

RU

Трансформация системы мотивов в поэтике драматургических интерпретаций мифа об Амфитрионе XX – начала XXI века

Меньщикова М. К.

Аннотация. Цель исследования – диахронический взгляд на изменение системы мотивов, сложившейся в прецедентных текстах Плавта, а затем Мольера, интерпретирующих события мифа об Амфитрионе, в драматических произведениях Г. Клейста «Амфитрион» (1803), Ж. Жироду «Амфитрион-38» (1929), Г. Кайзера «Дважды Амфитрион» (1943), П. Хакса «Амфитрион» (1968) и «Новый Амфитрион» А. Монвиж-Монтвида (2019). Научная новизна исследования заключается в выявлении в вышеперечисленных драматических текстах ассоциативного мотивного поля, определяющего константные и вариативные черты рецепции и интерпретации мифа об Амфитрионе. Выбранный ракурс позволяет комплексно рассмотреть произведения, которые никогда не становились объектом исследования в совокупности, кроме того, пьеса А. Монвиж-Монтвида к анализу привлекается впервые в отечественном литературоведении. В результате определяется, что рассматриваемая система включает такие мотивы, как: двойничество; безумие; дихотомия божественного и человеческого, мужского и женского; театральность (в более узком значении – мотив маски). Центральным мотивом является мотив двойничества, выполняющий сюжето- и структурообразующие функции, концентрирующий в своем ассоциативном поле другие вышеперечисленные мотивы.

EN

Transformation of the motifs system in the poetics of dramatic interpretations of the myth about Amphitryon in the 20th and early 21st century

M. K. Menshchikova

Abstract. The study aims to provide a diachronic focus on the changing of the motifs system, which has developed in precedent texts of Plautus and then in Molière's ones, involved into interpreting events of the myth about Amphitryon in dramatic works of H. Kleist "Amphitryon" (1803), H. Giraudoux's "Amphitryon 38" (1929), G. Kaiser's "Zweimal Amphitryon" (1943), P. Hacks' "Amphitryon" (1968) and A. Monvish-Montvid's "New Amphitryon" (2019). The novelty of the article consists in the identification in the above-mentioned dramatic texts of an associative motif field that determines the constant and variable features of the reception and interpretation of the myth of Amphitryon. The chosen perspective allows us to comprehensively examine works that have never been the object of research in their entirety; as well as in the use of a previously unexplored version by A. Monvish-Montvid. The article concludes that the system under consideration includes such motifs as: duality; madness; dichotomy of the divine and human, male and female; theatricality (in a narrower sense – the motif of the mask). The central motif is the motif of duality, which performs plot- and structure-forming functions, concentrating in its associative field the other above-mentioned motifs.

Введение

Античные мифологические сюжеты и образы уже давно стали в мировой культуре особой знаковой системой, кодом, который позволяет не только получить читателю эстетическое удовольствие в процессе его разгадывания, но и говорить об актуальных проблемах современности, искать ответы на вечные и повседневные вопросы, касающиеся мира и человека в нем. Миф обладает определенной культурной памятью, что помогает писателю постичь тот онтологический, этический и креативный потенциал предшествующих эпох, который в этой памяти заложен. Еще один аспект актуализации мифа связан с компенсаторной функцией

мифа, уравнивающего дисгармонию окружающего мира. Все эти аспекты определяют актуальность данного исследования в русле современных проблем мифопоэтики и мифотворчества.

Задачи данной работы заключаются в следующем: во-первых, выявить систему мотивов, сложившуюся в прецедентных текстах Плавта и Мольера, интерпретирующих миф об Амфитрионе; во-вторых, сопоставить версии Г. Клейста, Ж. Жироду, П. Хакса, Г. Кайзера и А. Монвиж-Монтвида с точки зрения трансформации центрального мотива двойничества и связанного с ним ассоциативного мотивного поля; в-третьих, проанализировать пьесу А. Монвиж-Монтвида в контексте специфики мифодрамы.

Ключевыми методами исследования являются: типологический, способствовавший выделению системы ключевых мотивов, структурирующих трансформацию мифа об Амфитрионе в драматических текстах XX – начала XXI века; сравнительно-исторический, определивший критерии сравнения и выделения общих и различных черт интерпретаций мифа об Амфитрионе; мифопоэтический, направленный на анализ мифологических элементов в тексте, в том числе на архетипическом уровне, которые, соединяясь с новым наполнением, порождают новые эстетические и философские смыслы произведений Новейшего времени.

Материалом исследования являются драматургические интерпретации мифа об Амфитрионе Г. фон Клейста (1803), Ж. Жироду (1929), Г. Кайзера (1943), П. Хакса (1968) и А. Монвиж-Монтвида (2019).

Теоретической базой исследования являются труды по мифопоэтике и проблемам мифологизации (Лосев, 1994; Шарыпина, 1995; 1998; 2010; 2012; 2023; Шарыпина, Меньщикова, Полуяхтова, 2014), рецепции античности (Садовская, 2014; Обидина, 2018; Толшин, 2007) и мотиву двойничества (Фаустов, 2019; Bär, 2005; Vardoulakis, 2010).

Практическая значимость статьи определяется возможностью использовать представленный материал в курсах по истории мировой литературы (немецкой и русской), при чтении дисциплин, связанных с вопросами мифологизации в культуре и искусстве XX и XXI веков.

Обсуждение и результаты

Сюжет мифа об Амфитрионе и Алкмене привлекал внимание еще античных драматургов, и для театра Нового времени прецедентным оказалось произведение Плавта, предопределившее как неоднозначность жанровой характеристики в плане сочетания трагического и комического, так и акцентирующее систему ключевых мотивов, переосмысляющуюся в дальнейших интерпретациях Ж. де Ротру (1638), Ж.-Б. Мольера (1668), Дж. Драйдена (1690), Г. фон Клейста (1803), Ж. Жироду (1929), Г. Кайзера (1943), П. Хакса (1968), А. Монвиж-Монтвида (2019) и др.

Так, сатирическая тональность Мольера и усиленное комическое дублирование «высокой» линии в пьесе Дж. Драйдена (Дуда, 2021; Ладная, 2008) отвечают классицистической эстетике и сменяются в XIX веке психологической утонченностью романтика Г. фон Клейста (Wittkowski, 1998; Vogt, Niekerk, 2015), чей «Амфитрион», задуманный изначально лишь как перевод текста Мольера, через изменение малейших деталей открывает дорогу интерпретациям XX века с их экспериментами в области сочетания психологии с мифологией. В контексте романтической эстетики появление двойника лишает человека его уникальности, индивидуальности, возникший как следствие мотив безумия приобретает здесь подлинно трагическое звучание, потому что он уже не элемент буффонады, не комический прием, а выражение онтологического разлада героя с самим собой, собственной природой. Клейст (1977) показывает, как Сосий, столкнувшийся с Меркурием, принявшим его облик и утверждающим, что он и есть Сосий, постепенно утрачивает собственное «я»: вначале он утверждает, что он и есть Сосий, затем пытается удержаться за собственное имя, отграничив себя от двойника определением, называясь побитым Сосием, наконец, робко упрасывая Меркурия найти хотя бы какое-то название для него, потому что, даже утратив имя, он всё равно кем-то остается. Особую трагичность этого момента подметил Томас Манн в 1927 году уже с точки зрения своей эпохи и собственных эстетических принципов интерпретации мифологических сюжетов. На Клейстовских торжествах он говорил о том, что «столкнись любой из нас с чем-либо подобным, он бы утратил рассудок – как и Сосий, который позднее, в сцене, где он должен дать своему повелителю отчет о случившемся, предстает перед нами настоящим душевнобольным и, если употребить клинический термин, демонстрирует тяжелейший случай шизофрении» (Манн, 2009, с. 115). Впрочем, не только Сосий у Клейста испытывает сомнения в собственной идентичности и психологической целостности: Алкмена сомневается в способности верно интерпретировать собственные чувства, она не может доверять своему зрению, поскольку буквально на ее глазах меняются инициалы на драгоценном венце – подарке Амфитриона-Юпитера. Это приводит к неразрешимой трагической ситуации, когда выбор между двумя Амфитрионами становится невозможен. Однако сомнениям подвержен и сам Юпитер, желающий, чтобы Алкмена различала Амфитриона-супруга и Амфитриона-любownika. Таким образом, в пьесе Клейста двойничество перестает быть внешним динамическим мотивом, определяющим развитие сюжета, а приобретает философское значение. Как справедливо замечает В. А. Финогенов, в пьесе Клейста находит отражение кризис познания: «...на идеи рационалистической философии Р. Декарта, интегрированные в пьесу французского предшественника, накладывается представление И. Канта об ограниченных возможностях человеческого разума. <...> Клейст существенно смещает акцент в область метафизики. Идентичность персонажей, теряющих связь с собственной личностью, отражает представление о невозможности человеческого Я постичь самого себя» (2023, с. 95). Подобное расширение ассоциативного поля мотива двойничества определило во многом и дальнейшие интерпретации XX века, учитывавшие не только варианты Плавта и Мольера, но и, безусловно, Клейста.

Сюжет мифа об Амфитрионе изначально делает центральным мотив двойничества, на основе которого выстраивается система взаимосвязанных мотивов. Наличие двойников заставляет героев усомниться в собственном рассудке, что акцентирует мотив безумия, который интерпретируется драматургами по-разному. Двойственность, заложенная в мифе об Амфитрионе, предполагает обращение к таким бинарным оппозициям, как божественное и человеческое, мужское и женское, в свою очередь связанными с мотивами любви, верности и невольной измены. Наконец, мотив двойничества связывается, начиная уже с текста Плавта, с мотивом театральности: в прологе обыгрывается превращение трагедии в комедию и наоборот, а в итоге пьеса обозначается как трагикомедия. Таким образом, трансформация данной системы мотивов и определяет сущностные различия интерпретаций мифа об Амфитрионе в драматургической практике XX – начала XXI в.

«Амфитрион-38» (*Amphitryon 38*) написан Жаном Жироду (*Hippolyte Jean Giraudoux*; 1882-1944) в 1929 году, между двумя мировыми войнами. Гуманистическая тональность интерпретации Жироду определяет тот факт, что мотив двойничества, оставаясь формально сюжетообразующим, наполняется иными ассоциативными связями (Загорюлькина, 2015; 2020; Nipa, Biktimirov, 2016). На первый план здесь выходит попытка познания истинно человеческой природы, обладающей онтологической целостностью. Не случайно в начале пьесы Юпитеру доступно видеть лишь тень Алкмены, нечто призрачное и неуловимое, чью подлинную сущность он еще не в состоянии постичь. Следует отметить, что в интерпретации Жироду с мотивом двойничества соединяется мотив цельности: божественному разуму Юпитера невозможно познать гармоничную человеческую природу без того, чтобы самому не стать человеком и по физической природе, и по мыслям, и по чувствам.

В пьесе Ж. Жироду двойники не встречаются друг с другом, однако одним из главных отличий данной версии становится наличие образа Леды, который может быть рассмотрен как вариант двойника Алкмены.

Цельность образа Алкмены постигается лишь в ее неотъемлемой связи с образом Амфитриона, женское и мужское здесь не противопоставляются, а становятся единым целым универсальным воплощением природы Человека. В словах Юпитера есть упоминание о том, что он не хочет причинить даже малейший вред Амфитриону, поскольку любовь Алкмены делает мужа частью ее самой. Интересно, что при подобном акцентировании целостности и гармоничности Жироду не отказывается в своей версии от мотива безумия, однако он возникает в ином контексте и не является следствием появления двойников.

В качестве первого примера можно рассмотреть сцену прощания Алкмены с Амфитрионом, который собирается на войну: Алкмена ревнует мужа к луне, амазонкам, доспехам и даже самой войне, требуя, чтобы Амфитрион позволил ей укусить его руку. Учитывая, что одной из интерпретаций данного мифа была версия Клейста, то ассоциация с образом Пентесилеи из его одноименной пьесы, где царица амазонок вместе со своими псами набрасывалась на Ахилла и в безумии разрывала его на части, оказывается вполне прочитываемой. Зеркально строится сцена возвращения Амфитриона, который теперь так же, как прежде Алкмена, желает укусить ее в шею. Этот образ укуса, общего любовного безумия, поглощения плоти как воплощения физического обладания, присвоения становится одним из компонентов, подчеркивающих единство Алкмены и Амфитриона.

Еще один пример, когда в интерпретации Жироду появляется мотив безумия, – это моменты столкновения земного, человеческого и небесного, божественного начала, причем как боги, Юпитер и Меркурий, начинают ощущать себя утратившими разум под влиянием тысячи противоречивых одновременных желаний, присущих человеческой природе, так и люди, например, кормилица Алкмены Эклиссия в ожидании явления Юпитера упоминает о том, что привычная картина мира разрушается, когда веет бессмертием, не присущим обычному человеку.

Человеческое и божественное начала, с одной стороны, противопоставлены (Алкмена, отказываясь от внимания Юпитера, указывает Меркурию, что она полностью земная, принадлежит земной атмосфере, которая не соотносима с «божественным дыханием»), но, с другой стороны, эти начала образуют бинарное единство: земное отражает божественный свет, божественное же в свою очередь не постигается без человеческого (воплощение Юпитера в смертном облике Амфитриона позволяет создателю Вселенной постичь истинное значение собственного мира и значения человечества, которое боги не воспринимали всерьез; здесь возникает периферийный мотив игры).

В пьесе «Амфитрион-38» мотив театральной игры связан не с двойничеством, хотя вся история Амфитриона «является двойничеством в особом – маскарадном, притворном ключе: двойники в ней – боги, которые на время оделись в костюмы людей» (Кроо, Фаустов, Савинков, 2022, с. 37). Отголоски маскарадного переворачивания, вернее «выворачивания», представлены в сцене, когда Трубач, организуя встречу Юпитера, выдает юных танцовщиц за паралитиков, великанов за карликов, а «немые» расппевают гимны и песни. Также в театральном ключе подается финальная сцена, где сначала перед народом разыгрывается сцена любовного свидания Алкмены и Юпитера, а затем Меркурий призывает на сцену персонажей пьесы и объявляет занавес, который дублируется финальной ремаркой пьесы. Таким образом, вся история получает театральное обрамление: от первых неясных теней, отразившихся на занавесах окна, до финального занавеса. Так мотив театральности соединяется с мотивом забвения: Юпитер лишает Алкмену части воспоминаний, следовательно, и возможности догадаться о невольной измене, а значит, утратить целостность. Однако это становится невозможным уже в онтологическом плане, потому что если гармоническую цельность утрачивает Алкмена, то ее утрачивает и весь человеческий род, ибо он воплощен в ее образе, в финале пьесы, в том числе и для самого Юпитера.

Пьеса Георга Кайзера (*Georg Kaiser*, 1878-1945) «Дважды Амфитрион» («*Zweimal Amphitryon*») продолжает гуманистическую трансформацию античного мифа, сопрягающуюся с его христианизацией (Вареникова, 2008). «Греческие драмы» («Пигмалион», «Дважды Амфитрион», «Беллерофонт») Кайзера (1948) в духе теории «новой

мифологии» (Steiner, 1980) определяют ту опору, которая должна стать основой нового мира и человека, рано или поздно преодолевающего свой болезненный разлад.

Трансформация сюжета об Амфитрионе и Алкмене в пьесе Г. Кайзера происходит в первую очередь за счет изменения статуса отношений героев и ритуализации действия. Отправной точкой становится незавершенный ритуал свадьбы, когда Алкмена остается в пограничном состоянии, не став полноценно женой Амфитриона, который брачной ночи предпочитает подаренные доспехи и войну.

Ритуалистический характер драмы подчеркивается первой ремаркой первого акта, в которой в фиванском дворце полководца Амфитриона выделяется пространство церемониального зала с алтарем Зевса. Мистериальное начало вводится в ткань текста за счет нескольких аспектов. Так, фигура вестника отсылает читателя к античной трагедии, ее истокам – древним мистериям, посвященным Деметре, Коре и Дионису, а также образу корифея хора; в качестве самого хора в пьесе выступают безымянные персонажи – военачальники, старцы, женщины. Эти отсылки к древнегреческой трагедии, обыгрывание этимологии слова («козлиная песнь»), обращение к форме ритуального действия трансформируют таким образом мотив театральности, снимая комический аспект сюжета, к которому обратился драматург. Служанка в диалоге с вестником упоминает птицу как знак свыше, что одновременно может прочитываться аллюзией и на античные традиции птицегадания, и на христианский образ птицы-вестника, посланника. Кроме того, пылкое молитвенное обращение Алкмены к Зевсу завершается символическим жертвоприношением: ремарка указывает, что Алкмена «остается с расprostертыми руками неподвижной на алтаре» (Кайзер, 2017, с. 81), а затем дым от алтаря превращается в «огромный столб, который окрашивается в небесно-голубой цвет» (обозначая тем самым вертикаль, соединяющую небесное и земное, человеческое и божественное), за алтарем появляется Зевс в образе Амфитриона в одеянии пастуха.

Версия Г. Кайзера фактически лишается традиционного столкновения двух пар двойников как сюжетобразующего компонента, вследствие чего и комическая составляющая практически сходит на нет: Амфитрион и Зевс, принявший его облик, встречаются на мгновение в конце пьесы, однако всем присутствующим сразу становится ясно, что из жертвенного дыма появляется божество, которое, как “*deus ex machine*”, открывает всем истину и определяет будущее. Мотив двойничества связан здесь в первую очередь с противопоставлением Амфитриона-полководца и Амфитриона-пастуха.

Центральным образом драмы становится Алкмена как воплощение уникальной человеческой способности любить, о чем упоминал и сам Г. Кайзер в переписке с дочерью. Алкмена в драме Г. Кайзера не становится жертвой обстоятельств или только объектом страсти Зевса, автор наделяет этот образ чертами, роднящими его и с персонажами античных мифов, и с романтическими героинями, и с библейскими праведниками. Одну и подобных отсылок можно увидеть в монологе перед молитвой Зевсу, где звучат слова о том, что сердце бесильно и «меч не нужен – нанести ему смертельное раненье» (Кайзер, 2017, с. 80); похожая фраза завершает пьесу Г. Клейста «Пентесилея», когда царица амазонок говорит о том, что ей не нужен кинжал, она не убьет себя, потому что внутри уже мертва, и этот внутренний надлом ее убьет. Впрочем, этот психологический пассаж, которым завершал пьесу Клейста, у Кайзера переводит страдание героини в духовную сферу, облекая его в форму экстатической молитвы, призывающей в итоге божественное вмешательство. Так, Алкмена обретает черты образа праведника, ради которого Бог готов пощадить остальных грешников, а затем и Богоматери (праведная дева, пламенно молящаяся; три старца, совершающие путь к Амфитриону, Зевс предвещает появление божественного ребенка и поручает Амфитриону заботу о нем, пока не придет его время совершить свои великие деяния). Таким образом, соблазнение и невольная измена заменяются в версии Г. Кайзера испытанием Алкмены, ее способностью любить Амфитриона в любом обличье, даже как простого пастуха.

Образ Амфитриона в пьесе противопоставляется Алкмене, однако не столько как воплощение мужского начала, а как ослепленное стремлением к войне человечество. Не случайно, что на Амфитриона подаренные на свадьбу доспехи оказывают фактически гипнотическое действие: он мгновенно забывает о жене и отправляется сначала завоевывать Фарсалу, а затем, не удовлетворившись победой, одержанной с помощью хитрости, требует продолжения военного похода. Можно считать, что в целом мотив безумия трансформируется в версии Г. Кайзера в мотив одержимости войной, покорения всего неприступного (как восклицает в пьесе Амфитрион).

Таким образом, интерпретация Г. Кайзера строится на двойственном соединении античных мотивов с христианскими (Вареникова, 2010), которые в контексте экспрессионистской поэтики (Топер, 2008; Боров, 2001) становятся способом выразить эсхатологический ужас человечества, обреченного на гибель из-за собственного ослепления, одержимости войной и надеждой на спасение, которое может принести рождение нового человека (Вареникова, 2008). В концепции Кайзера центральное место отведено любви, воплощенной в женском начале, через которую приходит спасение всему человечеству.

Драматургическая интерпретация Петера Хакса (Peter Hacks, 1928–2003) «Амфитрион» появляется в 1968 году и связана с пьесой «Омфала» (1970), в которой писатель обращается к образу Геракла. Петера Хакса справедливо называют писателем-«мифотворцем» и экспериментатором, он интерпретировал различные мифологические и литературные сюжеты, в своих эстетических взглядах опираясь на традиции Античности, например Аристофана, творчество Шекспира; особое влияние на драматургию автора оказали теории Б. Брехта, а в лирике – наследие Г. Гейне (Шарыпина, Райнич, 1992; Сейбель, 2015; Nipa, Biktimirov, 2016).

Интерес к сюжету об Амфитрионе П. Хакс объясняет в эссе «О моем Амфитрионе» (Zu meinem “Amphitruon”, 1968) отчасти тем, что в разные эпохи к нему обращались знаменитые драматурги, такие как Плавт, Мольер, Дж. Драйден и Г. Клейст, и задача самого Хакса соединить всё лучшее, что было в предшествующих

версиях. Так, версия П. Хакса изначально предполагает диалогическую интертекстуальность по отношению к ее предшественникам.

Обращение к античной драматургии, обыгрывание классицистической формы драмы приводит к тому, что мотив двойничества подается за счет намеренной визуализации театрального начала, акцентирования мотива маски (Васильев, 2015; Толшин, 2007): в сюжет об Амфитрионе автор вносит «лирический элемент, атмосферу праздника и веселой игры» (Шарыпина, Райнич, 1992, с. 94). Двойники создаются за счет условного приема смены театральной маски: золотые носят боги, маски естественного цвета принадлежат людям. Условность происходящего на сцене подчеркивает и обозначение персонажа Ночь занавесом, лишенным слов, но своим движением способным выражать отношение к происходящему на сцене, вести безмолвный диалог. Мотив театральности подчеркивается в самом начале пьесы, когда Юпитер не столько принимает облик Амфитриона, сколько собирается выучить и сыграть определенную роль, которая оказывается для него слишком ограниченной. В этом отношении мотив театральности усиливает различия между двойниками Амфитрионом и Юпитером. Если в предшествующих интерпретациях Алкмена не могла их различить, что порождало трагические и психологические коллизии, то здесь Алкмена объявляет Амфитриону, пытающемуся оправдать измену неведением, что она всё знала сразу, и таким образом создается противопоставление не Амфитриона и Юпитера, а вполне для Алкмены различимых Амфитриона-мужа и Амфитриона-возлюбленного. Если Алкмена Г. Клейста не может сделать свой выбор и эта невозможность лишает ее уверенности в собственном «я», то Алкмена Хакса подобного сомнения лишена, она выбирает «лучшего» Амфитриона, которого воплощает Юпитер. Впрочем, и сам образ Амфитриона двойственен: есть тот, кто полюбил Алкмену, кто был способен говорить те романтические речи, которые произносит в первую встречу Юпитер, нарушая «сценарий» Меркурия, – и есть Амфитрион-полководец, государственный деятель, погруженный в рутинные заботы социума. С этой точки зрения Амфитрион вступает в полемику с Юпитером о том, что такое человеческая жизнь, каково место человека в мире. Здесь можно отметить аллюзии на классицистический конфликт долга и чувства, поскольку Юпитер воплощает в этом случае чувственный мир человеческой природы, а Амфитрион – слепое подчинение условностям и правилам социальной стратификации. Таким образом, оппозиция божественного и человеческого нивелируется и переводится полностью в сферу человеческой природы, в область поиска истинного человека. Амфитрион воспринимает любовь как воплощение хаоса, а брак – как порядок, поэтому столь настойчиво подчеркивает, что он – именно муж, а не любовник, в то время как Юпитер, напротив, говорит Алкмене, что он – любовник, и ему нет никакого дела до ее мужа.

Впрочем, Амфитрион П. Хакса способен обрести целостность: Юпитер, признавая, что человеческая жизнь тяжела, полна трудов и забот, указывает, что истинная человечность обретается только через светлое чувство любви.

Наибольшее отличие в трактовке мотива двойничества и связанного с ним мотива безумия (Обидина, 2018; Федосеенко, 2009) в данной версии имеют сцены с Созием и Меркурием. Если в предшествующих версиях эти сцены направлены либо на создание комического эффекта (Плавт), либо, напротив, усиливают трагическую двойственность сознания (Клейст), либо это противостояние вообще отсутствует (Г. Кайзер), то в пьесе П. Хакса образы Созия и Меркурия играют более важную роль. Прежде Созий, раб Амфитриона, ничего не мог противопоставить Меркурию, принявшему его облик, он оказывался всегда проигравшим. В тексте Хакса встреча Созия-философа с Меркурием, принявшим его облик, становится поводом для своего рода «софистического диалога», в котором философу удается победить бога. Показательной комической и одновременно психологической деталью становится шляпа, одинаковая у Созия и Меркурия. Меркурий планирует, что в беседе от столкновения с двойником Созий шляпу сорвет с головы, будет мять, крутить и, наконец, разорвет, однако все эти действия в итоге совершает сам Меркурий со своей шляпой, под слова сочувственного утешения Созия. Созий-философ наделяется здесь особой формой «высокого безумия» (Садовская, 2014), свойственного поэтам, жрецам, она позволяет Созию достигнуть атараксии или полного бесстрастия.

Таким образом, трансформация рассматриваемой системы мотивов в пьесе П. Хакса получает свое наполнение за счет многочисленных диалогических отсылок к предшествующим интерпретациям мифа об Амфитрионе. Акцентирование мотива театральности сводит образы персонажей драмы к воплощению определенных идей, данных в диалектическом единстве.

В первой четверти XXI века в отечественной литературе появляется еще одна версия мифа об Амфитрионе: Александр Монвиж-Монтвид (Александр Игоревич Белогоров, род. 1975) пишет комедию «Новый Амфитрион» (текст пьесы цитируется по варианту, размещенному на сайте автора, т. к. официального печатного издания не существует), театральная премьера которой состоялась в 2021 году в нижегородском театре «Преображение». Сам драматург отмечал, что в этой истории ему всегда было жаль Амфитриона и особенно Созия, поэтому он решил перевернуть сюжет, чтобы и боги, и люди могли побывать на месте своих оппонентов. Ключевыми отличиями данной версии становятся отсутствие невольной измены Алкмены, что исключает в контексте данной версии рождение Геракла (этот аспект вообще остается за пределами текста), и появление в системе персонажей Геры, которая не ревнует Зевса, а сочувствует Алкмене и готова ей помочь; таким образом, в пьесе А. Монвиж-Монтвида появляются пары двойников: Амфитрион – Зевс, Алкмена – Гера, Созий – Меркурий.

Трагическая напряженность романтической или экспрессионистской версий заменяется комической игровой составляющей: весь текст пронизан отсылками, аллюзиями и реминисценциями к предшествующим версиям, а также широкому кругу явлений современной культуры. Комедия А. Монвиж-Монтвида оказывается ближе к традиции П. Хакса. В начале пьесы в ремарках обозначено, что действие происходит в небесных чертогах, где Зевс восседает на троне. В театральной версии был найден удачный прием, подчеркнувший мотив

маски: в центре сцены находится плоскостное изображение статуи Зевса, с пустотой на месте лица, т. е. имитирующее декорации для фотографий, где желающие могут примерить на себя определенный образ, в данном случае Зевса, и первый монолог актер произносит именно таким образом.

Обыгрывает А. Монвиж-Монтвид в своей комедии и тот момент, что в ряде предшествующих интерпретаций (Ж. Жироду) Юпитер не просто принимает облик Амфитриона, а меняет собственную сущность с божественной на человеческую. Персонажи «Нового Амфитриона» не только обмениваются внешностью, но и получают или, напротив, лишаются своих способностей. Оказывается, что Зевс в смертном облике не способен победить даже мышь, а Амфитриону на Олимпе не удается справиться с молниями, и это приводит к тому, что остальные олимпийские боги начинают считать Зевса сумасшедшим и готовятся свергнуть его, а люди обвиняют богов в человеческом облике в богохульстве. Гротескную форму приобретает сцена в финале комедии, где для возвращения всех на свои места герои должны объединиться и в молитве взывать к своему двойнику. Как и у П. Хакса, в пьесе А. Монвиж-Монтвида выделяется образ Созия, который отчасти сохраняет черты философа: так он оспаривает мнение Амфитриона, что «у бога могут быть свои причины» для соблазнения смертных женщин, приводя ему в пример гипотетическую ситуацию с Алкменой. Кроме того, Созий единственный, кто прекрасно себя чувствует на месте Гермеса, потому что в принципе делает то же, что и будучи смертным: пьет вино и ухаживает за нимфами, поэтому Зевсу, Гере, Гермесу, Амфитриону и Алкмене с трудом удастся убедить Созия занять свое место.

Примечательно и то, что практически все персонажи пьесы быстро узнают об истинной природе двойников, поэтому мотив безумия служит для усиления комического начала. Единственный из персонажей пьесы, кто не знает о наличии двойников, – жена Созия, но и для нее то, что Алкмена и Амфитрион вдруг называют себя олимпийскими богами, повод усомниться в их душевном здоровье, а не в своем; источником трагедии или психологических конфликтов эта ситуация не становится, кроме того, Жена Созия единственная не имеет в пьесе двойника, зато служит примером филологической игры (Меркурий в образе Созия пытается отгадать имя его жены, перебирая известные мифологические имена, но так его и не отгадывает, вероятно, дело в том, что разные авторы, если и вводили данный персонаж в драму, то давали ей разные имена: Мольер – Клеантида, Драйден – Бромия, Клейст – Харита).

Важное место в пьесе занимает бинарная оппозиция мужского и женского, представленная, однако, как своеобразный набор штампов в сознании современного человека. Гера и Алкмена говорят о женской солидарности и «нехитрых женских уловках», часто гендерное противопоставление обыгрывается в отзеркаленных фразах и ситуациях (словесная игра – основной прием создания комического в пьесе). Так, например, в диалоге Зевса и Гермеса, летавшего вестником к Алкмене и сообщившего, что Алкмена не готова принять любовь Зевса, тот объясняет отказ трепетом перед божеством, подчеркивая: «Я так и знал! Нетвёрд рас­судок женский, / Такую радость он вместить не в силах!» (Монвиж-Монтвид, 2019).

В отзеркаленной сцене Гера в образе Алкмены возвращает подобную фразу Зевсу в образе Амфитриона: «От счастья твой рассудок помутился! / Ах, у мужчин нетвёрдым он бывает, / Причём, порой, без всякого удара» (Монвиж-Монтвид, 2019). И подобных примеров в пьесе достаточно много.

В итоге благополучным финалом комедии становится возвращение каждого на свое место и осознание того, что чужая роль часто оказывается не так хороша, как видится со стороны. Зевс замечает: «Всё выглядит немного по-другому, / Когда на жизнь зриаешь не с Олимпа» (Монвиж-Монтвид, 2019). Амфитрион резюмирует, что для смертных нет ничего лучше, когда небожители не обращают на них внимания и дают жить «в довольстве и покое».

Несмотря на то, что пьеса во многом создается как современная комедия, основанная на интертекстуальной игре и постмодернистских приемах, в ней можно отметить и некоторые элементы мифодрамы, актуализация которой в контексте литературы происходит в начале XXI века. Мифодрама базируется на психоаналитической теории и появляется в теории Якоба Морено как «спонтанный театр», необходимый для гармонизации личности. В настоящий момент мифодрама – метод психоаналитической практики, основывающийся на проживании участниками тренингов и сеансов определенных мифологических или литературных сюжетов.

Для мифодрамы характерна особая форма, предполагающая одну или несколько смен точек зрения на события мифа, усиление роли второстепенных персонажей. В «Новом Амфитрионе» добавляется точка зрения Геры и происходит дублирование, а иногда и отзеркаливание основной линии мифа. В пьесе А. Монвиж-Монтвида можно отметить элементы культурологической модели мифодрамы, что выражено в сопряжении мифа и современности (пьеса наполнена отсылками к настоящему времени, даже перечень действующих лиц предполагает двойные характеристики: «Зевс, бог-громовержец – представительный, властный мужчина среднего возраста; Гера, богиня, жена Зевса – надменная женщина лет 30; Гермес, бог, посланник Зевса – энергичный молодой человек»). Данная модель мифодрамы предполагает акцент на позициях противоположных сторон. Так же в «Новом Амфитрионе» можно отметить черты архетипической мифодрамы, которые помогают участникам действия проживать и постигать бессознательное, вырабатывать алгоритмы собственного действия через архетипические образы и сюжеты. В этом отношении в пьесе прорабатываются традиционные гендерные стереотипы. Важной составляющей мифодрамы становится преодоление кризиса, часто за счет проживания чужих ролей, достижение катарсиса и деролинг, т. е. снятие масок и возвращение к самому себе, что мы и наблюдаем в финале пьесы. Таким образом, можно рассмотреть трансформацию мифа об Амфитрионе в пьесе А. Монвиж-Монтвида и как терапевтическое проживание мифодрамы для преодоления кризиса внутрисемейных отношений.

Заключение

В заключение можно сделать вывод, что сходства и различия интерпретаций мифа об Амфитрионе в XX-XXI веках определяются трансформацией системы мотивов, определенных прецедентными текстами Плавта, Мольера, а затем и Г. Клейста. Драматургические версии Ж. Жироду, Г. Кайзера, П. Хакса, А. Монвиж-Монтвида написаны в разные исторические периоды и под влиянием различных мировоззренческих и эстетических установок, однако специфику трансформации определяет то, как авторы разрабатывают систему мотивов, выстраивающуюся вокруг центрального элемента – двойничества и связанных с ним мотивов безумия, дихотомии божественного и человеческого, бинарности мужского и женского и мотива театральности. В пьесе Ж. Жироду двойничество и связанные с ним мотивы обуславливают онтологический статус дихотомии божественного и человеческого, мужского и женского, создают образ подлинного, цельного человека. Версия Г. Кайзера создана в русле идей «новой мифологии» и воплощает экспрессионистскую идею появления нового типа человека. Интерпретация П. Хакса акцентирует мотивы двойничества и «высокого безумия» в «софистических» диалогах Созия-философа и Меркурия, а также за счет мотива маски. Пьеса А. Монвиж-Монтвида, с одной стороны, может расцениваться как интертекстуальная игра с предшествующими интерпретациями, с другой – как обращение к структуре мифодрамы.

Следует отметить, что созданные в первой половине XX века версии больше акцентируют гуманистическое начало, определяют онтологическую функцию мифа, что позволяет обратиться к проблеме истинной природы человека, обретению им гармонической целостности, преодолению внутренней дисгармонии. Интерпретации второй половины XX – начала XXI века развиваются в традициях функционирования комического, в мифе акцентируется антропологическое начало, определение места личности в мире, социуме, межличностных отношениях. Особенно в XXI веке подчеркивается не просто соединение мифологии с психологией, а усиление психотерапевтической составляющей работы драматурга с мифологическим сюжетом, достижение катарсического эффекта, а также расширение жанровых границ текста.

Перспективы дальнейшего исследования могут быть связаны с анализом других мотивов, к которым обращаются авторы интерпретаций мифа об Амфитрионе, также возможно акцентирование диахронического подхода и включение в сопоставительный контекст версий XVII-XIX веков; кроме того, представленный материал может послужить источником дальнейшей разработки принципов мифопоэтического анализа драматургических произведений, включая их сценические воплощения.

Материалы исследования | Research materials

1. Жироду Ж. Амфитрион-38 // Жироду Ж. Зигфрид. Амфитрион-38. Интермеццо. Электра. Безумная из Шайо / пер. И. Волевич. М.: Флюид/FreeFly, 2008.
2. Кайзер Г. Дважды Амфитрион / пер. А. М. Варениковой // Театрон. Научный альманах Санкт-Петербургской академии театрального искусства. 2017. № 2 (20).
3. Клейст Г. Амфитрион / пер. А. И. Оношкович-Яцыной // Клейст Г. Избранное. М.: Художественная литература, 1977.
4. Монвиж-Монтвид А. Новый Амфитрион. 2019. https://monvizh.narod.ru/Novy_Amfitriion.pdf
5. Хакс П. Амфитрион // Пьесы / пер. Э. Венгерова. М.: Искусство, 1979.
6. Hacks P. Amphitryon. Komödie in drei Akten. Berlin: Aurora, Eulenspiegel Verlag, 2010.
7. Kaiser G. Griechische Dramen: Pygmalion. Zweimal Amphitryon. Bellerophon. Zürich: Artemis-Verlag, 1948.
8. Kleist H. von. Amphitryon, ein Lustspiel nach Molière / hrsg. von A. H. Müller. Dresden: Arnold, 1807.

Источники | References

1. Боров Ю. Б. Экспрессионизм: отчужденный человек во враждебном // Теория литературы: в 4 т. М.: Наследие, 2001. Т. IV. Литературный процесс.
2. Вареникова А. М. «Дважды Амфитрион» Георга Кайзера: возрождение античной трагедии на основе комедийного сюжета // Театрон. Научный альманах Санкт-Петербургской академии театрального искусства. 2008. № 2.
3. Вареникова А. М. «Дважды Амфитрион» Георга Кайзера. Христианизация древнегреческого мифа // Вопросы театра. 2010. № 1-2.
4. Васильев А. В. Маски в римском театре: происхождение и типология // Труды исторического факультета Санкт-Петербургского университета. 2015. № 23.
5. Дуда Н. В. «Амфитрион, или Два Сосия» Джона Драйдена на сцене современного английского театра // Южно-Российский музыкальный альманах. 2021. № 3 (44).
6. Загоруйкина В. А. Античная и современная интерпретация мифа об Амфитрионе // Восточнославянская филология. 2020. Вып. 10 (34). Литературоведение.
7. Загоруйкина В. А. Интерпретация античного мифа в пьесе Жана Жироду «Амфитрион-38» // Восточнославянская филология. 2015. Вып. 1 (25). Литературоведение.

8. Кроо К., Фаустов А. А., Савинков С. В. Перевоплощения смысла в творчестве Достоевского: семиотические заметки: монография. Воронеж: Издательский дом Воронежского государственного университета, 2022.
9. Ладная О. А. Художественное своеобразие комедии Джона Драйдена «Амфитрион» // Проблемы истории, филологии, культуры. 2008. № 19.
10. Лосев А. Ф. Диалектика мифа // Миф – Число – Сущность / сост. А. А. Тахо-Годи. М.: Мысль, 1994.
11. Манн Т. «Амфитрион» Клейста. Новое обретение / пер. А. Ю. Зиновьевой // Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. Серия III. Филология. 2009. Вып. 2 (16).
12. Обидина Ю. С. “Mania” в древнегреческой культуре: эволюция безумия в историческом и религиозно-антропологическом контексте // Вестник Марийского государственного университета. Серия: Исторические науки. Юридические науки. 2018. Т. 4. № 4 (16).
13. Садовская И. Г. Феномен вдохновения, или Функционирование мотива «высокого безумия» в греческом мифе // Известия Южного федерального университета. Филологические науки. 2014. № 2.
14. Сейбель Н. Э. Формы актуализации претекста в интертекстуальных драмах Х. Мюллера и П. Хакса // Вестник Челябинского государственного педагогического университета. 2015. № 1.
15. Толшин А. В. Феномен маски в театральной культуре: дисс. ... д. культ. СПб., 2007.
16. Топер П. М. Экспрессионизм как культурный феномен Новейшего времени // Германия. XX век. Модернизм, авангард, постмодернизм / ред.-сост. В. Ф. Колязин. М.: РОССПЭН, 2008.
17. Фаустов А. А. Литературные двойники как семиотическая проблема // Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Филология. Журналистика. 2019. № 3.
18. Федосеенко Н. Г. Романтический феномен безумия // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 9: Филология. Востоковедение. Журналистика. 2009. № 3-1.
19. Финогенов В. А. Кризис познания в драме Г. фон Клейста «Амфитрион» // Человек: образ и сущность. Гуманитарные аспекты. 2023. № 3 (55).
20. Шарыпина Т. А. Античность в литературной и философской мысли Германии первой половины XX века. Н. Новгород: Нижегородский государственный университет, 1998.
21. Шарыпина Т. А. Миф как смыслопорождающая модель в литературном сознании Германии второй половины XX века // Модели в современной науке: единство и многообразие: сборник научных трудов / под ред. С. С. Ваулиной, В. И. Грешных. Калининград: Российский государственный университет им. Иммануила Канта, 2010.
22. Шарыпина Т. А. Немецкий полилог об Античности на рубежах переломных эпох // Диалог с Античностью в междисциплинарном контексте: коллективная монография. Н. Новгород, 2023.
23. Шарыпина Т. А. Проблемы мифологизации в зарубежной литературе XIX-XX вв.: материалы спецкурса. Н. Новгород: Нижегородский государственный университет, 1995.
24. Шарыпина Т. А. Своеобразие мифотворчества в художественном мире Ганса Эриха Носсака // Новые российские гуманитарные исследования. 2012. № 7.
25. Шарыпина Т. А., Меньщикова М. К., Полуяхтова И. К. Миф и европейское литературное сознание XIX-XX вв. (проблемы мифопоэтики и мифотворчества в трудах нижегородских ученых) // Известия высших учебных заведений. Поволжский регион. Гуманитарные науки. 2014. № 4 (32).
26. Шарыпина Т. А., Райнич А. П. Сюжет об Амфитрионе в одноименной комедии П. Хакса (к проблеме воплощения комического в художественном мышлении XX века) // Комическое в мировом литературном процессе XX века (художественная практика и проблемы научного осмысления): тезисы докладов и сообщений межгосударственной научной конференции. Харьков: Харьковский государственный университет, 1992.
27. Bär G. Das Motiv des Doppelgängers als Spaltungsphantasie in der Literatur und im deutschen Stummfilm. Amsterdam – N. Y.: Rodopi, 2005.
28. Nipa T. S., Biktimirov V. E. Artistic interpretation of Amphitryon story in dramas by J. Giraudoux and P. Hacks // Journal of Siberian Federal University. Humanities and Social Sciences. 2016. Т. 9. № 5.
29. Steiner C. Georg Kaiser. Ein moderner “Mythenmacher” // Georg Kaiser: Eine Aufsatzsammlung einem Symposium in Edmonton. Kanada / hrsg. von A. Pausch, E. Reinhold. Berlin – Darmstadt: Agora, 1980.
30. Vardoulakis D. The Doppelgänger: Literature’s Philosophy. N. Y.: Fordham University Press, 2010.
31. Vogt M., Niekerk C. Die widersprüchliche Ordnung der Dinge. Objekte, Körper und Identitäten in “Der zerbrochne Krug”, “Amphitryon” und den Kant-Briefen // Kleist-Jahrbuch. Stuttgart, 2015.
32. Wittkowski W. Heinrich von Kleists “Amphitryon”: Materialien zur Rezeption und Interpretation. Berlin: De Gruyter, 1998.

Финансирование | Funding



Публикация подготовлена при финансовой поддержке Российского научного фонда в рамках научного проекта № 23-28-00559 «Античный код в проблемном поле русско-немецких театральных взаимосвязей».



The study was carried out with the financial support of the Russian Science Foundation, as part of research project No. 23-28-00559, “The ancient code in the problematic field of Russian-German theatrical interconnections”.

Информация об авторах | Author information**RU****Меньщикова Мария Константиновна¹**, д. филол. н., доц.¹ Национальный исследовательский Нижегородский университет им. Н. И. Лобачевского**EN****Maria Konstantinovna Menshchikova¹**, Dr¹ National Research Lobachevsky State University of Nizhny Novgorod¹ menshikova4@yandex.ru**Информация о статье | About this article**

Дата поступления рукописи (received): 30.12.2024; опубликовано online (published online): 21.07.2025.

Ключевые слова (keywords): миф об Амфитрионе; интерпретация; система мотивов; двойничество; дихотомия;
myth about Amphitryon; interpretation; motifs system; duplicity; dichotomy.