

ВЛАСТЬ И СТРАСТЬ В ТРАГЕДИЯХ О МЕДЕЕ Х. МЮЛЛЕРА И Л. РАЗУМОВСКОЙ

Трагедии «Медея. Материал» Х. Мюллера и «Медея» Л. Разумовской написаны одновременно, в начале 80-х гг. XX в., и поднимают сходные проблемы. Путь к власти героев Мюллера сопряжен с преступлениями, кровью, виной. Персонажи Разумовской выбирают путь эпического героя или царя. Первый безоговорочно самоотвержен, второй может быть стратегом, действующим в интересах города, или лжецом. Любовь Медеи, ведущая ее к преступлениям, также трактуется по-разному. В вопросах соотношения телесного и духовного в любви авторы выступают наследниками различных культурных традиций. В статье рассматриваются также особенности жанра текстов Мюллера и Разумовской, под пером которых трагедия получает современное звучание.

Ключевые слова: *постдраматический театр, современная драма, трагедия, жанр, мифологический сюжет.*

«Когда-нибудь мы обязательно встретимся. Хочется верить, что она подле нас, эта тень с магическим именем, в котором сошлись времена и эпохи, сошлись болезненно и нестерпимо. Тень, в которой наше время наступает нас» [1]. Это обращение автора (Кристы Вольф) к героине ее романа «Медея. Голоса» оказалось пророческим. Написанный в 1996 г. роман занял свое место в череде многих обращений к этому сюжету немецких и русских писателей. Причины повышенного внимания конца XX в. к кровавой истории колхидской царевны кроются в многообразии смыслов и возможностей самого сюжета: мужчины и женщины, верность и предательство, путь к власти через верность слову или через преступления, месть или смирение – семантические границы истории максимально широки. Жанровый диапазон также: романы (Вольф, Улицкой), драмы (Деи Лоер), трагедии (Мюллера, Разумовской). Внимание литературы к сюжету Медеи естественным образом спровоцировало и новый виток интереса к нему литературоведения. Миф о Медее рассматривается в контексте: во-первых, литературного мифологизма [3, 4], во-вторых, гиноцентризма и проблемы «женского письма» [5–7], в-третьих, историзма [8].

Трагедии Х. Мюллера и Л. Разумовской на этом фоне – объект, достойный исследовательского внимания. «Отчетливо заданный, известный протосюжет ставит перед воспринимающим сознанием задачу сопоставления его с авторским вариантом, предопределяет необходимость сравнения его с трансформацией в современных условиях» [9, с. 17]. «Медеи» немецкого и русского автора сближает исторический контекст, в котором они написаны: в 1981 г. создан текст Разумовской, в 1982 – трагедия Х. Мюллера. Само время выводит на первый план проблемы власти и страсти – центральные в контексте конца XX в. Они решаются в едином «жанровом поле» (трагедии) и усложненной системе как пространственно-временных («скитания – дом – тело») и «прошлое – настоящее – буду-

щее»), так и нравственно-этических («царь – героиня», «вина – долг») координат.

Жанр трагедии в XX в. составил объект полемики как литераторов, так и литературоведов. «Трагедия и в античные времена, – пишет П. Топер, – близко сходилась с комедией, не говоря уже о Шекспире, дававшем в своих трагедиях волю шутам... Но в XX в., в особенности к его концу, шутовство и гротеск, иррациональная (сюрреалистическая) буффонада в большей мере становятся не дополнением к трагическому действию, а его неотъемлемой частью» [10]. Трагикомедиями (комедиями и даже фарсами) становятся многие ранее непрерываемо трагические сюжеты: от шекспировских («Макбет» у того же Мюллера или Ионеско) до фаустовского (в «Человеке из зеркала» Ф. Верфеля или «Джулии Фарнезе» Г. Гофманстала), от Геракла (Фр. Дюрренматт) до Дона Жуана (М. Фриш). Тексты Мюллера и Разумовской, при всем их экспериментаторстве, имеют прозрачную, четкую структуру, явно ориентированную на классическую «высокую трагедию».

Мюллер, отказывающийся от какого бы то ни было членения пьесы на акты, действия, иногда даже на реплики и предложения (беспунктуационное письмо – принцип, которого он придерживается от текста к тексту), объемный монолог Медеи, составляющий его трагедию «Медея. Материал», разбивает на пять смысловых частей, отделенных друг от друга рефреном – напоминанием Ясону о брате и долге перед прошлым и перед Колхидой.

Первая часть – диалог Медеи с Кормилицей и Язоном о положении героини из-за измены мужа – отчетливо поднимает проблемы плоти (телесности как важнейшей составляющей человеческого бытия) и крови (как воплощения жизни, взаимосвязи поколений, связи человека с родиной).

Вторая – представляет собой воспоминание Медеи о преступлениях, совершенных ею в ослеплении страсти, о жертвах, принесенных ради царственных амбиций Язона, о пути к власти, по которо-

му они прошли вместе. Эта часть начинается со своеобразного торга:

«Медея. Язон ведь у меня ты отнял брата.

Язон. Я дал тебе взамен двух сыновей» [11, с. 408].

Ассоциативно Медея связывает два преступления в единую цепь: измена мужа соотносима с ее собственной изменой Колхиде. Однако она не является ни наказанием, ни искуплением греха Медеи. Ответственность за раз совершенное преступление человек несет всю свою жизнь – мысль, принципиальная для немецкой литературы, начиная еще с Канта и романтиков. Как мы помним из «Истории Петера Шлемиля», нельзя заключить договор с дьяволом о продаже собственной тени и не поплатиться за это вечным одиночеством. Как очевидно из «Доктора Фаустуса», нет надежды у вступившего на путь зла, какими бы целями он ни руководствовался: «будет ли добрым, сотворенное во зле, не знаю и надеяться не смею» [12, с. 406]. Мюллер, чей нравственный пафос обогащен опытом нацистской истории Германии, категоричен: его героиня живет с трагическим осознанием того, что «предательство моей отчизной стало» [11, с. 410].

Третья часть начинается с «возвращения к себе»: «Спасибо за твою измену, муж...» [11, с. 409]. Эта измена вернула героине, по ее собственному выражению, зрение и слух, то есть историческую память, осознание собственной ответственности, «вернула мне потерянного брата». Рефрен видоизменяется, строясь теперь на прямом противопоставлении:

«Ты любишь сыновей своих Язон...

Но за тобою долг мой мертвый брат» [11, с. 410].

Обретение больше не компенсирует потери. Дети, «плоды измены», сами предатели, выбирающие «счастье сытых животов» [11, с. 410]. Эта часть – обвинение в наследственной вине, передающейся с кровью, в вине отцов, ложающейся на детей. Снова отчетливо звучит мотив крови, заявленный в первой композиционной части. Кровь трактуется в мифологическом даже мистическом ключе как субстанция, связующая времена и эпохи, как генетическая память, обрекающая потомков на тяготы неискупленной вины. Поэтому третья часть трагедии – по сути, вольное авторское переложение монолога «О, дети, дети! Есть у вас и город теперь, и дом...» из «Медеи» Еврипида – отречение осознавшей свою связь с Колхидой варварки-Медеи от «коринфских псов», среди которых ее собственные дети.

Четвертая часть вновь открывается напоминанием о долге (брате), но теперь ни компенсации, ни альтернативы не предусматривает: «Язон ведь

ты мне брата задолжал» [11, с. 411]. Ее основное содержание – месть, смерть, кровь Колхиды, проливающаяся мстительным огнем на Коринф. Будущее трактуется как прямое продолжение прошлого: «Из ран и шрамов вышел яд отличный» [11, с. 411]. Апокалиптические картины гибели города и царского рода сопровождаются сардоническим (присущим трагедии, некомедийным) смехом полубезумной героини: «С детьми хочу я радость разделить... Услышьте дети этот крик / Засмейтесь Она горит / Смеетесь Я хочу увидеть как вы будете смеяться» [11, с. 411]. Готовящаяся трагедия, для Медеи, восстановление порядка, разделение того, что не должно было быть соединено такой ценой: «Верните кровь мою из ваших жил / Вы потроха в мое верните чрево» [11, с. 412].

Наконец, в последней (пятой) части рефрен приобретает свою трагическую безальтернативность и окончательность:

«Сегодня срок платить по векселям

Язон верни долги своей Медее» [11, с. 412].

Вершится месть за Колхиду, которая стоит Медее окончательного отказа от человечности, безумия.

Классический канон пятиактной трагедии, таким образом, соблюден, несмотря на монологическую структуру текста, показывающего суть вещей исключительно через видение героини.

Л. Разумовская обозначает структурное деление своей пьесы сама: два действия трагедии объединяют три картины (акта), последний из которых включает несколько важных событий и в соответствии с составом происшествий может быть разбит на три части. Таким образом, общая структура текста: 1 картина – известие об измене; 2 картина – сватовство Эгея (измена Медеи); 3 картина: а) примирение с Ясоном; б) пожар в городе и известие о гибели Главки; в) убийство детей. По сути, пьеса тоже составляет пятичастную конструкцию. Стоит отметить, насколько последовательно Разумовская следует еврипидову образцу в общей структуре текста, насыщая каждую из сцен собственным, сугубо оригинальным содержанием. Ее главная тема – страсть, поэтому ей одинаково интересна эволюция обоих героев, мотивированная перипетиями их взаимоотношений в гораздо большей мере, чем вопросами вины, прошлого, нравственного долга или ответственности.

Центром системы ценностей Медеи является Язон, который для нее «мать, отец, родные братья, возлюбленный, жених, отец моих детей, моя отчизна, дом, защита, крепость, мое дыхание, руки и глаза, супруг мой ненаглядный, моя отрада, мой кумир, мой бог!» [13]. Поэтому она не осознает своей вины и ответственности. Память возвращается к Медее лишь постепенно: сначала о гордости

«внучки Гелиоса», затем о жестокости героев Эллады (победителей Трои, Минотавра, Колхиды) и лишь в последнюю очередь – о собственных преступлениях. При этом они, скорее, предмет ее гордости, чем раскаяния:

«И я, ты слышишь ли, сама руно украла, дракона, сторожившего его, при помощи Гекаты усыпив. Я, я подстроила ловушку брату... Я Пелия злосчастного убила, чтоб за обиду мужа отомстить. Я! Я одна! Все я! Все для него!» [13].

Совесть, раскаяние, чувство вины и ответственности вовсе не чужды Медее, но просыпаются они только при мысли о возможной встрече с соотечественниками и отцом. Важнее для нее моральный выбор, который ей предстоит совершить: имеет ли она право мстить, какую миссию поручили ей боги: личную месть или возмездие за поругание правды, отказ от собственного предназначения великого героя ради власти и предательство божественной воли, благословившей их любовь. Эволюция Медеи в трагедии: от осознания тяжести возложенной на нее ответственности («Сжальтесь, боги! Я не хочу! Мне это не по силам. Наказывать не женская работа. Зачем меня орудием избрали кары?» [13]) к прозрению истины, что не боги, а она сама выбрала путь убийства («Меня теперь вина моя раздавит» [13]). В трагедии не зря возникают прямые ассоциации с леди Макбет: «О как страшно! Кровь капает из глаз... И руки тоже в пятнах...» [13] и косвенные – с Клитемнестрой¹. Исправление мира, изменение закономерного хода истории обеим героинями стоили рассудка, жизни и вечного спасения. Медея рискует счастьем и любовью, что для нее не меньше.

Трагический пафос происходящего Л. Разумовская поддерживает чередованием разговорного текста с метризованными фрагментами, направленными на смысловое и эмоциональное усиление повторами («Медея закликает тебя вернуться! Слышишь? Медея закликает тебя вернуться! Медея закликает тебя вернуться...» [13]), обилием восклицаний, интонационных модуляций, риторических вопросов и т. д.

Таким образом, жанр трагедии, непопулярный в XX в., но по-прежнему продуктивный, объединяет рассматриваемые тексты, становится их отличительной особенностью в ряду других, подобных.

Центральной темой той и другой трагедии является тема страсти, трактуемой, однако, по-разному. Если в мифе «изначальным посылом к трагическому сюжетному контрасту является... потеря детей, когда обрывается пуповина связи „мать-дитя“» [3, с. 192], то у Мюллера и Разумовской материнско-

детская тема вытеснена любовно-телесными отношениями Медеи с Ясоном.

Медея Разумовской – воплощение любви и преданности. Доказывая это, автор обращается к широкому потенциалу мифологических и фольклорных образов: героиня «окаменела от горя», «Кассандра новая на свете объявилась!», «Где видишь ты Медею? Я – ворона!» [13]. Без Ясона для нее нет жизни, поэтому предполагая, что причина отсутствия вестей – его гибель, она принимает решение покончить с собой. Время без мужа для нее остановилось: «Уже я счет неделям потеряла» [13]. Примечательно при этом, что для остальных персонажей оно продолжает идти: старуха точно называет срок, прошедший с измены Ясона («Уж скоро семь недель живет Ясон в царицыном дворце в Коринфе» [13]), время меняет Ясона («Чтоб пасть так низко, неужели семи недель хватило» [13]). Неизменна в своей любви только героиня, которая по-прежнему готова делом доказывать свою верность мужу, о чем и предупреждает Эгея, «Афины – подходящий город для Ясона» [13]. Кроме того, истинная любовь предполагает прощение, что и происходит во втором действии трагедии, когда раскаяние Ясона безоговорочно принимается главной героиней, когда оба они верят в возможность нового счастья.

Доказывая величие этой любви, автор показывает ее в развитии: от воспоминаний о первой встрече до кульминации счастья (красивая семейная пара с «двухлетним белоголовым мальчиком, первенцем» – воспоминание Эгея о том, как он «один раз в жизни видел счастливых людей – вас с Ясоном» [13]), от мук верности до абсолютного и безоговорочного прощения.

Разумовская по-своему решает проблему соотношения телесного и духовного в любви. Ее Медея изначально уверена в их неразрывности, в том, что единственный выбор духа есть и единственно возможный выбор тела: «Знаешь, отчего я так долго не верила, что Ясон может мне изменить? Оттого, что мне казалось, я – единственная женщина, с которой ему может быть хорошо» [13]. Подарив себя мужу, она воспринимает свое тело как его собственность, такую же, как ее дар колдуньи, как ее любовь, как ее верность: «Тело, ненужное тебе, мне опротивело» [13]. Разумовская выступает здесь наследницей русской культуры, творчески усвоившей толстовский «аскетический материализм» и многократно спорившей об аскетизме и теле как источниках творческого или демонического начала. Однако концепция телесности Разумовской ближе пониманию аскетиз-

¹ О том, как Разумовская «работает» с классическими мотивами и сюжетами см., например, Л. С. Кислова [13].

ма В. В. Розанова, чем Л. Н. Толстого. «Недемоничность пола», провозглашенная автором «Смысла аскетизма», телесность как источник вдохновения, воли и действия косвенно восприняты в «Медее». Открытие, что жизнь тела не совпадает с жизнью духа, что «хорошо может быть с каждым» [13], что любовь, следовательно, не абсолютна и может быть совмещена с интересами власти (Ясон), пользы (Старуха), комплексами, рожденными завистью и собственным несчастьем (Эгей), становится разрушительным для целостности личностных установок и системы ценностей героини. Медея Мюллера принципиально иначе воспринимает сущность любви. Она для нее в первую очередь телесна. Сравнивая себя с Кормилицей, мюллеровская героиня выстраивает два оппозиционных смысловых ряда: тело – юность – жизнь – истина; «руины плоти» – старость (умирание) – смерть – хитрость (предательство). Тело как мерило истины – кафкианский мотив, в немецкой литературе популярный. Лгать может разум, но не тело и воля. Поэтому категорически не веря в измену («И почему бы там ему не быть» [11, с. 407]), мюллеровская Медея упрекает мужа именно в отсутствии физического тепла («Неужто это тело для тебя / Не значит ничего» [11, с. 408]). Поэтому так важно для нее собственное отражение в зеркале, поэтому она точно знает, сколько времени длится ее одиночество:

*«Ясон ты трижды пять ночей меня
Ни голосом ни взглядом ни рукой
К себе не подозвал» [11, с. 408].*

Собственно, именно в поисках истока их разобщения они и «запускают механизм» памяти, в данном случае механизм взаимной боли, вины и предательства.

Так, разная концепция чувства определяет различный путь героинь к окончательной трагедии разрушения города и семьи.

Одинаково важной для авторов является тема власти, на которую Ясон меняет счастье семьи в обоих случаях. «Так... не на женщину – на власть Ясон мою любовь меняет» [13], – делает открытие героиня Л. Разумовской, в пьесе которой тема власти связана с двумя временными пластами: прошлым (ранее совершенные ради власти преступления) и будущим (надеждами Ясона, стремящегося к царствованию в Коринфе). В трагедии Х. Мюллера нет будущего, нет мечты и надежды, поэтому тема власти развивается в одном временном континууме – прошлое.

Воспоминания в обоих случаях характеризуют путь к власти как путь преступлений. «Ступени лестницы, ведущей к славе» натерты грязью [11, с. 409], «дела великие» греческих царей – всегда женские слезы:

«Уже руно барана золотого давно у Пелия на чердаке гниет! Уже убит ужасный Минотавр и Ариадна покинутая выплакала в море слезы. ...Уже погибла Троя, и сполна за глупый героизм ваш расплатились жены!» [13].

Л. Разумовская в своей трагедии дает три разных взгляда на власть. Один воплощают Старуха и частично Медея, для которых власть – данность, назначенная богами (судьбой), к ней не имеет смысла стремиться, но лишь принимать и смириться. Обе изначально провозглашают идею тихой, скромной жизни с простонародной верой в высшую справедливость: «Когда воюют цари и боги, маленький человек сиди смирно и не суйся» (учит Нянька [13]); «Жить надо тихо, скромно, немного радости, немножко горя» (жизненный урок оскорбленной Медеи [13]). Второй – взгляд главной героини, относящейся к планам Ясона несколько снисходительно, воспринимающей их как опасную «детскую мечту». Власть для нее жестока и не принимает в расчеты частные интересы отдельных людей. Она меняет человека. Получить ее можно лишь путем измены, нравственного падения, лицемерия («Посмеемся, как ловко двое нищих провели судьбу, за маленькую подлость получив по царству», – призывает Медея, осознавшего двойную измену Ясона [13]). Власть – синоним лжи и вины.

Другой подход у Ясона, живущего идеей активной деятельности. Для него есть две равноценные возможности: царь или герой. Власть для него включена в смысловой ряд «дело – возможности – сила – благо – идеи – дом». Он стремится к добру и уверен, что путь власти – гуманный путь преобразования государства в отличие от героизма и подвига, которые он воспринимает в контексте службы (по приказу) – ограничения возможностей – пустого риска – опасной авантюры – бездумия – бездомности. Если для Медеи власть противоположна подвигу, то для Ясона они два разных варианта пути к одной и той же цели – к преобразованию мира: «Только представь себе, сколько блага может совершить стоящий там, на вершине, у кормила власти» [13]. Он не скрывает личной корысти («Греческий герой – это не профессия. На подвигах не заработаешь...» [13]), но царство для него одновременно и самореализация, и возможность продолжить начатый с подвигов путь к величию, добру и славе. Он держится за свое заблуждение и осознает его далеко не сразу. Лишь через прозрение, прощение и примирение с Медеей он приходит к осознанию своего истинного предназначения: «О, не зови меня царем! ...Какой я царь? Я – греческий герой» [13]. Через отрицание, таким образом, Л. Разумовская наглядно показывает смыслы, которые

должны были быть присущи власти, но которых она лишена.

Воспроизводя миф о колхидской царевне, Мюллер и Разумовская привносят в него различные наборы смыслов, однако точкой пересечения

становятся проблемы власти, трактуемой в обоих случаях как надчеловеческое, недоступное понимание и противодействию зло, и страсти, получающей у авторов принципиально различную трактовку.

Список литературы

1. Вольф К. Медея. Голоса [сайт «Lib.ru: Библиотека Максима Мошкова»]. URL: http://lib.ru/INPROZ/WOLF_K/wolf.txt (дата обращения 20.07.2014).
2. Романенко А. С. Проблема определения методологического подхода к изучению литературных констант // Вестн. Томского гос. пед. ун-та (TSPU Bulletin). 2014. Вып. 9 (150) С. 126–130.
3. Барашкова С. Н., Желобцова С. Ф. Авторское переосмысление мифа в новом тексте (на материале романов Л. Улицкой «Медея и ее дети», К. Вольф «Медея. Голоса», А. Борисовой «Земля удаганок») // Социосфера: сб. конф. НИЦ. 2011. № 9. С. 190–192.
4. Шарыпина Т. А. Проблемы мифологизации в зарубежной литературе XIX–XX вв: материалы спецкурса. Н. Новгород: ННГУ, 1995. 114 с.
5. Ивлева П. Д. Сюжет о Мееде в романах Л. Улицкой «Медея и ее дети» и К. Вольф «Медея. Голоса» // Вестн. Нижегородского ун-та им. Н. И. Лобачевского. 2012. № 1 (2). С. 68–72.
6. Воронцова А. Э. Мифорецепция в романе К. Вольф «Кассандра»: монография. Воронеж: ВГПУ, 2007. 150 с.
7. Карпова Т. Н. Формирование женской драмы: личностный аспект // Вестн. Ярославского гос. ун-та. 2010. № 4. С. 5–8.
8. Валисова Т. Г. Немецкая историческая проза 70–80-х гг. XX века. Поэтика жанров: дис. ... канд. филол. наук. Пермь, 2005. 204 с.
9. Головчинер В. Е. Функции протосюжета в русской драме XX века // Сибирский филологический журнал. Новосибирск: НГУ, 2010, № 1. С. 12–18.
10. Топер П. Трагическое в искусстве XX века // Вопросы литературы. 2000. № 2 [сайт «Журнальный зал»]. URL: <http://magazines.russ.ru/voplit/2000/2/toper-pr.html> (дата обращения: 20.07.2014).
11. Мюллер Х. Медея. Материал // Мюллер Х. Проза. Драмы. Эссе. Диалоги. М. РОССПЭН, 2012. С. 407–414.
12. Манн Т. Доктор Фаустус: Жизнь немецкого композитора Адриана Левверкюна, рассказанная его другом. М.: Республика, 1993. 431 с.
13. Разумовская Л. Медея [сайт «Театральная библиотека Сергея Ефимова»]. URL: http://www.theatre-library.ru/files/r/razumovskaya/razumovskaya_7.doc (дата обращения: 20.07.2014).

Сейбель Н. Э., профессор кафедры литературы и методики обучения литературе.

Челябинский государственный педагогический университет.

Пр. Ленина, 69, Челябинск, Россия, 454080.

E-mail: seibel_ne@mail.ru

Материал поступил в редакцию 23.07.2014.

N. E. Seibel

POWER AND PASSION IN THE MEDEA TRAGEDY BY H. MÜLLER AND L. RAZUMOVSKAYA

Tragedies “Medea. Material” H. Müller and L. Razumovskaya's “Medea” are written at the same time, in the early eighties of the XX century, and raise similar problems. The problem of the power at Müller is interfaced to a problem of fault and historical memory. Future loss for heroes of the tragedy – a consequence of their crimes in front of Colchis, requital for shed blood. Understanding of the power by Razumovskaya's heroes are realized through opposition of social functions of the hero and the tsar in which the first is unconditionally disinterested, resolute, self-sacrificing while the second can be the strategist acting in interests of the city, or the liar. Medea's love, conducting it to crimes, also is treated differently. In questions of a ratio corporal and spiritual in love authors act as successors of various cultural traditions: German modernism and Russian of “ascetic materialism”. Also in article features of a genre of texts of Müller and Razumovskaya under whose feather the tragedy receives modern sounding are considered.

Key words: *postdrama theatre, modern drama, tragedy, genre, mythological plot.*

References

1. Wolf C. Medea. Voices. URL: http://lib.ru/INPROZ/WOLF_K/wolf.txt (Accessed: 20 July 2014) (in Russian).
2. Romanenko A. S. The problem of defining a methodological approach to the study of literary constants. *Tomsk State Pedagogical University Bulletin*, 2014, no. 9 (150), pp. 126–130.

3. Barashkova S. N., Zhelobtsova S. F. *Author's redefining of the myth in new text (based on L. Ulitskaya's novel "Medea and Her Children", C. Wolf "Medea", A. Borisova "Udaganka's lend")*. Sociosphere: Anthology of NIC's conference, 2011, № 9, 190–192 p. (in Russian).
4. Sharipina T. A. *Problems of mythologizing in foreign literature of 19th and 20th century: special course material*. Nizhniy Novgorod, 1995. 114 p. (in Russian).
5. Ivleva P. D. Medea's story in Ulitskay's novel "Medea and Her Children", C. Wolf "Medea". *Lobachevsky State University of Nizhni Novgorod Bulletin*, 2012, no. 1 (2), 68–72 p. (in Russian).
6. Vorotnikova A. E. *Reception of the myth in K. Wolf's novel "Cassandra"*: Monograph. Voronezh: VGPU Publ., 2007. 150 p. (in Russian).
7. Karpova T. N. The formation of female drama: personal aspect. *Yaroslavl State University Bulletin*, 2010, no. 4, pp. 5–8 (in Russian).
8. Valisova T. G. *German historical prose of 70s-80s 20th century*. Poetics of genres: Ph.D. thesis. Perm, 2005. 204 p. (in Russian).
9. Golovchiner V. E. Functions protecorate in Russian drama of the twentieth century. *Siberian philological journal*, 2010, no. 1. P. 12–18 (in Russian).
10. Toper P. Tragic in the art of 20th century. *Questions of literature*, 2000, no. 2. URL: <http://magazines.russ.ru/voplit/2000/2/toper-pr.html> (Accessed: 20 July 2014) (in Russian).
11. Muller H. *Medea. Matherial. Prose. Drama. Esses. Dialogs*. Moscow, ROSSPEN Publ., 2012. 407–414 p. (in Russian).
12. Mann Th. *Doctor Faustus: The Life of the German Composer Adrian Leverkuhn*. Moscow: Republic, 1993. 431 p. (in Russian).
13. Razumovskaya L. *Medea* [website "Theatre Library of Sergey Efimov"]. URL: http://www.theatre-library.ru/files/r/razumovskaya/razumovskaya_7.doc (Accessed: 20 July 2014) (in Russian).

Chelyabinsk State Pedagogical University.

Ul. Lenina, 69, Chelyabinsk, Russia, 454080.

E-mail: seibel_ne@mail.ru