

УДК 82.0.

**ФИЛОСОФСКО-ЭСТЕТИЧЕСКАЯ КОНЦЕПЦИЯ ОБРАЗА ЕЛЕНЫ
В ТРАГЕДИИ ГЁТЕ «ФАУСТ» И МИФОЛОГИЧЕСКОЙ ОПЕРЕ
ГУГО ФОН ГОФМАНСТАЛЯ «ЕГИПЕТСКАЯ ЕЛЕНА»
(К ПРОБЛЕМЕ ТВОРЧЕСКИХ СХОЖДЕНИЙ)**

© Т. А. Шарыпина

*Нижегородский государственный университет им. Н. И. Лобачевского
Россия, 603950 г. Нижний Новгород, проспект Гагарина, 23
E-mail: kafzl@yandex.ru*

Анализируются интерпретации сюжета о Елене Троянской в трагедии Гёте «Фауст» и мифологической опере Гофмансталя «Египетская Елена» с точки зрения преемственности и развития философско-эстетической концепции образа. Впервые работа над оперой «Египетская Елена» рассматривается как плодотворный этап совместного творчества Гофмансталя и Рихарда Штрауса на основе ницшеанской рецепции античности. Доказывается, что в философско-эстетических взглядах Гофмансталя концепция оперы «Елена» явилась символом синтеза противоположных точек зрения на античное мироощущение и глубинные истоки древнегреческого искусства. В «мистической свадьбе» Елены как бы соединились воедино светлая олимпийская Греция Винкельмана и Гёте и стихийный титанизм, дионисийский экстаз и архаическая мистика Ницше, Буркхардта, Бахофена. Основой для подобного объединения служит, с его точки зрения, непобедимый инстинкт жизни древнего грека, осуществляющий себя в способности к нравственному преображению и возрождению путем преодоления неизбежного в человеческом существовании страдания.

***Ключевые слова:** миф, мифологическая опера, интерпретация, сюжет, философско-эстетическая концепция.*

Идея создания мифологической оперы «Египетская Елена» в творческом союзе Рихард Штраус – Гуго фон Гофмансталью принадлежит последнему, заинтересовавшемуся противоречивостью облика гомеровской Елены – «демонической» в «Илиаде» и «добропорядочной» в «Одиссее». Так, комментируя историю создания оперы, австрийский драматург вспоминает: «Начиная с 1920 года в моей фантазии вырисовывается неуловимый, сверкающий как струящаяся вода сюжет, группа образов <...> В ту ночь, когда греки ворвались в пылающую Трою, Менелай должен был найти в одном из захваченных пожаром дворцов свою жену и, по видимому, вынес её из рушащихся стен города. Эта женщина, его любимая, похищенная Парисом супруга, была причиной возникновения войны, этих десяти ужасных лет осады Трои, вызвавших смерть множества мужчин, причиной этого пожара. Вместе с тем, она была вдовой Париса и подругой десяти или двенадцати других сыновей Приама, тоже убитых или умиравших от полученных ран, следовательно, она была также вдовой и этих десяти или двенадцати молодых принцев! Какая совокупность обстоятельств для супруга! Она превосходит фантазию и вместе с тем является предметом зависти любого драматурга: ни одно литературное произведение, даже если бы его написал Шекспир, не могло бы с ней сравниться. Я уверен, что Менелай молча отнес эту женщину, продолжавшую оставаться первой красавицей мира, на своё судно. Что произошло потом – осталось неизвестным. Несколько лет

спустя сын Одиссея путешествовал в поисках исчезнувшего отца по Греции. Он попал и в Спарту, где во дворце встретил Менелая, благородного, гостеприимного спартанского царя, «прекрасного как бог», встретил Елену, хозяйку этого дворца, более прекрасную, чем когда-либо, царицу этой мирной страны. Невольно хочется узнать, что же между тем произошло? Что пришлось пережить супругам за время, отделяющее памятную ночь в Трое от спокойной жизни, которой они наслаждались в Спарте?.. Что дало возможность супружеской чете вновь начать мирное, озаренное солнцем совместное существование?.. В этом и заключается сюжет – если только удастся обратить на пользу любопытство, – возможно лирический, взывающий к музыке (последнее мне не сразу пришло в голову)» [4, с. 432].

Гофмансталь использовал для своего либретто почти все известные источники: четвертую песнь «Одиссеи» Гомера, рассказ Геродота, утверждавшего, что Елена переселилась из Спарты в Египет, разработку варианта мифа у Стесихора (конец VII – начало VI века до н. э.), впоследствии заимствованную Еврипидом, известные стихотворные строки из «Лисистраты» Аристофана. Есть в сюжете и прямые реминисценции из «Фауста» Гёте. В выбранном для мифологической оперы сюжете Гофмансталя несомненно привлекло то, что о возвращении Менелая и Елены из-под Трои древнейшие источники повествуют крайне лаконично, сам момент встречи и примирения супругов (наиболее интересный в психологическом аспекте) опускается, что давало большой простор для фантазии либреттиста.

Рассказывая о разрушении Трои, Аполлодор ничего не сообщает о первой встрече Елены и Менелая, скупое повествуя о дальнейшем. Еврипид, следуя Стесихору, создаёт драму с довольно сложной интригой, однако для него не существует психологической антиномии между троянской и египетской Еленой. Согласно его версии, Парис увёз в Трою призрак спартанской царицы, а подлинная Елена, всегда сохранявшая верность мужу, была перенесена Гермесом в Египет к царю Протею. Менелай, занесенный бурей в Египет, привозит с собой и призрак Елены, где последний исчезает и происходит встреча с подлинной Еленой. В пьесе Еврипида, наряду с причудливой интригой, развязанной лишь при помощи божественного вмешательства, особый интерес привлекает образ Менелая. Это поистине трагический образ. Психологически тонко Еврипид передаёт душевные терзания всего лишившегося героя, в двух, следующих один за другим, монологах из Эпизода II. Растерянность героя достигает своего апогея, когда он узнает, что не только опозорен изменой Елены, но и не отомщен, поскольку кровопролитная война и победа бесплодны: в Трое обитал лишь призрак Елены, растаявший по прибытии в Египет.

Как и в драме Еврипида, основная психологическая нагрузка в либретто Гофмансталя приходится на образ Менелая (в опере – Менелас-Menelas, вместо привычной формы Menelaos; в дальнейшем героя оперы мы будем называть Менелас, чтобы избежать путаницы). Драматург чрезвычайно усложняет нравственный аспект конфликта, отождествляя троянскую Елену с египетской. Запутанные психологические отношения и экзотические происшествия, приводящие в конце концов к воссоединению супругов, и составляют содержание произведения Гофмансталя, обремененного значительным псевдомифологическим антуражем и попытками психоанализа.

Опера Гофмансталя–Штрауса страдает неоправданной усложненностью сюжета, чрезмерной запутанностью интриги (история с флаконами волшебного напитка остаётся непонятной зрителю). Усиливая, по сравнению с драмой Еврипида, роль волшебницы-провидицы в сюжете оперы, драматург значительно утяжеляет действие и вводит ряд второстепенных персонажей, нарушающих стилистическое единство произведения. Это и «всезнающая раковина», и свободные эльфы, пустынный-шейх Альтаир и его тоскующий сын Да-уд. Всё это усиливает экзотически нереальный характер либретто. Надуманность и усложненность сюжета озадачивала и Р. Штрауса, при прочтении содержания первого действия «Елены» заметившего: «По-видимому, на этом всё заканчивается? Что ещё может произойти во втором акте?» [4, с. 436].

Действительно, античная мифология и древнегреческие герои являются в произведении Гофмансталя лишь декорацией, на фоне которой разыгрываются глубокие психологические конфликты и поднимаются сложные, актуальные философские проблемы. Замысел произведения формируется в эпоху послевоенного времени. При всей аполитичности творческих устремлений Гофмансталя и Штрауса в качестве центральной в опере встаёт проблема самосознания человека, вернувшегося с войны, связанная прежде всего с образом Менеласа. Так, если уже в IV Эпизодии драмы Еврипида «Елена» герой обретает душевное равновесие и с вновь обретенной супругой ведет интригу против жестокого варвара, домогающегося её руки, то Менелас Гофмансталя – мятущаяся личность с раздвоенным сознанием. Знаменательно уже первое появление героя и те ремарки-«психogramмы», которыми оно сопровождается в либретто. Оборванный и грязный, с ножом в зубах, Менелас грубо тащит за руку Елену: «Озирается, растерянно, как человек, спасшийся от смерти и вырвавшийся из тьмы на свет» («Menelas sieht sich um, befangen wie ein Mensch, der aus Finsternis ans Licht und ans Todesgefahr in ein schön erleuchteteres Zimmer kommt»). Первая реплика героя звучит «тихо и стесненно» (leise und beklemmen) «Что ещё боги мне приготовили?» (“Was haben die Götter mir vorbereitet?”) [2, с. 883].

В связи с этим меняется и основной конфликт оперы. Менелай и Елена в драме Еврипида единодушно противостоят тирании варвара. Кульминация событий связана с бегством героев. Гофмансталя, а затем и Штрауса, не занимают превратности судьбы героев, связанные с возвращением на родину. В центре внимания драматурга и композитора психологическая проблема взаимопонимания людей, некогда разделенных враждой и ненавистью, поиски путей их примирения. Вопрос – злободневный в послевоенную эпоху. Гофмансталь усложняет положение своего героя. Так, если Менелай Еврипида воссоединяется с Еленой Египетской, ничего общего не имеющей с Еленой Троянской – призраком, причиной всех бед, то Менелас должен принять и простить Елену Троянскую, занесенную роком вместе с ним в Египет.

Среди литературных источников либретто Гофмансталя III Акт из второй части «Фауста» Гёте, первая часть которого разыгрывается «перед дворцом Менелая в Спарте», а вторая – апофеоз Елены – во «Внутреннем дворе замка» и иллюзорной Аркадии. Великого веймарца также занимал психологический аспект возможности примирения Менелая и Елены. Гёте отбрасывает инвариант с призраком Елены как облегчающий момент конфликта. Его Елена – единственная в мире, феномен совершенства:

Ф о р к и а д а

Передают, что ты жила в двух обликах,
И в Трое и в Египте одновременно.

Е л е н а

И без того в минувшем все запутано,
Так с толку не сбивай меня нелепостью [1, с. 329].

Сюжет первой части III Акта содержит в себе ядро возможной трагедии: Елена, находящаяся в тревожных раздумьях и полном неведении относительно своей дальнейшей судьбы, послана Менелаем ... готовить собственное жертвоприношение. Однако, подняв продуктивную с точки зрения художественного воплощения проблему, Гёте «снимает» её, чудесным образом перенеся Елену в средневековый замок и Аркадию. Для него Елена – воплощение высшей красоты, символ художественного идеала, недостижимого совершенства, стремление к которому уже облагораживает человечество. Над ней не властно время, и она вне суда человеческого. Утверждению этого служит вторая часть III Акта – торжество Елены, выдержанная в ином стилистическом ключе, чем I. Подчеркивая явное различие между двумя частями III Акта, Гёте говорил Эккерману: «Первая часть требует лучших трагических артистов, а в последующей части, в опере, роли должны быть распределены между лучшими певцами и певицами...» (25 января 1827 г.). Любопытно, что уже в замыслах Гёте появляется идея оперы на этот сюжет, причём писатель указывал даже образец подобного создания – «Волшебную флейту» Моцарта.

Гофмансталь подхватывает и развивает замысел Гёте, делая, однако, трагической фигурой не Елену, а Менеласа. Уже первый диалог героев, занесенных по воле автора во дворец египетской волшебницы Аитры, тоскующей о бросившем её возлюбленном Посейдоне (вольная трансформация девственной пророчицы Феоны из драмы Еврипида), напоминает нам строки из монолога героини Гёте:

Двусмысленность судьбы и славы двойственность
Мне дали боги в роковые спутники,
И грозное присутствие неясности
Со мною даже у порога этого,
Муж слова мне на корабле не вымолвил,
Почти со мною не встречаясь взглядами,
Как будто мне задумывал недоброе [1, с. 318].

Одна из первых реплик Менеласа Гофмансталя, обращенная к Елене, груба и напоминает ей: «Твоё ложе было// В самом низу корабля, / Моё в самом верху – под звёздами-// Так было десять ночей подряд». Мотив меча, секиры или кинжала Менеласа, грозящего жизни Елены, также присутствует в диалоге Форкиады и Елены:

А как он Деифоба изуродовал,
 Убитого Париса брата младшего,
 Который был с тобой, вдовой, в сожительстве?
 Отрезал уши, нос перекалечивши,
 Смотреть ужасно было на несчастного...
 Из-за него с тобой он так расправится.
 Красы не делят. Кто владел ей полностью,
 Всё истребит сполна, а не поделится [1, с. 336].

Кинжал сопутствует Менеласу с первого появления героя на сцене до окончания сценического действия и символизирует собой неутолимую жажду мести, то непреодоленное прошлое, что терзает царя Спарты и постоянно напоминает о себе. Гофмансталь ещё более заостряет конфликт. Не только Деифоба убивает Менелас, но и Париса (по мифу застреленного Филоктетом из лука Геракла). Об этом с отвращением вспоминает Елена в момент объяснения супругов: «Я помню прекрасно, когда Парис был простерт перед тобой и прощался с жизнью, ты вырвал его, этот кривой нож (С с о д р о г а н ь е м)... Ужасны мужчины и так обстоятельны в убийстве... Я должна тебя опасаться...» («Als Paris vor dir lag // und flieht'um sein Leben, // entrissest du ihm // den krummen Dolch – ich kenn ihn recht wohl! ..(Mit einem Schauder) Furchtbar sind Männer // und grundlich im Toten... // I ch müsste dich fürchten») [2, с. 886].

Применяя излюбленный приём зеркального отражения ситуации, Гофмансталь заставляет Менеласа постоянно гоняться и вновь поражать мнимого Париса. Примирение супругов. Наступающее в первом действии при помощи волшебного напитка Аитры недолговечно. Одного взгляда на брошенный кинжал достаточно, чтобы мучения героя вернулись вновь. Мысль драматурга достаточно прозрачна: нельзя сделать человека счастливым, отняв у него память. Лишь вспомнив всё, пройдя через многие испытания и совершив бессмысленное убийство, герой удостоивается и искупления и преображения. И всё же нравственное очищение Менеласа неубедительно, понимая это, Гофмансталь вновь прибегает к мистике. Примирение и очищение героев происходит во время фантастического празднества – торжества Елены, – вновь при помощи волшебного напитка Аитры. Однако, если первый акт оперы при всей декоративной тяжеловесности и перенасыщенности цвето-световыми эффектами динамичен и содержит ряд психологически интересных и тонких ситуаций, во втором чувствуется драматургическая исчерпанность сюжета. Наиболее интересен и психологически разработан эпизод, связанный с гибелью Да-уда. Так, окруженная восторженными поклонниками Елена вновь напоминает мужу о Трое. Разыгравшуюся перед глазами героя сцену сам Менелас называет зеркальным повторением прошлого:

O Spiegelbild!	Die Könige auf,
So stand meine Frau	Ach, und die Graeisse
Auf den Zinnen von Troja!	Bei ihrem Anblick,
Lodernd so brannten	Und alle riefen:

(«О зеркальное отражение! Так стояла моя жена на крепостной стене Трои ... и старцы при виде её восклицали:...») Мыслям Менеласа как бы отвечает внезапно раздающийся при-

звон воинов и юношей: "Heisse uns sterben im Sande// Für einen einzigen Hauch// Von deinen verschlossenen Lippen!" («Заставь нас умереть в песках пустыни лишь за одно дыхание, слетевшее с твоих губ!») [2, с. 918]. Появление юного мечтательного царевича Да-уда воспринимается героем как второе пришествие Париса, и конец юноши предопределен.

В отличие от находящегося в постоянном действии и внутренне раздвоенного Менеласа, Елена на протяжении всего действия абсолютно безмятежна. Её реакция и поступки в момент появления во дворце Аитры по-женски естественны и противопоставлены реакции Менеласа. Поправляя перед зеркалом растрепавшиеся волосы, она желает насладиться ужином за роскошно сервированным столом. Она не чувствует ни вины, ни раскаяния. В отличие от Елены Еврипида, страждущей и активно ведущей интригу, героиня Гофманстала представляет вместо себя действовать другим. Она как бы живёт в ином моральном измерении, чем Менелас, её поведение напоминает в какой-то степени пассивную созерцательность Ифигении Гёте. Но действия дочери Агамемнона определялись внутренней чистотой и нравственной силой героини, поведение Елены определено полубожественным происхождением. Елена как бы живёт «по ту сторону добра и зла». Концепция образа Елены в опере «Египетская Елена» Гофманстала–Штрауса претерпела не только влияние ницшеанского взгляда на античность, под воздействием которого находились оба участника творческого союза Гофманстала–Штраус. Очевидны реминисценции из «Фауста» Гёте, героиня которого – отнюдь не образец добродетели:

Елена, славой и стыдом покрытая,
Я с берега иду, с недавней высадки,
Ещё от корабельной качки пьяная...
Я в дверь войду, и пусть за ней останется
Событий ужас, что меня преследовал...[1, с. 3].

Именно такая, «с живыми человеческими чувствами и страстями, – как справедливо заметил А. Аникст, – она стала для Гёте идеалом красоты» [3, с. 509].

Как и героиня Гёте, Елена Гофманстала, святая и грешная одновременно, наделена беспредельной жадью жизни и даром преображения. Горько иронизируя, Менелас сравнивает её с золотым кубком, в котором налито вино, но из этого сосуда пили слишком многие:

Ein Becher war	Кубок был
Süsser als dieser,	Слаще, чем этот
Herlich gebildet,	Красивее изукрашен был.
Aus dem trank Paris,	Пил из него Парис,
Und nach seinem Tod	А после его смерти
Seiner Brüder viele	Много его братьев,
Du warst ihre Schwägerin	А ты была вдовой
Ohnegleichen!	Несравненной!

На справедливый упрек Менеласа Елена невозмутимо отвечает: «Но ты счастливее их, ведь ты жив, а они все мертвы, и ты – мой господин!» («Aber du bist der Beglückte // denn alle sind tot – und du bist mein Herr!»)[2].

Идея преодоления прошлого во имя будущего и нравственного преображения человека в страдании, как и в комической опере «Ариадна на Наксосе» Гофманшталя–Штрауса, становится определяющей в концепции этого спектакля. Чрезвычайно важное значение придавал Гофмансталь финалу оперы – «Празднику Елены». Именно в нем сконцентрирован философский смысл произведения. Мистическая повторная свадьба Елены уподоблена мифологическому «священному браку», обеспечивающему стабильность и благополучие. Воссоединение супругов и превращение их в «вечную пару» (zu einem ewigen Paar) символизирует необходимость всеобщей гармонии. К. Скродцки считает, что в астрально-мифологическом плане союз Елены и Менеласа должен означать гармонию Солнца и Луны, с мифолого-психологической точки зрения – примирение супругов – это объединение «света олимпийской разумности» и «титанических сил души»[5].

Первоначальный замысел произведения в духе «идеала греческой красоты» Винкельмана и Гёте не получил своего законченного воплощения в творении Гофманшталя–Штрауса. Как отмечает Э. Краузе, вместо оперы в стиле зрелого классицизма «Получилась далекая от античности модернистская парафраза подлинного эллинизма»[4, с. 437] Как ни превосходна музыка Р. Штрауса, по мнению исследователей, она далека от светлой одухотворенности «Ариадны на Наксосе», а её пышность и экзотичность не имеет ничего общего с окрыленностью и просветленностью, характерной для подлинного греческого искусства. Философская и психологическая «перегруженность» оперы с тревогой ощущалась Штраусом, писавшим Гофмансталью в конце 1923 года: «Я провёл три дня в постели и за это время, как мне кажется, понял основную ошибку, допущенную в первом акте, начиная со второго выхода Менелая и до рассказа Аитры. Как бы психологически тонко все это ни было вами придумано и обосновано – это ведь не драматический спектакль и может вылиться в очень скучную музыку...» [4, с. 436].

И тем не менее при всех удачах и неудачах, просчетах и находках работа над оперой «Египетская Елена» – плодотворный в философско-эстетическом плане этап совместного творчества Г. фон Гофманшталя и Р. Штрауса. В философско-эстетических взглядах Гуго фон Гофманшталя концепция «Елены» явилась символом желанного для австрийского драматурга синтеза противоположных точек зрения на античность, античное мироощущение и глубинные истоки древнегреческого искусства[6]. В «мистической свадьбе» Елены как бы соединились воедино светлая олимпийская Греция Винкельмана и Гёте и стихийный титанизм, дионисийский экстаз и архаическая мистика Ницше, Буркхардта, Бахофена. Основой для подобного объединения служит, с его точки зрения, непобедимый инстинкт жизни древнего грека, осуществляющий себя в способности к нравственному преображению и возрождению путем преодоления неизбежного в человеческом существовании страдания. Одной из наиболее мощных сил, способствующих преображению титанизма и хаоса в гармонию и законность, Гофмансталь считал любовное чувство, эрос (см. «Заметки к выступлениям в Скандинавии», речь «Австрия в зеркале поэзии», 1916.), что и нашло своё законченное воплощение в идейно-художественной концепции оперы «Египетская Елена». В эстетических

исканиях Р. Штрауса работа над партитурой «Елены» означала несомненное возвращение к классическим идеалам в духе Винкельмана и Гете, тяготение к которым, несмотря на кратковременный интерес к «ночным сторонам души» древнего грека в «Электре», он ощущал на протяжении всей долгой творческой жизни.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гёте И. В. *Собрание сочинений*. В 10 т. Т. 2. М.: Худож. Лит., **1976**.
2. Hofmannsthal H. V. *Die Ägyptische Helena. Oper in zwei Aufzügen // Ausgewählte Werke*. Leipzig, Insel-Verlag, **1975**.
3. Аникст А. А. *Творческий путь Гёте*. М.: Худож. Лит. **1986**.
4. Краузе Э. *Рихард Штраус. Образ и творчество*. М.: Гос. Муз.изд-во, **1961**.
5. Skrodzki K. I. *Mythopoetik. Das Weltbild des antikes Mythos und die Struktur des nachnaturalistischen Dramas*. Bonn. Bouvier, **1986**.
6. Шарыпина Т. А. Проблема взаимодействия видов искусства в немецкой философско-эстетической мысли на рубеже XIX–XX вв. // *Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского*. **2010**. №4. С. 993–997.

Поступила в редакцию 25.03.2013 г.

**PHILOSOPHICAL AND AESTHETIC CONCEPTION OF HELEN'S IMAGE IN
GOETHE'S TRAGEDY "FAUST" AND MYTHOLOGICAL OPERA BY
HOFMANNSTHAL "THE EGYPTIAN HELEN"**

© T. A. Sharypina

*N. I. Lobachevsky Nizhny Novgorod State University
23 Gagarin Street, 603950, Nizhny Novgorod, Russia.
E-mail: kafzl@yandex.ru*

The analysis concerns the interpretation of the story about Helen of Troy in the Goethe tragedy "Faust" and in the Hofmannsthal mythological opera "The Egyptian Helen" in terms of succession and development of philosophical and aesthetic conception of image. For the first time the work on the opera "The Egyptian Helen" is considered as a fruitful period of the combined creation of Hugo von Hofmannsthal and Richard Strauss on the basis of Nietzsche's antiquity reception. It is proved, that in the Hofmannsthal's philosophical and aesthetic views the conception of the opera "Helen" is the symbol of synthesis of opposite view points on antique perception of the world and the basic sources of the ancient Greek art. The light Olympic Greece of Winckelmann and Goethe and the spontaneous titanism, Dionysus's ecstasy and Nietzsche's, Burckhardt's, Bachofen's archaic mysticism merged in Helen's "Mystic wedding". The basis for such unification serves an invincible life instinct of an ancient Greek, who becomes apparent in ability to moral transformation and revival by force of overcoming inevitable things in human existence of suffering.

Keywords: *myth, mythological opera, interpretation, plot, philosophical and aesthetic concept.*

Published in Russian. Do not hesitate to contact us at edit@libartus.com if you need translation of the article.

Please, cite the article: Sharypina T.A. Philosophical and Aesthetic Conception of Helen's Image in Goethe's Tragedy "Faust" and Mythological Opera by Hofmannsthal "The Egyptian Helen" // *Liberal Arts in Russia*. 2013. Vol. 2. No. 2. Pp. 159–167.

REFERENCES

1. Gete I. V. *Sobranie sochinenii [Collection of Writings]*. V 10 t. Vol. 2. Moscow: Khudozh. Lit., 1976.
2. Hofmannsthal H. V. *Ausgewählte Werke*. Leipzig: Insel-Verlag, 1975.
3. Anikst A. A. *Tvorcheskii put' Gete [Artistic Path of Goethe]*. Moscow: Khudozh. Lit. 1986.
4. Krauze E. *Rikhard Shtraus. Obraz i tvorchestvo. [Image and Art]*. M.: Gos. Muz. izd-vo, 1961.
5. Skrodzki K. I. *Mythopoetik. Das Weltbild des antikes Mythos und die Struktur des nachnaturalistischen Dramas*. Bonn. Bouvier, 1986.
6. Sharypina T. A. *Vestnik Nizhegorodskogo universiteta im. N. I. Lobachevskogo*. 2010. No. 4. Pp. 993–997.

Received 25.03.2013.