

УДК 82.091

DOI 10.31654/2520-6966-2021-19F-104-63-75

Корнеева Л. Л.

кандидат философских наук, доцент кафедры славянской филологии, компаративистики и перевода Нежинского государственного университета имени Николая Гоголя

Кросс-опусный «Вертер»: трансгрессия образа героя И. В. Гёте

Роман И. В. Гёте «Страдания юного Вертера» рассматривается в аспекте его интерпретаций во вторичных художественных текстах. Определяются особенности таких вторичных текстов, позволяющие определить их общую специфику. Показывается, что вторичные тексты образуют специфический и отличный от оригинального художественный мир, который автор называет кросс-опусным. Если роман И. В. Гёте представляет полифонию мотивов, мыслей, идей и является произведением, внедренным в глубокие культурно-исторические отношения, то все многообразие его кросс-опусных переложений сосредоточено на единственном, по сути, мотиве несчастной, безответной любви, приводящей героя к самоубийству. Созданный Гёте сложный, рельефный и многоплановый образ трансгрессирует в массовой культуре к «плоскому» в своей линейности романтическому герою, который лишается сакральности оригинала-прообраза.

Ключевые слова: *И. В. Гёте, «Страдания юного Вертера», кросс-опусный художественный мир, вторичный текст, экранизация.*

Роман «Страдания юного Вертера» Иоганна Вольфганга Гёте относится к избранной классике европейской литературы и уже на протяжении почти двух с половиной столетий не только входит во многие обязательные образовательные программы и становится объектом литературоведческих исследований, но и привлекает внимание творческих «рерайтеров» текста. Сюжет и герои романа, а также всякого рода связанные с ними мотивы, детали, аллюзии могут быть встречены не только в театре, кино и других видах академических искусств, но и в массовой культуре на уровне всякого рода любительских работ и даже «капустников». Все многочисленные обращения к первичному тексту Гёте не только свидетельствуют о сохраняющейся значимости для европейской культуры этого выдающегося литературного произведения, но и позволяют отследить характер и особенности его понимания читающей (и не только

читающей) публикой. Здесь проявляется некая характерная закономерность взаимного позиционирования первичного текста и использующих его текстов вторичных.

Первичный текст, как правило, может быть выше по своим художественно-эстетическим качествам, значительно выше по горизонту поднятых проблем и идейной наполненности. Однако вторичные тексты обычно ближе к пониманию и мировоззрению реального массового потребителя артефактов, проще и доступнее. Если значительный первичный художественный текст именно учреждается его создателем, является авторским творческим высказыванием, то вторичные тексты являются репликой не только на оригинал, но и на обнаруженный в культурном пространстве и/или социуме условный «заказ», востребованность. Таким образом, вторичные тексты выступают как медиаторы между текстом-оригиналом и его массовым читателем (если мы говорим о первичном литературном тексте) и создают особый, отличный от оригинального художественный мир. Эти отличия коррелируются с неким массовым, усредненным читателем и отражают именно его вкусы, убеждения, видение и понимание горизонта проблематики оригинального текста. Если первичный авторский текст является своего рода «опредмечиванием» созданного авторским воображением художественного мира, то вторичные произведения в своей массе представляют художественный мир, созданный именно читателем-реципиентом (в том числе коллективным массовым реципиентом) текста. Читателем здесь выступает и сам автор вторичного текста, и социум в целом как условный массовый заказчик вторичного произведения.

Первичный текст всегда уникален и единственен. Вторичные тексты разнообразны и многочисленны, – как разнообразны и многочисленны их авторы-читатели и условные заказчики-читатели первичного оригинального текста. Но все вместе они формируют некий особый художественный мир, всегда отличный от художественного мира первичного авторского произведения и при этом обладающий определенной собственной целостностью и характеристиками. Он может быть определен как кросс-опусный художественный мир. Целостность кросс-опусного мира определяется и формируются свойствами массовой культуры прочитывающего и интерпретирующего первичный текст социума, его преобладающими художественными вкусами и мировоззренческими установками.

Среди первых наиболее заметных интерпретаций романа Гёте конечно же следует вспомнить оперу Жюль Массне «Вертер» (1887), либретто которой было создано совместными усилиями трио

известных и плодовых парижских либреттистов того времени в составе Поля Милье, Эдуара Бло и Жоржа Артмана. Как будет происходить и в дальнейшем с преимущественным большинством кросс-опусных текстов, созданных на основе «Страданий юного Вертера», сюжет либретто для оперы Массне ограничивается любовным содержанием. Мотив любви молодого человека к замужней женщине является вообще довольно распространенным в это время не только в литературе, но и в оперном театре. Например, в опере Клода Дебюсси (который многому учился именно у Массне) «Пеллеас и Мелизанда», написанной по тексту одноимённой пьесы Мориса Метерлинка и поставленной в 1893 году на сцене театра Буфф-Паризьен, также идет речь о любви юноши к замужней женщине.

В либретто оперы Ж. Массне «Вертер» из текста-оригинала не только взят единственный (а именно любовный) мотив, но он к тому же существенно изменён. Значительно расширена и углублена линия Шарлотты, которая обретает полную собственную субъектность. Только в первом акте оперы именно Вертер представлен как главный герой. В последующих трёх актах главной героиней начинает восприниматься уже Шарлотта, метания которой между долгом и чувством, а также её страдания именно и составляют главную коллизию оперного сюжета. Значительно большее внимание в оперном либретто отведено и Альберу, его чувствам и переживаниям. Собственно, если бы не необходимость помнить первоисточник сюжета, то опера Ж. Массне с существенно большим основанием могла бы называться «Шарлотта» (или «Лотта»), а не «Вертер».

Опера Жюль Массне «Вертер» считается одним из наиболее удачных и популярных его произведений, что подтверждается её многочисленными и всё продолжающимися уже в наше время постановками. Только аудио и видео записей этих представлений в разных оперных театрах, в том числе наиболее знаменитых, насчитывается не менее 30. Из последних на данное время следует упомянуть трансляцию канала OperaVision, которая началась 24 декабря 2021 года и будет доступна по адресу https://www.youtube.com/watch?v=0Y_2a2dZ-Jw до 24.06.2022. Главные партии в этой трансляции из Национальной оперы Монпелье Лангедок-Руссильон (Франция) исполняют Марио Чанг и Мари-Николь Лемьё.

Позволю себе предположить, что оперной версией «Вертера», возможно, не только было произведено разительное уменьшение проблематики и глубины литературного оригинала и положено начало активного формированию кросс-опусного художественного

мира этого романа Гёте, но и было положено начало некому неожиданному снижению «сакральности» изначально возвышенного литературного образа. Оперное искусство в целом условно в значительно большей мере, нежели театр драматический. Кроме общей условности искусства и, в частности, театрального представления, в опере всегда добавляется ещё и условность способа коммуникации героев, которые не разговаривают, но поют. Впрочем, именно эта аудиальная условность создаёт специфику музыкального театра и потому является абсолютно ожидаемой для слушателя. Гораздо сложнее с условностью визуальной.

Будучи музыкальным в своей сути, оперное искусство с лёгкостью допускает максимальную условность визуального образа героев. Речь идёт о том, что музыкальные партии (они же роли) в опере характеризуются и определяются именно в музыкальном, высотном-тембровом плане голосов певцов, и, соответственно, исполнители оперных партий-ролей приглашаются исходя из их именно вокальных данных. Этого было бы абсолютно достаточно при, например, концертном исполнении оперы. Однако опера предполагает и сценическое действие, при котором исполнители вокальных партий не только поют, но и визуально представляют образы героев на сцене. И вот в этом плане в оперном театре часто возникает ситуация максимальной условности, доходящая подчас до критического несоответствия. Имею в виду прежде всего несоответствие возраста и внешнего облика певцов-исполнителей внешним данным и возрасту героев, чьи партии они исполняют. Нередки ситуации, когда, например, партию юной девушки исполняет весьма возрастная певица с совсем иными внешними данными, нежели всем известные портретные характеристики литературного оригинала, послужившего основой либретто. Или партию стройного юноши (по содержанию сюжета) поёт довольно полный, грузный исполнитель. Чтобы понять, о чём идёт речь, предлагаю сравнить, например, две версии этого оперного спектакля: <https://www.youtube.com/watch?v=w99VoLsgWm4> и уже упомянутую выше https://www.youtube.com/watch?v=0Y_2a2dZ-Jw. При высоком, несомненно, в обоих случаях уровне вокального исполнительского мастерства, визуальное соответствие образа героини оригинальному тексту во втором спектакле явно более проблематично.

Приходя именно «*слушать* оперу», посетитель оперного театра воспринимает и учитывает, тем не менее, и визуальный ряд представления, со всеми его вынужденными порой разительными противоречиями. А именно противоречия, как известно, являются

важнейшей основой юмористических сюжетов и жанров. Хотя очевидные визуальные несоответствия и противоречия в образах героев являются допустимыми в опере как прежде всего музыкальном искусстве, в восприятии зрителя эти визуальные несоответствия и противоречия невольно и подсознательно закладывают фундамент для десакрализации возвышенных образов.

Можно предположить, что эти визуальные несоответствия в оперных представлениях стали одним из катализаторов и более широкого развенчивания сакральных аспектов классической «высокой» культуры. Если прежде возвышенный и сакральный герой может выглядеть так несоответственно самому себе, то почему нельзя устраивать с этим образом юмористические сцены, капутники и прочее?

Возможно, что подобное развенчание сакральных образов и аспектов культуры в целом было начато в том числе именно с активным развитием оперного искусства с его сценической визуальной условностью героев, а затем и кино с его условностью временной. Так или иначе, в «литературной» эпохе база для подобных искажений была заметно меньшей. Если в романе И. В. Гёте у Вертера «на столе лежала раскрытой *Эмилия Галотти*», – то это была именно «Эмилия Галотти» во всей своей образно-содержательной специфике и полноте.

Получается, что кросс-опусные образы и произведения в некоторой степени подтачивают сакральные (ритуальные, договорные, значимостные) основы культуры. Художник, конечно же, может сказать: «Я так вижу!», но культура базируется не на Я, а на МЫ. Культура начинается как минимум с двоих, как минимум с диалога, в котором устанавливаются некие обоюдно принятые смыслы.

Ирония есть в том, что Гётевский Вертер сам разрушал условности и сакральности культуры по мере возможностей, коими он обладал, т. е. по мере возможностей того времени. Оправдание, аргументация права на самоубийство явно относится к таким. Общественный отклик на роман сразу же после его печати сопровождался, среди прочего, и чередой реальных самоубийств, которые начали совершать молодые люди наследуя литературного героя. По этой причине роман Гёте был даже на некоторое время запрещен в Дании, Италии и некоторых других европейских странах. А в 70-х годах XX века имя главного героя романа было употреблено американским исследователем-социологом Дэвидом Филлипсом во введенном им в научный оборот термине «эффект Вертера» (или «синдром Вертера»). «Эффектом Вертера» принято называть наследуемое (или, иначе, кластерное) самоубийство, ко-

торое человек совершает под влиянием самоубийства литературного или кинематографического героя. Иногда причиной может стать и реальный суицид, широко освещенный СМИ, – т. е. описанный или представленный, тем не менее, на страницах печати или на экранах. Возможно, и то, что современная культура, опасаясь «эффекта Вертера» несколько дистанцируется от полноценной актуализации романа Гёте, многое предрекает и о подобных рода фактах и практиках в самой современной культуре.

На протяжении XX–XXI вв. «Страдания юного Вертера» были несколько раз экранизированы. Одной из первых экранизаций является французский фильм *Le Roman de Werther*, 1938 («Роман Вертера», *The Novel of Werther* на сайте IMDb). Впрочем, фильм был снят немецким режиссёром Максом Офюльсом (настоящее имя Максимилиан Опенхаймер) и по заказу немецкой же кинокомпании Nero-Film AG. Эта немецкая кинокомпания, основанная в 1925 году и во времена веймарской республики базирующаяся в Берлине, была одним из наиболее успешных немецких продюсерских кинопроектов. В результате сотрудничества Nero-Film с лучшими немецкими режиссёрами того времени, появились киношедевры, среди которых, например, известнейшие фильмы Г. В. Пабста («Ящик Пандоры», 1929; «Западный фронт 1918», 1930; «Трехгрошовая опера», 1931) и Фрица Ланга («М», 1931; «Завещание доктора Мабузе», 1933). После прихода к власти немецких нацистов и приказа Й. Геббельса уничтожить фильм Ф. Ланга «завещание доктора Мабузе», один из основателей Nero-Film Сеймур Небензал бежал во Францию, где и восстановил свою компанию под названием Production Nero Film. По таким же причинам и в то же время во Францию перебрался из Германии и Макс Офюльс. Таким образом, хотя «*Le Roman de Werther*» снят во Франции, с французскими актёрами и на французском языке, фильм вполне можно отнести и к немецкому кинематографу.

Еще одна экранизация «Страданий молодого Вертера» первой половины XX века – снятый к 200-летию юбилею И. В. Гёте фильм режиссёра Карла Хайнца Строукса «Встреча с Вертером» (нем. *Begegnung mit Werther*, 1949). Главные роли в нём исполнили довольно известный в 1930–40-х годах немецкий актёр Хорст Каспар и австрийская актриса Хайдемари Хатайер.

В 1955 году итальянским режиссёром Даниэле Д'Анца на основе произведения Ж. Массне был снят фильм-опера «Вертер».

Фильм «*Die Leiden des jungen Werthers*» 1976 года был снят режиссёром Эгоном Гюнтером на киностудии DEFA. Особенностью

этой экранизации является усиление социальных мотивов: Лотта отказывает Вертеру не желая разрывать брак с Альбертом из-за социальных условностей и предпочитая более надёжное будущее.

В 1985 году кинематографистами Чехословакии и ФРГ была создана телеверсия оперы Жюль Массне «Вертер» с Питером Дворски и Бригиттой Фассбиндер в главных ролях. Зрительский рейтинг этого музыкального фильма на сайте – 7,8. Это наивысшая оценка в сравнении с другими разнообразными киноверсиями «Страданий молодого Вертера».

К 1986 году относится весьма вольная адаптация сюжета романа Гёте в испанской драме «Вертер» сценариста и режиссёра Пилар Миро <https://youtu.be/Map9ysNr2mq>. Действие фильма перенесено в XX век. Меланхоличный и замкнутый учитель греческого в частной школе по имени Вертер одиноко живёт в доме своих предков-моряков на берегу залива. Он приглашен давать частные уроки сыну крупного судовладельца, который живёт отдельно от своей сильной и целеустремлённой жены Шарлотты (хирурга по профессии) и ребёнка. Отношения Вертера и Шарлотты в этом фильме гораздо более детализированы и развиты, но финал фильма повторяет роман Гёте. Вольности киноадаптации до некоторой степени компенсируются тем, что музыкальным сопровождением выступают фрагменты (в том числе вокальные) оперы Жюль Массне «Вертер», – что не позволяет зрителю слишком отвлечься и забыть оригинал, послуживший основой сценария. Фильм получил награду за лучший звук на первом киноконкурсе Goya Awards и был отмечен на 43-м Венецианском кинофестивале. Следует отметить, что именно этот кино-«Вертер» имеет довольно высокий зрительский рейтинг на сайте IMDb – 7,5. Это существенно более высокая оценка, нежели 4,8 балла там же для фильма 1976 года «Die Leiden des jungen Werthers» с Катариной Тальбах в роли Лотты.

В XXI веке к произведению Гёте обратился немецкий сценарист и режиссёр Уве Янсон (Uwe Janson). В 2008 году У. Янсон снял по собственному сценарию фильм «Werther» с актёрами Стефаном Конарски и Ханной Херцшпрунг в главных ролях.

Фактически во всех перечисленных экранизациях главной причиной суицидального выбора Вертера представлен любовный мотив, – что, конечно же, существенно искажает масштабный горизонт жизненных обстоятельств, мотиваций и причин подобного же поступка героя Гёте.

Следует заметить, что с кросс-опусным художественным миром, образованным на основе первичного текста, не следует соотносить

произведения всякого рода его творческих последователей или противников. В случае с романом Гёте таким его литературным «противником» был, например, Кристоф Фридрих Николаи, написавший в 1775 году свой роман «Радости молодого Вертера» («Freuden des jungen Werther») как антитезу сюжету Гёте. В романе Николаи Вертеру удаётся убедить Лотту принять его любовь, и герой становится, в итоге, счастливым отцом многодетного семейства.

Последователем же является, например, Иоганн Мартин Миллер, написавшим под влиянием «Страданий юного Вертера» собственный сентиментальный роман «Зигварт, монастырская повесть» («Siegwart, eine Klostersgeschichte», 1776). У Миллера, при всем сходстве тематики и художественно-эстетического стиля ее изложения, действуют все же иные персонажи с иными именами и в иных сюжетных обстоятельствах. Другое дело, что роман Миллера сам по себе создавался как предложение на уже обнаруженный в обществе интерес к определенному роду литературного текста. И интерес этот был обнаружен и определен именно романом Гёте. Но «Зигварт» все же является не откликом на «Вертера» и / или его прочтение, а результатом обнаруженной и осознанной И. М. Миллером общей литературной моды, востребованности определенного вида текстов.

Характерно, что некоторые из стихотворений Миллера, написанные также в крайне сентиментальном духе и положенные на музыку, со временем стали считаться немецкими народными песнями. Прежде всего речь идет о его «крестьянских песнях», в которых воспеваются радости простой жизни и удовлетворение всем имеющимся. К наиболее известной из них «Die Zufriedenheit» («Was frag' ich viel nach Geld und Gut», 1776) музыку написал композитор, дирижер, органист (и учитель Л. Бетховена) Кристиан Готлоб Нефе (Неефе).

Наследуя «Вертера» тематически и стилистически, Миллер также вводит в свой роман поэзию. Но если Гёте использует собственные переводы «Песен Оссиана» Джеймса Макферсона, то у Миллера, в полном согласии с сюжетом, находим так называемую «монашескую поэзию» (*Klosterpoesie*), родоначальником которой в Германии он и считается теперь. Полагается также, что именно «Зигварт» Миллера положил начало романтизации монашества в католицизме [1].

При этом интересно заметить, что роман Гёте своими мотивами сам глубоко укоренен в немецкой поэтической культуре. В самом тексте романа главное поэтическое имя, сопрягающее Вертера и Лотту – конечно же, Клопшток. Впрочем, у Гёте отношения между Вертером и Лоттой – это скорее частность, которая вследствие

часто несколько поверхностного и не глубокого восприятия текста, характерного для массового читателя, была принята в кросс-опусном интерпретационном пространстве за основу, за главную и самодостаточную тему романа. На деле же, взаимоотношения Вертера и Лотты (точнее даже, отношение Вертера к Лотте) – это только внешнее результирующее проявление куда более масштабных и значительных мировоззренческих и душевных метаний и поисков главного героя.

Можно, на мой взгляд, провести некоторую связь образного строя романа Гёте с поэзией Мартина Опица (1597–1639), которого его соотечественники-современники называли немецким Гомером, имея в виду роль Опица в становлении национальной немецкой поэзии. Так, Пауль Флеминг пишет в своей эпитафии «На смерть господина Мартина Опица»: «Так в Элизийские ушел и ты поля, Ты, кто был наших дней Гомером и Пиндаром...» [2].

Параллели образного строя романа Гёте и поэзии Мартина Опица возникают, конечно же, отнюдь не из того, что и литературный герой и реальный поэт воспевают отчасти «небеса, луг, ветер, нивы, восходы, вино, ручей, трава, сады, леса и воды» [3, с. 93]. Сближение образности и общего направления творческой мысли здесь происходит скорее по связи предвосхищения и преемственности. Вертер предстает перед нами сначала как поклонник Гомера. И это почитание Гомера, кажется, должно противоречить направлению мыслей и чувств сентименталистского и, далее, романтического героя. С другой стороны, отстаивание Вертером приоритета чувства над разумом может вступать в противоречие с классицистической позицией и канонем. Однако именно Мартин Опиц закладывает такое понимание классицизма, которое допускает в дальнейшем возможность общих тем, мотивов и кумиров как для классициста, так и для представителя сентиментализма / романтизма. Опиц ничуть не категоричен в своих рекомендациях поэтических правил и норм, и, более того, считая поэзию изначально скрытой теологией и наставлением в божественном, он пишет: «... Я все же далек от мысли и никак не склонен полагать, что можно кого-нибудь сделать поэтом с помощью определенных правил и законов. К тому же поэзия возникла раньше, чем было написано о ее искусстве, цели и особенностях; ученые только придали форму настоящих законов тому, что они подметили у поэтов (творения которых, как об этом говорит Платон, возникают в божественном порыве)» [4, с. 445]. При таком подходе классицизм и сентиментализм / романтизм не вступают между собой в конфликт и противоречие, но являются как бы

акцентуацией разных сторон единого творческого процесса. Вертер согласует для себя уверенность в божественном происхождении поэтического вдохновения с почитанием Гомера. Опиц, в свою очередь, во многом предвосхищает будущую романтическую обращенность к национальной тематике, в его поэзии уже начинается формироваться призрак «крови и почвы». А кроме того, поэт, вполне в свойственном канонам романтизма (но не классицизма) почти мистическом духе, предчувствует свою судьбу в строках: «Кто смерти избежал, не тронутый в бою, В бараче для чумных окончил жизнь свою».

Интересно, что Опиц почитаем в истории немецкой культуры прежде всего как автор переложения поэтики Юлия Цезаря (Жюля Сезара) Скалигера (1484–1558; отца Жозефа Жюста Скалигера (1540–1609) – одного из зачинателей хронологии как научной дисциплины и активного комментатора античных текстов). Сам же Юлий Скалигер считался приверженцем предшествовавшего Галилею понимания механики, согласно которому все движущееся стремится к покою и достижение полного покоя должно стать концом, гибелью мира. В этой связи занимательно выглядят не только поиски Вертером покоя, приводящие его к смерти, но и его неоднократные призывы в предсмертном письме к Лотте быть спокойной. В таком контексте подобные призывы по сути являются призывами к смерти в надежде поскорее «соединиться на небесах». Таким образом может обнаружиться, что классицистическое рационалистическое натурфилософское миропонимание парадоксальным образом содержит в себе потенциал романтизированной романтической суицидальности.

Понимаю, что установление подобных связей может выглядеть, на первый взгляд, несколько искусственно. Однако если исходить из наличия некоей общей логики и общей направленности развития человеческой культуры, – то такие сопряжения выглядят вполне допустимыми и продуктивными. Ведь в каждой имеющей существенную историю культуре (к которым, бесспорно, относится и немецкая), несомненно, наличествует не обязательно четко артикулируемый, но действенный информационный фон (который не следует смешивать с информационным «белым шумом»), устанавливающий именно подобного рода неочевидно наличествующие значимые связи.

Уместно ещё раз вспомнить Миллера и его «Зигварта». Если оригинальный текст «Вертера» Гёте различается с его адаптированными интерпретациями, подлаженными под вкусы публики и меру востребованности проблематики, то «Зигварт» Миллера уже создавался как именно отклик на эти вкусы и востребованность. Именно поэтому кросс-опусный художественный мир «Вертера» создан, а

кросс-опусный художественный мир «Зигварта» не возможен. Ибо он с самого начала создавался в соответствии с общественными вкусами и не является сложнее их уровня ни по содержанию, ни по идеям.

Таким образом, роман «Страдания юного Вертера» Гёте не только представляет полифонию мотивов, мыслей, идей, но и является произведением, внедренным в глубокие культурно-исторические отношения. В отличие же от романа Гёте все многообразие его кросс-опусных переложений сосредоточено на единственном, по сути, мотиве несчастной, безответной любви, приводящей героя к самоубийству. Причём для кросс-опусного образа Вертера эта причина выглядит достаточно убедительной по причине отсутствия любых иных обстоятельств психологических раздражителей или мотиваций. Созданный Гёте сложный, рельефный, многоплановый и внедрённый в немецкую культуру образ трансgressирует в массовой культуре к «плоскому» в своей линейности романтическому герою, который может быть представлен кем угодно, где угодно и когда угодно. Именно потому в некоторых экранизациях «Вертера» действие с лёгкостью переносилось в другие страны и иные (обычно более современные) времена.

Именно это упрощение и «уплощение» сюжета и содержания первичного произведения в кросс-опусных текстах радикально уменьшает (фактически, и вовсе снимает) риск проявления «эффекта Вертера». Для этого у вторичных текстов, как правило, недостаточно и уменьшенного идейного горизонта, и художественно-эстетических аргументов. Если речь идет об опере или фильме-экранизации, то на первый план обычно выходит не содержание романа Гёте, а художественная специфика его пересказа. К тому же, сам факт «посредничества» любого вторичного текста (который не рассказывает, но пересказывает и интерпретирует), существенно уменьшает готовность реципиента к достаточной безусловности его восприятия. Вертер кросс-опусного художественного мира – это бывший герой, совершивший трансgressию в массовую культуру, ставший ближе и популярнее, и потому утративший силу воздействия оригинала-прообраза и его сакральность.

Литература

1. Elschenbroich, Adalbert, «Miller, Johann Martin» in: Neue Deutsche Biographie 17 (1994). S. 514–516. Online-Version. URL: <https://www.deutsche-biographie.de/gnd118784013.html#top>

2. Европейская поэзия XVII века. Германия (переводы Л. Гинзбурга). Пауль Флеминг На смерть господина Мартина Опица. URL: <https://wysotsky.com/0009/126.htm#193>

3. Мартин Опиц. Образец сонета. *Колесо Фортуны. Стихи немецких поэтов в переводе Льва Гинзбурга*, Москва: Прогресс, 1976. 246 с.

4. Опиц М. Книга о немецком стихотворстве. *Литературные манифесты западноевропейских классицистов*. Москва, 1980.

References

1. Elschenbroich, Adalbert, «Miller, Johann Martin» in: Neue Deutsche Biographie 17 (1994), S. 514-516 /Online-Version, URL: <https://www.deutsche-biographie.de/gnd118784013.html#top>

2. Evropejskaja poezija HVII veka. Germanija (perevody L. Ginzburga). Paul' Fleming Na smert' gospodina Martina Opica. URL: <https://wysotsky.com/0009/126.htm#193>

3. Martin Opic, (1976). *Obrazec soneta* [Sample sonnet]. *Koleso Fortuny. Stihy nemeckih poetov v perevode L'va Ginzburga – Wheel of Fortune. Poems by German poets translated by Leo Ginzburg*. Moscov, Progress [in Russian].

4. Opic, M. (1980). *Kniga o nemeckom stihotvorstve* [A book about German poetry]. *Literaturnye manifesty zapadnoevropejskih klassicistov – Literary manifestos of Western European classicists*. Moscov. [in Russian].

Корнєєва Л. Л.

кандидат філософських наук, доцент кафедри слов'янської філології, компаративістики й перекладу
Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя

Кросс-опусний «Вертер»: трансгресія образу героя Й. В. Гете

Роман Йоганна Вольфганга Гете «Страждання молодого Вертера» досліджується у статті з точки зору його переосмислення у вторинних текстах. Автор звертає увагу на те, як на основі оригінального первинного твору формується особливий вторинний кросс-опусний художній світ, та на те, які перетворення відбуваються з образом головного героя.

Сюжет і герої роману Гете, а також пов'язані з ними мотиви, деталі, алюзії зустрічаються сьогодні в театрі, кіно та інших видах академічного мистецтва, й навіть у масовій культурі. Усі численні посилання на первинний текст Гете не лише свідчать про незмінну важливість цього видатного літературного твору для європейської культури, але й дають змогу простежити природу й особливості його розуміння публікою.

Існують певні характерні особливості первинного тексту та вторинних текстів. Первинний текст, як правило, вищий за своїми художньо-естетичними якостями, більш значущий за проблематикою та ідейним змістом. Втім, вторинні тексти зазвичай ближчі до розуміння і світогляду реального масового реципієнта, вони простіші, зрозуміліші та доступніші.

Вторинні тексти створюють особливий художній світ, відмінний від оригіналу. Ці відмінності співвідносяться зі світосприйняттям пересічного читача і відображають саме його смаки, переконання, бачення та розуміння оригінального тексту. Вторинні твори представляють художній світ, створений саме читачем-реципієнтом, оскільки читач і масове суспільство в цілому є одночасно і автором вторинного тексту. Вторинні тексти формують особливий художній світ, який можна назвати «кросс-опусним».

Кросс-опусний художній світ відрізняється від художнього світу переинного твору, але в той же час кросс-опусний художній світ має певну цілісність і свої особливості. Кросс-опусний художній світ визначається і формується властивостями масової культури. Мають значення панівні художні смаки та світоглядні установки.

У романі «Страждання юного Вертера» Й. В. Гете представлена поліфонія мотивів, думок, ідей. Цей твір занурений у глибокі культурно-історичні зв'язки. На відміну від роману Гете, усе різноманіття його кросс-опусних транскрипцій зосереджено на єдиному мотиві нещасливого, нерозділеного кохання, що доводить героя до самогубства. Інших психологічних подразників і мотивацій, як правило, немає. Створений Й. В. Гете складний, рельєфний і багатограничний образ у масовій культурі перетворюється у лінійний і «плоский» образ романтичного героя.

Ключові слова: Й. В. Гете, «Страждання юного Вертера», кросс-опусний художній світ, вторинний текст, екранізація.

Kornieieva L. L.

Candidate of Philosophy, Associate Professor, Slavic Philology, Comparative Studies and Translation Department, Nizhyn Mykola Gogol State University

Cross-opus "Werther": transgression of the image of the hero by J. W. Goethe

Johann Wolfgang Goethe's novel «The Suffering of Young Werther» is examined in the article from the point of view of its reinterpretation in secondary texts. The author draws attention to how a special secondary artistic world is formed on the basis of the original work, and what transformations are taking place with the image of the main character. Secondary texts form a special artistic world that can be called «cross-opus».

The plot and hero of Goethe's novel, as well as the motives, details, allusions associated with them, are encountered today not only in theater, cinema and other types of academic art, but also in popular culture. All the numerous references to the original text of Goethe not only testify to the continuing importance of this outstanding literary work for European culture, but allow us to trace the nature and peculiarities of its understanding by the public.

There are certain characteristics of primary text and secondary texts. The original text is higher than its artistic and aesthetic qualities, more significant in terms of problems and ideological content. However, secondary texts are usually closer to the understanding and worldview of a real mass recipient, they are simpler, understandable and accessible.

Secondary texts create a special artistic world, different from the original. These differences relate to the average reader and reflect precisely his tastes, beliefs, vision and understanding of the original text. Secondary works represent the artistic world created precisely by the recipient reader, since the reader and the mass society as a whole are at the same time the author of the secondary text.

The cross-opus artistic world differs from the artistic world of the original work, but at the same time, the cross-opus artistic world has a certain integrity and its own characteristics. The cross-opus's artistic world is defined and shaped by the properties of mass culture. The prevailing artistic tastes and ideological attitudes matter.

In the novel «The Suffering of Young Werther» by JW Goethe, a polyphony of motives, thoughts, ideas is presented. This work is immersed in deep cultural and historical ties. Unlike Goethe's novel, the whole variety of his cross-opus transcriptions is focused on a single motive of unhappy, unrequited love that drives the hero to suicide. As a rule, there are no other psychological irritants and motivations. The complex, relief and multifaceted image created by J.W. Goethe is transformed in mass culture into a linear and «flat» image of a romantic hero.

Key words: J.V. Goethe, «The Suffering of the Young Werther», cross-opus art world, secondary text, film adaptation.