

Ю.Ю. Данилкова

ПОЭТИКА ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТИ
В ДРАМЕ Г. БЮХНЕРА
«СМЕРТЬ ДАНТОНА»

Статья посвящена исследованию роли аллюзий, реминисценций и цитат, восходящих к античной культуре и Евангелию, и связанных с темами жертвоприношения, самоубийства. Рассматривается и общий контекст отношения героев к античности. В статье показано, как благодаря «чужому слову» в драме задается система лейтмотивов, содержащих разные коннотации – от пародийных до трагических.

Ключевые слова: аллюзия, реминисценция, цитата, античность, Евангелие.

Прежде чем перейти к основному вопросу статьи, анализу роли «чужого» слова в драме Г. Бюхнера, обратимся к необходимому для понимания смысла драмы биографическому и историческому контексту.

«Смерть Дантона» (1835г.) – единственное из трех драматических произведений Г. Бюхнера – увидело свет с рядом цензурных правок и сокращений еще при жизни автора (1835 г.)¹. Между написанием и первой постановкой в 1902 г. прошло более шестидесяти лет. Сценическая невостребованность драмы во многом объяснялась, с одной стороны, тем, что долгое время Г. Бюхнер воспринимался как человек слишком резких радикальных убеждений, с другой – ее особым жанром «драмы для чтения».

Первостепенную роль в восприятии наследия Георга Бюхнера сыграла его биография. Георг Бюхнер был старшим братом Людвиг Бюхнера, автора многократно переиздававшегося в дореволюционной России трактата «Сила и материя» (1855 г.). Один из примечательных эпизодов в романе Ф.М. Достоевского «Бесы» связан с личностью Бюхнера-младшего. В шестой главе рассказывается о странных поступках одного подпоручика, один из которых заклю-

чался в следующем: «Выбросил, например, из квартиры своей два хозяйские образа и один из них изрубил топором; в своей же комнате разложил на подставках, в виде трех налоев сочинения Фохта, Мошотта и Бюхнера и пред каждым налоем зажигал восковые церковные свечи»². Описанный эпизод отражает факт большой популярности сочинений Л. Бюхнера в России.

Радикализм 30-х гг. XIX в. не обходит своим влиянием и Георга Бюхнера. Именно тогда он возглавляет «Общество прав человека», пишет несколько политических памфлетов. Ему приходится скрываться и тайно даже уехать в Страсбург (1835 г.), а потом в Цюрих. Революционная деятельность на том этапе затмевает изучение медицины, к которой всегда чувствовал призвание Георг Бюхнер.

Но именно в 1835 г., незадолго до отъезда в Страсбург, происходит немотивированный, как нам кажется теперь, переход к литературному творчеству.

Действие драмы «Смерть Дантона» отнесено к временам Великой французской революции. Г. Бюхнер описывает события, произошедшие в период между 24 марта и 5 апреля 1794 г., когда на волне революционного террора сначала были казнены эбертисты, потом – дантониисты.

Статья посвящена рассмотрению круга аллюзий, цитат и реминисценций в драме Г. Бюхнера «Смерть Дантона» и выявлению их смысла. Среди множества таковых нас особенно будут интересовать случаи использования героями «чужого» слова, апеллирующего по большей части к античной культуре и связанного с такими темами, как жертвоприношение, самоубийство.

Г. Бюхнер предпринял попытку реконструировать дискурс рубежа XVIII–XIX вв. Перед автором стояла задача восстановления, по словам А.В. Михайлова, самой «мифориторической системы», лежащей в основе речевой культуры *готового* слова, каким оно было, включая еще рубеж XVIII–XIX вв.³

Античная традиция с ее героическим прошлым была основной точкой отсчета в вопросе о самоопределении французских республиканцев. Античные образы и мотивы стали частью их мироощущения, основой для риторического мастерства. В драме упоминаются такие сочетания, как «кубок Сократа», «кинжал Брута», «меч Катона», возникают уподобления героев драмы героям, совершившим героическое самоубийство. Способность совершить самоубийство понимается как одна из черт незаурядной личности. При этом цитаты и аллюзии в драме являются своеобразными «текстами в тексте». Анализируя роль «чужого» слова, мы будем следовать концепции Ю.М. Лотмана, понимавшего такую

конструкцию («текст в тексте») как «специфическое риторическое построение»⁴.

Итак, античная героиня стала для революционеров, с одной стороны, идеальным образцом, примеры из древних времен служили цели оправдания их действий и для убеждения. С другой стороны, как видно из первого акта драмы, для ответа на простой вопрос «кто мы?» дантонистам явно недостаточно прибегнуть к образам античности. Восприятие ее во времена Бюхнера следовало во многом за воззрениями И.И. Винкельмана, видевшего в античности идеальное воплощение эстетики прекрасного. Но для Дантона, как и для его окружения, античность представляет собой недостижимый идеал, а кровавая действительность тогдашней Франции показана в противопоставлении этой эпохе: «Несравненные Эпикур и божественные ягодицы Венеры станут опорами нашей республики, а не святые Марат и Шалье», – говорит Камилл⁵. Таким образом героическая античность Брута и Катона противопоставляется античности иной, явленной в женском образе – образе богини Венеры. Античность для Дантона и его сторонников прекрасна, она не связана с агрессией и насилием, но она и осознается как недостижимый в условиях Франции идеал.

В самом начале драмы задается противопоставление античности «настоящей» и жалкого подражания ей со стороны французских современников: «Вот это были настоящие республиканцы! Куда нам до них с нашей гильотинной романтикой!»⁶.

События современности, когда прекрасное оказывается изуродованным и поруганным, воспринимаются в драме Бюхнера как попытка жалкого подражания античности. Образ Венеры, упомянутый в самом начале драмы, появляется и дальше в тексте. О Дантоне говорится так: «Наверное, он собирает по кусочкам Венеру Медицейскую из гризеток Пале-Рояля... Коварная природа расчленила красоту, как Медея брата, и каждому телу уделила лишь жалкую частицу»⁷. Это ироничное высказывание Лакруа о Дантоне проливает свет на потаенные устремления последнего: его желание прекратить течение революции, уйти от нее, а главное – его тягу к красоте.

Идея красоты недостижимой, красоты разрушенной присутствует и в описании одной из гризеток: «А мадмуазель Розалии похожа на реставрированный торс, в котором античного только ноги и бедра»⁸. Современность оказывается полностью лишенной красоты и гармонии.

В драме часто используется такая фигура как сравнение. При этом из мира античной образности востребованными оказываются

мифологические, зачастую зооморфные персонажи, несущие ужас разрушения – Медуза Горгона, Минотавр, Сатурн. «...народ, как Минотавр. Если они не будут каждую неделю подавать ему свежие трупы, он сожрет их самих», – так говорится о революционерах⁹. «Революция, как Сатурн, пожирает собственных детей»¹⁰. Античная мифология призвана проиллюстрировать идеи мести и насилия, но тот героический и прекрасный мир античности, ставший идеалом, утрачен навсегда в понимании Дантона и его сторонников.

Таким образом, античность создает некую матрицу, образец поведения, при том, что многие герои убеждены в полном несоответствии действительности прошлому. Показать несоответствие реальности идеалу также входило и в замысел Бюхнера: об этом свидетельствует обилие массовых сцен, в которых автор использует «низкую» лексику.

Другая попытка соотнесения революционной современности с историческим или культурным прошлым лежит в области христианства. Вот как говорит Камилл о Робеспьере: «Этот кровавый мессия Робеспьер <...> устраивает Голгофу не себе, а другим»¹¹. Это высказывание можно было бы трактовать так: Робеспьер не христианин, он «антихристианин», христианин «наоборот». У Бюхнера часто мифологический образец трактуется с отрицательным знаком. Сам Дантон позже будет сравнен с ороговевшим Зигфридом, но делается оговорка, что Дантон стал неуязвимым, омывшись кровью не дракона, а невинных жертв.

Как оказывается, любая попытка отождествить себя с героями античной или христианской традиций неизбежно терпит провал. Современность не дает четкого отражения в зеркале истории, аналогии хромают. На вопрос «кто мы?» ответить чрезвычайно сложно. Вопрос «кто мы?» для Робеспьера переводится в экзистенциальную плоскость о бытии и сущности человека: «Что это такое в нас прелюбодействует, крадет и лжет?»¹².

Одним из способов обращения к античности в драме является и «театральное» поведение ее героев, ведь, по замечанию Ю.М. Лотмана, «люди Революции ведут себя в жизни, как на сцене»¹³.

Так, Робеспьер уподоблен Бруту, он «насунился как Брут, приносящий сыновей в жертву»¹⁴. Сами герои осознают театральность происходящего, вот как говорится о Дантоне: «Он делает такое лицо, будто сейчас окаменеет, чтобы потомки раскопали его как античную статую. Можно, конечно, напустить на себя важный вид, нарумяниться и говорить хорошо поставленным голосом. Но если бы мы вздумали хоть раз снять с себя маски, мы бы, как в комнате с

зеркалами, увидели повсюду одних только бесчисленных, неистребимых, бессмертных баранов – ни больше ни меньше»¹⁵.

Насмешке подвергается иногда и сам идеал. По мнению Эро, чувствуя боль, римляне и стойки «корчили героические рожи»¹⁶. И в оригинальном тексте постоянно повторяются такие сочетания, как «...machten die heroische Fratze», «Er suchte eine Miene zu machen, wie Brutus, der seine Söhne opfert», «Er zieht ein Gesicht, als solle es versteinern»¹⁷.

Театральность – это еще и специфика самой драмы, когда «текст приобретает черты повышенной условности, подчеркивается его игровой характер: иронический, пародийный, театрализованный смысл и так далее»¹⁸. О приеме «театр в театре» у Бюхнера, возводимом к шекспировскому, написано много¹⁹. Отмечалось, что образ суфлера Симона восходит к образу шута в карнавальная культура, однако нельзя согласиться с высказанным утверждением о том, что суфлер представляет собой пародию на Робеспьера²⁰.

Перейдем к рассмотрению основных тем и мотивов, вводимых цитатами и аллюзиями. Нас будет интересовать сама ситуация «игры в тексте» (термин Ю.М. Лотмана), «переключение из одной системы семиотического осознания текста в другую»²¹.

Мы упоминали несколько основных тем, задаваемых цитатами, связанных с темой смерти и вводимых с помощью «чужого» слова, – это темы жертвы и самоубийства во имя Революции. Тема жертвоприношения появляется в самом начале драмы и тоже подается через призму античности, но значимую роль здесь играет текст-посредник. Таким для Бюхнера становится трагедия Шекспира «Юлий Цезарь».

Здесь уместно сделать небольшое отступление. Бюхнер был большим поклонником Шекспира. В письме от 21-го февраля 1835 г. к своему издателю Гуцкову из Дармштадта Бюхнер пишет так: «...утешаюсь мыслью, что все поэты, за исключением Шекспира, склоняют голову перед историей и природой, как пристыженные ученики»²². Чуть позже, в письме к родным, оправдывая своих героев «из плоти и крови», Бюхнер опять высказает свое почтение английскому драматургу: «...одним словом, я за Гёте и Шекспира, но не за Шиллера»²³. Повлияло и увлечение творчеством Ленца, известного деятеля «Бури и натиска» и почитателя Шекспира, который стал героем одноименного фрагмента Бюхнера.

Впервые трагедия Шекспира «Юлий Цезарь» была переведена на немецкий язык в 1741 г. фон Борком, а позже – Виландом и Шлегелем. Все эти переводы мог знать Бюхнер, но сказать, каким он пользовался, весьма затруднительно. Г. Бюхнер прекрасно знал

французский язык, о чем свидетельствуют его переводы из В. Гюго («Луcreция Борджия», «Мария Тюдор»), но о степени владения им английским языком неизвестно ничего.

Аллюзией на текст «Юлия Цезаря» А.В. Карельский считает реплику о Дантоне Сен-Жюста, сторонника Робеспьера: «Мы должны похоронить драгоценный труп с почестями – как жрецы, не как убийцы»²⁴. По отношению к убийству Юлия Цезаря у героев Шекспира тоже есть подобная сентенция: «Как жертву для богов его заколем, но не изрубим в пищу для собак» («Юлий Цезарь» акт 2, сцена 1). Ключевое слово здесь – «жрецы» («sacrificers», «wie Priester, nicht wie Mörder»), в роли которых видят себя убийцы, в двух текстах есть идея жертвы, придающая убийству смысл.

На этом сходство ситуаций заканчивается. Любое сопоставление Дантона с Юлием Цезарем неизбежно терпит провал. Перед казнью бюхнеровский Дантон ощущает себя уставшим от жизни, для него важнее его частное пространство. Как исторический деятель Дантон показан в стадии нисхождения, тогда как Юлий Цезарь в трагедии, напротив, предстает как сильный политик.

В драме описывается «уход» Дантона из революции, что по тем временам было равносильно уходу из жизни. Как известно, Дантон был осужден Революционным трибуналом и казнен за умеренную, недостаточно радикальную политическую позицию.

Как пишет А.В. Карельский, «...первичный и первоначальный импульс и сквозной ток бюхнеровской драмы идет от одной черты ее главного героя – черты, отмечавшейся всеми тогдашними историками. По их свидетельствам, Дантоном на этом последнем этапе его жизни, в преддверии гильотины, овладело странное чувство апатии, равнодушия не только к судьбе революции, но и к своей собственной»²⁵.

Мотив жертвоприношения, вводимый этой аллюзией, еще более актуализируется к концу драмы. Риторический пафос сентенции Сен-Жюста о «жрецах» и жертве иронически снижается репликой Камилла, сторонника Дантона, перед казнью: «Господа, я хочу себя сервировать по всем правилам вкуса. Это – классическая трапеза; каждый возлежит на своем ложе и пускает немножко крови в жертву богам»²⁶. Идея смерти как жертвы снижается с помощью материальной и грубой метафоры.

Неожиданная интерпретация этого мотива возникает благодаря введению в драму библейских цитат.

Так, в последних сценах драмы перед смертью революционер Камилл проклинает женщин-зевак, собравшихся поглазеть на казнь: «Будьте прокляты, колдуньи! Вы еще взмолитесь “Падите

на нас горы!»». На что женщины отвечают: «А гора-то пала на вас! Или вы с нее упали»²⁷.

Значение такой игры смыслов подробно анализирует Зисс в своей работе²⁸. С одной стороны, заковыченная цитата в устах Камилла есть не что иное, как слова Христа (Евангелие от Луки 23:30), ведомого на казнь. Женщинам, сопровождающим его скорбное шествие, Христос предсказывает наступление будущих страшных времен (Евангелие от Луки 23:27). С другой стороны, понятие «гора» связано с политической ситуацией, Гора – крыло Конвента, представлявшее якобинцев. По мнению насмехающихся женщин, предсказание Камилла уже исполнилось, «гора пала» на самих революционеров²⁹. К тому же в словах женщин Й. Зисс усматривает и эротический оттенок, эксплицированный несколько ранее самим Камиллом («Venusberg») и заданный в драме (уподобление Тарпейской скалы Венериной горе). Последняя интерпретация акцентирует мотив похоти, Венерина гора, «упавшая» на Дантона и его соратников, становится в глазах простого народа наказанием за блуд³⁰.

Эпизод с казнью дантонистов, создавая аллюзии на эпизод казни Христа, в сниженном виде повторяет символические детали Евангелия. Если Христа в скорбный путь сопровождают плачущие женщины, то здесь мы видим женщин, издевающихся над казнимыми, считающих наказание справедливым. Идея «героической» смерти, смерти как жертвы, возникает здесь в виде травестии.

На этом обращении Бюхнера к евангельским мотивам, связанным с темой жертвенной смерти, не заканчивается. Примечательная фигура, появляющаяся в первом действии, некий Симон, полупьяный суфлер театра, его речь состоит из обрывков выкрикиваемых цитат. Помимо карнавальной подоплеки, отметим, что само имя Симон значимо для евангельской истории, именно так звали человека, несшего крест за Иисусом (Евангелие от Луки 23:26). Но перед нами опять ситуация, близкая к пародийной³¹. Себя и окружающих Симон мнит «римлянами», что и создает комический эффект. «Простишь ли ты меня, о Порция?» – выкрикивает Симон, обращаясь к собственной жене. Это аллюзия на трагедию «Юлий Цезарь» (акт 4, сцена 3), слова эти произносит Брут, узнавший о смерти своей жены. Порция – жена Брута, дочь Катона Утического, покончившая с собой после смерти мужа. В драме снова появляются отсылки к античности. Упоминание о Порции очень важно, не только потому, что Бюхнер сознательно создаст отсылки к шекспировскому тексту: упоминание о Порции продолжает ряд античных героев, покончивших жизнь самоубийством.

Зачем же Бюхнер, описывая последние дни людей, пренебрегших человеческими и божественными законами, не имеющих самой идеи, за которую можно умереть и вообще не видящих в своей жизни смысла, обращается к библейским цитатам и аллюзиям? Может быть, он стремится отделить сакральную историю от профанной, подчеркнув ничтожество последней? Зачем в устах пьяного суфлера с евангельским именем появляется образ Порции?

Здесь нужно обратиться к финалу драмы. Дело в том, что осужденных перед смертью встречают не только женщины-насмешницы. В конце драмы особенно ярок образ Люсиль, жены одного из осужденных – Камилла. Она тоже сопровождает скорбное шествие.

С образом Порции в драме «Смерть Дантона» соотносится образ Люсиль, которая уходит из жизни добровольно, вслед за мужем, и ее поступок может быть понят как самоубийство из-за любви. Таким образом, шекспировская трагедия и текст Евангелия переориентирует и текст Бюхнера: если в течение драмы упоминаются античные герои, совершившие самоубийство, то в конце его совершает Люсиль. Этот поступок есть не что иное, как смерть из-за любви, который совершают не революционеры, но он совершается ради одного из них. Финальные сцены драмы, связанные с Люсиль, лишены какой бы то ни было пародийности: эти сцены завершают драму в лирическом и трагическом, несвойственном драме, тонах.

Люсиль совершает свой поступок свободно и добровольно, и его можно трактовать как самоубийство, в то время как тема бессилия и абсолютной несвободы человека перед историей, революцией звучала рефреном в монологах и диалогах героев.

Эта важнейшая тема, тема несвободы, связана для героев Бюхнера с другим кругом аллюзий и цитат – из Евангелия и трагедии «Гамлет».

Много писалось о том, что у Г. Бюхнера находит переосмысление идея романтического антропоцентризма³². В основе мироздания, а значит, и истории, по мысли Г. Бюхнера, стоит не личность, а совокупность причинно-следственных связей, определяющих ход истории. Роль личности в истории оказывается практически нивелированной. Есть некое «колесо истории»: находящиеся вверху в любой момент могут оказаться внизу.

С образом марионетки органически связана и шекспировская метафора человека – музыкального инструмента в чужих руках, человека-флейты. Дантон произносит в начале драмы: «Быть жалким инструментом с одной струной, которая издает всегда только один звук, разве это жизнь?»³³. В конце этот образ выражает самоощущение Дантона: «Мы всего лишь жалкие шарманщики, а наши тела –

инструменты»³⁴. Если первый парафраз из Шекспира представляет собой риторический вопрос, то второй – утверждение.

Интересно то, что и здесь возникающие к чужому тексту апелляции призваны проиллюстрировать идею, противоположную заявленной в оригинале. Ведь Гамлет как раз доказывает, что он не инструмент, на котором можно играть.

Дантон уверен в том, что у человека нет свободы воли, все поступки подчинены одной необходимости защитить себя. Для того чтобы объяснить необходимость убийства ради самообороны, Дантон приводит цитату из Евангелия: «Ибо надобно прийти соблазнам; но горе тому человеку, чрез которого соблазн приходит!» (Евангелие от Матфея 28:7)³⁵. Робеспьер и Дантон как раз те люди, через которых «соблазн приходит». Идея несвободы метафорически присутствует в драме и благодаря мотиву всепоглощающей телесности. Как для греков и римлян, мир для революционеров не что иное, как «чувственный космос»³⁶, но для последних он абсолютно дисгармоничен, так как в этом мире нет ничего, кроме телесности.

Давящая материальность мира воспринимается героями как тюрьма, из которой невозможно вырваться при жизни. «Творец не поленился все заполнить, нигде не оставил пустого места, всюду толкотня», – говорит Дантон³⁷. Примечательно описание видения, посетившего Камилла перед казнью: «И вдруг потолок исчез, и в комнату опустился месяц, совсем низко, и я схватил его рукой. Тогда опустился небосвод со всеми светилами, я чувствовал его повсюду, ощущал звезды и, как утопающий, барахтался под ледяной крошкой»³⁸.

Примечательно: в данном отрывке небесная сфера, традиционно понимаемая как эфир, как ступень в мир, не подвластный нашим непосредственным ощущениям, оказывается для Камилла тоже чем-то материальным, тем, что можно схватить, ощупать («betasten»). Неслучайно три раза в одной фразе повторяется слово «Decke» (в значении «покров» – «Decke», «Himmelsdecke», «Eisdecke»). В оригинале опустившийся месяц называется «совершенно плотным» («ganz dicht»). Образ твердого покрытия, «крышки» апеллирует к словам Дантона о людях, погребенных заживо. Высший мир невозможно разглядеть из-за почти непроницаемой телесности мира земного.

Безусловно, отсылки к античности есть также и не что иное, как декорация для идей французского сенсуализма и зарождающегося атеизма. Тем не менее материя, телесность для героев является абсолютным злом. Сам Дантон мечтает о приобщении к миру бестелесного, эфирного: «И все-таки я хотел бы умереть иначе, легко и

бесшумно, как падает звезда <...> как тонет солнечный луч в прозрачном потоке»³⁹.

В последнем действии героям как будто «приоткрывается» небо: «Радуйся, Камилл, нас ждет такая прекрасная ночь. Облака висят в тихом вечернем небе, как догоревший Олимп с тускнеющими, тающими богами», – говорит Эро⁴⁰. Здесь мы видим совершенно другую картину, «тускнеющие, тающие», то есть умирающие боги растворяются и как бы «уступают» место открытому пространству.

Как бы то ни было, «Смерть Дантона» – трагедия непробудившегося духа, невозможности самостояния и самопознания; если в понимании героев и существует мир высший, за пределами мира видимого, то его обитатели («Götter») враждебны людям, представляющим как марионетки или «зеркальные карпы».

Итак, мы проследили бытование и роль цитат и аллюзий, связанных с античной и христианской культурами, развивающих темы жертвы, самопожертвования, самоубийства. Проблема интертекстуальности была рассмотрена нами с учетом поэтики игры, атмосферы театральности, присущей самому тексту. Мы показали закономерность появления отдельных образов в тексте, линий, их развитие – от сцен, пародийно сниженных, до сцен, созданных Бюхнером в полностью трагической стилистике, лишенной какой бы то ни было иронии.

Примечания

¹ История западноевропейской литературы. XIX век: Германия, Австрия, Швейцария. СПб.: Филологический факультет СПбГУ; М.: Академия, 2005. С. 123.

² *Достоевский Ф.М.* Бесы. СПб.: СПИКС, 1993. С. 311.

³ *Михайлов А.В.* Античность как идеал и культурная реальность XVIII–XIX вв. // Античность как тип культуры. М.: Наука, 1988. С. 312.

⁴ *Лотман Ю.М.* Текст в тексте // Лотман Ю.М. Избранные статьи: В 3 т. Т. 1. Статьи по семиотике и типологии культуры. Таллинн: Александра, 1992. С. 155.

⁵ *Бюхнер Г.* Указ. соч. С. 77.

⁶ Там же. С. 75.

⁷ Там же. С. 87.

⁸ Там же. С. 91.

⁹ Там же. С. 87.

¹⁰ Там же. С. 92.

¹¹ Там же. С. 98.

¹² Там же. С. 111.

- 13 *Лотман Ю.М.* Беседы о русской культуре. СПб.: Искусство – СПб, 1997. С. 183.
- 14 *Бюхнер Г.* Указ. соч. С. 92.
- 15 Там же. С. 145.
- 16 Там же. С. 146.
- 17 *Büchner G.* Dantons Tod: Krit. Studienaus. des Orig. mit Quellen, Aufsätzen u. Materialien / Hrsg. von P. von Becker. Frankfurt am/M.: Syndikat, 1985. S. 43.
- 18 *Лотман Ю.М.* Текст в тексте. С. 155.
- 19 *Москвина Е.В.* Художественный мир Г. Бюхнера. М.: Прометей, 2007. С. 169.
- 20 Там же. С. 169.
- 21 *Лотман Ю.М.* Текст в тексте. С. 155.
- 22 *Бюхнер Г.* Указ. соч. С. 289.
- 23 Там же. С. 299.
- 24 Там же. С. 97.
- 25 *Карельский А.В.* От героя к человеку. С. 100.
- 26 *Бюхнер Г.* Указ. соч. С. 148.
- 27 Там же. С. 148.
- 28 *Sieß J.* Op. cit. S. 12.
- 29 Ibid.
- 30 Ibid.
- 31 *Кривонос В.Ш.* Пародия // Поэтика: Словарь актуальных терминов и понятий / Гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко. М.: Изд-во Кулагиной; Intrada, 2008. С. 159.
- 32 *Карельский А.В.* От героя к человеку. М.: Советский писатель, 1990. С. 45.
- 33 *Бюхнер Г.* Указ. соч. С. 101.
- 34 Там же. С. 146.
- 35 Там же. С. 111.
- 36 *Лосев А.Ф.* История античной эстетики. М.: Искусство, 1992. С. 314.
- 37 *Бюхнер Г.* Указ. соч. С. 134.
- 38 Там же. С. 141.
- 39 Там же.
- 40 Там же. С. 147.