

*доктор филологических наук,  
профессор кафедры романо-  
германской филологии  
Черноморского национального  
университета имени Петра  
Могилы*

## СМЕХОВАЯ ТРАНСФОРМАЦИЯ МИФА ОБ АМФИТРИОНЕ: ПЛАВТ, МОЛЬЕР, ЖАН ЖИРОДУ

Античная мифология всегда была неисчерпаемым и животворным источником для литературы и искусства западной цивилизации. Достаточно вспомнить ее сюжеты и образы, нашедшие воплощение в скульптуре, живописи, музыке, драматургии, поэзии и прозе: великий промыслитель и человеколюбец титан Прометей; многохитрый и многострадальный Одиссей и пленительное воплощение женской верности, его жена Пенелопа; могучий Ахиллес; мудрый страдалец Эдип; мужественная Антигона – образец гражданского мужества и стойкости; божественный певец Орфей, бесстрашно отправляющийся в загробный мир, чтобы вернуть свою Эвридику, и т. д.

Почетное место в ряду мифологических персонажей занимает Геракл, герой-гуманист, очищающий землю от грозящих людям чудовищ и трудами своими заслуживший божественный статус. Общеизвестны его двенадцать подвигов, равно как и его рождение от Зевса и жены фиванского полководца Амфитриона Алкмены, к которой отец богов сошел в образе ее мужа.

Браки Зевса с земными женщинами были освящены мифологическим сознанием как воплощение божественного промысла: создание особого рода существ – героев, которые обладали божественными чертами, но в то же время, подобно людям, были смертными. Гесиод в своей «Теогонии», говоря о пяти поколениях людей, созданных богами, относит героев к четвертому поколению (после золотого, серебряного и медного) и дает им такую характеристику: «Справедливее прежних и лучше, – /Славных героев божественный род. Называют их люди/ Полубогами» [2, с. 146].

Следовательно, миф о зачатии Геракла носил священный характер, то есть был символом, говоря словами Е.М. Мелетинского, «магистральной мифологической оппозиции сакрального/мирского» [8, с. 230], и его, как полагают, несохранившиеся интерпретации Гомером, Эсхилом, Софоклом носили эпический или трагедийный характер.

Официальная версия этого события гласит, что Алкмена была дочерью царя Микен Электриона, внука Персея и Андромеды. Она отличалась исключительной красотой, привлекшей тирийского царя Амфитриона, который поступил на службу к Электриону и пользовался его доверием и уважением. К несчастью, Амфитрион нечаянно убил царя, бросив дубину, чтобы отогнать корову, в результате чего был изгнан из Микен и вместе с Алкменой ушел в Фивы. Алкмена стала женой Амфитриона уже в Фивах. Там он становится полководцем фиванского царя Креонта и, выполняя его поручения, совершает множество подвигов, в том числе разгром враждебных племен телебоев. Пока Амфитрион завершал свой поход против них, Зевс, привлеченный красотой Алкмены (как ранее Леды, Европы, Семелы и др.), явился к ней в облике Амфитриона.

По одной из версий мифа, пока длилась их брачная ночь, солнце трое суток не поднималось над землей, по другой – все свершилось в течение одной, на несколько часов удлиненной ночи. Вскоре Алкмена родила двоих сыновей: Ификла – от Амфитриона и Геракла – от Зевса. Амфитрион полюбил обоих сыновей и охотно занимался их воспитанием, был учителем Геракла в искусстве вождения колесницы и погиб, сражаясь вместе с Гераклом, в битве с минийцами. Брат Геракла сопровождал героя во многих его подвигах. Оставшись вдовой, Алкмена стала царицей в Тиринфе, где после смерти Геракла подверглась преследованиям Эврисфея, правнука Зевса, и вынуждена была бежать к афинянам, которые предоставили ей защиту и отразили нападение Эврисфея. При этом погибли все его пять сыновей, сам он был взят в плен и казнен по настоянию Алкмены.

Когда Алкмена умерла, она была перенесена на острова блаженных (где, согласно Гесиоду, нашли приют после завершения земной жизни и все герои) [2, с. 146] и там вступила в брак с Радаманфом (Радамантом), сыном Зевса и Европы, справедливейшим из всех людей, который после пребывания на блаженных островах стал одним из трех судей в Аиде (Радамант, Минос, Эак). По другой версии, Радаманф стал мужем Алкмены после смерти Амфитриона. В честь Алкмены был установлен культ в Фивах, в Аттике и в других местах Греции [10, Т. 1, с. 60, 73, 593; Т. 2, с. 363].

Но уже во II веке до нашей эры древнеримский комедиограф Плавт придал сакральному зачатию Геракла Зевсом яркую комическую окраску в комедии «Амфитрион», где царь богов выступает под римским именем Юпитер, а сопровождающий его посланник богов Гермес – под именем Меркурия. Комическая трактовка этого сюжета, заложенная Плавтом, породила значительный ряд его интерпретаций в виде переводов, переделок и вариаций, выдержанных в заложенном Плавтом модусе, которые начали появляться уже в XV–XVI вв. Затем к этому сюжету обращаются такие известные авторы, как Мольер, Дж. Драйден (XVII в.), Г. фон Клейст (XIX в.), Ж. Жироду, Г. Кайзер, Г. Фигерейду (XX в.).

Не претендуя на охват столь объемного материала, рассмотрим лишь французскую линию интерпретации плавтовской традиции, представленную именами Ж. де Ротру, сделавшего переводы комедий Плавта «Менехмы» (1631) и «Амфитрион», которую выпустил под названием «Два Созия» (1636); Мольера «Амфитрион» (1668) и Ж. Жироду «Амфитрион-38» (1928). Несмотря на то, что комедии и Мольера, и Жироду имеют долгую историю их осмысления, самыми последними среди которых являются работы Г.Ф. Драненко [4; 5], заявленный нами аспект практически не рассматривался.

Оставляя в стороне «Два Созия», Ж. де Ротру, который представляет собой более менее точную передачу латинского оригинала, остановимся на трактовке плавтовского «Амфитриона» Мольером и Жироду, создавших оригинальные интерпретации этого мифологического сюжета. Обратим вначале внимание на наличие общих с Плавтом структурно-содержательных принципов у Мольера и Жироду. Это жанровая принадлежность (оба произведения называются комедиями, хотя мольеровская комедия стихотворная, как у Плавта, а комедия Жироду – прозаическая); это та же система основных персонажей – Амфитрион и Алкмена, Юпитер и Меркурий, раб Амфитриона Созий и его жена, которая, в отличие от плавтовской Бромии, у Мольера носит имя Клеантида, а у Жироду Эвклиссия. Правда, Мольер дополнительно вводит четверых военачальников Амфитриона для расширения и усиления ситуации *qui pro quo* между подлинным Амфитрионом и Юпитером-Амфитрионом, а Жироду – важные для смысла пьесы фигуры Воина, Трубача, Леды и танцовщиц.

Далее у каждого из драматургов начинаются значительные структурно-композиционные отличия при общем сохранении акцентированного комического модуса при изображении ситуации, с привнесением отчетливо выраженного сатирического начала у Жироду. Кроме того, в отличие от Плавта, и Мольер, и Жироду снимают момент родов Алкмены, о которых Плавт сначала устами Меркурия кратко сообщает, а затем – очень подробно в комически-бурлескной передаче Бромии, содержащей и эпизод удушения Гераклом двух громадных змей в сцене первой пятого акта [12, с. 30, 69–73]. Иначе выстроен финал у обоих французских авторов.

Мольер в своем Амфитрионе, предназначенном, в первую очередь, для королевского двора, о чем свидетельствует посвящение принцу Конде, равно как и разбросанные по тексту реплики и высказывания в якобы оправдание королевского адюльтера любвеобильного Людовика XIV, придает комедии определенную галантность, смягчая присущий Плавту грубоватый комизм, основу которого, по наблюдению И. Ульяновой, «составляли шутовство и клоунада, выразительная мимическая игра, взаимные потасовки и перебранки» [12, с. 645].

Так, с этой целью он заменяет шутовской «Пролог» Плавта, который произносит Меркурий, непосредственно обращаясь к зрителям, на эlegantный «Пролог», который представлен в стилистике придворного диалога между Меркурием на облаке и Ночью в колеснице, влекомой по воздуху парой лошадей. Меркурий, обращаясь к Ночи, говорит: «Ночь пышнокудряя! Помедлите мгновенье,/ Я должен вам сказать десяток слов./ Есть у меня к вам порученье/ От самого отца богов». Ночь отвечает ему: «Вы это, господин Меркурий?/ Кто угадал бы вас в такой фигуре!» [11, с. 12].

Далее она упрекает его за употребление таких слов, как «поручений... кучу... надавал», «совсем устал», «не из железа мы» и поучает: «Но должно нам всегда/ Божественности сохранять декорум/ Величие богов роняем мы, когда/ Те говорим слова, которым/ По низменности их/ Приличней быть в устах людских» [11, с. 12–13]. Любопытно, что она осуждает и поступки Юпитера.

Здесь же Меркурий на ее замечания о неблаговидности подобных поступков (желание Юпитера сойтись с Алкменой и ради этого подольше задержать наступление дня) высказывает мысль, свидетельствующую о характерной для королевского двора двойной морали: «Постыдны эти порученья/ Для черни низкой и простой./ Постыдного для высших не бывает./ Достойным делать все способность нам дана:/ Ведь от того, кто их свершает,/ Меняют вещи имена [11, с. 16].

Эту сентенцию об особой морали «высших» можно было бы счесть как ее апологию Мольером, тем более что в финале она дважды звучит лейтмотивом. Сначала Меркурий, утешая избитого им неоднократно Созия, говорит ему, что «удары бога приносят не бесчестие, но честь»; затем Юпитер подобным образом утешает обещенного и опозоренного Амфитриона: «С Юпитером дележ бесчестья не приносит./ Познав теперь, что твой соперник Бог/ Гордиться можешь ты и звать себя счастливым» [11, с. 91].

К сожалению, именно так воспринял это один из биографов Мольера Жорж Бордонов, который пишет: «Сюжет «Амфитриона» попросту безнравственен. Похоже, что с тех пор, как завязалась битва за «Тартюфа», Мольер мало-помалу отказывается от той роли моралиста, какую он когда-то отводил комическим авторам» [1, р. 252]. Поразительно, но автор монографии о Мольере, в целом верно и высоко оценивающий мастерство драматурга и нравственную доминанту его творчества, оказался столь несправедливым в отношении такого безусловного шедевра, как «Амфитрион».

Ни высокие оценки предшественников, среди которых: Вольтер, видевший заслугу Мольера в том, что он не только «вытащил комедию из хаоса», подобно тому, как это сделал Корнель в отношении трагедии, но и «был философом, и был им в теории, и на практике» [13, р. 669]; Бальзак, считавший Мольера «божественным законодателем», который смог бы построить совершеннейшее общество, «если бы возможно было полностью исправить людей, заставив их краснеть за их нелепости, за их ошибки и за их пороки» [13, р. 669]. Ни мнение издателей (XIX век) полного собрания сочинений Мольера, для которых его «Амфитрион» – «веселая и мощная имитация», ... «могучее произведение, которое бесконечно выше по своему философскому содержанию

произведения латинского автора» [14, р. 2], не остановили Ж. Бордонова от уничижительных и беспочвенных оценок. Красноречиво в этом плане и другое его высказывание: «Амфитрион» – это антикварная вещь, мифологическая побрякушка, которую многие считали (а многие и поныне считают) своего рода шедевром», «не очень понятно, зачем Мольер сочинил эту комедию» [1, р. 251–252].

В данном случае Ж. Бордонов вступил в противоречие не только с предшественниками, но и с современной тенденцией признания художественного мастерства мольеровской комедии. Так, например, «Энциклопедический словарь французской литературы», первое издание которого вышло в 1997 году, отмечает, что «эта пьеса замечательна не только по качеству адаптации, по качеству поэзии и комизма: какими бы ни были долги Мольера перед Плавтом и Ротру, «Амфитрион» предстает как абсолютное мольеровское произведение» и называет «Амфитриона» «самой грациозной пьесой Мольера и одним из самых замечательных успехов [13, р. 21, 677]. Несколько раньше известный литературовед А.В. Карельский, говоря об интерпретации «Амфитриона» Мольером и Клейстом, писал: «У Мольера было наслаждение комизмом ситуации, увлекательная путаница, искрометное состязание умов в диалогах – у Клейста мы из фейерверка комедии попадаем чуть ли не в полымя трагедии!» [7, с. 11].

Характерной особенностью мольеровского комизма является скрытая за озорством смешных ситуаций и блеском остроумных реплик Созия критика морали не небесных, а земных властителей, критика, которая, по сути, развивает и углубляет заявленные уже в «Прологе» неодобрительные суждения Ночи о недостойном поведении олимпийских богов.

Созий, являясь основным комическим персонажем (он трусоват: во время битвы умудряется спрятаться в палатке, а, идя с поручением ночью, всю дорогу дрожит от страха; он чревоугодник и сластолюбец: укрывшись от боя в палатке, он тайком поедает ветчину и запивает свою трапезу вином Амфитриона, да и вообще на все готов ради еды; он и хвастлив, и бахвалист), порождает все смешные, забавные и трагикомические ситуации. Это и его репетиция рассказа Алкмене о выигранной битве, в которой он не участвовал, и его восхищение своей будущей речью («Прекрасное вступленье!», «Прекрасно! Что за выраженье!», «Ого!», «Откуда мысль моя все это добывает?») [11, с. 19–20]; и его перебранки и препирательства с Меркурием [11, с. 21–32; 84–87]; и его рассказ Амфитриону о том, что он не выполнил его поручение, так как встретил у дверей дома другого Созия, то есть самого себя, который не пустил его в дом, да ещё и крепко избил [11, с. 39–50].

В то же время он обладает недюжинной сообразительностью, меткостью суждений и, понимая свою полную зависимость от хозяина, отваживается возражать ему и даже дерзить (см., например, его виртуозный по форме и по смыслу ответ Амфитриону, который никак не может понять, как Созий мог побить самого себя [11, с. 44]).

Когда же так не понявший ничего в рассказываемой Созием историей Амфитрион приказывает ему перестать «городить вздор», Созий ему возражает: «Всегда на глупости похоже, / Что говорит простой народ. / И с умными речами то же / Всегда выходит у господ» [11, с. 45]. На упрек в трусости, исходящего от Амфитриона, тотчас же следует реплика Созия: «Создала нас – позволю я заметить / Природа разная. Мы все на свой покрой: / Один того и ждет, чтоб где опасность встретить / А я – я дорожу собой» [11, с. 41]. Выпрашивая прощение у Амфитриона за то, что он из-за обеда предпочел его Амфитриону – Юпитеру, Созий проявляет подлинную изобретательность: «Ах, неужели вас не тронет, / Что нам двоим судьба одна? / Мы ею сближены: она *рассозила* меня, вас – *разамфитрионит*» [11, с. 89].

Особого внимания в плане понимания идейно-художественного смысла комедии заслуживает то обстоятельство, что Созий – не только основной носитель комического начала, но и главный выразитель здравого смысла, в чем сказывается безусловный демократизм Мольера. Отводя роль Созия на сцене для себя (именно он и был ее первым исполнителем в театре), Мольер вложил в нее весь блеск своего остроумия, всю силу комического гения, позволившего ему, шутя, осудить и осмеять адюльтер и двойную мораль, характерную для высшей аристократии Франции того времени, и их сомнительное превосходство над простыми людьми, равно как и их притязание на истину.

Вспомним хлесткую реплику Созия в ответ на обвинение Амфитриона в том, что слуга якобы рассказывает ему всякие нелепицы: «Вы – господин, а я – слуга. Что вам угодно, / То правдою и будет. Я молчу» [11, с. 39]. Красноречив и тот факт, что Мольер отдает Созию полное преимущество в его диалогах с Меркурием. Это подтверждается не только тем, что в его уста Мольер вкладывает почти в два раза больше стихов, чем в уста Меркурия, но и тем, что рассудительности Созия Меркурий противопоставляет не столько силу аргументов, сколько силу кулаков.

Показательно, что и финал комедии отдан Созию. Так, десятая, предпоследняя сцена завершается его смелой и дерзкой репликой Меркурию, который, улетая в небо, говорит Созию, что «устал такой постыдный лик носить», на что получает в ответ: «Я не встречал ни разу в жизни / Такого черта меж богов» [11, с. 91]. В последней сцене не менее выразительна его реплика посреди речи Юпитера, который сулит Амфитриону всяческие блага: «Умеет бог богов позолотить пиллюлю!» [11, с. 91]. Созий же произносит и заключительный монолог, прерывая военачальника Навкрата, пытающегося выразить восхищение теми благами, которые обещает Амфитриону улетающий на облаке Юпитер. Высказывая свое мнение о неуместности в данном случае восторгов и восхищений за оказанную «Олимпа властелином» честь и все его посулы, Созий завершает комедию поучительной и многозначной сентенцией: «О всем подобном иногда умней не говорить ни слова» [11, с. 92].

Наибольшие изменения в плавтовскую версию мифа вносит Жироду. В своей драматургии он трижды обращался к античным мифам – в пьесах «Троянской войны войны не будет» (1935), «Электра» (1937) и в комедии «Амфитрион-38» (1928), получившей свое название по количеству предшествовавших ей интерпретаций. В своей комедии Жироду пошел по пути соединения комического начала с привнесенным им психологическим и лирико-философским началами, отсутствующими как у Плавта, так и у Мольера.

Комическое начало заявлено уже в первой сцене первого акта (Жироду отказывается от пролога). Действие начинается с изображения прячущихся среди кактусов и терновника Юпитера и Меркурия, которые тайком подсматривают за Алкменой, обнимающейся с мужем. К тому же оно и реализуется за счет божественных персонажей в основном в форме насмешливого юмора.

Это и упомянутая уже сцена подсматривающих из-за кустарника за Алкменой и ее мужем Юпитера и Меркурия; это и не менее смешная пятая сцена первого акта, в которой Юпитер, следуя рекомендациям Меркурия, совершает превращение в человека, добываясь абсолютного с Амфитрионом схождения не только внешнего, но и внутреннего. Нельзя не отметить любопытный момент данного превращения. Как известно, Зевс/Юпитер до Алкмены ни разу не представал перед другими земными избранницами в человеческом облике, предпочитая являться то в виде прекрасного белоснежного лебедя (Леда, родившая от него прекрасную Елену и божественных братьев-близнецов), то в виде золотого дождя (Семела, от которой появился бог виноделия и винопития Вакх/Бахус), то в виде белого красавца быка (Европа, ставшая матерью трех почитаемых мифологических героев – Миноса, Радаманта и Сарпедона) и т.д.

В случае же с Алкменой Юпитер впервые принимает облик человека, что, к его удивлению, требует немалых усилий: надо убрать слишком яркий, нечеловеческий, свет в его глазах; сделать кожу лица морщинистой; урегулировать сердцебиение, ибо, замечает руководящий перевоплощением Меркурий, «с такой частотой сердце колотится только у кошек и собак» [6, с. 171]; да еще и заменить в мозгу «божественные понятия человеческими». И только после того, как Юпитер заявляет, что теперь он верит, что «наша земля плоская, что вода – это просто вода, а воздух – просто воздух, и вообще все в природе устроено как надо – разумно и навечно» и что он впервые ощущает себя «неизмеримо выше богов» [6, с. 172], Меркурий выносит вердикт о том, что теперь Юпитер действительно стал человеком и напутствует его: «Действуйте!» [6, с. 172].

Комичен Юпитер и в сценах, когда после проведенной с Алкменой ночи он долго, настойчиво, но безуспешно пытается добиться от нее признания, что ночь была «божественной», а Алкмена дразнит его, говоря о других, более ярких ночах, и называет сегодняшнюю просто «супружеской», что вызывает у Юпитера-Амфитриона непривычное чувство ревности к подлинному Амфитриону, которым Алкмена явно гордится.

В конечном итоге, Алкмена обезоруживает и очаровывает Юпитера своим абсолютным равнодушием к могуществу богов и их безграничной власти над смертными, о которых он ей пытается рассказать, даже к бессмертию, которое он предлагает ей как гипотетическую возможность. Она покоряет его преданностью своему «дорогому Амфитриону» и своей приверженностью земному бытию, своей нелогичной, с божественной точки зрения, логикой.

Очеловечивание Юпитера под влиянием Алкмены столь велико, что в ответ на замечание Меркурия, что отец богов выходит из комнаты Алкмены без традиционных в подобных случаях «триумфа и славы», а Алкмена даже за порогом продолжает его поучать, Юпитер произносит исполненную пафоса речь о впервые испытанных им чувствах настоящей любви, недоумения («Впервые я сжимал в объятиях смертную женщину, и я не прозрел ее суть и не проник в ее мысли... Так я познал ее...» [6, с. 190]), восторга перед Алкменой: «Алкмена, милая, нежная Алкмена, тверда, как гранит, и все наши законы бессильны перед нею. Уж если есть на свете Прометей, так это как раз она есть в Алкмене – та недоступная, непознаваемая умеренность, что оборачивается человеческой беспредельностью. Жизнь Алкмены – это призма, в которой общее достояние людей и богов – любовь, отвага, страсти – преломляются в истинно человеческие черты: постоянство, нежность, преданность, и перед ними все наше могущество идет прахом. Она единственная женщина, которая мила мне» [6, с. 191].

Мастерство Жироду заключается в умении легко и непринужденно менять образительные модусы, как, например, в этой же сцене, где пафос сменяется лиризмом, а лиризм переходит в легкий юмор, когда расчувствовавшийся Юпитер объявляет Меркурию (именно лично ему!), что сын Алкмены будет его любимейшим сыном, а Меркурий сообщает ему, что «вселенная уже оповещена об этом» [6, с. 191], и не только вселенная, но и «все, у кого есть уши, поставлены в известность о том, что нынче Юпитер удостоит своей любовью Алкмену» [6, с. 192]. Паническая реплика Юпитера на это сообщение («Мы погибли!» [6, с. 192]) в устах всемогущего бога уже сама по себе смешна, но за ней следует череда не менее смешных в своей нелепости предложений Юпитера о том, как избежать огласки, вроде предложения утопить процессию жрецов в море, а девственниц – поразить солнечным ударом.

В юмористическом ключе выдержана основанная на эффекте недоразумения сцена между Алкменой и ее кормилицей Эвклисией (этой сцены нет ни у Плавта, ни у Мольера), пришедшей сообщить радостную весть о том, что Алкмену избрал Юпитер и что вся Греция нынче славит ее и «даже петухи стали кукарекать тоном выше с сегодняшнего дня, так объявили жильцы» [6, с. 196], поэтому она должна достойно встретить его. Алкмена же в течение всей этой беседы остается в полной уверенности, что речь идет об Амфитрионе, которого неизвестно почему кормилица называет Юпитером.

Оригинальны по своему комизму и введенные Жироду сцены встречи Алкмены с Ледой (шестая и седьмая сцены второго акта), в первой из которых Алкмена расспрашивает Леду, что та чувствовала, когда к ней явился Зевс в образе лебедя, а во второй настойчиво уговаривает Леду провести ночь вместо нее с Юпитером и, заручившись ее согласием, направляет к ней в затемненную спальню Амфитриона, будучи абсолютно уверенной, что это Юпитер.

Важную роль играют персонажи Воина и Трубача, введение которых позволило еще больше расширить смысловое пространство комедии за счет сатирического развенчания идеологии героизации войны и покаянного благополучия народа, – аспект, соединивший в себе и актуальный в период написания произведения и вневременной аспекты.

Речь Воина, принесшего весть о войне и прославляющего ее, насыщено саркастическими парадоксами и вступает в резкий диссонанс с миролюбивыми и усыпляющими декларациями, которые каждый вечер зачитывает засыпающим фиванцам Созий по приказу Амфитриона. «Война, – возглашает Воин, – это равенство, это братство, это свобода! Вы, бедняки, голодранцы, с которыми сурово обошлась судьба, – идите, взыщите за нее с врагов... Вас удостоили великой чести – подышать от голода и жажды во имя отчизны, барахтаться в грязи во имя отчизны, дать себя зарезать во имя отчизны, – так кто же осмелится предпочесть столь славной доле покой и сытость в тылу?!... О! Позор миру, который довольствуется смертью одних стариков, больных и увечных, тогда как война косит молодых воинов, достигших расцвета сил и здоровья» [2, с. 158–159].

Следует добавить, что в целом смысловые и ситуативные парадоксы занимают значительное место в общей системе смеховой трансформации мифа в пьесе Жироду, идейно-смысловой доминантой которой является прославление таких ценностных понятий, как любовь, верность, преданность, целомудрие, дружба, а также осмысление философских аспектов бытия в мире. По сути дела, в «Амфитрионе-38» Жироду осуществил жанровый синтез, создав произведение высокого гуманистического пафоса, в котором переплелись элементы комедии, психологической и лирико-философской драмы.

Можно согласиться с суждением Г.Ф. Дроненко, высказанным ею в статье об «Амфитрионе» П. Хакса: «Переосмысление общеизвестного материала происходит в направлении психологизации и его содержательных характеристик, разработки сложной системы поведенческих доминант, актуализации вневременной проблематики, потенциально заложенной в прототексте и сюжетах-образцах» (к последним она относит мольеровского «Амфитриона») [3, с. 98–99]. Однако вряд ли является убедительным ее утверждение, что «основным направлением литературного переосмысления образа Амфитриона» является движение от «пассивной роли рога носца» к «четко выраженному трагическому звучанию» [3, с. 89]. В частности, это противоречит доминирующему модусу комического у Жироду, который не позволяет перерасти в трагизм коллизии любовного треугольника.

Все это позволяет сделать вывод, что Мольер и Жироду создали две оригинальные продуктивные модели смеховой трансформации сакрального мифа (Мольер – в стихах, Жироду – в прозе), расширив при этом смысловой и эстетический диапазон комического.

#### Литература:

1. Бордонов Ж. Мольер / Пер. с фр. М.: Искусство, 1983. 415 с., 15 л. ил., портр. (Жизнь в искусстве).
2. Гесиод. О происхождении богов (Теогония). Эллинские поэты / в переводах В.В. Вересаева. М.: ГИХЛ, 1963. С. 169–202.
3. Драненко Г.Ф. Аксиологічне переосмислення античного міфу в пьесі П. Хакса «Амфітріон». Наук. вісник Чернігів. ун-ту. Вип. 72. Германська філологія. Зб. наук. Праць. Чернівці: Рута, 2000. С. 89–99.
4. Драненко Г.Ф. Міф про Амфітріона в інтерпретації Жана Жіроду. Франція та Україна. Науково-практичний довід у контексті діалогу національних культур: матеріали V Міжнародної конференції. Дніпропетровськ: Поліграфіст, 1998. Том 1, ч. I. С. 63–66.
5. Драненко Г.Ф. Міф про Амфітріона в мольєрівській інтерпретації. Наук. вісник Чернів. ун-ту. Романська філологія. 1998. Вип. 21. С. 132–136.
6. Жироду Ж. Пьесы / перевод с фр. М.: Искусство, 1981. 648 с.
7. Карельский А. О творчестве Генриха фон Клейста (1777–1811) . Клейст Генрих. Избранное. Драммы. Новеллы. Статьи / Пер. с нем.. Вступит. Ст. А. Карельского. Примеч. А. Левинтона и А. Карельского. М: Худож. Лит.; 1977. С. 3–21.
8. Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. М.: Наука, 1976. 407 с.
9. Менар Р. Мифы в искусстве старом и новом. М.: Гелиос, 2007. 368 с.
10. Мифы народов мира: В 2 т. Т 1, 2. М.: Советская энциклопедия, 1980.
11. Мольер. Полное собрание сочинений: В 4 т. – Т. 3. М.: Искусство, 1966. 542 с.
12. Плавт. Комедии: В 2 т. Т. 1. М.: Искусство, 1987. 672 с.
13. Laffont-Bompani. Dictionnaire encyclopedique de la litterature francaise. P.: Robert Laffont, 2007. P. 21, 665–669.
14. Moliere de J.-B. Poquelin Oeuvres completes de Moliere. Cinquieme epoque. 1668–1669 / J.-B. Poquelin de Moliere. Nouvelle ed. par M. Philarete Chasles. P.: Calman Levy, 1868. 362 p.

**Анотація**

**О. МІХІЛЬОВ. СМІХОВА ТРАНСФОРМАЦІЯ МІФУ ПРО АМФІТРИОНА:  
ПЛАВТ, МОЛЬЄР, ЖАН ЖІРОДУ**

У статті розглядається процес трансформації сакрального міфу про зачаття Зевсом (у римській версії – Юпітером) найбільшого героя античності Геракла. У результаті дослідження встановлено, що в обробці плавтовського сюжету і Мольєр, і Жіроду йдуть шляхом розширення і інтелектуалізації форм і засобів комічного, замінюючи бурлескні форми сміху витонченим гумором, дотепністю, прихованою насмішкою, не уникаючи при цьому і вдоволено-фарсових сцен.

**Ключові слова:** сакральний міф, десакралізація, сміхова трансформація, гумор, сатира, продуктивна модель.

**Аннотация**

**А. МИХИЛЕВ. СМЕХОВАЯ ТРАНСФОРМАЦИЯ МИФА ОБ АМФИТРИОНЕ:  
ПЛАВТ, МОЛЬЕР, ЖАН ЖИРОДУ**

В статье рассматривается процесс трансформации сакрального мифа о зачатии Зевсом (в римской версии – Юпитером) величайшего героя античности Геракла. В результате исследования установлено, что в обработке плавтовского сюжета и Мольер, и Жироду идут по пути расширения и интеллектуализации форм и средств комического, заменяя бурлескные формы смеха утонченным юмором, остроумием, скрытой насмешкой, не избегая при этом и водевильно-фарсовых сцен.

**Ключевые слова:** сакральнй миф, десакрализация, смеховая трансформация, юмор, сатира, продуктивная модель.

**Summary**

**A. MIKHILEV. THE LAUGHTER TRANSFORMATION OF THE MYTH ABOUT AMPHITRYON:  
PLAUTUS, MOLIÈRE, AND JEAN GIRAUDOUX**

The article deals with the process of transformation of the sacred myth about the impregnation of Hercules, the greatest hero of the antiquity, by Zeus (in the Roman version – by Jupiter). In the result of the study it has been established that in the processing of Plautus' plot both Moliere and Giraudou expand and intellectualize the forms and means of comic, replacing burlesque forms of laughter with subtle humour, wit, hidden ridicule, while avoiding vaudevillian farcical scenes.

**Key words:** sacral myth, desacralization, laughter transformation, humour, satire, productive model.