

## «МІФОЛОГІЧНА ГРА» ЯК ПРОЕКТ СУЧАСНОЇ КУЛЬТУРИ: МОДЕЛЬ ПАТРИКА ЗЮСКІНДА ТА ГЕЛЬМУТА ДІТЛЯ

*В статтє в контексте вопроса о тенденциях развития современной культуры рассматривается проблема «мифологической игры». На примере киносценария П. Зюскинда и Г. Дитля «Россини, или Убийственный вопрос, кто с кем спал» доказывается, что «мифологическая игра» является самобытным проектом современной культуры.*

**Ключевые слова:** современная культура, миф, демифологизация, «мифологическая игра», повседневность.

*У статті в контексті питання тенденцій розвитку сучасної культури розглянуто проблему «міфологічної гри». На прикладі кіносценарію П. Зюскінда та Г. Дітля «Россіні, або Вбивче запитання, хто з ким спав» доведено, що «міфологічна гра» є самобутнім проектом сучасної культури.*

**Ключові слова:** сучасна культура, міф, деміфологізація, «міфологічна гра», повсякдення.

*The article analyzes the question about development trends of modern culture. “Mythological play” is seen as a problem and as a basis for the existence of an “open text”. Screenplay was analyzed – “Rossini - or the murderous question of who slept with whom” (P. Suskind, G. Dietl). Proved that “mythological play” is a project of contemporary culture.*

**The keywords:** contemporary culture, the myth, demythologization, “Mythological play”, commonness.

Тривале й наполегливе постулювання тенденцій деміфологізації в сучасній культурі дозволяє стверджувати, що міфологічні шари культури не вичерпуються раціональними структурами, адже глибини людської психіки відтворюють міфопоетичну образність, яка «трансформує» на поверхню емоційні й афективні почуття<sup>1</sup>. Як стверджував відомий німецький психолог В. Вундт, усе те, що людина переживає (емоції, інстинкти, страх, хвороби, благополуччя тощо), це наслідок афекту, творцем якого є міфологічне мислення. Афект творить міф, зміст якого залежатиме від суб'єктивного асимілятивного з'єднання елементів різного походження (емоцій, відчуттів, уявлень) та апперцепції [1].

Ф. Ніцше, проголосивши «смерть суб'єктивності», надав інтенцію розробленню проблеми повсякдення. Пізніше вона буде розкрита М. Гайдеггером з наголосом на тому, що будь-яке творення людини у сфері духу є творенням

---

<sup>1</sup> Філософсько-романтичний напрямок міфології був, як відомо, репрезентований працями братів А. і Ф. Шлегелів, Ф. В. Шеллінга, Ф. Крейцера й зазнав подальшого розвитку в концепціях Р. Вагнера та Ф. Ніцше. Р. Вагнер, як відомо, був автором славетної міфологічної музичної драми. Саме Ф. Ніцше підкреслив роль давніх ритуалів для міфу й мистецтва, інтерпретував міф як вічне повернення і як засіб оновлення культури й самої людини.

міфології. У цьому контексті формується своєрідний парадокс: людина думає, що пізнає істину, насправді ж вона створює міф про істину.

Протягом ХХ ст. був накопичений значний фактичний матеріал, пов'язаний з проблемою вивчення міфів, були зроблені спроби систематизувати міфологічні тексти, а також досліджувалися архаїчні прошарки людської свідомості (Дж. Фрезер, К. Г. Юнг, Б. Маліновські, М. Еліаде, К. Леві-Стросс, Л. Леві-Брюль, Дж. Кемпбелл, К. Хюбнер, Р. Барт та ін.). Отримані наукові результати, які можуть бути застосовані не лише до давніх співтовариств, але й до сучасної соціокультурної ситуації. Узагалі в культурі ХХ ст. відбуваються об'єктивні процеси, які активізують колективне позасвідоме, тому проблема буття міфу (у широкому розумінні) у цей період набуває особливої актуальності.

На межі ХІХ–ХХ ст. на підґрунті юнгіанського вчення про архетипи зароджується неоміфологічна теорія, представники якої сюжети й образи нової літератури вважають символічно переосмисленими архетипами найдавніших міфів – невичерпних і за змістом, і за змістом. У мистецтві основні типи міфологізму сформувалися протягом першої половини ХХ ст. і, як правило, зіставляються з іменами Дж. Джойса, Т. Манна, М. Булгакова, Г. Гессе, Ф. Кафки, А. Камю. Під типом міфологізму маються на увазі як світогляд письменника, так і використані ним прийоми введення міфологічних образів у текст твору. Необхідно зазначити, що ці прийоми зводяться в основному до організації тексту, а саме: паралелі, аналогії, символи. Семантична «завантаженість» цих прийомів, на відміну від композиційної функції, не є нейтральною, вона, безумовно, визначається художньою концепцією автора. Так, наприклад, Т. Манн інтерпретує міф як, так би мовити, концентрат історичного досвіду, що дозволяє говорити про історичність міфологічних сюжетів і розглядати їх як варіант сучасної історичної прози, художній час якої орієнтований на вічне начало. Інший приклад інтерпретації міфу бачимо в трактаті «Міф про Сізіфа» А. Камю, котрий своїм тлумаченням античного сюжету стверджує абсурдність людського буття, абсурдність творчості взагалі.

Наприкінці ХХ ст. інтерпретація міфу перетворюється у своєрідну «міфологічну гру», яка є підґрунтям для формування ігрового простору «відкритого твору», що певною мірою відзначає «адресність» тексту. Необхідно зазначити, що у «відкритому творі», або - у більш широкому розумінні – «відкритому тексті»<sup>2</sup> (поняття введено У. Еко – Н. Ж.), екзистенціальна реальність визначається як гра існування, звідси й звернення до міфу, за допомогою якого ця гра втілюється в художній твір. Характеристики цієї гри – відокремлення від повсякденного, буденного життя, свобода цитування та інтерпретування. «Відкритий текст», за У. Еко, «це закінчена ... форма, унікальна як організоване органічне ціле, але в той же час відкритий продукт, оскільки може

<sup>2</sup> Питання «відкритого твору» в елітарному мистецтві докладно розкрито в роботі: Жукова Н. А. Елітарність як компонент культуротворення: досвід некласичної естетики: [Монографія]. / Жукова Наталія Анатоліївна – К. : Вид. : ПАРАПАН, 2010 – 244 с.

бути підданий незліченному числу різних інтерпретацій, що не зазіхають на його незмінну самототожність» [7, с. 87].

«Міфологічна гра», як своєрідне переломлення міфу, є творчим методом, завдяки якому автор створює світ образів, у яких відбувається символічна об'єктивація асоціацій автора щодо змісту й смислу міфу. Творчість німецького письменника й сценариста Патріка Зюскінда та його співавтора Гельмута Дітля - яскравий приклад саме такої інтерпретації міфу.

Розкриття особливостей творчості того чи іншого митця, на наш погляд, потребує застосування біографічного методу, який завдяки роботам О. Валевського, І. Вернудіної, Т. Ємельянової, В. Менжуліна, О. Оніщенко став потужним засобом широкого кола досліджень у сучасній українській гуманістиці.

Патрік Зюскінд (Patrick Süskind), як сказано в «Академічній німецькій енциклопедії», другий син публіциста Вільгельма Емануеля Зюскінда<sup>3</sup>, народився 26 березня 1949 року в чарівному місті Амбах недалеко від Штарнбергерського озера (Штарнбергер-Зее), оточеного Альпами, виріс у баварському містечку Хольцгаузен, де спочатку він відвідував сільську школу, а потім гімназію. П. Зюскінд є нащадком реформатора Йоганнеса Бренца<sup>4</sup> та відомого лютеранського богослова Йоганна Альбрехта Бенгеля<sup>5</sup> [10].

Після закінчення школи та альтернативної служби в армії П. Зюскінд почав вивчати історію в Мюнхені й заробляти гроші на випадкових роботах, що «потрапляли під руки». Змінив безліч професій – був співробітником патентного

---

<sup>3</sup> Вільгельм Емануель Зюскінд (1901–1970) - німецький письменник, перекладач, редактор і журналіст. Зюскінд вивчав історію в університеті Людвіга-Максиміліана в Мюнхені. У 1927 році він опублікував свою повість «Гордіс». Далі вийшли у світ романи «Юність» (1930 р.) і «Марія та її слуга» (1932 р.). В. Е. Зюскінд уже наприкінці 1920-их років був досить відомим як літературний критик, особливо завдяки публікаціям у журналі «Література», головним редактором якого він був з липня 1933 року. Як редактор Зюскінд був лояльний до нацистської Культурної політики, але його власна літературна критика не виражає літературної політики Третього рейху. Зюскінд був також співробітником «Frankfurter Zeitung» і керував літературним журналом з травня до серпня 1943 р. (дати його заборони). З листопада 1943 року до лютого 1945 року Зюскінд редагував літературний журнал «Kraukauer Zeitung». Після 1945 року Зюскінд увійшов до новоствореної «Süddeutschen Zeitung», за що як спеціальний кореспондента працював на Нюрнберзькому процесі; доповіді цього процесу він зібрав у 1963 році в книзі «Повноваження по справедливості». З 1949 року він був політичним редактором «Süddeutschen Zeitung». Зюскінд також працював як перекладач. Серед його критичних післявоєнних робіт слід відзначити статті, написані спільно з Долфом Штернбергером і Герхардом ШТОРЦ про нелюдськість націонал-соціалізму. Згодом у 1957 році вони були опубліковані у вигляді книги й знайшли велику кількість читачів. Зюскінд є батьком журналіста Мартіна Е. Зюскінда й письменника Патріка Зюскінда. Він був другом дитинства Еріка та Клауса Маннів [11].

<sup>4</sup> Йоганнес Бренц (1499–1570) - німецький протестантський теолог і реформатор.

<sup>5</sup> Бенгель Йоганн Альбрехт (1687–1751) – німецький лютеранський богослов – біблеїст і теолог, один з засновників текстології Нового Завіту, один з основоположників біблійної текстуальної критики й палеографії Нового часу. Як протестант Бенгель виходив з думки, що святість Письма впливає з нього самого. Хоча його критичні праці й викликали недовіру в багатьох протестантів і католиків, він щиро вірив, що в Біблії людям дано Слово Боже. Він першим висловив думку, що текстуальні різночитання не зачіпають віроповчального змісту Біблії [4].

відділу фірми «Сіменс», тапером у танцювальному барі, тренером з настільного тенісу. Один рік П. Зюскінд відвідував лекції «Aix-En-Provence», де вдосконалював свої знання французької мови та французької культури. У цей період він написав свої перші пісні. Майбутній письменник також відвідував курси англійської, іспанської, латинської, грецької мов, «політики, мистецтва й теології. На цьому він навчання перервав» [10].

Приблизно з 1970 року П. Зюскінд, за його власним висловом, «вільний письменник». Він пише прозові уривки, що називається, «у стіл». Кіносценарії та п'єси з'являються пізніше – на початку 80-их, а в 1985 році П. Зюскінд публікує роман «Парфумер» (оригінальна назва «Perfume» – «Аромат»), що приніс йому світову славу й був перекладений 46 мовами, з латиною включно [10].

Як указують автори «Академічної німецької енциклопедії», П. Зюскінд не виправдав очікування літературного істеблішменту: не дає інтерв'ю, не зустрічається з громадськістю та, окрім цього, відкидає кілька нагород, зокрема французьку премію за кращий дебют (1986 р.), Tukan-Preis<sup>6</sup> (1987 р.), літературну премію FAZ-Literaturpreis (газети «Frankfurter Allgemeine Zeitung»). Навіть на світовій прем'єрі екранізації його роману «Парфумер» він не з'явився [10].

Співавтор П. Зюскінда - Гельмут Дітль (Helmut Dietl) - народився 22 червня 1944 року в Бад-Вісзее (Баварія), виріс у Мюнхені, а після закінчення середньої школи й військової служби почав вивчати театральну майстерність та історію мистецтв. Був постановником і асистентом режисера Мюнхенського камерного театру. Популярність прийшла до Г. Дітля, коли він працював як телевізійний режисер, сценарист і продюсер у середині 80-их років. У цей період почалася його тісна співпраця з П. Зюскіндом, результатом якої стали кілька художніх фільмів і книга сценаріїв [8].

Наразі, повертаючись до проблеми «міфологічної гри», яка є основою для формування ігрового простору «відкритого твору» і самобутнім проектом сучасного мистецтва, розглянемо кіносценарій Патріка Зюскінда та Гельмута Дітля «Россіні, або Вбивче запитання, хто з ким спав». На перший погляд, цей сценарій – зразок звичайного любовно-романтичного роману, насправді ж це переконливий приклад «відкритого твору».

Сюжет «Россіні» будується навколо екранізації мегабестселера «Лорелея», автор якого Якоб Віндіш - патологічно сором'язлива людина, що мешкає відлюдником (іронічне переосмислення П. Зюскіндом власного образу, що склався в засобах масової інформації). У кіносценарії серед інших персонажів є дві героїні. Одна - Валері - красуня-брюнетка, романтична особа, мрійниця, інша – Білосніжка - красуня-блондинка, котра чітко знає, чого вона хоче, і не зупиняється ні перед чим задля досягнення своєї мети. Ця героїня, за характеристикою Г. Дітля, «зі злої казки» [6, с. 236]. Читач знайомиться з Білосніжкою, коли на сцені підвального театру між нею та її подругою-лесбійкою розігрується сцена ревнощів. У

<sup>6</sup> Мюнхенська літературна премія надається за кращу нову публікацію автора з Мюнхена.

глядацьку залу випадково входять люди і все, що відбувається на сцені, сприймають за виставу. Відтак, дивлячись на молодих жінок, які відчайдушно б'ються й непристойно лаються, потроху розуміють, що це аж ніяк не схоже на «Сплячу красуню».

І читач, і глядач одразу ж помічає певну гру, що присутня в тексті, адже автори поміняли місцями стереотипні персонажі: у казках, міфах блонетка, як правило, це персонаж або негативний (відьма, мачуха), або, принаймні в практиці масової культури, украй активний. Блондинка, котра ідентифікується з Білосніжкою, це персонаж романтичний, світлий, беззахисний.

Ресторан «Россіні», у якому відбувається дія, це свого роду острів, на якому людина, з одного боку, самотня, а з іншого – перебуває серед людей. Це певний театр, де всі живуть власним життям, спілкуються один з одним, і в той же час немов виставлені у вітрині. Тут усі один одного знають і разом з тим насилу один одного терплять. До речі, ресторан «Россіні», у якому відбувається дія, існує насправді, це не якийсь ресторан, вигаданий авторами: «Россіні» - «італійській ресторан у Мюнхені», де Г. Дітль провів, за його словами, «досить значну частину часу, ... ресторан був частиною (його) існування, і тому захотілось щось про нього зняти... Там життя як на вітрині» [6, с. 226-227].

Відтак, у цьому сценарії автори намагаються показати, що всі люди - жертви власних ілюзій, адже всі хотіли б вірити, наприклад, у кохання. А хтось хотів би вірити, що не вірить нічому й ні в що: автори дають зрозуміти, що таким чином формується найбільш романтична форма «сліпоти». Той факт, що людина кожен день утрачає ілюзії й водночас перебуває в постійних пошуках саме ілюзорного, є шляхом до нових ілюзій. Усе це нагадує легендарного Сізіфа, котрий знову й знову піднімає вгору камінь, знаючи, що той скотиться вниз. Ілюзії – це облуда, але облуда, яка є для людини необхідною: якщо ілюзій немає, - настає розчарування, виникає байдужість до життя. Урешті-решт, відбувається криза у відчутті особистісного сенсу й мети в житті. Невипадково в сценарії П. Зюскінда та Г. Дітля «людина» (Валері), яка є певним зрізом «міфологічної гри», покінчує життя самогубством.

Краса Валері відцвітає, вона радіє свічам (хоча свічки, згораючи, нагадують про швидкоплинність часу, символізують зв'язок поцейбічного та потойбічного). Вона радіє коханню трьох чоловіків, котрі її нібито люблять. Але кохання не врятує її від самогубства. Героїня чекає ідеального кохання, а коли переконується, що воно не існує, то втрачає бажання жити далі. Валері прагне, як зазначають автори, усього, а це неможливо: вона відчуває, що в неї нічого не має, і, відповідно, немає сенсу взагалі жити.

Інший персонаж – Білосніжка – молода жінка, актриса, що грає на сцені маленького підвального театру, любить свою справу, мріє зробити кар'єру, жадає зніматися в кіно й заради цього готова на все. У неї, за задумом авторів, немає ані окремого професійного життя, ані окремого особистого життя – вони злиті в єдине й невіддільні одне від одного. Для неї головне – цілісність в усьому, заради якої

вона готова на все. Білосніжка не може сказати, де вона актриса, а де вона просто жінка, тому підходити до неї із звичайними моральними мірками не можна, адже з погляду звичайної моралі її не зрозуміти. Це персонаж, за задумом авторів, повинен одночасно викликати низку вкрай непересічних почуттів: захват, захоплення, жах. І хоча дія кіносценарію закінчується на моменті професійного злету Білосніжки, стає зрозумілим, що з часом і для неї (так само, як і для Валері) усе, що її оточує, буде тільки ілюзією, яка врешті-решт призведе до глибокого спустошення.

На нашу думку, більш глибоке подання моделі «міфологічної гри» німецьких письменників вимагає наголосу на п'єсі «Лорелея», котра, власне, концептуалізує матеріал.

Лорелея, як відомо, символ відданої, пристрасної любові, невблаганної долі, згубного року. Кожен із завсідників ресторану «Россіні» чекає на таку любов. Це стосується навіть закінчених циніків. Проте віддано кохати персонажі німецьких письменників не вміють і тому запитання: «Хто з ким спав?», - є не доречним, адже єдина можлива відповідь: «Усі з усіма». Отже, П. Зюскінд та Г. Дітль формують власну модель «міфологічної гри від супротивного» - модель, яка спирається на скептичну інтерпретацію міфу.

Можна стверджувати, що твір «Россіні, або Вбивче запитання, хто з ким спав» - це ще й хрестоматійний приклад опису повсякдення в посткультурі. Пояснимо свою позицію. Герої П. Зюскінда і Г. Дітля «присутні» (*термін М. Гайдеггера*) у ресторані «Россіні», вони, так би мовити, наявні в «Бутті» (*відбувається «спів-буття»*), у повсякденні. «Буття», у свою чергу, існує у вигляді цього повсякдення. Це безвихідь. Якщо «Буття» «застрягло» в повсякденні і у вигляді повсякдення, то звідки можуть взятися метафізичні, трансцендентні за своїм походженням добро, совість, любов, співчуття? До того ж, вони вимагають відповідальності, а на неї так нема бажання витратитися...

Повсякдення сучасної культури (посткультури) – це наскрізний проект (*поняття, що використовується М. Гайдеггером*), тобто сутнісний прояв кожної конкретної людини в «тут-бутті», інакше кажучи, - об'єктивація буття, а об'єктивація буття, за М. Гайдеггером, - є техніка [5, с. 225]. Звідси, політика – проект, ідеологія – проект, будь-яка форма правління – проект, побудова суспільства – проект, мистецтво – теж проект, любов виявляється теж проектом, адже початковий – чуттєвий - смисл слово «любов» утрачає й стає синонімом слова «секс». Однак, як слушно зауважує відомий український естетик В. Суханцева, як тільки в посткультурі з'являється проект, йому у відповідь виникає виклик. На виклики буття посткультура відповідає проектами, відмовившись від забобонів, адже причинно-наслідковий зв'язок нікого не цікавить. Тому на запитання: «Це добре чи погано?», - відповідає: «Це ніяк». У такій ситуації людина живе, тому що живе, тому що вона присутня, вона присутня – значить вільна й вільна вирішувати: чи брати їй участь у проектах та викликах, чи ні. При цьому «не взяття участі» - теж своєрідний проект (проект не

ухвалювати рішення). Саме таким чином є присутніми персонажі твору «Россіні, або Вбивче запитання, хто з ким спав». Вони зібралися саме в цьому ресторані, адже який клієнт – такий ресторан та який ресторан – такий клієнт. І підтвердження цьому бачимо на перших сторінках сценарію. Так, на репліку незадоволеної відвідувачки, котрій не знайшлося місця в ресторані: «Вам, схоже, не потрібні хороші клієнти!», - власник відповів: «Навіщо мені хороші клієнти, коли в мене повно хороших друзів» [2, с. 9]. Проте, згідно з моделлю, яку «відпрацьовують» німецькі письменники, друзі – це зовсім не друзі, адже завдяки ремаркам авторів ми знаємо, що, спілкуючись з ними, Россіні (власник ресторану) «насилу стримує роздратування» [2, с. 14].

Повертаючись до проектів, які формують внутрішню структуру твору, зазначимо, що для завсідників ресторану постановка мегабестселлера «Лорелея» - це проект, завдяки якому можна прославитися, розбагатіти, підтвердити або змінити свій статус тощо. Лорелея як символ, твір «Лорелея» ні у кого не викликає рефлексій. Говорячи про автора цього бестселера – Якоба Віндіша, - цілком логічно було б згадати (у середовищі бомонду, що збирається в «Россіні») й інших авторів «Лорелеї» - К. Брентано, Г. Гейне, Г. Аполлінера. Відтак, цього не відбувається, адже це потребує напруги, яка в повсякденні - тут і зараз - є зайвою, адже все плине, і що буде потім – не важливо й не цікаво, як буде – так буде: повсякдення знаходиться поза можливістю логічного судження, яке занадто напружує.

У контексті феномену «міфологічної гри» особливої теоретичної ваги набуває фігура «Автора» - автора як категорії в посткультурі. У нашому випадку це П. Зюскінд та Г. Дітль. Автори показують реципієнтові течію сюжету, дивлячись на все ніби збоку, нейтрально, не виражаючи свого ставлення до того, що відбувається, надаючи можливість кожному мати своє право сприймати цей текст як завгодно. І дійсно, його можна сприймати по-різному, адже він – система знаків. Кожний бачить те, що хоче: лінію кохання Россіні до Білосніжки, прагнення Білосніжки будь-що отримати головну роль, любовний трикутник з Валері, переживання автора «Лорелеї», хвилювання постановників кінокартини, зал ресторану тощо. Усе це є в кіносценарії й автори свідомо не акцентують увагу реципієнта на жодній з сюжетних ліній. Тобто, у цьому випадку можна говорити про нейтральність ставлення авторів до тексту («смерть автора», як ознака постмодернізму, заміщується нейтральністю). Вони начебто байдужі до подій й не мають особистісної позиції, але тут текстологічна реальність дає інтенцію кожному реципієнту до суб'єктивістського аналізу.

У той же час, якщо «смерть автора» призводить до «смерті культури», то «нейтральність автора», так би мовити, будує шлях до того ж самого. Культура - у широкому розумінні цього слова – це простір буття духу. Духовне начало не може існувати без морально-етичного насичення, в іншому випадку культура втрачає ціннісний смисл, а значить руйнується, утрачає сенс, «умирає». І тут талановитість П. Зюскінда та Г. Дітля полягає в тому, що при наданні можливості реципієнтові

права вибору «свого проекту», насправді-то вони, як автори, не нейтральні. Завдяки «міфологічній грі», відсилаючись до міфу про Лорелею, вони показують, так би мовити, процес «умирання культури», яка перетворилася на тексти. Ми бачимо позачасову мить протікання повсякдення в «Россіні». Ця мить вирвана з причинно-наслідкового контексту, і тому цей контекст кожний може домислювати самостійно, не обтяжуючи себе емоційним навантаженням з приводу долі того чи іншого персонажа. Для читача навіть смерть Валері стає черговою миттю – констатацією (так само, як для дійових осіб твору). Самі персонажі теж «живуть» миттями, не обтяжуючись переживаннями, будучи налаштовані на те, що, чим частіше фіксуються миті й одиничні події в «Бутті», тим більше можливостей побудувати свій контекст проекту, тим більше, що вони звільнені від ціннісних настанов (це до запитання: «Хто з ким спав?» – і відповіді на нього). Тобто ідеал відданої любові Лорелеї для дійових осіб кіносценарію – лише гра.

Герої П. Зюскінда та Г. Дітля вільно організують своє життя - свій проект, вони звільнені від відповідальності когось чекати, любити, за когось переживати. Не маючи відповідальності ні за кого й ні за що, люди стають гранично вільними, а значить, і самотніми. Усі персонажі «Россіні» надзвичайно самотні. У цьому випадку вони – знаки, котрі випадково зустрілись у тексті. А «міфологічна гра» (тобто перегорнутий міф про Лорелею) є одним з проектів сучасної культури.

#### Література:

1. Вундт В. Введение в психологию / Вильгельм Вундт [пер. с нем. Н. Самсонова] – М. : КомКнига, 2007 – 168 с.
2. Зюскинд П., Дитль Х. «Россини», или Убийственный вопрос, кто с кем спал / Патрик Зюскинд, Хельмут Дитль // О поисках любви: Киносценарии. – СПб. : Издательский Дом «Азбука-классика», 2006. – С. 5–140.
3. Зюскинд П., Дитль Х. О поисках любви. Киносценарий / Патрик Зюскинд, Хельмут Дитль // О поисках любви: Киносценарии. – СПб. : Издательский Дом «Азбука-классика», 2006. – С. 251–339.
4. Колодин А. В. Авторский проект. Бенгель Иоганн Альбрехт / Александр Васильевич Колодин // Культура веры – М., 2012 - [Электронный ресурс] – Режим доступа : <http://religiocivilis.ru/hristianstvo/christ-b/2776-bengel-iogann-albreht.html>
5. Хайдеггер М. Время и бытие: Статьи и выступления / Мартин Хайдеггер [пер. с нем. В. В. Библихина] – М. : Республика, 1993. – 447 с.
6. Что такое «мелодрамедия»? Из беседы Хельмута Карасека и Хельмута Дитля // О поисках любви: Киносценарии. – СПб. : Издательский Дом «Азбука-классика», 2006. – С. 226–238.
7. Эко У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста / Умберто Эко; [пер. с англ. и итал. С. Д. Серебряного]. – СПб. : «Симпозиум», 2005. – 502 с.
8. Helmut Dietl. Biografie // filmportal.de - [Elektronische Ressource] – Zugriffsmodus : [http://www.filmportal.de/person/helmut-dietl\\_f8c2bce7450c4876bee14fffc3df74e1](http://www.filmportal.de/person/helmut-dietl_f8c2bce7450c4876bee14fffc3df74e1)
9. Johannes Brenz // Academic dictionaries and encyclopedias [Elektronische Ressource] – Zugriffsmodus : <http://de.academic.ru/dic.nsf/dewiki/703057>
10. Patrick Süskind // Academic dictionaries and encyclopedias [Elektronische Ressource] – Zugriffsmodus : <http://de.academic.ru/dic.nsf/dewiki/1082376>
11. Wilhelm Emanuel Süskind // Academic dictionaries and encyclopedias [Elektronische Ressource] – Zugriffsmodus : <http://de.academic.ru/dic.nsf/dewiki/1511888>