

«ИФИГЕНИЯ В ТАВРИДЕ» ГЕТЕ НА РУБЕЖЕ XXI ВЕКА

Т.А. Шарыпина
Нижегородский госуниверситет

На рубеже XVIII–XIX вв. наиболее значительным и совершенным воплощением концепции античности Винкельмана стала «Ифигения в Тавриде» И.В. Гете. Это произведение великого веймарца в течение двух столетий было своеобразным эстетическим эталоном, центром притяжения и отталкивания в творческих исканиях многих поколений немецких писателей, философов, теоретиков литературы. Знаменательно, что одной из наиболее емких в смысловом отношении интерпретаций классического сюжета в литературе Германии на пороге XXI века становится «Ифигения на свободе» (1991) Фолькера Брауна [1]. Являясь своеобразным «инвариантом» известного античного сюжета, произведение Брауна стало плодом горьких раздумий писателя о путях прогресса, судьбах гуманизма. Оно представляет собой как бы «пессимистический эпилог», «послесловие» к драме Гете, выдержанное в ироническом тоне. Происходит своеобразное «перефункционалирование» и философско-мировоззренческих принципов прошлого — процесс, характерный для драматургии XX века.

Античный материал, особенно сюжеты об Атридах, оказался чрезвычайно емкой и удобной формой воплощения актуальной проблематики. Отвлекаясь от излишних бытовых подробностей, драматурги используют заложенную в мифе возможность обобщения, универсализации и создают вневременные общезначимые модели действительности, человеческого поведения, нравственных конфликтов. Преимущество использования античного материала именно в драме заключается прежде всего в том, что сама условная форма пьесы способствует относительной свободе драматурга в работе с традиционным сюжетом, а следовательно, активизирует и его вневременное звучание.

Начиная с 60-х годов, в репертуаре Германии получают широкое распространение обработки и интерпретации сюжетов, образов, мотивов античной драматургии и мифологии. Среди авторов, работавших в этом направлении, следует назвать Х.Х. Янна, В. Хильдесхаймера, Р. Хоххут, П. Хакса, Х. Мюллера, Ф. Фюмана, Ф. Брауна.

Рассматривая подобные обработки и интерпретации античного материала, можно выделить несколько видов подобных произведений в зависимости от задач, стоящих перед драматургом. К ним относятся адаптации, сохраняющие в неприкосновенности содержание и идейный смысл первоисточника, но облегчающие его восприятие, модернизируя лексико-стилистическую систему подлинника («Тирани Эдип» Х. Мюллера, 1966). Переработки, в которых писатель, устраняя архаизмы, одновременно изымает и малопонятные современному зрителю эпизоды, имеющие локальную историческую семантику. Существуют переработки, где кардинальным образом переосмысливается сюжет и вся идейно-эстетическая система оригинала в соответствии с общей обстановкой эпохи и взглядами драматурга. В русле этой тенденции создавались пьесы И. Лангнер «Ифигения возвращается» (1948), В. Хильдесхаймера «Жертвоприношение Елены» (1955), П. Хакса «Амфитрион» (1968), Х. Мюллера «Филоктет» (1958–1965).

Кроме того, есть произведения, лишь формально сохраняющие некоторую связь с мифом или античной трагедией. Так, для интерпретации используется не драматическое произведение как таковое, а отдельные мотивы, наполняющиеся остро актуальной проблематикой («Геркулес 5» Х. Мюллера (1966), «Омфала» П. Хакса, 1972), или отдельные персонажи, сюжетные ситуации.

В русле названной тенденции происходит трансформация сюжета в одной из первых в послевоенные годы интерпретаций мотивов троянского цикла мифов — радиопьесе В. Хильдесхаймера «Жертвоприношение Елены» (1955) [2]. Обращение немецкого автора к мифу о троянской войне, который был столь успешно использован в пьесе Ж. Жироду «Троянской войны не будет», не случайно. Ж. Жироду обратился к древнему сюжету, в ироничной и легкой форме предостерегая о надвигающейся военной катастрофе; Хильдесхаймер использует тот же миф спустя десятилетия после свершившейся трагедии, пытаясь по-своему переосмыслить ее уроки. Антивоенный пафос радиопьесы бесспорен.

Осовременивая сюжет, Хильдесхаймер не создает своей этико-эстетической концепции античности, ограничиваясь дегероизацией величественных событий и персонажей. Травестия мифа о Елене Прекрасной будет доведена до крайней фамильяризации в обработке П. Хакса «Прекрасная Елена» (1962) [3], созданной по мотивам оперетты Ж. Оффенбаха. Элементы мифа драматург пытается соединить с легкомысленной стихией «бульвара». В подобной системе Елена закономерно превращается в «кокетку», легкомысленную «дочь улицы», место жрецов, богов и героев занимают «бульвардисты», денди и поэты.

Однако форма травестии выбрана П. Хаксом не случайно. Автор не ставил перед собой задачу пародировать сюжет или намеренно переосмысливать образы в гротескном ключе. Подобная трансформация выполняла иную функцию: помочь зрителю через призму вечного увидеть современность, прийти к синтезу мифологического и сиюминутного, исторического.

Изменение концепции образа Елены в диапазоне от «демона» до «кокетки» — не единственная парадоксальная трансформация античного материала в немецкой литературе XX века. Катаклизмы современной истории поставили под сомнение продуктивность пассивности «чистой человечности» «Ифигении» Гете.

Замысел пьесы И. Лангнер «Ифигения возвращается» [4] относится к 1938 году. Как и Гауптман, прогнозируя финал исторической трагедии, писательница обращается к мифам о судьбе молодого поколения Атридов. Окончательная редакция пьесы датирована 1948 годом. Идеино-художественная структура этого произведения насыщена литературными и политическими ассоциациями. Сказывается увлечение автора на протяжении творческого пути различными литературными направлениями: от «новой деловитости» до символизма и сюрреализма. Судьба молодого поколения Атридов и возвращение Ифигении должны были, с точки зрения Лангнер, ассоциироваться в сознании читателя и зрителя с возвращением эмигрантов-антифашистов в разоренный Берлин и их попытками с помощью активного вмешательства в хозяйственную и политическую жизнь страны возродить Германию и немецкий народ. Подобные параллели в пьесе проводятся чрезвычайно прямолинейно и подчас лишены психологической основы и мотивации.

Четырем действиям драмы, представляющим три наиболее важных и наполненных значительными событиями дня, на манер античной трагедии предпослан Пролог, в котором зритель и читатель знакомится с основными героями и предпосылкой основного действия. Символика в пьесе отличается некоторой плакатно-

стью, прямолинейностью. Так, штиль на море и ясное звездное небо в предрасветный час олицетворяют безмятежность надежд возвращающихся на родину героев, буря и опасность кораблекрушения предваряют прибытие Ореста и Ифигении в разрушенное «гнездо» Атридов. В драме присутствует хор Эриний-Эвменид, постоянно, в зависимости от разворачивающихся событий, меняющих свое обличье. Так, в Прологе умиротворенную дрему Ореста и Пилада, выполнивших, как им кажется, свой долг, охраняет полукруг «прелестных и грациозных юных дев» — Эвменид. По ходу действия в моменты активизации родового проклятия Атридов они вновь превращаются в жутких змееволосых старух — Эриний. Именно хору Эвменид-Эриний поручает И. Лангнер комментарий от автора и наиболее важные, с ее точки зрения, моральные сентенции. Уже в Прологе возникает тема святости, созерцательной безучастности и кристальной чистоты Ифигении. И. Лангнер заметно усиливает роль образа Пилада, делая его одним из главных героев пьесы и вводя мотив взаимной любви Ифигении и Пилада, забывшего на чужбине свою невесту Электру. Образ последней, на наш взгляд, не просто контрастно противопоставлен Ифигении, но создавался драматургом под сильным влиянием трагедий Г. Гофмансталя и Г. Гауптмана. Подобно героине Г. Гофмансталя, Электра И. Лангнер уже в I сцене I акта представлена как давно потерявшая человеческое обличье и женское достоинство. Есть прямые переключки с текстом трагедии Г. Гауптмана «Ифигения в Дельфах».

Наиболее значимыми в смысловом отношении становятся 2 и 3 сцены I акта. Долгожданного радостного свидания с родным домом не состоялось: Ореста встречают наглухо запертые ворота разрушенной крепости, озлобленная, опустившаяся сестра и разграбленное наследство. Лексика в пьесе тщательно продумывалась Лангнер. Подтекст основывается на нюансах семантики. Так, в Прологе герои славят «сладкое» и «гордое» возвращение на родину («Heimkehr, süsse Heimkehr! Heimkehr, stolze Heimkehr!»), после первой встречи с Электрой и родным домом Орест восклицает: «В жутком повороте // Рвется время, // О которое мы разбиваемся» («Im schauriger Umkehr // Erbricht sich die Zeit, // An der wir zerbrechen»). Umkehr, использованное в этой фразе Ореста, по сути тоже значит возвращение, как и Heimkehr. Однако это не просто возвращение, но поворот назад, вспять, что очень важно в смысловом отношении. Не светлые мечты и грезы ждут Ореста, а вновь возрожденная кровавая стихия родового проклятия. Не случайно Электра выходит к пришельцам в тяжелом, затканном золотом и драгоценными камнями платье Клитемнестры, с «победоносным» мечом Агамемнона и кинжалом Эгиста. Эта сцена при свете факелов заставляет вспомнить первый выход Клитемнестры в трагедии Гофмансталя «Электра», когда героиня сгибается под тяжестью наряда, символизирующего тяжесть греха и проклятия.

Сюжетная линия пьесы осложняется мотивом соперничества двух сестер за сердце Пилада: «чистой» и «святой» Ифигении, прожившей годы, не зная ужасов войны, и грешной Электры, самохарактеристика которой строится на грубой и трудно переводимой игре слов и на их переносных значениях: «Меня случила война! // Меня обрюхатила нужда. // Беззащитной, была я сначала, // Прежде чем стала доступной без разбора.» / «Mich begattet der Krieg! // Mich hat die Not geschwangert // Wehrlos wurd erst, // Ehe ich wahllos wurde/ (4;31). Контраст, противопоставление на всех идейно-художественных уровнях пьесы становится основным стилистическим приемом. Так, попадая вновь в «лоно семьи», Электра восклицает: «Будь проклято ваше возвращение на родину, // Меня лишаящее родины! Будь прокляты // Ваши безмятежные сновидения, // Которые у меня отни-

мают последнюю надежду» «Verflucht // Eure Heimkehr, die mich // Heimatlos macht! Verflucht // Euer ahnungslos Traumen, // Das mir den letzten // Sussesten Traum raubt» (4;31).

Расстановка персонажей в 1 и 3 акте построена на принципе обратного зеркального отражения. Если в первом акте Электра противостоит Оресту, Пиладу и Ифигении, то в третьем Ифигения противостоит Оресту, Пиладу и Электре. Проблема преступления и наказания, национальной вины и искупления не является предметом размышлений Лангнер. Драматург рассуждает прежде всего о возможностях и путях возрождения народа, пережившего катастрофу. Такое спасение Лангнер видит в осознанном деянии, упорном, облагораживающем труде, в приобщении к земле (акт этот представлен в драме в традициях мифологического ритуала).

Драма Лангнер написана с явной полемической направленностью против шедевра Гете. Так, если в его пьесе очищение рода даровано пассивной в своей созерцательности, но морально безгрешной Ифигении, то в драме Лангнер эта героиня скорее готова ввергнуть оставшихся Атридов в стихию новой распри либо склонить их к акту коллективного самоубийства. Ифигения Гете — чиста душой, героиня Лангнер — полна коварства. Она подговаривает Пилада разрушить до основания дом Атридов и на этих руинах начать строить новый храм своей богине, она готова собственноручно уничтожить уходящего от нее Пилада. Героиня Гауптмана, утратив веру в возможность возрождения, казнит себя, благословляя близких на жизнь. В Ифигении Лангнер с новой силой возрождается проклятье Атридов, оживает тень убитой Клитемнестры. В неосуществленном замысле Гете «Ифигения в Дельфах» Ифигении дано возродить Электру, в пьесе Лангнер именно грешная Электра указывает близким путь к возрождению. Охваченная вначале, как и Ифигения, идеей братоубийственной мести, но возрожденная любовью Пилада, Электра произносит одну из ключевых фраз пьесы: «Наконец я поняла: // у нас просто не было осмысленного дела» («Endlich erkenn ich: // Uns fehlte das sinnvolle Werk») (4;89). Подобно Брехту, «очуждавшему» сюжет известной баллады Гете в пьесе «Добрый человек из Сезуана», Лангнер ставит вопрос о том, может ли тот, кто мало пережил и оставался в стороне от ужасов происходящего, судить и карать. Ифигения Гауптмана на словах призывала «выкорчевать дом Атридов», героиня Лангнер готова во имя «очищения» рода принести своих близких в жертву. Однако ее стремление встречает горячий отпор Электры: «Убить — ты — Меня? // Которую не убила война? // Которую не поразил позор? // О мое сердце, // твердое духом, // сломается даже кинжал» (4;84).

В акте символического возрождения Атридов особая роль отводится образу безымянной девочки-пастушки, приобщающей дарами Великой Матери Земли Ореста, Пилада и Электру к новой жизни. От скромных и одновременно священных даров отказывается лишь Ифигения, замыкающаяся в гордом одиночестве. Как и хор Эриний-Эвменид, безымянная пастушка становится рупором идей Лангнер: «Так для чего же вы возвращались? Зерно растет там, где было посеяно» [4;89].

Обстановка IV действия символична. Сцена представляет солнечный полдень, день сбора урожая и одновременно день свадьбы Ореста и пастушки, которых приветствует хор благоденствующих жителей и празднично одетых Эвменид. По контрасту на ступенях покинутого разрушающегося храма Ифигения чинит сеть рыбака Пилада, ту самую сеть, которой был опутан злополучный Агамемнон. Теперь у этой вещи иное применение — ею ловят рыбу Пилад и Электра.

В символике драмы Лангнер использует мотив священного брака царя, заключающего не просто брачный союз, но союз с самой Великой Матерью Землей как залог благоденствия страны и народа. В финале в момент прощания с возвращающейся назад в изгнание (ирония названия. — *Т.Ш.*) Ифигенией пастушка называет себя — «Я — Земля!» Финал пьесы выдержан в духе древнеаттической аристофановской комедии: сбор урожая, свадьба, изобилие и веселие. Осмысленный труд Ореста, Пилада и Электры возрождает отчизну. Нота диссонанса — уход не нашедшей себе места в этой жизни Ифигении. В празднике великого ликования жизни о ней забыли, а ведь когда-то она спасла Ореста и Пилада от жертвенного ножа. Возвращение Ифигении И. Лангнер — это не самоубийство героини Гауптмана, однако мир иллюзорной идиллии нарушен.

Драматический отрывок Фолькера Брауна «Ифигения на свободе» написан спустя сорок три года после драмы И. Лангнер. Тенденции дегероизации, демифологизации и осовременивания античного материала доведены в этом произведении до своего апогея. Ф. Браун не просто создает один из новых вариантов античного сюжета, перед читателем не вульгарная пародия или фамильярная травестия по мотивам пьесы Гете. На всем протяжении своего творческого пути писатель с пиететом относится к наследию великого предшественника. Скорее перед нами горькие раздумья писателя о том, что идеал «чистой человечности», созданный Гете по канонам Винкельмана в качестве образца для смягчения и исправления нравов современной ему эпохи, так и остался прекрасной мечтой человечества, которой вряд ли когда-нибудь суждено сбыться.

Перед нами своеобразный трагический («злой») эпилог, представляющий, с точки зрения автора, возможный вариант развития событий после известных слов Фоанта: «Счастливым путь!»

Подобное «дописывание» классических произведений — не единичный случай в практике современных немецких писателей. Так, П. Хакс «дописывает» 3 акт к полузабытому наброску молодого Гете «Ярмарка в Пюндерсвейлерне», 2 акт к фештпилю «Пандора». В качестве исходного материала для своего «последствия» Ф. Браун использует один из вариантов мифа о бегстве Ифигении с Орестом и Пиладом из Тавриды. Р. Грейвс, опираясь на Гигина и Еврипида, излагает этот сюжет следующим образом: «<...> И хотя многие утверждали, что Афина посетила Фоанта, собиравшего флот в погоню, и так обольстила его, что тот даже согласился отпустить гречанок-рабынь Ифигении, его появление у Тминфея не обещало ничего хорошего... Хрис и Орест плечом к плечу выступили против Фоанта, павшего от их рук...» [5].

Избранная писателем форма произведения должна была заострить мысль читателя на том, какая бездна разделяет идеалы мыслителей Веймарского классицизма и представления о нравственности и гуманизме у современного человека, попавшего в вихрь политических событий. Известно, какое значение придавал Гете совершенству формы своего произведения. Его классическая стройность и строгость должны были соответствовать идейному содержанию пьесы. Произведение Ф. Брауна — хаотическое чередование отрывков потока сознания героев, основанное на традициях абсурдистского театра. Перед нами внутренний монолог Ифигении, начинающийся как бы после известной реплики Фоанта. Однако об этом читатель догадывается не сразу. Поток сознания героини, как ряд причудливых внутренних ассоциаций, литературных аллюзий (прежде всего из Гете) и иронически переосмысленных современных политических лозунгов («PROST GORBATSCHOW»), постоянно прерывается репликами и отрывками из моноло-

гов и диалогов, споров Ореста, Пилада и Фоанта. Ф. Браун не стремится изложить события в их логической и хронологической последовательности, для него важнее воссоздание эмоциональной атмосферы абсурдной нелепости самой ситуации, в которую попадают герои и в которой они пытаются решать собственные проблемы. Отсюда и возникают приметы, внешне родственные театру абсурда. Так, принадлежность реплик определить достаточно трудно, поскольку перед читателем представлен сплошной текст. Наиболее просто идентифицируется внутренний монолог Ифигении, набранный строчными буквами. Текст, набранный прописными буквами — реплики Ореста, Пилада и Фоанта, перебивающие поток сознания героини, лишенные зачастую последовательности, логики и ведущие лишь к путанице и неразберихе:

Mein Bruder und sein undurchsichtiger Freund
Ganz unverkleidet vor dem Aug des Feinds,
HIER IST SIE. IPHIGENIE. WOHLBEHALTEN.
Sie trefen angstlos auf den roten Platz
Unter dem hellen Himmel der wie Blut sturzt.
EIN WENIG ABGESCHABT VON DEN BARBAREN.
WAR ES EIN HARTES BETT. EIN HARTES BROT
HATTEST DU ZU KAUN BEI KONIG THOAS
WARST DU SEIN WEIB. / WIR WERDEN ES ERFAHREN
UND SEINE PRIESTERIN? / ICH GEB SIE FREI
Sagt Thoas mein Gebieter. SAGT ER FREI. /

Мой брат и его непроницаемый друг
совершенно не замаскированные перед глазами врага.
ЗДЕСЬ ОНА. ИФИГЕНИЯ. В СОХРАННОСТИ.
Они осторожно и боязливо вступают на красную площадь
Под светлым небом, разверзающимся кровью.
НЕМНОЖКО ПОТРЕПАННАЯ ВАРВАРАМИ.
ЭТО БЫЛА ЖЕСТКАЯ ПОСТЕЛЬ. ЖЕСТКИЙ ХЛЕБ
БЫЛА ТЫ ЖЕНОЙ ЦАРЯ ФОАНТА. / МЫ ЭТО УЗНАЕМ. /
И ЕГО ЖРИЦЕЙ? / Я ЕЕ ОСВОБОДИЛ
Так сказал Фоант мой повелитель. ОН СКАЗАЛ СВОБОДНА. / [6; 1–35]

Ф. Браун намеренно нарушает существующие грамматические формы, употребляя не сочетаемые друг с другом слова и формы, опуская, по сути, знаки препинания и предельно вульгаризируя цитаты из Гете или привычные афоризмы эпохи Веймарского классицизма. Так, известная фраза из «Ифигении в Тавриде» Гете «искать душою Элладу» превращается в реплику «пялиться через море на Грецию, на Запад», не только изменяющую привычную тональность, но и привычный смысл. Орест и Пилад появляются перед Железным Занавесом, затем ступают по «красной площади», что позволяет провести аналогии с событиями недавнего прошлого и представить Ифигению жительницей Восточной Германии, мечтающей о воссоединении немцев и о желанной свободе. Вопрос о свободе — центральный в произведении. Раздумывая над итогами перемен, Ф. Браун поворачивает этот вопрос иной стороной: какая свобода нужна Ифигении? И могут ли желанную свободу принести героине Орест и Пилад (по характеристике журналиста, берущего интервью у писателя, «зловещие типы, дельцы, спекулирующие на понятии о свободе»), персонажи с повадками гангстеров («два жирных маклера, гангстеры на рынке // иди к кассе, сестра. К моему сердцу...» / «Zwei fette Makler,

Gangster auf dem Markt // Komm an die Kasse, Schwester. An mein Herz»). Ключевой в концепции произведения, на наш взгляд, является фраза героини: «А хочу ли я быть так освобожденной моим братом. Брат, который выведет меня в свет. Украшенная, наряженная Ифигения. Ифигения в супермаркете. Манекен — Ифигения / «Will ich befreit sein von meinem Bruder. // Ein Bruder der mich ausführt in die Welt Geschminkt gekleidet Iphigenie. // Iphigenie im Supermarkt. // Schaufenster-puppe Iphigenie». / [6; 1–35].

Внутренний монолог Ифигении Ф. Браун характеризует как «пробу на разрыв», мучительную борьбу желаний, чувств и фактов. Героиня Брауна не производит в слух ни одного слова и остается в бездействии вплоть до финального эпизода, о котором нам в традициях античного театра повествует очевидец. Она «молчалива и упряма», как характеризуют ее Орест и Пилад или, с точки зрения писателя, извнепарламентскую точку зрения на действительность. Это внутреннее сопротивление молчащей Ифигении, за которым скрывается внутренняя сила, вызывает бурную реакцию «освободителей», удивляющихся «неблагодарности» этой «потаскухи, лгуньи, убийцы в гнусном одеянии» / «DIE HURE LUGNERIN UND MORDERIN. / IN IHREM SCHMIERIGEN GEWAND.»/

По сути молчаливое упорство Ифигении — это доведенная до логического финала пассивная созерцательность Ифигении Гете. Не случайно пришедшие в бешенство «спасители» злобно именуют ее на прощание «невестой Гете». Гротескный намек на утерянные идеалы классической Греции и винкельмановскую концепцию эллинского мировосприятия можно усмотреть в сцене, предшествующей финалу. Читатель и зритель может только догадываться, что скрывается за репликами героев. Скорее всего, Орест и Пилад применяют силу, пытаясь «убедить» Ифигению в необходимости «свободы»:

HALTE SIE, OREST./
WAS IST DAS. MARMOR. EINE STATUE.
AUS GIRP. O PYLADES./ TATSÄCHLICH, TOT.
ODER ANTIK. EINE ANTIQUITÄT./
WIE MAN SIE HANDELT JETZT./ WIE MAN SIE AUFLIEST
GOETHES BRAUT.

«ДЕРЖИ ЕЕ, ОРЕСТ./
ЧТО ЭТО ТАКОЕ. МРАМОР. СТАТУЯ.
ИЗ ГИПСА. О ПИЛАД./ ДЕЙСТВИТЕЛЬНО, МЕРТВА.
ИЛИ АНТИЧНА. АНТИЧНОСТЬ./
КАК ОНА ТЕПЕРЬ ТРАКТУЕТСЯ...»
<...> НЕВЕСТА ГЕТЕ [6; 1–35].

В отличие от чистой героини Гете, Ифигения Ф. Брауна — грешная и земная. Она, подобно героине Гауптмана, совершала кровавые жертвоприношения, она любила Фоанта и тосковала об Элладе. Но именно ее «детский лепет» об Элладе приводит Фоанта к «новому мышлению» («Новое мышление в его старой голове — мой старый текст, которым я давилась, которым я блевала, который я кричала ночами наперекор прибою на голом берегу, душой ища Элладу»). Образ Фоанта — наиболее значительный, как подчеркивает писатель, в концепции произведения. «Просвещенный скиф», решивший «сладкими словами» примирить народы. В интервью Ф.Браун называет его «мудрым человеком с Востока», который, презрев ритуалы и привилегии власти, стремится воплотить в жизнь новые идеа-

лы. Действие совершено, но результат оказался с «неприятным ликом». Однако в герое оказывается, по мнению писателя, достаточно сил, чтобы под конец вновь «повернуть руль и остановить историю». Финальный монолог Фоанта многопланов и метафоричен. Суть его сводится к тому, что в роковой момент истории человек обязан не выжидать, но действовать. Произведение заканчивается в момент наивысшего напряжения событий. Писатель не делает вывода, не навязывает читателю единственного разрешения конфликта. Останавливая Ореста и Пилада, Фоант прибегает к силе, следовательно, льется кровь:

WAS FÜR GESCHREI AM HAFEN./ EINE FRAU
SIE HAT IHR KIND AM LEIB ERDRUCKT AUS ANGST./
ERDRUCKT AM LEIB, KALCHAS./ IHR KIND AM LEIB./
AUS ANGST VOR DEN SOLDATEN./
SIE SPRANG INS WASSER JAUCHZEND WIE IM RAUSCH
GIERIGER FREIHEIT⁷ JAUCHZEND SAGST DU, KALCHAS./
IHR JUBEL SPRANG SPITZ DURCH DIE BRANDUNG WIE
EIN MESSER.

ЧТО ЗА КРИК В ГАВАНИ. / ОДНА ЖЕНЩИНА
ОНА ИЗ СТРАХА ЗАДАВИЛА РЕБЕНКА ПРИЖАВ ЕГО К ЖИВОТУ/<...>
<...> ИЗ СТРАХА ПЕРЕД СОЛДАТАМИ <...>
<...> ОНА ПРЫГНУЛА В ВОДУ ЛИКУЯ В ОПЬЯНЕНИИ
ОТ ДОЛГОЖДАННОЙ СВОБОДЫ./ЛИКУЯ СКАЗАЛ ТЫ, КАЛХАС. /
ЕЕ ВОСТОРОГ СКАКАЛ ПО ПРИБОЮ КАК ОСТРЫЙ
НОЖ [6; 1–35].

Рассуждая о нравственных ценностях, заложенных в произведениях прошлого, Фолькер Браун настаивает на том, что современная действительность со всеми ее катастрофами не может отменить классические идеалы человечества. Однако вневременные образы литературы воспринимаются читателем и зрителем в категориях противоречивой реальности конца XX века. Старая драма с финалом, утверждающим благость мироздания, отошла в прошлое. Ее герои перешли в иной, объятый противоречиями мир. Пьеса «Ифигения в Тавриде» не может быть воплощена на сцене буквально в свете этико-эстетических идеалов Гете периода Веймарского классицизма. Не случайно, вспоминает Ф. Браун, в финале инсценировки драмы Гете, предпринятой Немецким театром в 1984 году, Ифигения выражает свою радость в безумном танце, символизирующем прежде всего ее отчаяние и сомнение. С точки зрения писателя, режиссер принял мудрое решение: счастливый финал сохранен как потенциальная возможность, но не утверждается как абсолютная истина. «Ифигения на свободе» не перечеркивает гуманистическую концепцию Гете, но показывает ее несоответствие существующей реальности. Гуманизм нового времени должен основываться на иных измерениях.

Рассмотрение произведений немецких писателей 50–90-х годов XX века наглядно свидетельствует о том, что в немецкой литературе идет напряженный поиск новых художественных принципов. Современные литературные жанры интеллектуализируются, тяготея к типу романа-концепции, драмы-параболы, повести-притчи. Все чаще в основе произведений наблюдается не привычный принцип следования реальности, а стремление воссоздать авторскую концептуальную модель мира. Для воссоздания философской модели бытия все чаще используется не жизненный материал, а литературный, мифологический, исторические аналогии и аллюзии, принципы социальной и научной фантастики. Античные аллюзии и ре-

минисценции, мифологические мотивы и образы создают особое поле художественной условности, генерализуя философский смысл и формируя сам текст основанных на них произведений.

ЛИТЕРАТУРА И ПРИМЕЧАНИЯ

1. **Braun V.** Iphigenie in Freiheit // Frankfurt a. M.: Suhrkamp-Verl., 1992.
2. **Hildeshcimer W.** Horspiele. Frankfurt.a.M.: Suhrkamp-Verl., 1976. S. 160.
3. **Hacks P.** Die schöne Helena. Operette für Schauspieler // Hacks P. Stücke nach Stücken. Brl., Weimar: Aufbau-Verl., 1965. S. 71–157.
4. **Langner I.** Iphigenie kehrt heim. Dramatische Dichtung. Brl.: Aufbau, 1948. 126 s. Далее ссылки на это издание даются с указанием номера страницы в тексте работы. Переводы автора статьи.
5. **Грейес Р.** Мифы Древней Греции. 1992. Т. 101.
6. **Braun V.** Iphigenie in Freiheit // Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verl., 1992. S. 1–35. Перевод автора статьи. Во всех цитатах сохранен синтаксис подлинника.