 1987. – 218 с.
38. Горанов К. Художественный образ и его историческая жизнь / К. Горанов. – М.: Искусство, 1979. – 519 с.
39. Горетить Й. Миф и художественное исследование / Й. Горетить // Вопросы литературы. – 2001. – Сентябрь-Октябрь. – С. 176-185.
40. Грабарь-Пассек М. Античные сюжеты и формы в западноевропейской литературе / М. Грабарь-Пассек. – М.: Наука, 1966. – 319 с.
41. Грейвс Р. Мифы Древней Греции / Р. Грейвс; пер. с англ.; под ред. и с послесл. А.А. Тахо-Годи. – М.: Прогресс, 1992. – 624 с.
42. Греческая трагедия. Эсхил. Софокл. Эврипид. – М.: Гос. изд-во худож. л-ры, 1950. – 751 с.
43. Гугнин А.А. Переоценка традиций и проблема культурного наследия в литературе ГДР первых послевоенных лет / А.А. Гугнин // Выбор пути. Литературы европейских социалистических стран в первые послевоенные годы. – М.: Наука, 1987. – С. 53-92.
44. Гугнин А.А. Современная литература ГДР: учеб. пособие для филол. спец. вузов / А.А. Гугнин. – М.: Высш. шк., 1987. – 111 с.
45. Гузар І.Ю. Антична тематика в сучасній німецькій соціалістичній літературі / І.Ю. Гузар // Іноземна філологія: вип. 17. Питання класичної філології. – № 7. – С. 104-107.

46. Гулыга А.В. Искусство в век науки / А.В. Гулыга. – М.: Наука, 1978. – 182 с.
47. Гулыга А.В. Миф и современность (о некоторых аспектах литературного процесса) / А.В. Гулыга // Иностранная литература. – 1984. – № 2. – С. 167-175.
48. Гундорова Т. Літературний канон і міф / Т. Гундорова // Слово і час. – 2001. – №5. – С. 15-23.
49. Давыдова О.В. Художественное время как средство создания виртуальной реальности в литературном дискурсе: на материале немецкого языка: дис. ... канд филол. наук: 10.02.04 / Давыдова О.В. – М., 2003. – 214 с. – Библиогр.: с. 192-214.
50. Долинин К.А. Интерпретация текста: учеб. пособ. / К.А. Долинин. – М.: Просвещение, 1985. – 288 с.
51. Дорошевич А. Миф в литературе XX века / А. Дорошевич // Вопросы литературы. – 1970. – №2. – С. 122-140.
52. Драматургия ГДР: этапы развития // Театр. – 1975. – № 10. – С. 7-12.
53. Драненко Г.Ф. Аксиологічна переорієнтація античного міфу в п'єсі П. Хакса „Амфітріон” / Г.Ф. Драненко // Наук. вісник Чернівецького ун-ту. Германська філологія. – Чернівці: Рута, 2000. – Вип. 72. – С. 89-99.
54. Драненко Г.Ф. Життя античного міфу в літературі / Г.Ф. Драненко. – Чернівці: Золоті литаври, 2004. – 226 с.
55. Драненко Г.Ф. Особливості функціонування традиційних образів міфологічних жінок у літературі XX століття: навч. посіб. / Г.Ф. Драненко. – Чернівці: Рута, 2001. – 39 с.
56. Драненко Г.Ф. Особливості переосмислення міфу про Алкмену та Амфітріона в літературі XX ст.: автореф. дис. ... канд. філол. наук: спец. 10.01.04 „Література зарубіжних країн” / Драненко Г.Ф.; Ін-т літ-ри ім. Т.Г. Шевченка НАН України. – К., 2002. – 20 с.
57. Дранов А.В. Путь к реализму: новые явления в литературе ФРГ, Австрии, Швейцарии (Обзор исследований немецкоязычной литературы) / А.В. Дранов

// Прогрессивные тенденции в литературах капиталистических стран 1970-е годы: сб. обзоров. – М., 1983. – С. 51-77.

58. Дюрренматт Ф. „Бесконечное счастье есть лишь после смерти”. [интервью редактора „Штерна” Свена Михаэльсена с Фридрихом Дюрренматтом] / Ф. Дюрренматт // Литературное обозрение. – 1991. – №12. – С. 51- 53.

59. Дюрренматт Ф. Избранное: сборник / Ф. Дюрренматт; [пер. с нем.; сост. В. Седелника; предисл. Н. Павловой]. – М.: Радуга, 1990. – 496 с.

60. Дюрренматт Ф. Играем Стриндберга (Play Strindberg): пьеса Ф. Дюрренматт; [пер. с нем. Б. Закса; послесл. Н. Павловой] // Иностранная литература. – 1973. – №4. – С. 55-90.

61. Дюрренматт Ф. Комедии / Ф. Дюрренматт. – М.: Искусство, 1969. – 512 с.

62. Дюрренматт Ф. Поручение, или О наблюдении за наблюдающим за наблюдателями: драматургия и проза / Ф. Дюрренматт. – М.: Мол. гвардия, 1990. – 174 с.

63. Дюрренматт Ф. Судья и его палач: романы, повести, пьесы, рассказы / Ф. Дюрренматт. – М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2004. – 510 с.

64. Евріпід. Трагедії / Евріпід; [пер. з давньогрецької А. Содомори, Б. Тена]. – К.: Основи, 1993. – 448 с.

65. Езер В. К исследованию социальной функции искусства и литературы ГДР / В. Езер // Методологические проблемы прогнозирования и управления в области художественной культуры. – М.: Наука, 1980. – С. 94-100.

66. Еремина В.И. Миф и народная песня (к вопросу об исторических основах песенных превращений) / В.И. Еремина // Миф. Фольклор. Література: [сб. статей] / [редкол.: В.Г. Базанов (отв. ред.) и др.]. – Л.: Наука, 1978. – С. 3-15.

67. Затонський Д.В. Минуле, сучасне, майбутнє (Про реалізм, традиції, новаторство) / Д.В. Затонський. – К.: Дніпро, 1982. – 370 с.

68. Затонский Д. В наше время. Книга о зарубежных литературах XX века / Д. Затонский. – М.: Сов. писатель, 1979. – 432 с.
69. Затонский Д. Постмодернизм в историческом интерьере / Д. Затонский // Вопросы литературы. – 1996. – Май-Июнь. – С. 182-205.
70. Затонський Д. Чому Дюрренматт писав таку прозу? / Д. Затонський // Дюрренматт Ф. Суддя і його кат: повісті, п'єси, роман; [пер. з нім]. – Х.: Фоліо, 2006. – С. 3-16.
71. Затонський Д. Фріш, Дюрренматт, або „швейцарська позиція” в літературі Заходу / Д. Затонський // Всесвіт. – 1963. – № 2. – С. 56-77.
72. Знаменский Г.Н. Бертольт Брехт – сатирик / Г.Н. Знаменский // Литература Германской Демократической Республики: сб. статей. – М.: Изд-во академии наук СССР, 1958. – С. 360-407.
73. Ивашева В.В. На пороге XXI века: НТР и литература / В.В. Ивашева. – М.: Худож. лит. 1979. – 318 с.
74. Иезер В. Проблемы героя в драматургии ГДР / В. Иезер // Актуальные проблемы сравнительного изучения литератур социалистических стран: [сб. статей] / ред. кол.: А. Кожевников (отв. ред.) и др. – М.: Наука, 1978. – С. 277-284.
75. История зарубежной литературы после Октябрьской революции: Ч. 2. 1945-1970. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1978. – 558 с.
76. История литературы ГДР / отв. ред. А.Л. Дымшиц. – М.: Наука, 1982. – 543 с.
77. История немецкой литературы: в 3 т. Т 3 / [пер. с нем.; общ. ред. А. Дмитриева]. – М.: Радуга, 1986. – 484 с.
78. История немецкой литературы: учеб. пособ. для студентов фак. и ин-тов иностр. яз. – М.: Высш. школа, 1975. – 527 с.
79. Ишимбаева Г.Г. Образ Фауста в немецкой литературе XVI-XX веков: учеб. пособ. / Г.Г. Ишимбаева. – М.: Флинта: Наука, 2002. – 262 с.



80. Какоева Л.В. До питання про архетипну основу драматичного сюжету / Л.В. Какоева // Літературознавчий зб. – Донецьк: ДонНУ, 2001. – Вип. 7-8. – С. 46-87.

81. Калугина Т.П. Образ Гете в п'єсах Петера Хакса / Т.П. Калугина // Гетевские чтения 1984. – М.: Наука, 1986. – С. 273-285.

82. Карасев Л.В. Онтология и поэтика / Л.В. Карасев // Литературные архетипы и универсалии. – М.: Рос. гос. гуманитар. ун-т, 2001. – С. 293-347.

83. Кауфман Г. Литература в развивающемся обществе / Г. Кауфман // Литературоведение и литературная критика ГДР 1960-1970 годов: сб. статей критиков ГДР / предисл. К. Беттхер; пер. с нем. – М.: Худож. лит., 1983. – С. 63-97.

84. Келер Г. Очерк мира или среда – пьесы Хайнера Мюллера / Г. Келер // Литературоведение и литературная критика ГДР 1960-1970 годов: сб. статей критиков ГДР / предисл. К. Беттхер; пер. с нем. – М.: Худож. лит., 1983. – С. 371-384.

85. Киркегор С. Наслаждение и долг / С. Киркегор. – New York: Chalidze Publications, 1981. – 414 с.

86. Китанина Т.А. Материалы к указателю литературных сюжетов (сюжеты о соперниках и призраках) / Т.А. Китанина // Русская литература. – 1999. – №3. – С. 205-218.

87. Климова Л.П. Сучасна література НДР в оцінці західнонімецької критики. Сутність і критерії / Л.П. Климова // Контрасти: збірник. – К.: Дніпро, 1983. – С. 290-306.

88. Кляйн А. Традиция и современность. Об актуальности социалистического художественного наследия / А. Кляйн // Литературная критика европейских социалистических стран. Революционные традиции социалистической литературы. – М.: Худож. лит., 1978. – Вып. 2. – С. 21-40.

89. Книпович Е. Художник и история: статьи / Е. Книпович. – М.: Сов. писатель, 1968. – 430 с.

90. Козлов А.С. Литературоведение Англии и США XX века / А.С. Козлов. – М.: Московский лицей, 2004. – 256 с.
91. Колганова А.А. Новые дороги литературных героев / А.А. Колганова. – Минск.: Выш. шк., 1990. – 192 с.
92. Кон И.С. В поисках себя: Личность и ее самосознание / И.С. Кон. – М.: Политиздат, 1984. – 335 с.
93. Кох Г. Новые вопросы требуют новых ответов / Г. Кох // Вопросы литературы. – 1970. – № 12. – С. 95-107.
94. Крец Ф.К. „Гнездо” и другие пьесы: сборник / Ф.К. Крец; [пер. с нем]. – М.: Прогресс, 1981. – 272 с.
95. Кудін М. Минуле і сучасне у драматургії НДР / М. Кудін // Всесвіт. – 1980. – № 10. – С. 181-182.
96. Кузнецов В. „Проклятые” вопросы Фридриха Дюрренматта: По мотивам беседы с швейцарским писателем / В. Кузнецов // Новое время. – 1986. – №34. – С. 27-29.
97. Кун М.А. Легенди і міфи Давньої Греції / М.А. Кун. – К.: ВЦ „Академія”, 2002. – 448 с.
98. Кухаренко В.А. Интерпретация текста / В.А. Кухаренко. – Л.: Просвещение, 1978. – 326 с.
99. Лавров А.В. Мифотворчество аргонавтов / А.В. Лавров // Миф. Фольклор. Литература: [сб. статей] / [редкол.: В.Г. Базанов и др.]. – Л.: Наука, 1978. – С. 137-170.
100. Лейтес Н.С. От „Фауста” до наших дней: Из истории нем. лит. / Н.С. Лейтес. – М.: Просвещение, 1987. – 223 с.
101. Лейтес Н.С. Немецкий роман 1918-1945 годов (эволюция жанра) / Н.С. Лейтес. – Пермь, 1976. – 325 с.
102. Лексикон загального та порівняльного літературознавства. – Чернівці: Золоті литаври, 2001. – 636 с.
103. Літературознавчий словник-довідник / Р.Т. Гром'як, Ю.І. Ковалів та ін. – К.: ВЦ „Академія”, 1997. – 752 с.

104. Литературный энциклопедический словарь / [под общ. ред. В.М. Кожевникова, П.А. Николаева]. – М.: Сов. Энциклопедия, 1987. – 752 с.
105. Лифшиц М. Критические заметки к современной теории мифа / М. Лифшиц // Вопросы философии. – 1973. – № 10. – С. 138-152.
106. Лосев А.Ф. Античная мифология в её историческом развитии / А.Ф. Лосев. – М.: Просвещение, 1957. – 620 с.
107. Лосев А.Ф. Знак. Символ. Миф / А.Ф. Лосев. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1982. – 480 с.
108. Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство / А.Ф. Лосев. – М.: Искусство, 1976. – 367 с.
109. Лукин А. В магическом лабиринте сознания. Литературный миф XX века / А. Лукин, В. Рынкевич // Иностранная литература. – 1992. – №3. – С. 234-249.
110. Лук'янова В.П. Голоси демократичної Німеччини / В.П. Лук'янова. – К.: Наукова думка, 1973. – 160 с.
111. Маяковский В. Избранное / В. Маяковский. – М.: ГИДЛН, 1945. – 160 с.
112. Мелетинский Е.М. Аналитическая психология и проблема происхождения архетипических сюжетов / Е.М. Мелетинский // Вопросы философии. – 1991. – №10. – С. 41-47.
113. Мелетинский Е.М. О происхождении литературно-мифологических сюжетных архетипов / Е.М. Мелетинский // Литературные архетипы и универсалии. – М.: Рос. гос. гуманитар. ун-т, 2001. – С. 73-149.
114. Мелетинский Е.М. Поэтика мифа / Е.М. Мелетинский. – М.: Наука, 1976. – 407 с.
115. Мелетинский Е.М. Трансформация архетипов в русской классической литературе (Космос и Хаос, герой и антигерой) / Е.М. Мелетинский // Литературные архетипы и универсалии. – М.: Рос. гос. гуманитар. ун-т, 2001. – С. 150-224.
116. Миттенцвай В. Бертольт Брехт / В. Миттенцвай; [пер. Е. Загускиной] // Писатели Германской

Демократической Республики / сост. А.А. Гугнин. – М.: Радуга, 1984. – С. 37-51.

117. Миттенцвай В. Отход учеников Брехта от его эстетических принципов / В. Миттенцвай // 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.

118. Мифология древнего мира / [пер. с англ.; предисл. И.М. Дьяконова]. – М.: Глав. ред восточной л-ры изд-ва „Наука”, 1977. – 456 с.

119. Мифы народов мира: энциклопедия: в 2 т. – М.: Сов. энциклопедия, 1980. – Т.1 – 672 с.

120. Мифы народов мира: энциклопедия: в 2 т. – М.: Сов. энциклопедия, 1980. – Т.2. – 720 с.

121. Млечина И. Трудный поиск истины (О некоторых тенденциях в развитии романа ГДР 60-70-х годов) / И. Млечина // Вопросы литературы. – 1980. – №2. – С. 68-113.

122. Млечина И.В. Вслушиваясь в голоса предшественников (гуманистические традиции немецкой литературы и нравственно-эстетические искания писателей ГДР) / И.В. Млечина // Роль прогрессивных литературных традиций в развитии и взаимообогащении социалистических культур. – М.: Наука, 1986. – С. 135-164.

123. Мольер. Избранные комедии / Мольер. – М.: Рос. изд. детск. лит., 1952. – 447 с.

124. Мольер. Комедии / Мольер. – К.: Веселка, 1993. – 366 с.

125. Морозов А.А. Из истории осмысления некоторых эмблем в эпоху Ренессанса и барокко (Пеликан) / А.А. Морозов // Миф. Фольклор. Литература: [сб. статей] / [редкол.: В.Г. Базанов и др.]. – Л.: Наука, 1978. – С. 38-66.

126. Мюллер-Вальдек Г. Хайнер Мюллер / Г. Мюллер-Вальдек; [пер. Т. Холодовой] // Писатели Германской Демократической Республики / сост. А.А. Гугнин. – М.: Радуга, 1984. – С. 365-378.

127. На верном пути: сб. статей о театре ГДР / [пер. с нем.; сост. и предисл. В.П. Девекина]. – М.: Прогресс, 1979. – 328 с.
128. Наливайко Д. Міфологія і сучасна література / Д. Наливайко // Всесвіт. – 1980. – № 2. – С. 170-182.
129. Наливайко Д. Міфологія і сучасна література. Закінчення / Д. Наливайко // Всесвіт. – 1980. – № 3. – С. 166-175.
130. Невская Л. Мир-лабиринт „альпийского затворника” / Л. Невская // Дюрренматт Ф. Поручение, или О наблюдении за наблюдающим за наблюдателями: драматургия и проза. – М.: Мол. гвардия, 1990. – С. 169-175.
131. Ніколенко О.М. Літературні епохи, напрями, течії / О.М. Ніколенко, В.І. Мацапура. – К.: Педагогічна преса, 2004. – 128 с.
132. Новобранець О.Б. Драматургія обробок: Основні риси і специфіка жанротворення: навч.-метод. посіб. / О.Б. Новобранець. – К.: ІЗМН, 1988. – 72 с.
133. Нойберт В. Познание смысла жизни (Новое в литературе ГДР) / В. Нойберт // Иностранная литература. – 1973. – №7. – С. 226-231.
134. Нусинов И.М. История литературного героя / И.М. Нусинов. – М.: ГИХЛ, 1958. – 551 с.
135. Нямцу А.Є. Загальнокультурна традиція у світовій літературі / А.Є. Нямцу. – Чернівці: Рута, 1997. – 223 с.
136. Нямцу А.Е. Поэтика традиционных сюжетов / А.Е. Нямцу. – Черновцы: Рута, 1999. – 176 с.
137. Нямцу А.Е. Идеи и образы Нового Завета в мировой литературе: Ч. I / А.Е. Нямцу. – Черновцы: Рута, 1999. – 328 с.
138. Нямцу А.Е. Легендарно-мифологические структуры в славянских и западно-европейских литературах: учеб. пособ. / А.Е. Нямцу. – Черновцы: Рута, 2001. – 208 с.

139. Няццу А.Є. Традиція у слов'янських та західноєвропейських літературах (проблеми теорії) / А.Є. Няццу. – Чернівці: Рута, 2001. – 152 с.
140. Няццу А.Е. Легендарные образы в литературе / А.Е. Няццу. – Черновцы: Рута, 2002. – 175 с.
141. Няццу А.Е. Основы теории традиционных сюжетов / А.Е. Няццу. – Черновцы: Рута, 2003. – 80 с.
142. Няццу А.Е. Традиция в славянских литературах XIX-XX вв.: учеб. пособ. Ч. 3. / А.Е. Няццу. – Черновцы: Рута, 2004. – 84 с.
143. Няццу А.Е. Миф и литература (теоретические аспекты функционирования) / А.Е. Няццу. – Черновцы: Рута, 2005. – 80 с.
144. Няццу А.Є. Трансформація легендарно-міфологічних структур у німецькомовних літературах ХХ століття: навч. посіб. / А.Є. Няццу, Г.В. Фоміна. – Чернівці: Рута, 2006. – 78 с.
145. Няццу А. Миф. Легенда. Литература (теоретические аспекты функционирования): монографія / А. Няццу. – Черновцы: Рута, 2007. – 520 с.
146. Огнев В. З німецького зошита / В. Огнев // Всесвіт. – 1986. – №2. – С. 134-140.
147. Павлова Н.С. Времена года швейцарской литературы / Н.С. Павлова // Вопросы литературы. – 1969. – № 5. – С. 136-155.
148. Павлова Н.С. Концепция современной пьесы в творчестве Дюрренматта / Н.С. Павлова // Литература Швейцарии: очерки. – М.: Наука, 1969. – С. 230-273.
149. Павлова Н. Невероятность современного мира / Н. Павлова // Дюрренматт Ф. Избранное: сборник / пер. с нем.; сост. В. Седельника; предисл. Н. Павловой. – М.: Радуга, 1990. – С 5-20.
150. Павлова Н. Преодоленное прошлое. К проблеме эволюции художественного сознания в литературе ГДР / Н. Павлова // Литературное обозрение. – 1983. – № 5. – С. 23-30.

151. Павлова Н.С. Швейцарские варианты: Литературные портреты / В.Д. Седельник. – М.: Сов. писатель, 1990. – 320 с.
152. Павлова Н.С. Фридрих Дюрренматт / Н.С. Павлова. – М.: Высшая школа, 1967. – 75 с.
153. Панов А.А. Миф в прозе немецкого экзистенциализма: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03 / Панов А.А. – М., 2005. – 174 с. – Библиогр.: с. 148-174.
154. Пинский Л.Е. Магистральный сюжет: Ф. Вийон, В. Шекспир, Б. Грасиан, В. Скотт / Л.Е. Пинский. – М.: Сов. писатель, 1989. – 416 с.
155. Подлипская Е. Проблема цивилизации в философских романах Уильяма Голдинга / Е. Подлипская // Звезда Востока. – 1973. – № 10. – С. 185-191.
156. Пожидаева В.Г. Мифопоэзис художественного дискурса Ф. Дюрренматта: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03 / Пожидаева В.Г. – Екатеринбург, 2007. – 166 с. – Библиогр.: с. 153-166.
157. Поліщук Н.Ю. Трансформація міфологеми Агасфера в західноєвропейській літературі XIX-XX століття.: дис. ... канд. філол. наук: 10.01.04 / Поліщук Н.Ю. – Л., 2000. – 212 с. – Бібліогр.: с. 191-212.
158. Поліщук Я. Поліфункціональність міфу в поетиці модернізму / Я. Поліщук // Слово і час. – 2001. – №2. – С. 35-45.
159. Померанцева Э.В. Мифологические персонажи в русском фольклоре / Э.В. Померанцева. – М.: Наука, 1975. – 192 с.
160. Поэтическая драма: сборник / сост. Э.В. Венгерова. – М.: Радуга, 1983. – 496 с.
161. Пронкевич О. Дон Хуан крізь призму національного міфу / О. Пронкевич // Всесвіт. – 2003. – № 4. – С. 56-62.
162. Пушкин А.С. Драматические произведения. Проза / А.С. Пушкин. – М.: Худож. лит., 1982. – 351 с.
163. Ромер Р. Петер Хакс / Р. Ромер; [пер. Б. Хлебникова] // Писатели Германской Демократической

Республики / сост. А.А. Гугнин. – М.: Радуга, 1984. – С. 348-364.

164. Седельник В. Бунтующий минотавр в лабиринте истории. Жизнь и смерть Фридриха Дюрренматта / В. Седельник // Литературное обозрение. – 1991. – №12. – С. 44-50.

165. Седельник В. Від міфа до дійсності. Нотатки про швейцарську літературу 70-х років / В. Седельник // Всесвіт. – 1978. – №2. – С. 175-180.

166. Седельник В.Д. О специфике швейцарской литературы / В.Д. Седельник // Вест. Моск. ун-та. Серия 10. Филология. – 1966. – №2. – С. 40-51.

167. Седельник В. Отчаяние и надежда (Литература Швейцарии в 80-е годы) / В. Седельник // Вопросы литературы. – 1988. – № 1. – С. 78-108.

168. Седельник В.Д. Споры о своеобразии швейцарской литературы / В.Д. Седельник // Литература Швейцарии: очерки. – М.: Наука, 1969. – С. 7-37.

169. Скуратівський В.Л. Мистецькі проблеми в німецькому романі ХХ ст. / В.Л. Скуратівський. – К.: Вид-во Київ. ун-ту, 1972. – 196 с.

170. Софокл. Трагедії / Софокл. – К.: Дніпро, 1989. – 303 с.

171. Софронова Л.А. Миф и драма барокко в Польше и России / Л.А. Софронова // Миф. Фольклор. Литература: [сб. статей] / [редкол.: В.Г. Базанов и др.]. – Л.: Наука, 1978. – С. 67-80.

172. Стреженский В. Литературная борьба в ФРГ. Поиски. Противоречия. Проблемы / В. Стреженский, Л. Черная. – М.: Сов. писатель, 1978. – 430 с.

173. Стругацкий А. Пикник на обочине; Отель „У погибшего альпиниста“; Улитка на склоне: фантастические романы / А. Стругацкий, Б. Стругацкий. – М.: ООО „Фирма „Издательство АСТ“; СПб.; Terra Fantastica, 1999. – 624 с.

174. Суровцев Ю. Литература, НТР, семидесятые // Движение жизни и литература / Ю. Суровцев. – М.: Советский писатель, 1978. – С. 75-123.



175. Сухачев Н.Л. Развитие легенды у Лескова / Н.Л. Сухачев, В.А. Туниманов // Миф. Фольклор. Литература: [сб. статей] / [редкол.: В.Г. Базанов и др.]. – Л.: Наука, 1978. – С. 114-136.

176. Топер П. Овладение реальностью: статьи / П. Топер. – М.: Сов. писатель, 1980. – 471 с.

177. Топер П. Трагическое в искусстве XX века / П. Топер // Вопросы литературы. – 2000. – Март-Апрель. – С. 3-46.

178. Топорков А.Л. Предвосхищение понятия „архетип” в русской науке XIX века / А.Л. Топорков // Литературные архетипы и универсалии. – М.: Рос. гос. гуманитар. ун-т, 2001. – С. 348-368.

179. Традиційні сюжети та образи: дослідження. – Чернівці: Місто, 2004. – 445 с.

180. Удяк Г.І. Символічна парадигма образу ангела в літературі / Г.І. Удяк // Літературознавчий збірник. – Донецьк: ДонНУ, 2001. – Вип. 7-8. – С. 23-32.

181. Федоров А.А. Зарубежная литература XIX-XX веков. Эстетика и художественное творчество / А.А. Федоров. – М.: Изд-во МГУ, 1989. – 256 с.

182. Фіськова С. Історія німецької літератури. Періоди, напрямки розвитку, ідеї, постаті: навч.-метод. посіб. / С. Фіськова. – Львів: ПАІС, 2003. – 340 с.

183. Фоміна Г.В. Онтологічні та аксіологічні аспекти переосмислення легендарно-міфологічної традиції у світовому загальнокультурному контексті / Г.В. Фоміна // Наук. вісник Чернівецького ун-ту. Філософія: зб. наук. праць. – Чернівці: Рута, 2006. – Вип. 301-302. – С. 126-130.

184. Фоміна Г.В. Аксіологічні чинники змістової трансформації традиційного матеріалу в літературі / Г.В. Фоміна // Наук. вісник Чернівецького ун-ту. Філософія: зб. наук. праць. – Чернівці: Рута, 2006. – Вип. 309-310. – С. 162-166.

185. Фоміна Г.В. Особливості інтерпретації біблійного сюжету в комедії П. Хакса „Адам і Єва” / Г.В. Фоміна // Наук. вісник Чернівецького ун-ту. Германська

філологія: зб. наук. праць. – Чернівці: Рута, 2006. – Вип. 319-320. – С. 246-256.

186. Фоміна Г.В. Своєрідність трансформації міфологічних сюжетів у комедії П. Хакса „Омфала” / Г.В. Фоміна // Питання літературознавства: наук. збірник. – Чернівці: Рута, 2006. – Вип. 72. – С. 98-106.

187. Фоміна Г.В. Аксиологічні чинники трансформації легендарного образу у світовому літературному контексті / Г.В. Фоміна // Філософія гуманітарних наук: актуальність і перспективи розвитку: матеріали наук. конф. 5-6 жовт. 2006 р. – Чернівці: Рута, 2006. – С. 78-81.

188. Фоміна Г.В. Основні тенденції прочитання традиційних образів у літературі ХХ століття (на матеріалі творів Б. Брехта) / Г.В. Фоміна // Дні науки: зб. тез доповідей: у 4 т. – Запоріжжя: ГУ „ЗІДМУ”, 2006. – Т. 4. – С. 268-269.

189. Фоміна Г.В. Особливості функціонування традиційних структур у літературі ХХ століття / Г.В. Фоміна // Наук. праці Кам'янець-Поділ. держ. ун-ту: зб. за підсумками звіт. наук. конф. викладачів і аспірантів: вип. 5. В 3 т. – Кам'янець-Подільський: Кам'янець-Поділ. держ. ун-т, РВВ, 2006. – Т. 2. – С. 138-139.

190. Фоміна Г.В. Поетика „обробок” у драматургії Б. Брехта / Г.В. Фоміна // Наук. вісник Чернівецького ун-ту. Слов'янська філологія: зб. наук. праць. – Чернівці: Рута, 2007. – Вип. 321-322. – С. 63-67.

191. Фоміна Г.В. Переосмислення міфологічних образів у п'єсах Хайнера Мюллера „Геракл – 5” та „Філоктет” / Г.В. Фоміна // Наук. вісник Чернівецького ун-ту. Германська філологія: зб. наук. праць. – Чернівці: Рута, 2007. – Вип. 341. – С. 189-200.

192. Фоміна Г.В. Своєрідність переосмислення міфологічних структур у німецькій літературі / Г.В. Фоміна // Наук. праці Кам'янець-Поділ. держ. ун-ту. Філологічні науки. – Кам'янець-Подільський: Абетка-НОВА, 2007. – Вип. 14, т. 1. – С. 328-337.

193. Фоміна Г.В. „Літературні архетипи” у загальнокультурному контексті / Г.В. Фоміна // Наук.

вісник Чернівецького ун-ту. Філософія: зб. наук. праць. – Чернівці: Рута, 2007. – Вип. 346-347. – С. 186-189.

194. Фоміна Г.В. Аксиологічна трансформація міфу про Пандору у контексті драматургії П. Хакса / Г.В. Фоміна // Наук. праці Кам'янець-Поділ. держ. ун-ту. Філологічні науки. – Кам'янець-Подільський: Аксіома, 2007. – Вип. 15, т. 2. – С. 126-131.

195. Фоміна Г.В. Сучасний погляд на міфологічну Пандору (на матеріалі п'єси П. Хакса) / Г.В. Фоміна // Література та культура Полісся: вип. 36. Історія та культура Полісся у загальнокультурному контексті / відп. ред. і упоряд. Г.В. Самойленко. – Ніжин: Вид. НДУ ім. М. Гоголя, 2007. – С. 42-49.

196. Фоміна Г.В. Якісне переосмислення античного міфу про Едіпа в оповіданні Ф. Дюрренматта „Смерть піфії” / Г.В. Фоміна // Матеріали V Міжвузівської конф. молодих учених, 29-31 січня 2007 р. – Донецьк, ДонНУ, 2007. – С. 278-280.

197. Фоміна Г.В. Особливості інтерпретації традиції Гете у творчості П. Хакса (на матеріалі міфу про Пандору) / Г.В. Фоміна // Актуальні проблеми філології та перекладознавства: зб. наук. праць. Ч. 2. – Хмельницький: ХНУ, 2007. – Вип. 3. – С. 257-260.

198. Фоміна Г.В. Трансформація образу мольєрівського Дон Жуана в літературі ХХ століття / Г.В. Фоміна // Наук. вісник Чернівецького нац. ун-ту. Романська філологія: зб. наук. праць. – Чернівці: Рута, 2007. – Вип. 332. – С. 101-104.

199. Фоміна Г.В. Переосмислення образу міфологічного Геракла в п'єсі Хайнера Мюллера „Геракл – 5” / Г.В. Фоміна // Наука і вища освіта: тези доповідей учасників XV Міжнародної наук. конф. молодих науковців, м. Запоріжжя, 17-18 трав. 2007 р.: у 3 ч. Ч. 3. / Гуманітарний університет „Запорізький інститут державного та муніципального управління”. – Запоріжжя: ГУ „ЗІДМУ”, 2007. – С. 44-45.

200. Фоміна Г.В. Творчість Бертольта Брехта як відображення новітніх тенденцій в інтерпретації

традиційних структур / Г.В. Фоміна // Мова і культура. Художня література в контексті культури. – К.: Вид. Дім Дмитра Бураго, 2007. – Вип. 9, т. 10 (98). – С. 221-229.

201. Фоміна Г.В. Міф про Філоктета в інтерпретації Хайнера Мюллера / Г.В. Фоміна // Наук. праці Кам'янець-Поділ. держ. ун-ту: зб. за підсумками звіт. наук. конф. викладачів і аспірантів: вип. 6. В 3 т. – Кам'янець-Подільський: Кам'янець-Поділ. держ. ун-т, РВВ, 2007. – Т. 2. – С. 107-108.

202. Фоміна Г.В. Есхатологічні мотиви у п'єсі Ф. Дюрренматта „Портрет планети” / Г.В. Фоміна // Питання літературознавства: наук. зб.– Чернівці: Рута, 2008. – Вип. 75. – С. 247-252.

203. Фоміна Г.В. Традиція у творчості П. Хакса / Г.В. Фоміна // Філологічні студії: зб. наук. праць. – Луцьк: Волинський Академічний Дім, 2008. – № 1-2. – С. 187-194.

204. Фоміна Г.В. Окремі аспекти трансформації біблійних образів у п'єсі Ф. Дюрренматта „Портрет планети” / Г.В. Фоміна // Література та культура Полісся: вип. 41. Спадщина М. Гоголя та проблеми вітчизняної і світової історії, філології та культури у сучасній інтерпретації / відп. ред. і упоряд. Г.В. Самойленко. – Ніжин: Видавництво НДУ ім. М. Гоголя, 2008. – С. 169-176.

205. Фоміна Г.В. До проблеми функціонування традиційних сюжетів у творчості П. Хакса / Г.В. Фоміна // Біблія і культура: зб. наук. статей. – Чернівці: Рута, 2008. – Вип. 8-9. – С. 96-100.

206. Фоміна Г.В. „Дегероїзація” традиційного образу у п'єсі Ф. Дюрренматта „Геркулес і Авгієві конюшні” / Г.В. Фоміна // Науковий вісник Чернівецького університету: зб. наук. праць. Романо-слов'янський дискурс. – Чернівці: Рута, 2008. – Вип. 386. – С. 67-71.

207. Фоміна Г.В. Біблійні образи в інтерпретації Петера Хакса / Г.В. Фоміна // Мова і культура. – К., 2008. – Вип. 10, т. 10 (110). – С. 72-78.

208. Фортунатова В.А. Магия классики: Классическое наследие в прозе писателей ГДР 60-80-х годов / В.А.

Фортунатова. – Горький: Волго-Вятское кн. изд-во, 1989. – 294 с.

209. Фортунатова В.А. Миф и проблемы современности в прозе ГДР / В.А. Фортунатова // Литературные связи и проблема взаимовлияния: межвуз. сб. – Горький: Изд-во ГГУ, 1983. – С. 47-54.

210. Фортунатова В.А. Рецепция „Фауста” Гете в прозе ГДР (70-е годы) / В.А. Фортунатова // Гетевские чтения 1991. – М.: Наука, 1991. – С. 193-205.

211. Фортунатова В.А. Функционирование традиции в прозе ГДР и ФРГ 60-80-х годов: дис. ... доктора филол. наук: 10.01.05 / Фортунатова В.А. – Нижний Новгород, 1995. – 419 с. – Библиогр.: с. 384-419.

212. Фрадкин И. Литература новой Германии: статьи и очерки / И. Фрадкин. – М.: Сов. писатель, 1959. – 401 с.

213. Фрадкин И.М. Историческая тема в современной немецкой литературе И.М. Фрадкин // Литература Германской Демократической Республики: сб. статей. – М.: Изд-во акад. наук СССР, 1958. – С. 130-193.

214. Фрадкин И. „Обработки” Бертольта Брехта / И. Фрадкин // Брехт Б. Обработки. – М.: Искусство, 1967. – С. 5-24.

215. Фюман Ф. Избранное: сборник / Ф. Фюман; [пер. с нем.; сост. и предисл. А.А. Гугнина]. – М.: Радуга, 1989. – 544 с.

216. Хакс П. Невеселые праздники // Пандора. Драма по И.-В. фон Гете / П. Хакс. – М.: Искусство, 1986. – С. 9-46.

217. Хакс П. Пандора. Драма по И.-В. фон Гете / П. Хакс. – М.: Искусство, 1986. – 128 с.

218. Хакс П. Повести / П. Хакс; [пер. с нем. Э. Венгеровой, Г. Крюковой; сост. Э. Венгерова]. – М.: tvidentis, 2006. – 216 с.

219. Хакс П. Пьесы / П. Хакс; предисл. Э. Венгеровой. – М.: Искусство, 1979 // Иностранная литература. – 1980. – № 12. – С. 228-230.

220. Хакс П. Пьесы / П.Хакс; [пер. с нем.; послесл. Э. Венгеровой; общ. ред. А. Карельского]. – М.: Искусство, 1979. – 503 с.

221. Хакс П. Рыбы. Смерть Сенеки / П. Хакс // Современ. худож. литература за рубежом. – 1979. – №1. – С. 117-121.

222. Хаммель К. „Рим, или Второе сотворение мира” и другие пьесы: сборник / К. Хаммель; [пер. с нем.]. – М.: Прогресс, 1982. – 333 с.

223. Хепке К. Литература и жизнь: Классика и современность в восприятии читателя / К. Хепке; [пер. с нем.]. – М.: Худож. лит., 1984. – 320 с.

224. Хепке К. Потребности настоящего и будущего определяют работу писателей ГДР / К. Хепке; [пер. А. Гугнина] // Писатели Германской Демократической Республики / сост. А.А. Гугнин. – М.: Радуга, 1984. – С. 7-20.

225. Хотинская Г.А. Предвосхищение и чувство времени в литературе ГДР / Г.А. Хотинская // Мировоззренческие вопросы предвидения и времени: межвуз. науч. сборник. – Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 1986. – С. 147-156.

226. Цукмайер К. Пьесы. / К. Цукмайер; [пер. с нем.; вступ. статья И. Фрадкина; коммент. В. Седельника]. – М.: Искусство, 1984. – 693 с.

227. Чирков О.С. Бертольт Брехт: життя і творчість / О.С. Чирков. – К.: Дніпро, 1981. – 159 с.

228. Чирков О.С. Исторична фреска Бертольта Брехта / О.С. Чирков // Всесвіт. – 1978. – №2. – С. 138, 174.

229. Чокор Ф.Т. Избранные пьесы / Ф.Т. Чокор. – М.: Прогресс, 1978. – 287 с.

230. Шалагінов Б.Б. „Фауст” Й.В. Гете. Містерія. Міф. Утопія. До проблеми духовної сутності людини в німецькій літературі на рубежі 18-19 ст.: монографія / Б.Б. Шалагінов. – К.: Вежа, 2002. – 280 с.

231. Шварц Е.Л. Антология сатиры и юмора России XX века / Е.Л. Шварц. – М.: Изд-во Эксмо, 2003. – Т. 4. – 608 с.

232. Шленштедт Д. Процесс самоосмысления. Аспекты определения функций в новейшей литературе ГДР / Д. Шленштедт // Литературоведение и литературная критика ГДР 1960-1970 годов: сб. статей критиков ГДР / предисл. К. Беттхер; пер. с нем. – М.: Худож. лит., 1983. – С. 98-135.

233. Юдин Ю.И. Роль и место мифологических представлений в русских бытовых сказках о хозяине и работнике / Ю.И. Юдин // Миф. Фольклор. Литература: [сб. статей] / [редкол.: В.Г. Базанов и др.]. – Л.: Наука, 1978. – С. 16-37.

234. Якубовська Н.О. Своєрідність трансформації мотивів гомерівської Одиссеї в європейській літературі ХХ ст.: автореф. дис. ... канд. філол. наук: спец. 10.01.04 „Література зарубіжних країн” / Якубовська Н.О. Ін-т літ-ри ім. Т.Г. Шевченка НАН України – К., 2005. – 20 с.

235. Якушева Г.В. Фауст и Мефистофель в литературе ХХ века / Г.В. Якушева // Гетевские чтения 1991. – М.: Наука, 1991. – С. 165-192.

236. Яремко Р. Чотири класики німецькомовної літератури Швейцарії в українській рецепції (Готфрід Келлер, К.Ф. Мейє, Макс Фріш, Фрідріх Дюрренматт) / Р. Яремко // Всесвіт. – 2003. – № 9-10. – С. 176-184.

237. Bell R.E. Women of Classical Mythology. A Biographical Dictionary / R.E. Bell. – Oxford, 1991. – 462 p.

238. Blumenberg H. Wirklichkeitsbegriff und Wirkungspotential des Mythos / H. Blumenberg // Terror und Spiel: Probleme der Mythenrezeption / Hrsg. von M. Fuhrmann. – München: Fink, 1971. – S. 11-67.

239. Blumenberg H. Arbeit am Mythos / H. Blumenberg. – Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1979. – 699 S.

240. Denken/Schreiben in der Krise: Existentialismus und Literatur / Hrsg. von C. Blasberg. – St. Ingberg: Röhring, 2004. – 569 S.

241. Dörr V. Mythomimesis: mythische Geschichtsbilder in der westdeutschen (Erzähl) Literatur der frühen Nachkriegszeit (1945-1952) / V. Dörr. – Berlin: Schmidt, 2004. – 584 S.

242. Dux G. Die Zeit in der Geschichte: Ihre

Entwicklungslogik vom Mythos zur Weltzeit / G. Dux. – Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1992. – 483 S.

243. Emmerich W. Kleine Literaturgeschichte der DDR. 1945-1988. Erweiterte Ausgabe / W. Emmerich. – Luchterhand: Literaturverlag, 1996. – 553 S.

244. Emrich W. Symbolinterpretation und Mythenforschung / Emrich W. // Protest und Verheißung. – Frankfurt a. M.: Athenäum, 1960. – S. 67-94.

245. Epple T. Der Aufstieg der Untergangseherin Cassandra. Zum Wandel ihrer Interpretation vom 18. Jh. bis zur Gegenwart / T. Epple. – Würzburg: Königshausen & Neumann, 1993. – 430 S.

246. Filz W. Es war einmal? Elemente des Märchens in der deutschen Literatur der siebziger Jahre / W. Filz. – Frankfurt a. M.: Lang, 1989. – 336 S.

247. Frenzel Elisabeth. Stoffe der Weltliteratur: Lexikon dichtungsgeschichtl. Längsschnitte / E. Frenzel. – Stuttgart: Kröner, 1983. – 886 S.

248. Frenzel E. Stoff- und Motivgeschichte / E. Frenzel. – Berlin: E. Schmidt, 1974. – 187 S.

249. Geyer C.-F. Mythos: Formen – Beispiele – Deutungen / C.-F. Geyer. – München: Beck, 1996. – 99 S.

250. Geisler K. Probleme sozialistischer Weltliteratur / K. Geisler // Zeitschrift für Slawistik, 1984, Hf. 5. – S. 665-673.

251. Gerstmann E. Weltbilder der Nachkriegszeit: Eine Untersuchung deutscher literarischer Werke der Jahre 1945-1949 / E. Gerstmann. – Frankfurt a. M.: Lang, 1983. – 244 S.

252. Glaser A. Wege der deutschen Literatur / A. Glaser, J. Lehmann, A. Lubos. – Frankfurt a. M., Bonn: Ullstein GmbH, 1985. – 511 S.

253. Glaser H. Literatur des 20. Jahrhunderts in Motiven / H. Glaser. – München, 1978-1979. – Bd. 1-2. – 606 S.

254. Greiner B. Literatur der DDR in neuer Sicht: Studien und Interpretationen / B. Greiner. – Frankfurt a. Main: Lang, 1986. – 272 S.

255. Grimm R. Strukturen: Essays zur deutschen Literatur / R. Grimm. – Göttingen, 1963. – 361 S.

256. Grunenberg A. Aufbruch der inneren Mauer. Politik



und Kultur in der DDR 1971-1990 / A. Grunenberg. – Bremen: Ed. Temmen, 1990. – 276 S.

257. Hacks P. Unruhe Angesichts eines Kunstwerks / P. Hacks // Поэтическая драма: сборник / [на нем. яз.; сост. Э.В. Венгерова]. – М.: Радуга, 1983. – С. 71-72.

258. Hage V. Die Wiederkehr des Erzählers: Neue deutsche Literatur der siebziger Jahre / V. Hage. – Frankfurt a. M.: Ullstein, 1982. – 240 S.

259. Hamburger K. Von Sophokles zu Sartre: Griechische Dramenfiguren antik und modern / K. Hamburger. – Stuttgart: Kohlhammer, 1962. – 221 S.

260. Hoffmeister G. Goethe und europäische Romantik / G. Hoffmeister. – München: Francke, 1984. – 261 S.

261. Hofmann H. Orpheus / H. Hofmann // Antike Mythen in der europäischen Tradition / Hrsg. von H. Hofmann. – Tübingen: Attempto, 1999. – S. 153-198.

262. Horn A. Literarische Modalität: Das Erleben von Wirklichkeit, Möglichkeit und Notwendigkeit in der Literatur / A. Horn. – Heidelberg: Winter, 1981. – 146 S.

263. Japp U. Literatur und Modernität / U. Japp. – Frankfurt a. M.: Klostermann, 1987. – 368 S.

264. Jens W. Mythen der Dichter: Modelle und Variationen: Vier Diskurse / W. Jens. – München: Kindler, 1993. – 128 S.

265. Kaiser, Georg. Zweimal Amphitryon / G. Kaiser // Griechische Dramen. – Zürich, 1948. – S. 140-261.

266. Kaufmann H. Versuch über das Erbe / H. Kaufmann. – Leipzig: Philipp Reclam, 1980. – 269 S.

267. Kaufmann H. Wider die Troianischen Kriege / H. Kaufmann // Sinn und Form. 1984. – № 3. – S. 653-663.

268. Kerényi K. Die Mythologie der Griechen / K. Kerényi. – Zürich: Rhein, 1951. – 312 S.

269. Klein J. Geschichte der deutschen Novelle von Goethe bis zur Gegenwart / J. Klein. – Wiesbaden, 1954. – 527 S.

270. König B. Die Wichtigkeit, ein Fremder zu sein. Der Schriftsteller und die Distanz / B. König. – Wiesbaden, 1979. – 12 S.

271. Kurz P.K. Die Neuentdeckung des Poetischen Zwischen Entfremdung und Utopie / P.K. Kurz. – Frankfurt a. M., 1975. – 181 S.

272. Lexikon deutschsprachiger Schriftsteller von den Anfängen bis zur Gegenwart / Günter Albrecht und an. – Leipzig VEB Bibliographisches Institut, 1967. – 820 S.

273. Mayer H. Zur deutschen Literatur der Zeit. Zusammenhänge. Schriftsteller. Bücher / H. Mayer. – Hamburg: Rowohlt, 1967. – 416 S.

274. Müller J. Epik – Dramatik – Lyrik. Analysen und Essays zur deutschsprachigen Literatur / J. Müller. – Halle: Max Niemeyer, 1974. – 452 S.

275. Münkler H. Odysseus und Cassandra: Politik im Mythos / H. Münkler. – Frankfurt am Main: Fischer, 1990. – 157 S.

276. Neusch E. Fast die Wahrheit. Ansichten zur Literatur / E. Neusch. – Berlin: Tribüne, 1979. – 280 S.

277. Plavius H. Kriterien und Kritik / H. Plavius. – Rostock: Hinstorff, 1977. – 160 S.

278. Riedel V. Metamorphosen des Odysseus-Bildes / V. Riedel // „Der Beste der Griechen“ – „Achill das Vieh“: Aufsätze und Vorträge zur literarischen Antikerezeption II. – Jena: Bussert & Stadelers, 2002. – S. 35-49.

279. Richter W. Myth and Literature / W. Richter. – London and Boston, 1975. – 132 p.

280. Rössner M. Auf der Suche nach dem verlorenen Paradies: Zum mythischen Bewußtsein in der Literatur des 20. Jhs. / M. Rössner. – Frankfurt am Main: Athenäum, 1988. – 396 S.

281. Rüdiger B. Heiner Müllers Prometheus – eine Neudeutung / B. Rüdiger // Rezeption des Altertums in modernen literarischen Werken Halle: Hg. von Horst Gericke, 1980. – S. 28-39.

282. Rüdiger B. Odysseus Tod – Prometheus Leben. Antike Mythen in der Literatur der DDR / B. Rüdiger. – Halle, Leipzig: Mitteldeutscher Verl., 1983. – 151 S.

283. Rutschky M. Erfahrungshunger: Ein Essay über die siebziger Jahre / M. Rutschky. – Köln, 1981. – 272 S.

284. Schmidt-Henkel G. Mythos und Dichtung: Zur Begriff- und Stilgeschichte der deutschen Literatur im 19. und 20. Jh. / G. Schmidt-Henkel. – Bad Hamburg: Gehlen, 1967. – 295 S.

285. Seidensticker B. Metamorphosen: Zur Antikerezeption in der deutschen Literatur nach 1945 / B. Seidensticker // Antike heute / Hrsg. von R. Faber, B. Kytzler. – Würzburg: Königshausen & Neumann, 1992. – S. 128-154.

286. Slochower H. Mythopoesis: Mythic patterns in literary classics / H. Slochower. – Detroit: Wayne State UP, 1970. – 362 p.

287. Tepe P. Mythos & Literatur: Aufbau einer literaturwissenschaftlichen Mythosforschung / P. Tepe. – Würzburg: Königshausen & Neumann, 2001. – 297 S.

288. Trilse Christoph. Mythos und Realismus. Drei Stücke von Peter Hacks / C. Trilse // Neue deutsche Literatur. – 1974. – № 5. – S. 161-176.

289. Trilse Christoph. Peter Hacks. Schriftsteller der Gegenwart / C. Trilse. – Berlin: Volk und Wissen, 1980. – 288 S.

290. Weinstein L. The metamorphoses of Don Juan / L. Weinstein. – Stanford, 1959. – 286 p.

291. Ziolkowski T. The Odysseus theme in recent german fiction / T. Ziolkowski // Comparative literature. – 1962. – № 14. – P. 225-241.

292. Zur Kulturpolitik in der DDR. Entwicklung und Tendenzen. – Bonn: Friedrich-Ebert-Stiftung. – 72 S.

293. Agde G. Ein Beitrag zur sozialistischen Antike-Rezeption. Heiner Müller: Sophokles – Odipus Tyrann (nach Hölderlin) / G. Agde // Neue deutsche Literatur. – 1970. – №8. – S. 156-160.

294. Domdey H. Die Tragödie des Terrors. Heiner Müller – letzter Poet der Klassenschlacht. Ein Essay / H. Domdey // Theater heute. – 1991. – S. 98-105

295. Hacks P. Das realistische Theaterstück / P. Hacks // Neue deutsche Literatur. – 1957. – №10. – S. 90-104.

296. Hafranke K.-H. Individualgeschichte und Gesellschaftsprozeß in Stücken von Rainer Kernndl und Heiner Müller / K.-H. Hafranke // Erkundung der Gegenwart. Künste in

unserer Zeit. – Berlin: Hg. von Elisabeth Simons und Helmut Netzker, 1976. – S. 155-209.

297. Hauschild J.-C. Heiner Müller oder Das Prinzip Zweifel: Eine Biographie / J.-C. Hauschild // Berlin: Aufbau-Vorlag, 2001. – 580 S.

298. Heine R. Mythenrezeption in den Dramen von Peter Hacks, Heiner Müller und Hartmut Lange. Zum Versuch der Grundlegung einer „sozialistischen Klassik“ / R. Heine // Colloquia Germanica. – 1981. – №14. – S. 239-260.

299. Heukenkamp U. Gegen das unheimliche Einverständnis mit dem Untergang. Über die Bewältigung von Angst in Werken der DDR-Literatur / U. Heukenkamp // Weimarer Beiträge. – 1982-83. – №4. – S. 557-574.

300. Lehmann H.-Th. Postdramatisches Theater / H.-Th. Lehmann. – Frankfurt a. Main: Verlag der Autoren, 1999. – 510 S.

301. Mittenzwei W. Eine alte Fabel, neu erzählt. Heiner Müllers „Philoktet“ / W. Mittenzwei // Sinn und Form. – 1965. – №5. – S. 948-956.

302. Müller-Waldeck G. Heiner Müller / G. Müller-Waldeck // Literatur der DDR. Einzeldarstellungen von einem Autorenkollektiv unter Leitung von Hans Jürgen Geerds und Mitarbeit von Heinz Neugebauer. – Berlin.: Volk und Wissen Volkseigener Vorlag, 1979. – Band 2. – S. 212-227.

303. Noessig M. Eine notwendige Zwischenbilanz. Zur Diskussion über neue Dramatik / M. Noessig // Theater der Zeit. – 1961. – №12. – S. 13-15.

304. Profitlich Ul. Antike Mythen auf dem Theater der DDR. Geschichte und Poesie, Vernunft und Terror / Ul. Profitlich // Dramatik der DDR. – Frankfurt / Main, 1987. – S. 45-67

305. Schlich J. A propos Weltuntergang zu Heiner Müller u.a. / J. Schlich. – Heidelberg: Manutius, 1996. – 144 S.

306. Weber Thomas. Glücklose Engel. Über ein Motiv bei Heiner Müller und Walter Benjamin // Das Argument. – 1993. – H.2. – S. 241-253.

**Наукове видання**  
(українською мовою)

**Фоміна Г.В., Нямцу А.Є.**

Міф і легенда у загальнокультурному просторі

Літературний редактор  
Комп'ютерний набір  
Художнє оформлення та  
комп'ютерне макетування

**Г.В. Фоміна**  
**Г.В. Фоміна**  
**В.В. Бакай**

Свідоцтво про державну реєстрацію ДК № 891 від 08.04.2002 р.  
Підписано до друку 30.10.2009 р. Формат 60х84/16. Гарнітура  
Таймс. Папір офсетний. Друк офсетний. Умов. друк. аркушів. 16,4.  
Обл.-вид. арк.ушів 17,0. Замовлення.



307.