

DOI 10.18522/2415-8852-2022-1-126-149

УДК 821.112.2

ДРЕВНЕГРЕЧЕСКИЙ СЮЖЕТ И ЕГО ТВОРЧЕСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ (НА МАТЕРИАЛЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ СОВРЕМЕННОГО НЕМЕЦКОГО ПИСАТЕЛЯ ШТЕФФЕНА МАРЦИНЬЯКА)

Тамара Викторовна Кудрявцева

доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник Института мировой литературы им. А.М. Горького РАН (Москва, Россия)

e-mail: muchina@yandex.ru

Аннотация. В статье анализируются переложения античных мифов в творчестве современного немецкого писателя Штеффена Марциньяка. Выясняются причины его обращения к древнегреческой мифологии, ее сюжетам, мотивам и образам, фиксируются интенции автора и способы их художественного воплощения (интерпретации) в конкретном тексте. Анализ проводится с привлечением истории рецепции античных мифов в немецкоязычном культурном пространстве. В рамках историко-литературного и историко-сопоставительного анализа привлекается русскоязычный контекст. Переложения-пересказы-интерпретации Марциньяком отдельных античных мифологических сюжетных линий анализируются как с точки зрения проблемно-тематической, так и с точки зрения структурно-композиционной самобытности текстов писателя. Прослеживается связь творчества Марциньяка с особенностями его биографии, личностных психологических и мировоззренческих, а также художественно-эстетических ориентиров. Выявляется главная тема, которая волнует писателя и составляет основу его сюжетов, становится стержнем интерпретации и игры с традицией. На основе проведенного анализа делается попытка определить специфику индивидуальной поэтики писателя, вписать ее в общий контекст немецкой литературы XX–XXI в.

Ключевые слова: Ш. Марциньяк, древнегреческая мифология, немецкая литература, традиция, переложение, интерпретация, нарратология, эфебы

Эллинское искусство прочно вошло в немецкое культурное сознание, став неотъемлемой частью унаследованной классической традиции. Вот лишь некоторые имена: Гёте и Шиллер, Герхарт Гауптман и Карл Шпиттелер, Стефан Георге и Теодор Дойблер, Клаус Манн и Франц Фюман, Бертольт Брехт и Криста Вольф, Кристоф Хайн и Кристоф Меккель, Петер Хакс и Хайнер Мюллер, Дурс Грюнбайн и Томас Клинг.

В числе писателей нового поколения, которые обращаются в своем творчестве к греческим темам, – Штеффен Марциньяк (Steffen Marciniak), Вольфганг Хайдер (Wolfgang Heyder), Петер Фёлькер (Peter Völker), Макс Дружинин (Max Drushinin), Ральф Гноза (Ralf Gnosa), Тимо Кёллинг (Timo Kölling), Харальд Грёлер (Harald Gröhler), Эдит Энгельман (Edit Engelmann), Уве Нольте (Uwe Nolte), Петер Нуссер (Peter Nusser), Мелитта Кесарис (Melitta Kessariss), Шарлотта Юкерт (Charlotte Ueckert), Хельга Брер (Helga Brehr), Уве Ламла (Uwe Lammla), Йоахим Вернебург (Joachim Werneburg) и др.

Массовое знакомство немецкоязычных читателей с древнегреческими сюжетами приходится на первую половину XIX в. В 1838–1840 гг. священник и писатель Густав Шваб (Gustav Schwab, 1792–1850) издал трехтомное собрание греческих и римских античных мифов под названием «Лучшие предания классической древности» (“Die schönsten Sagen des klassischen Altertums”).

Тексты, представленные в вольном пересказе Шваба на немецком языке и сопровождавшиеся комментариями нравоучительного характера, принесли ему славу зачинателя и классика немецкоязычной детской и юношеской литературы. С тех пор книга многократно переиздавалась.

Спустя век, в 2000-е гг. подобную попытку краткого обзора античной мифологии предприняли писательница из бывшей ГДР Вальтрауд Левин (Waldtraud Lewin, род. 1937) – «Греческие предания» (“Griechische Sagen. Ausgewählt und neu erzählt”, 2008); «Римские предания» (“Römische Sagen. Ausgewählt und neu erzählt”, 2013) – и австриец Михаэль Кёльмайер (Michael Köhlmeier, род. 1949) – «Большая книга преданий классической древности» (“Das große Sagenbuch des klassischen Altertums”, 1999).

Другим известным источником античной мифологии служил для немцев «Реальный словарь классических древностей для гимназий» (“Reallexikon des klassischen Altertums für Gymnasien”, 1855) – энциклопедический словарь имен, понятий и терминов, описывающих среди прочего мифологию Древней Греции и Древнего Рима. Идея издания словаря принадлежит книгоиздателю Бенедикту Тойбнеру. Его авторами стали филолог-классик, педагог Фридрих Любкер (Friedrich Heinrich Christian Lübker, 1811–1867) и др. Впоследствии словарь многократно переиздавался.

Как правило, обращение к прошлому служит писателю любых времен и народов способом «скрытой интерпретации современности» (Н.С. Павлова), другими словами, – его осмысления применительно к реалиям настоящего. Штеффен Марциньяк – культуролог, писатель воссоединенной Германии, активно использующий темы, мотивы и образы древнегреческой мифологии, не составляет исключения из правил.

Интерес к миру Древней Греции пробудился в писателе, выросшем в ГДР, в портовом городе Штральзунд на берегу Балтийского моря, еще в отрочестве. Подростка, стремившегося расширить пределы своего маленького жизненного пространства, ограниченного морским горизонтом и кораблями, тянуло к приключениям, к манящей в неведомые дали свободе. По признанию писателя, картины, связанные с воспоминаниями о детстве и отрочестве, окрашены в привычные для северной топики тона: холодный, суровый, непроницаемый. Окружение, в котором выросл мальчик, не отличалось душевной щедростью, богатством эмпатической отзывчивости, что рождало в нем чувства одиночества и потерянности [Kudryavtseva 2018].

Неудовлетворенная страсть к путешествиям обернулась в подростковом Марциньяке неумемным желанием познать недостижимый далекий мир через книги, в которых он находил пищу для своих фантазий. Уже в одиннадцать лет появились первые опыты

в сочинении собственных приключенческих историй. По мере взросления литературные пристрастия юноши обрели четкие мировоззренческие контуры: из детских фантазий родились экзистенциальные произведения о смысле существования человека в современном мире. Кумиром молодого Марциньяка стал Герман Гессе, в произведениях которого («Кнульп» / “Knulp”, 1915; «Демиян» / “Demian”, 1919; «Нарцисс и Златоуст» / “Narziss und Goldmund”, 1930) наряду с таинственным миром дальних стран юношу привлекал интимный, личностный характер повествования. Позднее он увлекся творчеством Стефана Георге и Стефана Цвейга, каждый по-своему обогативших немецкую литературу первой трети XX в. личностным взглядом на античность.

Подлинным alter ego Марциньяка (письмо автору данной работы от 17.04.2017. Здесь и далее, если это не оговаривается специально – перевод мой. – Т. К.) стал гессенский писатель, лауреат самой престижной в Германии литературной премии им. Бюхнера, Альберт Г. Рауш (Albert H. Rausch, псевдоним Генри Бенрат, Henry Benrath, 1882–1949), известный своими новеллами и рассказами с гомоэротическим подтекстом: «Эфебская трилогия» (“Eph ebische Trilogie”), «Йонафан» (“Jonathan”), «Патрокл» (“Patroklos”), «Сказки под пальмами» (“Märchen unter Palmen”), «Эрос Анадиомена» (“Eros Anadyomenos”) и др.

Марциньяк признается, что любит созданные Раушем «тонкие, полные чувства и такта человеческие портреты, не лишённые при этом широты и сопричастности миру» (письмо автору данной работы от 17.04.2017). Персонажи произведений Рауша отвечают потребности писателя, с одной стороны, окунуться в неизведанный (географический, исторический) мир Средиземноморья, с другой – влекут автора необычностью выведенных в них характеров, в которых внешнее отсутствие жизнестойкости соседствует с внутренней жизненной силой.

Марциньяк ощущает духовное родство с подобными персонажами, ему близки их чувства, благородное, ненавязчивое величие их жизненных установок и образа жизни. Герои благородного происхождения, они, однако, не отвечают привычным представлениям о борцах, титанах и пр., их влечет (в духе романтической и неоромантической традиции) зов искусства, они заняты внутренними переживаниями, оставаясь одинокими среди людей.

Писателя не устраивает традиционная нарративная форма (сказка, предание) для обработки выбранных им греческих сюжетов, поскольку она не позволяет «сосредоточить действие на главном персонаже» (письмо автору данной работы от 18.04.2017). Черты типологического сходства со своей прозой, обозначенной как «лирическая», Марциньяк усматривает в творчестве Кристофа

Хайна (род. 1944). Приводя в пример рассказ последнего «Золотое руно» (“Das goldene Vlies”, 2005), Марциньяк именует его новеллой, вкладывая в это жанровое обозначение смысловой оттенок «лирического повествовательного начала» (письмо автору данной работы от 18.04.2017).

Лишь в 2011 г. Ш. Марциньяку удалось осуществить свою заветную мечту – отправиться в далекие страны: он жил в Латинской Америке и Азии, объездил полмира, побывав более чем в 80 странах. Тогда же начал работу над романом, который (до сих пор не закончен) послужил отправной точкой для дальнейшего творчества – он стал, как поясняет Марциньяк, своего рода «тайным местом» (письмо автору данной работы от 20.04.2017), указывающим пути к дальним историческим и географическим мирам. В набросках романа запечатлены всплески творческой фантазии автора, которая позволяет ему соединять отдельные сюжеты в единое целое. Сюжеты, связанные с греческой античностью, Марциньяк оформляет в виде новелл, из которых постепенно складывается его так называемая ноналогия (Nonalogie, по аналогии с дилогией, тетралогией и пр.) под общим серийным названием «Эфебские новеллы» (“Ephēbische Novellen”).

«Девятка» имеет для писателя особый нумерологический и магический смысл. Она включает в себя все числа, представляет, по Марциньяку, совокупность четырех элемен-

тов материи и трех – духа (мыслить, чувствовать, хотеть – Denken, Fühlen, Wollen), из которых складывается сакральное число 7 (die heilige 7), к нему добавляются еще 2 – Я и Ты, а в целом все есть произведение гармонии и симметрии ($3 \times 3 = 9$) (письмо автору данной работы от 19.04.2017).

Каждая новелла Марциньяка посвящена одному из персонажей греческой мифологии. Писателя не интересуют герои первого ряда, те, кому подвластны стихии, кто кичится своей властью над смертными. Его любимцы те, кто более приближен к земле, к людям, кто не гордится своей божественной природой, и именно поэтому они находят живой отклик у писателя и, надеется он, способны вызвать доверие читателя, поскольку позволяют на личностном уровне ощутить универсальную природу вечных антиномий – добра и зла, любви и ненависти, предательства и верности.

Определение новелл как «эфебские» обусловлено обращением автора к персонажам-эфебам, юношам в возрасте 16–20 лет, доказывающим личным примером воинского и гражданского служения государству, что они достойны звания полноправного члена общества. Не последнюю роль при выборе жанрового названия сыграл и пример Альберта Рауша, у которого есть три рассказа, объединенных в «Эфебскую трилогию». Они не обыгрывают греческую тематику как таковую, а непосредственно посвяще-

ны вступлению юношей во взрослую жизнь, которую знаменует для Рауша в первую очередь первая любовь (как правило, речь идет о гомоэротических отношениях). Каждый из рассказов имеет эпиграфом цитату из древнегреческого автора. В одном случае это Вакхилид, в другом – Анакреонт, в третьем автор использует слова обоих поэтов.

До сих пор в серии «Эфебские новеллы» Марциньяка вышли отдельными изданиями «Гилас, или Триумф нимфы» (“Hylas oder Der Triumph der Nymphe”, 2014), «Кипарис, или Дар оракула» (“Kyparissos oder Die Gabe des Orakels”, 2015), «Фазтон, или Путь солнца» (“Phaethon oder Der Pfad der Sonne”, 2020).

Кроме того, ряд новелл опубликован в составе различных антологий, разрабатывающих греческую тематику: «Греческое приглашение к политике» (“Griechische Einladung in die Politik”, 2015), «О Критском море» (“Über das Kretische Meer”, 2017), «Греческое приглашение к музыке» (“Griechische Einladung in die Musik”, 2017), «Деньги» (“Geld”, 2017). В них представлены, в частности, новеллы Марциньяка «Гармодий и Аристогитон, или Конец тирании» (“Harmodios und Aristogeiton oder Das Ende der Tyrannis”), «Икар, или Проклятие дара» (“Ikaros oder Der Fluch der Begabung”), «Амфион, или Магия лиры» (“Amphion oder Die Magie der Lyra”), «Пролог об Антиное» (“Prolog an Antinoos”) и др.

В 2019 г. вышла в свет очередная антология из серии «Греческое приглашение» –

«Похищение в античность (“Entführung in die Antike. Neue Geschichten um griechische Mythen”) – уже под редакцией самого Ш. Марциньяка. В нее вошла и его новелла «Нерит, или Притязания богов» (“Nerites oder Das Begehrt der Götter”).

Источником для создания собственных произведений на древнегреческие сюжеты Марциньяку послужили не обработки мифов Густава Шваба (в отличие, скажем, от Михаэля Кёльмайера), которые он читал в детстве, а переводы древнегреческих и древнеримских авторов (прежде всего, Овидия)¹ на немецкий язык, а также справочные, энциклопедические издания, сведения об античной культуре, почерпнутые у древних философов (Платон, Геродот и др.). Сравнивая различные источники, Марциньяк использует их по своему усмотрению, выбирает нужных ему героев, создает их полноценные художественные образы (письмо автору данной работы от 20.04.2017), применяя все известные ему средства художественного повествования.

В разных новеллах древнегреческий материал подвергается трансформации в зависимости от конкретной задачи, которую ставит перед собой автор. В одних случаях – это

вольная трактовка-пересказ, цель которой не только приблизить античных героев к сегодняшнему дню, взглянуть на перипетии их судеб глазами современного человека, но и показать универсальную природу человеческих проблем и взаимоотношений, разумеется, с точки зрения автора, исходящего из своих эстетических пристрастий и предпочтений, приоритетов личностного и мировоззренческого характера.

Обратимся к новелле Марциньяка «Гармодий и Аристокитон, или Конец тирании». Согласно дошедшим до нас версиям известного исторического события, афинские граждане Гармодий и Аристокитон, совершившие в 514 г. до н. э. покушение на братьев-тиранов Гиппия и Гиппарха, в результате чего убили последнего и погибли сами, вошли в историю как тираноборцы, тираноубийцы, освободители, поборники аттической демократии. Тираноборческий мотив нашел отражение и в названии новеллы Марциньяка. Он проходит красной (сюжетообразующей) нитью через всю новеллу, более того, образует ее композиционную рамку. Кроме того, тираноборчество в Древней Греции недвусмысленно связывается с современными реалиями, в которых живет сам автор. Не менее

¹ Переводы «Метаморфоз» на немецкий язык датируются начиная с XIII в. (А. фон Хальберштадт, А. Голдинг, Й.Г. Фос, Р. Зухе и др.). Последнее издание вышло в 2021 г.: [Ovidius 2021].

важным, если не главным, сюжетообразующим элементом новеллы служит гомосексуальная любовная интрига.

Для сравнения процитируем начало истории в версии, изложенной в книге М.Л. Гаспарова «Занимательная Греция»:

«В Афинах жили два друга: Гармодий и Аристон. Тиран Гиппарх влюбился в сестру Гармодия и преследовал ее, уговаривая стать его любовницей. Девушка отвергла тирана. Гиппарх не простил ей этого: когда в Афинах был праздник и девушки лучших семейств должны были идти с корзинами на головах в торжественной процессии к храму Афины, Гиппарх запретил сестре Гармодия участвовать в этом шествии, заявив, что она недостойна такой чести» [Гаспаров 2000: 56].

Марциньяк делает из этого сюжета рассказ, построенный по правилам современного нарратива (рассказчик скрывается за несобственно-прямой речью, характер героя раскрывается во внутренних монологах, потоке сознания, в котором перемежаются сон и явь. В фабуле новеллы сохранены все основные содержательные элементы исторического предания, однако событийный план уступает место обрисовке нюансов психического и физического состояния, чувств и настроений персонажей. Читатель узнает о происходящем опосредованно, через мировосприятие героев. Автор служит в данном случае своеобразным медиумом, который, в свою

очередь, стремится не просто представить таким образом лик древности, но и донести до современного читателя свою собственную интерпретацию живо интересующих его античных (псевдо-) исторических реалий.

Вот начало упомянутой новеллы Марциньяка:

«Его чувства, более не терзаемые болью, словно паря, робко возвращались в собственное тело. Гармодию было хорошо, лишь воспоминание о пережитом, как огонь, обжигало его кожу, оставляя на ней страшные обрывки картины, нарисованной красной краской. Где он, что с ним? Его взгляд затуманился, он пошатнулся, а земля словно ускорила свой бег. Ноги в свободном парении, безупречно сложенный торс эфеба, ни следа мертвенной бледности. – Цел и невредим? Воспоминания о прошлом и настоящее, они разнятся. Как это могло случиться, и мыслимо ли постичь подобное?» [Marciniak 2015: 125]

Все повествование построено как переживание Гармодием своего пограничного состояния между жизнью и смертью, дополняемое диалогом героя с встречающим его в Элизии Гермесом, от которого Гармодий узнает о судьбе возлюбленного и соединяется с ним навеки. Гермес, ведущий их души к реке забвения, между тем рассказывает героям об их посмертной славе тираноборцев.

Для автора новеллы прежде всего важна линия дружбы и гомоэротической любви Гар-

модия и Аристокитона, причем и то, и другое получает в новелле равнозначное звучание. При таком раскладе мотив тираноборчества, не утрачивая своего значения, уравнивается в правах с первой сюжетной линией, более того, в подтексте слогана, произносимого Аристокитоном: «Равенство граждан и свободные выборы, демократия!» (“Gleichheit der Bürger und freie Wahlen, Demokratie!”) [Marciniak 2015: 130] – современный читатель без труда угадывает подоплеку сегодняшних европейских социальных, общественно-политических реалий. Узаконенные в Афинах гомосексуальные отношения служат для Марциньяка примером, оправдывающим борьбу сексуальных меньшинств за свои права в современных условиях.

Драматический сюжет о мастере Дедале, который убил из ревности к своему искусству племянника Пердика, поплатившись за свое злодеяние сыном Икаром, в новелле Марциньяка «Икар, или Проклятье дара», начинается с пролога – обращения к Пердику. Автор, а по сути, персонаж, словно со стороны наблюдает за древнегреческим героем и ведет с ним мысленный диалог, разрушая временные и географические границы и вовлекая древность в живой разговор с современностью:

«Крошечные капельки жемчугом медленно скатываются по твоему гладкому лбу. Они задерживаются на ресницах, которые начинают светиться,

и движутся дальше. Когда твои веки подрагивают, они заливают голубые глаза, и ты перестаешь видеть. Бог солнца Гелиос не знает сострадания и посылает лучи палящего эллинского солнца прямо тебе в лицо. Ты стоишь на храмовом холме афинского акрополя, откуда цари правят миром. Медленно проходишь между мощными колоннами под почти безоблачным небом, призрачно близким и таким далеким. И как никогда ощущаешь незримую связь с богами» [Marciniak 2017: 42].

Новелла имеет рамочную композицию. Из краткого лирического пролога читатель получает исчерпывающую информацию о трагической судьбе персонажа. Основная часть всецело посвящена психологической обрисовке образа Икара, который строится на противопоставлении личностных ценностных ориентиров юноши мировоззренческим принципам и поведенческим стереотипам отца, что находит отражение и в речевых характеристиках последнего. Так, увлеченность сына живописью (Марциньяк приписывает Икару, в частности, авторство известной фрески с дельфинами, сохранившейся на одной из стен Кносского дворца) квалифицируется Дедалом как «пустая трата времени», «глупое занятие», «мазня» [Marciniak 2017: 50], а его реплики оформлены автором в имитирующем современную разговорную речь пародийно сниженном обиходном стиле, что призвано подчеркнуть в персонаже черты грубого неотесанного мужлана: «де-

лай, что тебе говорят», «заткнись» [Marciniak 2017: 50] и др.

Автор новеллы сознательно заостряет конфликты, которые он прочитывает в более ранних версиях сюжета, стремясь тем самым актуализировать заложенные в них смыслы. Икар Марциньяка страдает от диктаторской опеки отца, любящего, но подавляющего свободу его мыслей, чувств и поступков. Именно стремлением обрести независимость объясняется его трагический уход из жизни:

«<...> Икаром все сильнее и глубже овладевала мысль об абсолютной свободе. Чувства переполняли его, когда он думал о пережитом: о погибшем двоюродном брате, о спасенном им в лабиринте незнакомом юноше (вымысел Марциньяка. – Т. К.), о разлуке с принцем лилий (произвольная идентификация с Тезеем. – Т. К.).

“Отец! – громко крикнул Икар. – Пусть больше не повторяется несчастья! Пойдем каждый своим путем. Моя благодарность – мое последнее прощай”.

<...> Икар <...> поднимался все выше и выше» [Marciniak 2017: 64–65].

В отличие от мифологического Икара, герой Марциньяка, однако, не погибает, а по воле богов, подобно тому, как по воле Афины

не сгинул вовсе, а был превращен в куропатку Пердик, становится вечным спутником морского божества Палемона: «Со временем Икар научился управлять дельфинами <...>. Ему открылся огромный неведомый мир, родина, обретенная навсегда» [Marciniak 2017: 67].

Жанровую природу новеллы Марциньяка «Кипарис, или Дар¹ оракула» можно обозначить как сказочно-притчевую историю по мотивам древнегреческих сюжетов. Лаконичная мифологическая основа о прекрасном юноше Кипарисе, сыне Телефа из Карфеи на острове Кея, любимце Аполлона, который превратил эфеба в дерево, обретает в тексте Марциньяка развернутую повествовательную форму, вбирающую в себя как элементы остросюжетной классической новеллы, так и психологизм, рефлексивность и другие структурные особенности рассказа (по Б. Эйхенбауму) [Эйхенбаум 1927], истории или даже маленькой повести. Автор сосредоточивает все действие вокруг главного героя, окружая его многочисленными реальными и мифическими персонажами древнегреческого мира. Повествование имеет два плана. Первый, событийный, рисующий внешний абрис вхождения юного Кипариса во взрослую жизнь (главная и единственная сюжетная линия новеллы), имеет линей-

¹ В значении «подарок».

ную структуру. Это обуславливает и характер оформления художественного времени и пространства: действие разворачивается в течение нескольких месяцев в четко очерченных географических границах. Юный Кипарис мечтает отправиться в Дельфы на знаменитые Пифийские игры, посвященные Аполлону, он даже сочинил специальный гимн в честь любимого бога. Однажды мечта сбылась: Кипарис отправился туда в сопровождении отца, царя Мисии Телефа. Сбылась и мечта юноши исполнить гимн публично перед храмом Аполлона. Именно этот эпизод завязки стал ключевым для дальнейшего развития сюжета, а именно послужил непосредственным поводом для знакомства с будущим эрастом Кипариса – Сильваном, которому предстоит ввести своего эромена в мир эфэбов, подготовить его к взрослой жизни по узаконенным нормам эллинского гражданского общества. Телеф привез Кипариса не для того, чтобы исполнить его заветное желание, а с намерением отдать сына в гимнасий, зачислить в эфебию.

Второй план повествования, имеющий в основании эллинский хронотоп, представляет собой, по сути, фокус схождения реально-исторического с вымышленно-мифологическим, чудесного с рационально объяснимым, архетипического с современным. Этим объясняется и выбранная писателем форма повествования: голоса автора и рассказчика, рассказчика и героя не сливаются, но испол-

няют единую хорошо темперированную полифоническую партию.

И первый, и второй планы повествования отличаются чрезвычайно высокой степенью фабульной плотности. Насыщенность сюжета реальными (бытовыми, историческими) и мифологическими событиями, именами, реминисценциями, из которых рождается своеобразный интертекст, смонтированный из разных внешних источников и воображения автора, создает иллюзию некоего обзорного панорамного полотна, центральной перспективой в котором, средоточием всего происходящего становится заглавный персонаж, мысли и поступки которого всецело отражают авторскую позицию. По сути, в саморефлексии героя угадывается самоощущение самого автора, который идентифицирует себя с персонажем, перевоплощаясь в него или пытаясь сделать из него своего двойника, демонстрируя читателю и исследователю некий культурно мифологический психологизм ролевой прозы.

По замыслу Марциньяка, читатель должен увидеть в античном герое своего современника, который, как и его древний прототип, сталкивается с онтологической проблемой выбора между личной свободой и любовью, с одной стороны, и общественным долгом и связанным с ним принуждением к насилию, с другой.

Как в мифологической основе, так и в новелле трагическая коллизия находит раз-

решение в уходе героя из жизни. Однако в древнем сюжете и его ранних переработках (в частности, у Овидия)¹ такой финал обоснован лишь утратой близкого, любимого существа (олень), и причинно-следственная связь событий представлена только одним звеном – несчастный случай на охоте, непреднамеренное убийство и чувство вины:

«Олень укрылся в тени от полуденного жара и лег в кустах. Случайно там, где лежал олень, охотился Кипарис. Не узнал он своего любимца оленя, так как его прикрывала листва, бросил в него острым копьем и поразил насмерть. Ужаснулся юный Кипарис, когда увидел, что убил своего любимца. В горе он хочет умереть вместе с ним. Напрасно утешал его Аполлон. Горе Кипариса было неутешно, он молит сребролукого бога, чтобы бог дал ему грустить вечно» [Кун 1954: 199].

В новелле Марциньяка присутствует второе звено. Казалось бы, и в предании, и в новелле убийство животного не есть следствие преднамеренного акта насилия. Но если в первом случае подобное умозаключение не подвергается сомнению, то для Марциньяка факт убийства оленя становится свидетельством (ни более, ни менее) порочной системы общественных отношений в так на-

зываемом цивилизованном человеческом социуме вообще, системы, которая основана на принуждении, насилии, ограничении свободы личности. И в этом состоит главная идея новеллы, которая не дает, да и не может дать однозначного ответа на вопрос, как решить эту извечную проблему.

Кипарис Марциньяка – член социума и жертва навязываемых им правил, обстоятельств, которые он не в силах изменить, но вынужден им подчиняться. Правила предписывают гражданину научиться убивать диких животных: «Назначение дикого животного – служить средством пропитания для нас, людей» [Marciniak 2015a: 42].

Согласно этому же закону, навык поражать живую цель в виде животного позволит в дальнейшем уничтожать людей: «Как ты сможешь научиться убивать человека, если не способен положить зверя?» [Marciniak 2015a: 42]

Благая в глазах общества цель – борьба за выживание индивида или (в случае войны) целого государства – не может служить для героя Марциньяка оправданием убийства. Не в силах выдержать такой «экзамен» на зрелость, герой новеллы предпочитает уйти из жизни.

Разумеется, для Марциньяка в данном случае важны не реалии Древней Греции

¹ См. переработку «Метаморфоз» Н.А. Куном: [Кун 1954].

сами по себе. Факт, известный писателю (использована интерпретация Овидия), служит ему источником для переосмысления сюжета применительно к реалиям сегодняшнего дня.

Используя форму увлекательного рассказа, который в современном мире глобально отчуждения может показаться чересчур сентиментальным в своей неподдельной искренности выражения чувств, писатель, тем не менее, надеется получить от читателя отклик, который, возможно, совпадет с его личной позицией и с позицией «придуманного» им Кипариса. Для того не существует такой нравственной цели («Подумай, если враг по ту сторону границы приставит твоему отцу нож к горлу» [Marciniak 2015a: 42]), которая оправдывала бы формулу «зуб за зуб, око за око»:

«Аполлон, приди на помощь!» – громко воскликнул он. Но бог не подавал вести. Правда ли то, в чем он недавно признался Кипарису: боги не знают всего, что творится на земле? Аполлон спит и не слышит его мольбы?

“Ничего не происходит без ведома богов! Ты не властен над своей судьбой”, – пытался утешить его Сильван. <...> мы – лишь игрушки в их руках <...>» [Marciniak 2015a: 44]

Не получив ответа от своего небесного покровителя и подчиняясь воле покровителя земного, Кипарис выпустил смертоносную

стрелу: «Что-то большое вздыбилось там, куда упала стрела <...>» [Marciniak 2015a: 44]

Отовсюду слышались возгласы похвалы, а полный отчаяния Кипарис, еще не зная, в кого попала стрела, пытался оправдать навязанный ему «чужой волей» поступок. Трагическая кульминация новеллы – прощание Кипариса с убитым им любимым оленем – получает смысловое завершение в реакции Сильвана: «Сильван молчал, не находя слов утешения» [Marciniak 2015a: 47].

Он проклинал себя и ту систему, к которой был вынужден приспособливаться и на откуп которой отдал юного эфеба, горячо любимого, нежного и впечатлительного:

«Если бы мог он хоть немного отмотать назад нить судьбы, которую прядут мойры, он сделал бы это без колебаний и бежал бы вместе со своим любимцем. На поиски оленя и неизвестного будущего <...> подальше от цивилизации» [Marciniak 2015a: 47].

Кипарис, в конце концов получающий утешение от Аполлона в виде заверений, что все на земле вершится свыше, и однажды поверивший аналогичным доводам Сильвана, теперь, как и его друг, отказывается снимать с себя ответственность за содеянное и в этой ситуации не видит для себя возможности жить, как прежде, в обществе, где нет места миру, где все подчинено строго очерченной регламентации, где выход за пределы обще-

принятого сулит человеку отторжение и презрение.

Форма псевдореалистического повествования, в которую облечен мифологический сюжет новеллы, не должна вводить читателя в заблуждение. О том, что ее автор играет с древнегреческими реалиями и «реалиями», пытаюсь «изобрести» с помощью контаминаций (компиляций) из самых разных нарративных практик собственную художественную реальность, свидетельствует эпиграф из произведения почитателя платоновских идей, немецкого поэта рубежа XIX–XX вв. С. Георге, мечтавшего о новом мире, высокий дух которого победит грубую материю:

И коль страх еще правит,
И коль мрак все грозит
Непонятною бездной:
Моей просьбе ты внимли
И услышь в себе звуки
Той души, что ты есть [George 1929: 143].

«Грубой материи» противопоставлен в новелле и фантазийно-образный план, представленный в воображении героя. Бог пророчества Аполлон, являющийся юноше, скорее, во сне, чем наяву, его дар – олень, скорее рожденный игрой воображения героя, служащий символом его мечтаний и др., – все это есть не что иное, как свидетельство понимания природы фантастического в новейшей литературе. Человек эпохи модерна

и постмодерна не может воспринимать чудесное иначе как плод, рожденный в недрах сознания (подсознания) индивида. В этом смысле произведения Марциньяка не составляют исключения. По тому же принципу обыгрывается образ дельфина в новелле об Икаре, который появляется в начале повествования в виде набросков Икара с изображениями Палемона, восседающего на дельфине, а в финале воображение автора рисует сцену вымышленного спасения героя.

Другое произведение Марциньяка, «Гилас, или Триумф нимфы», в отличие от лирического характера новеллы о Кипарисе, имеет ярко выраженный эпический зачин, свойственный приключенческим историям о путешествиях европейской массовой литературы XIX – первой половины XX вв.:

«Погруженный в думы Полифем стоял на палубе “Арго”. Элегантно разрезавший морскую гладь Геллеспонта корабль уже направлялся к берегам Мизии» [Marciniak 2014: 9].

В основу новеллы положен эпизод из мифа об аргонавтах. Как всегда у Марциньяка, фокус сюжетного повествования смещается из центра на периферию, и весь событийный каркас мифологической основы служит целям конструирования образа главного героя новеллы – юного Гиласа, оруженосца и любимца Геракла. Глазами Полифема, обнаружившего отсутствие юноши на борту, очерчен весь ближний и даль-

ний круг персонажей, так или иначе связанных в новелле мифологическими нитями с главным героем (Ясон, Зевс, Ацест, Фрикс, Гелла, Иолай, Мелеагр, Тезей, Гера, Орфей и др.).

Новеллу предваряет эпиграф, заимствованный у А.Х. Рауша:

В нас твердости мало.
Нас пленяет красота, мы – безоружны.
Мы рожаем красоту,
множим чувства:
множим искусство – не находим покоя.
Видим глубже – не получаем ответа [Rausch 1914: 91].

Эпиграф, казалось бы, призван подготовить читателя к восприятию самого текста новеллы. Заданный им, эпиграфом, горизонт ожидания читателя, однако, меняется в ходе знакомства реципиента с зачином новеллы, поскольку формально он вводит нас в привычный мир древней мифологии.

Так, читатель сразу же узнает историю о том, как судьба свела мальчика Гиласа с Гераклом. Писатель, как всегда, умело отбирает для своей истории эпизоды из всевозможных версий и литературных обработок различных преданий, соединяя их (вольно или невольно следуя в этом своему «учителю» – Овидию) в собственный мозаичный узор:

«Жестокой была битва Алкида-Геракла с отцом Гиласа, царем дриопов Феодамантом, отказавшим герою и его свите в гостеприимстве, когда те про-

ходили по владениям непокорного властителя. Прекрасный принц <...>, проезжавший мимо в колеснице, запряженной откормленными быками, и увидевший голодного сына Геракла, пожертвовал ему одного из животных» [Marciniak 2014: 10].

В этом эпизоде, как указывает сам Марциньяк (письмо автору данной работы от 13.06.2018), вольному истолкованию и переложению подвергнута энциклопедическая статья немецкого ученого Отто Хёфера из известного словаря «Подробный лексикон греческой и римской мифологии» (1884–1937) В.Г. Рошера [Höfer 1924: 556–566].

Для сравнения приведем информацию из энциклопедического словаря Брокгауза и Ефрона 1901 г., в общих чертах передающую содержание энциклопедической статьи Хёфера:

«Теодамась – царь дриоповъ; не хотѣлъ оказать гостепрїимство Гераклу, который проходилъ его владѣнїя <...>. Гераклъ напалъ на дриоповъ, убилъ многихъ изъ нихъ, въ томъ числѣ и Т., и захватилъ его сына Гиласа» [Б.а. 1901: 877].

Марциньяк использует в новелле эпизод из другой версии сюжета: Гилас выступает в роли спасителя малолетнего сына Геракла, герой влюбляется в юношу и увозит его с собой, тот отвечает взаимностью. Этот фабульный ход дает писателю создать свой образ древнегреческого персонажа. По за-

мыслу Марциньяка, предназначение Гиласа à p̄ioḡi – бескорыстное служение на благо другим.

Возникающее несоответствие смысловых полей есть не что иное как сознательная провокация автора. Он играет с диссонансом, возникающим в процессе чтения между восприятием эпиграфа и зачина новеллы. Первоначально усвоенный смысл продолжает взаимодействовать с событийным планом новеллы, чтобы в результате пересечения двух горизонтов восприятия мог возникнуть нужный автору горизонт понимания прочитанного. Задача Марциньяка – не только увлечь читателя занимательным сюжетом (отсюда насыщенность новеллы фабульными элементами), но и, что не менее важно, донести с его помощью до читателя важные для него экзистенциальные смыслы. Судьба Гиласа представлена в форме окрашенного в элегические тона лирического повествования, имеющего предысторию (знакомство с Гераклом) и собственно историю (похищение героя нимфой). Ход актуальных событий (Геракл и Гилас высаживаются на берег, первый остается там, чтобы вытесать из дерева новое весло, а его любимец отправляется на поиски питьевой воды, на пути встречается своего сверстника – пастуха, которого по возвращении обещает взять с собой на судно) перебивается различного рода органично вписанными в сюжет реминисценциями, вкраплениями из других сюжетов (в раз-

мышлениях Гиласа в форме внутреннего монолога о Нарциссе, о подвигах Геракла) и пр.

Центральная идея новеллы о Гиласе, по сути, созвучна мысли, проводимой в других произведениях Марциньяка. Полный сострадания к Нарциссу, готовый помочь ему, Гилас не способен причинить зло другим и не приемлет какого-бы то ни было насилия. Он не готов поступиться личной свободой, дарованной ему земной любовью и дружбой, и променять их пусть даже на «золотую клетку» подводного царства, куда, сначала сладкими увещеваниями, а затем угрозами (в духе «Лесного царя» Гёте), заманивает героя сестра Нарцисса, замыслившая красотой Гиласа освободить брата от злых чар. Он оказывается жертвой своей наивной веры в добропорядочность других: «<...> разойдемся друзьями и будем помнить только добро» [Marciniak 2014: 28].

Схватив Гиласа за протянутую на прощание руку, нимфа увлекает его на дно. Здесь впервые проясняется один из смысловых модусов новеллы – беззащитность добра перед злом.

Другой, связанный с ним, модус, заявленный в эпиграфе новеллы, проявлен в размышлениях Гиласа о судьбе Нарцисса (неудержимое влечение к прекрасному, ощущение неутолимости своей страсти и неспособности ее обуздать) и имманентно присутствует как лейтмотив всего творчества Марциньяка (неумное желание выразить свое видение

прекрасного средствами искусства), который страдает от дефицита красоты в окружающем его мире (письмо автору данной работы от 20.06.2018) и уверен, что это чувство свойственно каждому человеку, просто не всякий способен его пережить (письмо автору данной работы от 21.06.2018), и задача художника – помочь читателю осознать силу собственной творческой фантазии.

Лейтмотив дружбы и связанной с ней готовности прийти на помощь тому, кто тебе дорог, своей тональностью напоминает приключенческие романы à la «Дети капитана Гранта» и пр. Эпизод сбора друзей на поиски Гиласа (сподвижник Геракла Иолай, Диоскуры Кастор и Полидевк, победивший Минотавра знаменитый Тезей и др.) выдержан в стиле подростковой литературы наподобие окрашенной ореолом романтики прозы экспрессиониста Леонгарда Франка:

«– Кончай разговоры, Иолай, отправляйся на поиски Гиласа! <...> А я побегу к Гераклу и отнесу ему доспехи: золотой щит, который выковал Гефест, и меч, дар Гермеса. Я расскажу ему, что случилось <...>. – Нагишом, как сотворили его боги, Иолай с оружием Геракла в руках выскочил на берег. <...> Следом бросился Полифем, туда, где вдали виднелась фигура Геракла» [Marciniak 2014: 34–35].

Далее развитие сюжета вводится в русло нарратива волшебной сказки. Отважные и преданные друзья идут по следам героя,

встречая на своем пути свидетелей, видевших Гиласа (юноша-пастух), обнаруживая так или иначе связанные с ним артефакты (амфора, в которую Гилас должен был набрать воды, флейта, подаренная ему пастухом, и др.).

Финал новеллы – невозвратная потеря друга, по крайней мере, в посюстороннем мире – призван донести читателю в доступной для него форме мысль об экзистенциальном трагизме случайного. Таким видится писателю пересечение судеб Геракла, Полифема, Гиласа, Иолая и юноши-пастуха. Содержание новеллы в очередной раз свидетельствует о достаточно вольном обращении Марциньяка с известными ему версиями мифологических сюжетов. Иолай, согласно некоторым версиям, причисляется к аргонавтам, однако в эпизоде, описывающем поиски Гиласа, не упоминается. Юноша-пастух – вымышленная фигура.

На примере выбранных персонажей писатель стремится показать сущностные проявления человеческой экзистенции. В данном случае (как, впрочем, и в новелле о Кипарисе) – это увековеченная память об ушедших, которая позволяет соединить прошлое, настоящее и будущее в нескончаемом потоке вечной жизни. Геракл, Иолай, Полифем и пастух, волей случая оказавшиеся у Марциньяка в одно и то же время в роковом месте, становятся творцами посмертной славы Гиласа. По их воле отныне память о Гиласе будет со-

храняться в имени божества источника, где исчез юноша, и в названии берущей здесь начало реки. В честь Гиласа Полифем построит город (ист. Киос) в Мисии, вблизи того места, где пристал корабль аргонавтов у подножия горы, которую он назовет Аргонафоний. На месте исчезновения юноши в его честь будут устраиваться ежегодные праздники. По воле Иолая и Геракла именем Гиласа в новелле будет наречен и безвестный юноша-пастух, подаривший на прощание Иолаю (вымысел Марциньяка) свою флейту. По сути, мы имеем дело с очередной версией мифа, созданной нашим современником.

«Фаэтон, или Путь солнца» – увлекательная романтическая сказка, в основу которой положена версия мифа о Фаэтоне в изложении Овидия. Как и в других новеллах Марциньяка, выбранная им основа обрастает фабульными элементами других сюжетов, подвергаясь вольной интерпретации автора. На окраине античного мира, при дворе Меропа (царя эфиопов) живет со своим сыном океанида Климена. Фаэтон никогда не знал своего отца, Гелиоса, и с недоверием относится к рассказам матери о своем происхождении. Поскольку старый Мероп намеревается передать трон наследнику божественного происхождения, а юноша противится стать правителем, мать уговаривает его отправиться к отцу. После долгих уговоров юноша соглашается на встречу с Гелиосом, дабы удостоверить в правдивости ее слов. Путь ока-

зывается долгим. Поскольку автору новеллы важно познакомить читателя с миром древнегреческой мифологии, главный персонаж, подобно герою волшебной сказки, встречается на своем пути множество препятствий, знакомится с бесчисленными мифическими существами.

Смерть героя predetermined известными Марциньяку версиями сюжета. Интереснее трактовка гомоэротического аспекта. Если в других рассмотренных нами произведениях писатель идеализирует однополую любовь (в чем, несомненно, проявляется стремление писателя отразить собственную позицию в свете актуальных дискуссий на эту тему), то в новелле о Фаэтоне делается акцент на неоднозначной оценке этого явления в самой Древней Греции: Фаэтон Марциньяка – чужак в воспитавшем его социуме. Чужак по рождению («светлое золото его длинных волос не вписывалось в бурый цвет пустыни» [Marciniak 2020: 9] и, что особенно важно, чужак по отношению к устоявшимся социокультурным нормам:

«<...> представить любовь Фаэтона к женщине <...> все равно, что пытаться увидеть конец пустыни <...>. Белобрысый бездельник без ума от своего друга Кикна. <...> Представить противно!» [Marciniak 2020: 14–15]

Эти слова принадлежат Ливии, по одной из версий, возлюбленной сына Зевса Эпа-

фа. Однако неприязнь к однополюм связям мужчин не сводится, как можно было бы подумать, к нетерпимости, обусловленной гендерной принадлежностью героини.

Сам Фэтон остро ощущает свою инаковость:

«Вы не знаете, что такое неизвестность <...>, желание узнать, кто я такой, отчего так живу, думаю, чувствую, мечтаю» [Marciniak 2020: 23].

Этим объясняется стремление юноши вырваться за пределы пространства, его не приемлющего, ограничивающего свободу его выбора:

«<...> отпусти меня, – говорит он, обращаясь к матери. – В этих стенах <...> нет близких моей душе. <...> звезды кажутся мне ближе <...>» [Marciniak 2020: 19]

В обработке мифа о фиванском царе Амфионе «Амфион, или Магия лиры» обращает на себя внимание изменение композиции основных вариантов сюжета. Повествование начинается с кульминации – главный герой становится свидетелем убийства своих семи сыновей – акта мести богини Лето супруге Амфиона Ниобе.

Перед мысленным взором убитого горем отца проходит вся его жизнь (Марциньяк следует здесь традиционной хронологии описания событий). Скорбя о сыновьях, Ам-

фион обращается к богам с просьбой вернуть детей, в надежде на чудо он начинает играть на своей знаменитой лире, сила которой однажды заставила двигаться камни. Однако инструмент не слушается его, и струны отскакивают одна за другой. Когда-то покровитель пастухов Гермес (в других источниках также Аполлон) подарил юному пастуху Амфиону, почитателю Гермеса, ставшему его возлюбленным, а затем просто другом, лиру. Позже, получив трон, женившись, Амфион оставил занятия музыкой.

«Амфион» замысливался автором как притча о творческой личности (в данном случае – музыканте), повествующая о силе искусства, о даре владения искусством и о судьбе, которая настигает тех, кто пренебрегает талантом, отказывается от своего призвания.

Жестокость Лето не знает границ: стрелы Артемиды, дочери богини, поражают и семь дочерей царя. Призывая Гермеса, в отчаянии он пронзает мечом свою грудь и, подхваченный проводником смертных в мир иной, отправляется вслед за детьми.

Во многом этот сюжет отражает обстоятельства творческой судьбы самого автора, сожалеющего о времени, потраченном впустую, то есть не на занятия искусством (свидетельство Марциньяка в письме к автору данной работы от 04.07.2018). В целом же новелла может прочитываться в контексте размышлений философа Э. Фромма о месте ху-

дожника на рынке личностей в современном обществе [Кудрявцева 2004].

Сюжет новеллы «Нерит, или Притязания богов» (“*Nerites oder Das Begehrt der Götter*”), в котором использованы различные версии преданий (в частности компиляции Клавдия Элиана) об Афродите, Посейдоне, Гелиосе и прекрасном юноше Нерите, сыне бога водной стихии Нерее, строится, как и в других произведениях Марциньяка, на противопоставлении свободного выбора героя навязываемому ему антагонистами образу мыслей и действий. Согласно одной из версий предания, отвергнутая Неритом Афродита превратила юношу в моллюска. По другой версии, это сделал Гелиос, испытывая чувство ревности к Посейдону, которому Нерит, напротив, ответил взаимностью. Помимо известных мифологических персонажей автор новеллы вводит в сюжет вымышленного героя – принца, спасенного Неритом во время крушения судна, – образ, навеянный сюжетом сказки Андерсена (свидетельство Марциньяка в письме к автору данной работы от 07.07.2018). Три стихии (небо, вода, земля) и обители верховных богов (Олимп) предстают сущностными структурными элементами в процессе инициации юного божества, которому предстоит сделать выбор между настоящим и будущим. Настоящее Нерита лишено каких-либо омрачающих его жизнь обстоятельств: любящий отец и сестры, – по-другому, семья, олицетворяющая

малую родину, просторы подводного царства Нерее – по-другому, отечество, вполне патерналистского типа, что должно соответствовать представлениям самого сочинителя новеллы если не об идеальной, то, во всяком случае, стремящейся к совершенству системе общественного устройства, в которой личность чувствует себя комфортно во всех отношениях. Вступающему во взрослую жизнь герою предстоит выйти за пространственные пределы привычного мира, принять или отвергнуть мир «чужой» и через символическое переживание смерти возродиться в иной ипостаси. Для осуществления своего замысла Марциньяк прибегает к кантамации древних сюжетов. В частности, он использует в качестве источника книги Клавдия Элиана [Aelian 1950: 28], в которых содержатся записи изустных преданий моряков. Среди прочего описывается спасение Нерита Посейдоном по просьбе сестры юного героя (свидетельство Марциньяка в письме к автору данной работы от 07.07.2018). Однако Марциньяк меняет известную ему первооснову, вводя в свое повествование роль не имеющего прямого отношения к сюжету о Нерите «спасителя» Эроса: пронзенный его стрелой моллюск являет миру освобожденного взаимной любовью Нерита. Но не только. Марциньяк модифицирует известную версию предания об Антеросе, близнеце Эроса: используя вариант Элиана, согласно которому Антерос есть следствие любви По-

сейдона и Нерита, писатель творит собственный миф о рождении Антероса по воле Эроса и без ведома Афродиты из расколовшейся раковины моллюска.

А вновь обретший свободу Нерит оставляет за собой право выбора собственного пути:

«Теперь он на самом деле держал в руках поводы (колесницы Посейдона. – Т. К.), а бог стоял позади и сжимал его в своих объятиях. Море манило в дальние дали» [Marciniak 2019: 195].

Древность оживает на страницах произведений Марциньяка, который погружается в историю, чтобы, следуя традиции отечественной (немецкой) литературы, вести диалог с вечностью, пытаясь найти в ней ответы на жгучие вопросы современности. С самого начала мифы служили для писателя воплощением красочного мира фантазии, мира, в котором он мог укрыться от окружающей его жизни. Повзрослевший Марциньяк, объездивший много стран в поисках своей «земли обетованной», с горечью признается, что законы человеческого общежития во многом схожи, вне зависимости от культуры и традиции их породивших¹. Неприятие чужого,

не соответствующего собственной стандартной норме, свойственно всем народам. Личность, тем или иным образом не вписывающаяся в «канон», обречена, как и прежде, на отторжение общества и на одиночество. Обращаясь к мифическим сюжетам, где насилье играет не последнюю роль, Марциньяк в своих новеллах-притчах по-своему пытается привлечь внимание к волнующей его проблеме, прежде всего показать бессмысленность и бесплодность насильственных действий, какими бы побуждениями ни руководствовался носитель подобного типа поведения.

Мифологический материал служит Марциньяку неисчерпаемым источником для создаваемого им своеобразного эпоса, каждая часть которого, будучи сюжетно завершенной, связана неразрывными нитями с другими. Как признается писатель, ему представляется, что все фрагменты в будущем займут свое место в логически выстроенной композиции романного типа².

В целом творческую манеру интерпретации Марциньяком древних сюжетов можно обозначить как тяготение к стилистике магического реализма с его богатой образностью и переплетением реального и вы-

¹ См. подр.: [Kudryavtseva 2018].

² См.: [Там же].

мышленного миров. При этом мир фантастический оживает под пером писателя как личное переживание, превращающее рассказчика в медиатора, пребывающего одновременно в реальном настоящем и фантастическом прошлом и приглашающего читателя окунуться в безбрежный мир «античного детства» европейской цивилизации.

Литература

- Б.а. Теодамасъ / Энциклопедический словарь: В 86 т. Т. XXXVIII. СПб.: Брокгаузъ-Ефронъ, 1901.
- Гаспаров, М.Л. Тираноборцы / Занимательная Греция: Рассказы о древнегреческой культуре. М.: Новое литературное обозрение, 2000.
- Эйхенбаум, Б. Литература. Теория. Критика. Л.: Прибой, 1927.
- Кудрявцева, Т.В. Поэт на «рынке личностей» в современной Германии. М.: Издательство ИКАР, 2004.
- Кун, Н.А. Легенды и мифы древней Греции. М.: Государственное учебно-педагогическое издательство министерства просвещения РСФСР, 1954.
- Aelian, C. (1950). On the characteristics of animals (A.F.Schofield, Trans.) (Vol. 14). Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- George, S. (1928). Gesamt-Ausgabe der Werke (Vol. 9). B.: Georg Bondi, 3–145.
- Höfer, O. (1924). Theiodamas. In W.H. Roscher (Ed.), Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie (Vol. 5). Leipzig: B. G. Teubner Verlag, 556–566.
- Kudryavtseva, T.V. (2018). 9 Fragen an den Schriftsteller Steffen Marciniak. KUNO. Kulturnotizen zu Kunst, Musik und Poesie. Retrieved from: <http://www.editiondaslabor.de/blog/?p=44495> (date of access: 12.09.20).
- Marciniak, S. (2014). Hylas oder Der Triumph der Nymphe: Epheische Novellen (Vol. 1). B.: Aphaia Verlag.
- Marciniak, S. (2015). Harmodius und Aristogeiton oder Das Ende der Tyrannis. In E. Engelmann (Ed.), Griechische Einladung in die Politik: Erzählungen, Geheimnisse und Rezepte. Frankfurt.a.M.: Größenwahn Verlag, 125–136.
- Marciniak, S. (2015a). Kyparissos oder Die Gabe des Orakels: Epheische Novellen (Vol. 2). B.: Aphaia Verlag.
- Marciniak, S. (2017). Ikaros oder Der Fluch der Begabung. In E. Engelmann (Ed.), Über das Kretische Meer. Das 3. Griechisch-Deutsche Lesefestival. Paleochora: CreateSpace Independent Publishing, 42–66.
- Marciniak, S. (2019). Nerites oder Das Begehren der Götter. In S. Marciniak (Ed.), Entführung in die Antike. Neue Geschichten um griechische Mythen. Berlin: Verlag PalmArtPress, 167–195.
- Marciniak, S. (2020). Phaethon oder Der Pfad der Sonne: Epheische Novellen (Vol. 3). B.: Aphaia Verlag.

von Albrecht, M. (Ed.). Ovidius Naso, Publius. *Metamorphosen*. Ditzingen: Reclam.

Rausch, A.H. (1914). *Südliche Reise*. Stuttgart; Berlin: Deutsche Verlagsanstalt.

References

Aelian, C. (1950). *On the characteristics of animals* (A.F. Schofield, Trans.) (Vol. 14). Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

Brokgauz, F.A., & Efron, I.A. (Eds.). (1901). B.a. Teodamas [Teodamas]. In *Entsiklopedicheskiy slovar'* [Encyclopedic dictionary] (Vol. XXXVIIA). Saint Petersburg: Brokgauz-Efron.

Eykhenbaum, B. (1927). *Literatura. Teoriya. Kritika* [Literature. Theory. Criticism]. Leningrad: Priboy.

Gasparov, M.L. (2000). Tiranobortsy [Tyrant killers]. In M.L. Gasparov, *Zanimatel'naya Gretsiya: rasskazy o drevnegrecheskoy kul'ture* [Entertaining Greece: stories about ancient Greek culture]. Moscow: Novoye literaturnoye obozreniye.

George, S. (1928). *Gesamt-Ausgabe der Werke* [Complete edition of the works] (Vol. 9). B.: Georg Bondi, 3–145.

Höfer, O. (1924). *Theiodamas* [Theiodamas]. In W.H. Roscher (Ed.), *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie* [A detailed lexicon of Greek and Roman mythology] (Vol. 5). Leipzig: B. G. Teubner Verlag, 556–566.

Kudryavtseva, T.V. (2004). *Poet na «rynke lichnostey» v sovremennoy Germanii* [A poet on

the personality market in modern Germany]. Moscow: IKAR.

Kudryavtseva, T. (2018). 9 Fragen an den Schriftsteller Steffen Marciniak [9 questions for the writer Steffen Marciniak]. *KUNO. Kulturnotizen zu Kunst, Musik und Poesie* [KUNO. Cultural notes on art, music and poetry]. Retrieved from: <http://www.editiondaslabor.de/blog/?p=44495> (date of access: 12.09.20).

Kun, N.A. (1954). *Legendy i mify drevney Gretsii* [Legends and myths of Ancient Greece]. Moscow: Ministry of Education Publ.

Marciniak, S. (2014). *Hylas oder Der Triumph der Nymphe: Epheebische Novellen* [Hylas or the triumph of the nymph: epheebic novellas] (Vol. 1). Berlin: Aphaia Verlag.

Marciniak, S. (2015). Harmodius und Aristogeiton oder Das Ende der Tyrannis [Harmodius and Aristogeiton, or the end of tyranny]. In E. Engelmann (Ed.), *Griechische Einladung in die Politik: Erzählungen, Geheimnisse und Rezepte* [Greek invitation to politics: stories, secrets and recipes]. Frankfurt.a.M.: Größenwahn Verlag, 125–136.

Marciniak, S. (2015a). *Kyparissos oder Die Gabe des Orakels: Epheebische Novellen* [Kyparissos or the gift of the oracle: epheebic novellas] (Vol. 2). Berlin: Aphaia Verlag.

Marciniak, S. (2017). Ikaros oder Der Fluch der Begabung [Ikaros, or the curse of giftedness]. In E. Engelmann (Ed.), *Über das Kretische Meer. Das 3. Griechisch-Deutsche Lesefestival* [Across the Cretan Sea. The 3rd

Greek-German reading festival]. Paleochora: CreateSpace Independent Publishing, 42–66.

Marciniak, S. (2019). Nerites oder Das Begehrt der Götter [Nerites, or the desire of the gods]. In S. Marciniak (Ed.), *Entführung in die Antike. Neue Geschichten um griechische Mythen* [Abduction to antiquity. New stories about Greek myths]. Berlin: Verlag PalmArtPress, 167–195.

Marciniak, S. (2020). *Phaethon oder Der Pfad der Sonne: Ephemische Novellen* [Phaethon or the path of the sun: ephemic novellas] (Vol. 3). Berlin: Aphaia Verlag.

Rausch, A.H. (1914). *Südliche Reise* [Southern travel]. Stuttgart; Berlin: Deutsche Verlagsanstalt.

von Albrecht, M. (Ed.). Ovidius Naso, Publius. *Metamorphosen* [Metamorphosis]. Ditzingen: Reclam.

Для цитирования: Кудрявцева, Т.В. Древнегреческий сюжет и его творческая интерпретация (на материале произведений современного немецкого писателя Штеффена Марциньяка) // Практики и интерпретации: журнал филологических, образовательных и культурных исследований. 2022. Т. 7. № 1. С. 126–149. DOI: 10.18522/2415-8852-2022-1-126-149

For citation: Kudryavtseva, T.V.. (2022). Ancient Greek plot and its creative interpretation (based on the works of the modern german writer Steffen Marciniak). *Practices & Interpretations: A Journal of Philology, Teaching and Cultural Studies*, 7 (1), 126–149. DOI: 10.18522/2415-8852-2022-1-126-149

**ANCIENT GREEK PLOT AND ITS CREATIVE INTERPRETATION
(BASED ON THE WORKS OF THE MODERN GERMAN WRITER STEFFEN MARCINIAK)**

Tamara V. Kudryavtseva, D.Sc. in Philology, Leading Researcher of the Department of New Literatures of Europe and America, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences (Moscow, Russia); e-mail: muchina@yandex.ru

Abstract. The article analyzes the transcriptions of ancient myths in the work of the modern German writer Steffen Marciniak. The reasons for his appeal to ancient Greek mythology, its plots, motives and images are clarified, the author's intentions and ways of their artistic embodiment (interpretation) in a specific text are fixed. The analysis is carried out with the involvement of the reception history of ancient myths in the German-speaking cultural space. Within the framework of historical-literary and historical-comparative analysis, the Russian language context is involved. The transcriptions-retellings-interpretations by Marciniak of original ancient mythological storylines are analyzed both from the point of view of the problem and thematic scope, and the plot, structural and compositional particulars of the writer's texts. The connection of Marciniak's works with the peculiarities of his biography, personal psychological and ideological, as well as artistic and aesthetic orientations is traced. It reveals that the main theme, that excites the writer and forms the basis of his plots, becomes the core of interpretation and refers to tradition. Based on the analysis, an attempt is made to determine the specifics of the individual poetics of the writer, to fit it into the general context of German literature of the XX-XXI century.

Key words. ancient Greek mythology, German literature, tradition, transcription, interpretation, narratology, ephebes

