

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
КРИВОРІЗЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
Кафедра перекладу та слов'янської філології

«Допущено до захисту»

Завідувач кафедри

_____ Дудніков М.О.

Реєстраційний № _____

«__» _____ 2021 р.

«__» _____ 2021 р.

ТРАНСФОРМАЦІЯ СЮЖЕТУ ПРО ДОКТОРА ФАУСТА В РОМАНАХ
Р. ГАРІ «ПОЖИРАЧІ ЗІРОК», П. АКРОЙДА «БУДИНОК ДОКТОРА ДІ»
ТА В. БРЮСОВА «ВОГНЕННИЙ ЯНГОЛ»

Магістерська робота
студентки групи АНФм-20
факультету іноземних мов
напряму підготовки 014.02 Середня освіта
(Мова і література англійська) галузі знань
01 Освіта
Леван Діани Володимирівни
Керівник: кандидат філологічних наук, доц.
Дудніков Микола Олексійович
Оцінка: _____ Національна _____ шкала

Шкала ECTS _____ Кількість балів _____

Члени комісії:

_____ (підпис) (прізвище,
ініціали)

_____ (підпис) (прізвище,
ініціали)

_____ (підпис) (прізвище,
ініціали)

З М І С Т

ВСТУП	4
--------------------	---

РОЗДІЛ 1. ЛЕГЕНДА ПРО ДОКТОРА ФАУСТА У НІМЕЦЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ	9
--	---

1.1. Характеристика першої літературної редакції народної легенди про Фауста (видання Й. Шпіса (1587) « Історія про доктора Йоганна Фауста, знаменитого чаклуна та чорнокнижника...»).....	9
1.2. Інтерпретація мотивів народної легенди про Фауста у драмі К. Марло «Трагічна історія доктора Фауста».....	15
1.3. Унікальність естетично-філософських ідей у сюжеті про доктора Фауста (на матеріалі трагедії Й.-В. Гете «Фауст»).....	20
Висновки до першого розділу.....	33

РОЗДІЛ 2. СПОСОБИ ТРАНСФОРМАЦІЇ ТРАДИЦІЙНИХ СЮЖЕТІВ ТА ОБРАЗІВ У ХУДОЖНІЙ ЛІТЕРАТУРІ	36
---	----

2.1. Інтертекстуальність в контексті трансформації смислів.....	36
2.2. Значення заголовків та порівняльного аспекту в традиційних сюжетах: трансформаційна складова.....	41
2.3. Продовження та дописування як засоби трансформації сюжетів та образів.....	44
Висновки до другого розділу.....	48

РОЗДІЛ 3. ВЕРСІЇ СЮЖЕТУ ПРО ДОКТОРА ФАУСТА В РОМАНАХ Р. ГАРІ «ПОЖИРАЧІ ЗІРОК», П. АКРОЙДА «БУДИНОК ДОКТОРА ДІ» ТА В. БРЮСОВА «ВОГНЕННИЙ ЯНГОЛ»	51
---	----

3.1.Латино-американська версія легенди про доктора Фауста у романі Р. Гарі «Пожирачі зірок».....	51
--	----

3.2. Англійська версія легенди про доктора Фауста у романі П. Акройда «Будинок доктора Ді».....	62
3.3. Російська версія легенди про доктора Фауста у романі В. Брюсова «Вогненний янгол».....	75
Висновки до третього розділу.....	87
ВИСНОВКИ.....	91
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	97
ДОДАТКИ	

ВСТУП

Актуальність магістерського дослідження полягає у тому, що в історії світової культури існують сюжети, образи і мотиви, які з певною закономірністю повторюються у літературі різних часів і народів. Звертає на себе увагу той факт, що це повторення стає співзвучним певній епосі, воно завжди наповнює її новим ідейно-семантичним контекстом, філософським баченням, культурним змістом.

Є велика кількість традиційних сюжетів, образів та мотивів, що мають узагальнюючі генетичні ознаки: міфологічні (Прометей, Пігмаліон, Едип, Орфей); легендарно-фольклорні (Дон Жуан, Агасфер, Щуролов, чисельні герої слов'янського фольклору); літературні (Гулівер, Робінзон, Франкенштейн, Дон Кіхот та ін.); історичні (Александр Македонський, Юлій Цезарь, Сократ); легендарно-церковні (Ісус Христос, Іуда Іскаріот, Варавава та ін.) [65]. Чимала кількість традиційних образів має історичні прототипи, про які збереглися більш-менш достовірні свідчення. Фауста ми вважаємо не тільки легендарно-фольклорним, а також історичним образом.

Численні форми та способи рецепції та переосмислення традиційних сюжетів і образів світової літератури в певному сенсі ідеальні, тому що в художній практиці рідко зустрічаються чисті варіанти трансформаційного класичного матеріалу. Процес трансформації сюжетів та образів ми будемо розглядати як *«перетворення однієї літературної структури в якісно іншу зі збереженням внутрішнього змісту»* [79, с. 497], а версію – як виклад або тлумачення будь-якого факту або події, відмінних одне від одного. Саме тому, при розгляді генетичних, контактних і типологічних зв'язків та сходжень між літературними явищами, що базуються на сюжетно-образному матеріалі минулого, ми будемо враховувати не тільки елементарно-наочні сили взаємодії між ними: перегук сюжетів, образів, мотивів, полеміка, продовження, дописування, обробка, переказ тощо, але й ті глибинні, опосередковані зв'язки, що виникли в процесі творчого опанування пам'ятників минулого. Цей процес ми прослідкуємо на матеріалі романів надзвичайно талановитих, своєрідних письменників: Ромен Гарі (Еміль Ажар, Роман Кацев) – єдиний письменник в

історії, який отримав двічі Гонкурівську премію за свою блискавичну творчість, кавалер ордена Почесного легіону, дипломат – генеральний Консул Франції у Лос-Анджелесі, кінодраматург, військовий. Письменник завжди оригінальний, завжди новий, не дарма його називали великим містифікатором. Пітер Акройд – найвідоміший британський письменник сучасності. З 1984 року є членом Королівського товариства літератури, командор Ордена Британської імперії та Валерій Брюсов – російський поет, прозаїк, драматург, літературознавець, історик, теоретик (засновник російського символізму), перекладач – переклав трагедію Й. Гете «Фауст».

Особливе місце у світовій літературі, філософії, релігійних концепціях займає образ Фауста, у якого був прототип – загадково-таємничий чоловік, що жив наприкінці XV – першій половині XVI ст. : Йоганн Георг Фауст – бродячий доктор і чорнокнижник. Сюжет про Фауста набув якості протосюжету. Завдяки потужному загальнолюдському змісту сюжет почав втрачати чіткі історичні та географічні межі.

Колосальну роль у вивченні образу Фауста у слов'янській науці відіграв академік В.М. Жермунський, який видав фундаментальну працю «Легенда про доктора Фауста». Книга ізобілює історико-легендарними сюжетами про Фауста, досліджується етапи еволюції сюжетів від їх зародження до епохи Просвітництва (XVIII ст.). Змістовні коментарі та численні бібліографічні джерела сприяли значному прориву щодо вивчення фаустіани у вітчизняному контексті.

Важливе значення у вивченні історії про Фауста мають переклади трагедії «Фауст» Й. Гете. Існують українські переклади Івана Франка «Фавст» (1882), Дмитра Загула (переклав першу частину твору, 1919), Миколи Улезко (переклав першу частину трагедії, 1926), Тодора Вернівводи (переклав фрагменти другої частини «Фауста», 1931), Миколи Лукаша створив перший повний український переклад «Фауста», 1955. Російські переклади «Фауста»: Едуард Губер (перший переклад трагедії російською мовою, 1836), Олександр Струговщиков (1856), Микола Греков (1865), Микола Холодковський (1878) – його переклад був визнаний класичним, Опанас Фет (1882), Олександр

Соколовський (переклад прозою, 1894), Анатолій Мамонтов (1902), Костянтин Іванов (1919), Валерій Брюсов (1928), Нобелівський лауреат Борис Пастернак (1955).

Нам необхідно з'ясувати, з якої причини постать Фауста стала головним міфом світової літератури, яка більше п'ятиста років трансформує цей образ та сюжет у різноманітних художніх жанрах та літературних напрямках.

Надзвичайного успіху в темі Фауста безперечно досяг Й. Гете. З появою гетевської трагедії почала розвиватися літературна традиція фаустіанського толку. Німецький сюжет вийшов за межі країни, яка його породила і став фактом культурної свідомості багатьох народів світу. Сюжет на дану тематику породив великий арсенал споріднених текстів, він став матрицею («першопричиною», своєрідним зразком, моделлю), що спричинила ланцюгову реакцію безкінечних смислових пластів.

Ця трансформаційна реакція не зупиняється й зараз. У новому культурно-історичному контексті міфи та легенди про Фауста піддаються прямому або опосередкованому осучасненню. Такі художні твори набувають національно-психологічних характеристик того народу, який запозичив відомий традиційний образ або сюжет. Сучасні реалії допомагають глибше осмислити універсальні морально-психологічні проблеми загальнокультурних зразків (у руслі онтологічних та аксіологічних домінант).

Елементами новизни даного дослідження можна вважати аналіз різних сюжетних версій у руслі деконструкції відомого сюжету на матеріалі романів Р. Гарі, П. Акройда, В. Брюсова. Дослідження прийомів, що сприяють трансформаційним процесам традиційних сюжетів та образів: інтертекстуальна складова, роль заголовків, порівняльного аспекту, продовження та дописування.

Метою дослідження магістерської роботи є визначення художньої своєрідності сюжету про доктора Фауста в контексті його трансформаційного відображення у романах Ромена Гарі «Пожирачі зірок» (1966), Пітера Акройда «Будинок доктора Ді» (1993) та Валерія Брюсова «Вогненний янгол» (1908).

Даною метою визначається коло **завдань**:

- довести унікальність естетично-філософських ідей у сюжеті про доктора Фауста на матеріалі народної легенди про Фауста (видання Й. Шпіса (1587), драми К. Марло «Трагічна історія доктора Фауста» та трагедії Й. Гете «Фауст»);
- проаналізувати трансформаційні прийоми традиційних сюжетів та образів у художній літературі;
- дослідити латино-американську, англійську та російську версії легенди про доктора Фауста у контексті трансформаційних процесів на матеріалі романів ХХ століття: Р. Гарі «Пожирачі зірок», П. Акройда «Будинок доктора Ді», В. Брюсова «Вогненний янгол».

Об'єкт дослідження: перша літературна редакція народної легенди про Фауста (видання Й. Шпіса (1587) «Історія про доктора Йоганна Фауста, знаменитого чаклуна та чорнокнижника...»; драма К. Марло «Трагічна історія доктора Фауста», трагедія Й. В. фон Гете «Фауст», романи Ромена Гарі «Пожирачі зірок», Пітера Акройда «Будинок доктора Ді» та Валерія Брюсова «Вогненний янгол».

Предмет дослідження: елементи художньої трансформації сюжетів, образів та мотивів художніх творів, пов'язаних із протосюжетом про доктора Фауста: латино-американська, англійська та російська версії.

Методологічною основою роботи є літературознавчі твори з історико-літературних та теоретичних питань фаустіани: О.А. Анікста [4–8], В.М. Жирмунського [39], Г.Г. Ішимбаєвої [42–44], А.Є Нямцу [64–65], А.Т. Парфенова [67–69], Б.І. Пуришева [72], Б.Б. Шалагінов [93], Г.В. Якушева [102–103], а також літературознавчі праці з творчості письменників П. Акройда, Р. Гарі, В. Брюсова: Є.В. Антошкіної [9], О.Ю. Ахманової [11], О.І. Белецького [15], М.В. Дубкової [36], Є.С. Клименко [45], І.В. Липчанської [52], О.Є. Лобкова [54].

Роботи з методики вивчення та викладання літератури: Г. Й. Давиденко [34], Л. Ф. Мирошніченко [61], Ф. М. Штейнбук [98].

Методи дослідження: загальнонаукові (аналіз, синтез, порівняння, узагальнення, систематизація), психоаналітичний, біографічний, порівняно-історичний, порівняльно-типологічний, герменевтико-інтерпретаційний.

Практичне значення отриманих результатів.

Матеріали та висновки магістерської роботи можуть бути використані у школі та вищому навчальному закладі при розгляді питань, які стосуються вивчення фаустіанської теми на уроках та заняттях із зарубіжної літератури, а також на заняттях наукового гуртка, спецкурсах та спецсемінарах, присвячених творчості Й. Гете та авторам творів, у яких простежуються трансформаційні процеси славетної легенди про доктора Фауста.

Результати апробації роботи. Окремі аспекти магістерського дослідження пройшли апробацію на щорічних університетських наукових студентських конференціях (Кривий Ріг, 2019, 2020, 2021 років). Основні результати дослідження відображені у статтях: «Жанрова своєрідність трагедії І. В. Гете „Фауст“», «Художня трансформація легенди про доктора Фауста у романі Р. Гарі „Пожирачі зірок“».

Структура роботи: робота містить вступ, три розділи, висновки, список використаних джерел, додатки.

Загальний обсяг роботи – 104 сторінки, з яких основний текст складає 96 сторінок, список використаних джерел включає 111 позицій.

РОЗДІЛ 1.

ЛЕГЕНДА ПРО ДОКТОРА ФАУСТА У НІМЕЦЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ

1.1. Характеристика першої літературної редакції народної легенди про Фауста (видання Й. Шпіса (1587)) «Історія про доктора Йоганна Фауста, знаменитого чаклуна та чорнокнижника...»

Легенди про доктора Фауста – «філософа і мага, астролога і алхіміка, некроманта, аероманта, піроманта, гідроманта і хіроманта», бунтаря, прагнучого здобути істинні знання, акумулювали в собі індивідуальний та колективний досвід європейського суспільства. Він займався лікуванням, фізіономікою, складанням гороскопів та «ворожінням на кришталі», «умів знаходити скарби», володів засобами, «що скріплюють або руйнують шлюбні узи» [50, с. 382]. Зухвалість та інформативність цих легенд полягає, перш за все у тому, що вони піддали ревізії усталені християнські канони та деміфологізували низку християнських догм Середньовіччя. Відстоювалось право на власну думку, яка не співпадає з усталеними офіційними догмами.

Першим Фаустом у Європі визнали Симона-волхва, сучасника апостолів, який використовував язичницьку магію й демонстрував людям чудеса». Згідно переказам, він був засновником секти, яка мала назви «секта симоніан» або «секта геленіан» (по імені його прибічниці та супутниці життя Гелени Троянської). Особливим трюком, здатним вразити людську свідомість, був політ у повітрі, який нібито міг реалізуватися наяву завдяки диявольському втручання. Ім'я Симона-волхва згадується у Біблії [Діяння апостолів 8:9–24]. Коли Симон зустрівся з апостолами Петром та Іоанном, то він зрозумів, що ці апостоли здатні покладанням рук звести на людину Святий Дух. Волхв навіть хотів за гроші отримати цей дар, але він був відторгнутий і викритий апостолами. Симон проявив смиренність, визнав свою провину і попросив Петра та Іоанна помолитися за нього. Подібні історії дуже активно сприймалися людською свідомістю і не тільки народною. Цей онтологічний матеріал обріс міфами, легендами, що призвело до надзвичайно важливого та показового процесу – народної міфологізації історії.

У майбутньому, процес отримання священства за гроші отримав назву «симонія», адже саме волхв Симон першим намагався купити благодатний дар священства у апостолів.

Починаючи з «Народної книги» про Фауста, яка має досить розлогу назву: *«Історія про доктора Йоганна Фауста, знаменитого чаклуна та чорнокнижника, як на якийсь термін підписав він угоду з дияволом, які дива він у той час спостерігав, сам учиняв і творив, доки, нарешті, не спіткала його заслужена відплата. Здебільшого вилучено із його власних посмертних творів і надруковано, щоб служити загрозливим і відразливим прикладом і щирим застереженням усім безбожним і зухвалим людям. Послання апостола Якова IV: «Будьте покірні Господу, противостаньте дияволу, і він біжить від вас» [Йак. 4:7], й була надрукована у 1587 році (Франкфурт-на-Майні) і видана продавцем книг Йоганном Шпісом. Цей чоловік насмілився разом із богословськими книгами канонічного лютеранства надрукувати книгу про безбожника Фауста. У книзі представлені численні легенди та сказання про Фауста, які склали основу Народної книги. У хроніках Фауст подається як реальна історична особистість у статусах друкаря книг та чорнокнижника. Перша характеристика Фауста не отримала підтримки у народному середовищі й не мала активного літературно-культурного розвитку. Єдине, що одна легенда породила іншу: пішла чутка, що німецький першодрукар Йоган Гутенберг – це і є той самий Фауст. Але неймовірно цікавою і продуктивною стала історія про долю Фауста як чорнокнижника, вона була настільки енергоємною, що породила безліч символів, алюзій, алегорій та ремінісценцій, що вплинули не тільки на середньовічну Європу, але й на всі прийдешні епохи.*

Щоб віра у легенду межувала з реальністю, Народна книга про Фауста розпочинається його біографічними даними: *«Доктор Фауст був сином селянина, народився у Роді, поблизу Веймара. У Віттенберзі він мав чималу рідню, і батьки його також були добрі християни і богобоязливі люди. А дядько його, що знаходився в Віттенберзі, був городянин і з достатком. Він виховав Фауста і обходився з ним як з власним сином, бо не мав спадкоємців, і прийняв до себе цього Фауста як своє дитя і спадкоємця і послав його в*

університет вивчати богослов'я. Він, однак же, залишив це благочестиве заняття і використав у зло божє слово» [50, с. 12]. А це біографічні дані з іншими нюансами, які також розширюють уяву про легендарну особистість: «Знав я людини на ім'я Фауст, з Кундлінга, маленького містечка по сусідству з місцем мого народження. Під час свого перебування в статусі студента, в Кракові, він вивчив магію, якою там ретельно займалися і про яку публічно читали лекції. Він багато мандрував по світу і всюди розповідав про таємні науки. Приїхавши до Венеції і бажаючи вразити людей небаченим видовищем, він оголосив, що злетить у небо. Стараннями диявола він піднявся в повітря, але настільки стрімко зігнувся на землю, що ледь не віддав Богові душу, проте залишився живий» [50, с. 13].

«Народна книга» Й. Шписа викликала настільки потужну суспільну реакцію, що сколихнула майже всі верстви населення, починаючи від простолюдина й завершуючи вченими людьми. Унікальна ситуація, що виникла з літературним текстом, визначила характер літературної трансформації та деконструкції. З часом, саме гетівська трагедія про Фауста стане сюжетом-зразком, оскільки німецький мислитель ретельно дослідив досвід попередніх інтерпретацій.

Найбільшу зацікавленість у філософів, богословів та літераторів викликав сюжет, пов'язаний з мотивом договору Фауста й Мефістофеля та перемовин Мефістофеля й Бога. Це ключова тема, яка хвилює людство. Адже процес переходу душі людини в інший космічний вимір викликав і викликає безліч питань. Ця актуальність пояснює появу великої кількості «національних» Фаустів: польське сказання про пана Твардовського та їх літературні інтерпретації; чеський (А. Ірасек «Чаклун Жито», В. Гавел «Спокуса»); англійський (К. Марло «Трагічна історія доктора Фауста»), іспанський (Х. Валера «Ілюзія доктора Фаустіано»), австрійський (Ф. Хохвельдер «Четвер»); бельгійський (М. де Гельдерод «Смерть доктора Фауста»); уругвайський (Б. Фернандес-і-Мадіна «Креольський Фауст», румунський (В. Ефтіміу «Доктор Фауст чаклун»), французький (П. Валері «Мій Фауст»), численні російські тексти (І.С. Тургенєв «Фауст», О.П. Глоба «Фауст»,

С.І. Альошин «Мефістофель»); українські (В.В. Винниченко «Записки кирпатого Мефістофеля», О.С. Левада «Фауст і смерть») та багато інших фаустів, породжених національними літературами.

«Народна книга» періодично доповнювалася різними історіями. Вона ніколи не затримувалася в книжкових крамницях. Історії буквально влучили в саме серце європейського читача. Одразу ж виникли переклади на голандську, французьку, англійську та чеську мови.

У «Народній книжці», виданій у 1599 році, існує список тих осіб (з X по XVI ст.), які «уклали угоду з дияволом». Серед цих імен зустрічаються римські папи та вчені: Й. Тритемій, Агріппа Нетесгеймський, Т. Парацельс та багато інших. Оскільки прототипів героя було багато, то Фауст отримав статус збірного образу, але він має й реальні риси, відображені в певних хроніках та біографіях.

Деякі епізоди з «Народної книги» увійдуть у трагедію Й. Гете «Фауст». Наприклад, витівки Мефістофеля з діжками, заповненими вином.

Логічно припустити, що рукопис, який існував до появи книги Й. Шпіса, був написаний анонімом. Підтвердженням цієї версії може бути передмова до першого видання, написана самим Й. Шпісом. Він повідомляє, що отримав рукопис, надісланий *«одним добрим знайомим із Шпайера»* [50, с. 48]. Помітно, що автор рукопису двоїсто ставиться до особистості Фауста: з одного боку вважає його безбожником, але негативний тон змінюється позитивними відтінками. Говорячи про падіння Фауста, таємничий автор не зловтішається, а підкреслює благородний намір даного персонажу: *«Окрилився він, як орел, захотів осягнути всі глибини неба і землі»* [50, с. 51].

Релігійно-повчальні вставки Й. Шпіса помітно відрізнялися від художньої тканини основного тексту. Й. Шпіс, як правовірний лютеранин, хотів переконати читачів у згубності тих наслідків, до яких призводить людська самовпевненість. Він вважав, що люди роблять помилку, коли надають перевагу не смиренній вірі, а допитливій науці, не здатній проникнути у таємниці світобудови. Вставні сюжети видавця мають різкий контраст з тими релігійними повір'ями, що складають об'ємний текст легенди, бо вони

органічно сприймаються народом, тому що співзвучні його практично-духовному народному світогляду. Люди прагнули розібратися з силами, які існують у просторі: маги, чорти, духи, які існують разом із селянами, дворянами, студентами, монахами, попами. В літературній легенді про Фауста багато епізодів, здатних розкрити культурно-психологічний стан людини, показати таємничий природний світ, з його божественною та антибожественною сутністю.

Наприклад, протестантський богослов Йоган Гаст повідомляє, що у Фауста були собака і кінь, але істинна їх сутність полягала у тому, що вони являлися справжніми бісами й виконували всі фаустівські забаганки [50]. З повідомлення цього ж богослова дізнаємося: *«Злощасний загинув жахливою смертю, бо диявол задушив його. Тіло його весь час лежало в труні долілиць, хоча його п'ять разів повертали на спину»* [50, с. 149].

У книзі пропонується класифікація магів, за їх можливостями та призначенням. Так, до третьої групи належать нігроманти – це чорнокнижники-чародії, завдяки їх чарам глядачі бачать нібито одне перетворюється в інше й на їх очах відбувається диво. Саме вони і є чаклунами в справжньому сенсі цього слова, оскільки диявольською оманною вони зачаровують глядачів так, що вони бачать зовсім інше, ніж те, що є насправді.

Цікавими є тексти, які пов'язані з намаганнями Фауста пізнати всесвіт. Одна з них має назву «Як доктор Фауст подорожував по зірках». Цю історію також знайшли у Фауста складену і записану ним власноручно для одного доброго приятеля його, Іони Віктора, медика з Лейпцигу. Зміст цього листа був наступним: «... Тепер я розповім Вам, що я бачив, бо я вилетів у вівторок і у вівторок же повернувся додому, що становить вісім днів. За цей час я жодного разу не спав і не стулив очей і летів зовсім невидимим. Як тільки розвиднілося і настав ранок, сказав я своєму другові Мефістофелю: *«Чи не знаєш ти, шановний, як далеко ми від'їхали, ти це, напевно, знаєш, бо я добре можу зрозуміти з того, що мене оточує, що за цю ніч я порядно проїхав, хоча за весь час моєї відлучки я не відчував ні голоду, ні спраги»*. Мефістофель відповів: *«Повір мені, мій Фаусте, що ти за цей час вже піднявся на 47 миль в висоту»*

[50, с. 138]. *«Після цього глянув я на землю. Я побачив тут багато королівств, князівств і водних просторів, так що я міг добре оглянути весь світ – Азію, Африку та Європу. Таким чином, я побачив більше, ніж бажав. Деякі з зірок були більше, ніж півкулі, планети – завбільшки з землю, а там, де було повітря, знаходилися духи. Спускаючись вниз, я побачив землю. Вона була подібна до яєчного жовтка, і мені здалося, що суша займає не більше вершка, а вода перевершує її вдвічі. Так на восьмий день вночі я знову повернувся додому і проспав три доби поспіль, після чого і склав всі мої календарі і передбачення».* Фауст запевняє, що нічого не приховує від людей, згідно їх бажанню: *«Сердечно вітаю Вас. Доктор Фауст. Зірковидець»* [50, с. 166].

Але квінтесенція книги, її відродженицький дух полягає не в тому, що робить Фауст, а в тому – заради чого і як він це робить. Головною метою Фауста є пізнання сутності й усієї повноти життя, щоб підкорити світ своєю людською владою за будь-яку ціну, навіть ціною змови з дияволом та вічних страждань.

Коріння міфів та легенд із «Народної книги» йдуть із глибин людського життя. Упродовж століть сюжети багатьох міфів та легенд набували значення протосюжетів (перший сюжет, основний, головний, давній). Протосюжети концентрують у собі певні морально-психологічні якості, домінантні риси, що здатні реалізуватися в сюжетах художньої літератури. Вони стали своєрідними матрицями характерів, яким притаманний високий рівень універсального, типового, загальнолюдського. Саме тому, в результаті трансформаційних процесів, ці сюжети оживають у новому обличчі, набувають оригінальних фарб під впливом сучасного літературного процесу.

1.2. Інтерпретація мотивів народної легенди про Фауста у драмі

К. Марло «Трагічна історія доктора Фауста»

Народна легенда була неймовірно популярна в Європі. Німецький доктор Фауст дуже сподобався англійцям, адже став втіленням всього незвичайного. Ця тема зацікавила старшого сучасника У. Шекспіра К. Марло (англійського поета, перекладача і драматурга-трагіка елизаветинської епохи, агента декількох розвідок, містика, філософа, дуелянта, театрального діяча, реформатора англійської мови /винайшов білий вірш/, особистість, яку деякі дослідники вважають самим Шекспіром), автора драми «Трагічна історія доктора Фауста» (1592), яку він написав рівно через п'ять років після друку «Народних легенд про Фауста» (1587) Й. Шпісом. Особистість К. Марло не менш таємнича, ніж персонаж його драми. К. Марло – син швеця, але поступив до Кембріджського університету і закінчив його. Трагедія про Фауста мала шалений театральний успіх у Англії. Інтерпретація головної ідеї у автора трагедії досить проста: кожен, хто підписує угоду з дияволом – погано закінчать своє життя. Такі люди ніколи не отримають прощення. Фауст у п'єсі – чудовий зразок справжнього політика. Як тільки йому пощастить придбати колосальні можливості, то він зробить перші дієві кроки: а) відокремить Німеччину мідною стіною, щоб цю країну не захопили вороги (тема безпеки держави); б) Фауст у Марло планує підняти стипендію студентам (соціальний аспект); в) обіцяє побудувати міст через океан, щоб об'єднатися з Америкою (тема комунікацій та зовнішніх відносин). Що ж відбувається, коли доктор Фауст, за п'єсою К. Марло, продає свою душу? Після цієї ганебної події Фауст забув про все, що говорив. Він втратив інтерес до усіх своїх запланованих проєктів. Тут прихований ключ до розуміння цього образу. Людина не здатна співчувати й турбуватися про інших, коли вона втратила (продала) душу дияволу. Людина становиться радикально іншою, настільки іншою, що до себе колишньої вона вже не може повернутися. У Фауста є вихід: необхідно помолитися й принести Богові каяття. Фауст, художньо відтворений драматургом, перед смертю намагався звернутися до Бога, помолитися йому,

але Люцифер завадив Фауста, який гине. Фінал у драмі приголомшливий: дванадцять разів б'ють куранти. Фауст за ці дванадцять ударів, повинен зробити певні дії, щоб спасти своє життя. Він голосить, але нічого вже вдіяти не може: разом із душою він продав і здатність до каяття. З точки зору християнської віри все склалося справедливо. Жанр англійської трагедії сформувався саме в творчості К. Марло, який увійшов до мистецтва драматургії в якості людини, вільної від будь-яких умовностей. Митець слова сам себе відокремив від церкви. У п'єсі автор використовує театральні видовища, запозичені з епохи Середньовіччя. Це та мова, яка використовується для спілкування з простою невибагливою аудиторією.

Драматург відчував містичну атмосферу й знаходив для її відображення абсолютно точні художні прийоми. Існує версія, що на деяких виставах актори бачили нечисту силу. Таке, нібито, сталося з одним із акторів (Едуардом Алленом), який виконував роль Фауста у постановці К. Марло. Цей актор вважався кращим актором елизаветинської Англії. До речі, у театрі, де він працював, свого часу починав свою діяльність У. Шекспір. Існує легенда: коли одного разу Едуард Аллен грав роль Фауста, а інший актор роль диявола, то на цей епізод у залі театру та на сцені з'явилися сили зла. І тут диявол підійшов до Едуарда Аллена з метою забрати його в пекло. Актор зрозумів усю небезпечність ситуації й миттєво дав обітницю Богові як правовірний англієць, у разі, коли його спасе Божественна рука, він пожертвує усі свої грошові збереження на будову навчальної установи, в якій будуть молитися за його душу й поховать у капелі цього навчального закладу. Актор отримав спасіння. За це він дав гроші, і в 1613 році розпочалася будова коледжу у Далвічу – маєтку сера Френсіса Келтона на півдні від Саутварк (нині в межах Лондону). Зараз у цьому коледжі Божої Благодаті, як назвав його Е. Аллен, у капелі покоїться тіло видатного актора.

У англійського драматурга Фауст продає душу за великі знання, а якийсь селянин продає душу за шматок ковбаси (драматург усвідомлює те, що глядач повинен в театрі ще й відпочивати).

Настав час, коли в Англії і Німеччині почали забороняти постанову Фауста, пам'ятаючи досвід та долю Аллена. Актори були змушені піти на хитрощі. Фауста почали ставити у кукольних театрах. Через англійський кукольний театр історія Фауста розповсюджувалася по усій Європі. Й. Гете як раз був тією молодою людиною, яка була присутня на кукольній постановці Фауста англійським театром. Цей образ захопив Й. Гете. Майбутній геній перетворив сюжет, наповнив його іншим, більш глибоким філософським змістом.

У п'єсі відбувається своєрідний адаптаційний процес по відношенню до Фауста, як образа культури епохи Відродження. Даний процес призводить до закріплення домінанти образу, які ще проглядалися в легенді й склали поетологічну матрицю літературного архетипу. У якості архетипового сюжету виступають мотиви вічного пізнання світу та бажання влади над світом. Ці мотиви яскраво представлені в літературній інтерпретації, особливого звучання саме у К. Марло набуває мотив перетворення світу. У межах саме цих ключових мотивів визначаються напрямки художньо-естетичного осмислення образу Фауста, які стали квінтесенсними компонентами архетипової структури, які піддаються новим варіативним смисловим трансформаціям у наступних етапах розвитку літературно-філософської фаустіани.

Драматург відтворює сильну особистість, яка не вміщується у звичайні межі моральних та релігійних установ. Він уперше надає Фаусту трагічного акценту, тобто цей персонаж набуває рис трагічного героя, який прагне отримати абсолютні знання, але ж усвідомлюючого, що розум звичайної людини не здатний здійснити бажане.

Внутрішній конфлікт, що назрів у душі героя, втілює боротьбу між прагненням до свободи наукового пошуку та тиском релігійних догм. Фауст програє у цьому складному протистоянні. Уже на початку п'єси нам відома позиція К. Марло щодо ключового конфлікту. Ось як він характеризує ці антагоністичні вектори: «золоті удари вченості» та «прокляте чорнокнижжя».

Літературознавець О. Парфьонов зазначає: «Усі чудеса Фауста в трагедії зображені саме як омана почуттів, як наводження [68, с. 167]. Внутрішня

боротьба, рефлексія Фауста підкреслює і його силу, і його слабкість, що додає образу людського виміру.

Але логічним стає питання: чому ж тоді К. Марло засуджує Фауста? Ми можемо доволі впевнено припустити, що англійський драматург не засуджує мету героя, а саме спосіб досягнення цієї мети, який, на його думку є злочинним.

Трагічні ноти характеру образу Фауста відображають кризу гуманістичного світогляду, що свідчить про завершення ренесансної епохи.

У епітафії Фаусту, яка завершує трагедію К. Марло, читаємо: *«Обламана жорстоко ця гілка, яка рости могла б так пишно. // Спалений пагонець лавровий Аполлона, що колись у цій людині мудрого цвів»* [59, с. 244]. Ці рядки свідчать про масштабність образу, який втілює не індивідуалістичну концепцію особистості, а частину єдиного культурного цілого (гілка, пагонець дерева), у такому разі, занепад Фауста відображає не власну поразку, а приєднання епохи в цілому.

З цього приводу, цікавою є думка О. Парфьонова. Він підкреслює, що на зміну гармонічному, гуманістичному ідеалу людини Відродження у творчості драматурга *«приходить дисгармонічна і демонічна концепція людини, основою якої є прагнення особистості до першості, – ідеал, який швидко набуває трагічного відтінку»* [68, с. 168].

Активне звернення до Фауста спостерігається у літературі романтизму та ХХ століття. Це підтверджує пророцтво К. Марло відносно Фауста як *«вічного образу»* світової літератури [59, с. 245]. Домінантною функцією у структурі фастівського образу є договір з Мефістофелем. При чому, оціночні значення цього договору залежать від трактовки диявола у ті чи інші історичні часи, які мали певний рівень морально-релігійної свідомості.

У трагедії К. Марло сцена договору з Мефістофелем репрезентує Фауста як учасника гріховної угоди, сенсом якої є відступництво: *«Немає Фауста. Його кінець жахливий // Нехай вас змусить всіх переконатися // Як ум сміливий переходить рубікон // Коли небесний переступає він закон»* [59, с. 244]. Згідно легенди, договір Фауста з Мефістофелем є злочинним не тільки тому, що

гріховним є спосіб отримання знання, але й тому, що само знання є гріховним. Але англійський драматург засуджує спосіб, але не мету. Драматург характеризує Фауста як «світлий розум», а в легенді він визнається як «безглузда та гордовита голова».

У зв'язку з цим нову трактовку отримує й образ Мефістофеля. Якщо у легенді ми постійно зустрічаємося з думкою про брехливість диявола, то у трагедії К. Марло, ми спостерігаємо той факт, що духу дозволено говорити тільки правду. Диявол не може брехати також, як і наука.

Як бачимо, у працях К. Марло Мефістофель виступає у якості джерела абсолютного знання про світ, зображуючи таким чином позицію подвійності в сприйнятті образу диявола, характерну для літератури останніх століть: Люцифер у Дж. Г. Н. Байрона чи Мефістофель у трагедії Й. Гете, Демон у М.Ю. Лермонтова).

Як ми переконалися, у англійській трагедії домінуючою метою Фауста є влада над світом, яка дорівнюється божественній силі. Владу над світом можна отримати завдяки диву, яке є доступним лише магії : *«Божественні лише книги некромантів // Й таємна наука чаклунів // Так, це те, до чого прагне Фауст!»* [59, с. 193].

Мотив влади над світом у фастівському сюжеті передбачає актуалізацію образного кореляту «Фауст / Бог» як важливого компоненту традиційної структури. У трагедії К. Марло подібним чином виглядає протиставлення Фауста Ісусу Христу. Подібні зіставлення щодо сприйняття особистості в межах «людинобога» простежуються на початку п'єси і у фіналі.

У трагедії представлений історичний тип образу героя, який втілює хід культурно-історичних процесів епохи Відродження, її протиріччя та передумови згасання. Підтвердженням цієї думки є факт витіснення образу Фауста-вченого на другий план, а на першому плані знаходиться образ Фауста-мага, чаклуна, некроманта. Єдиною його метою є влада над світом, завдяки власним можливостям, які проявляються в демонстрації дива: *«Які дива я вчиняв, бачила вся Німеччина, і весь світ, так, і навіть саме небо»* [59, с. 242–243].

Протистояння Фауста божественному світоустрою є свідченням глибинної кризи фаустівської свідомості. Ця криза пов'язана з внутрішнім конфліктом між моральними або релігійними обмеженнями і прагненням до свободи пошуку. Цей конфлікт Фауст не зможе вирішити, але й припинити дії для досягнення цієї мети йому не дозволяють власні принципи, оскільки бездіяльність веде до стагнації. Адже і рух за межі людських можливостей, також ведуть до загибелі. Тобто причиною внутрішнього глибинного конфлікту Фауста є відсутність вибору. Фауст у К. Марло несе на собі своєрідну печатку відчаю. Це, по суті, є психологічною домінантою образу на завершенні епохи ренесансної культури. Саме такі риси свідомості притаманні «англійському» Фаусту, що свідчить про його морально-психологічний та інтелектуальний стан на першому етапі фаустівської культури.

1.3. Унікальність естетично-філософських ідей у сюжету про доктора Фауста (на матеріалі трагедії Й.-В. Гете «Фауст»)

Філософська трагедія Й. Гете «Фауст» охопила найважливіші питання буття. Цю трагедію часто називають «головним міфом Європи». Читати «Фауста» складно: філософські конгломерати подаються у поетичній формі; сюжет розгалужений, він не має єдиної лінії.

Особливі труднощі аналізу тексту виникають у другій частині. Легендарний персонаж охоплює увесь простір, пронизує своїми думками історичні епохи. Тексту неможливо надати однозначного жанрового визначення.

Жанрова своєрідність «Фауста» поєднує в собі використання інтимної лірики, громадянського пафосу, філософських роздумів, гострої сатири, описів природи, народного гумору – всього, що наповнює поетичні рядки універсального творіння Гете. За словами відомого літературознавця А.А. Анікста: *«Від живих розмовних інтонацій до трагічної патетики, від глузливої епіграми до захоплюючих душу гімнів – все багатство думок, почуттів, настроїв, які здатна висловити людська мова, втілено у поезії „Фауст“»* [6, с. 357–358].

За формою «Фауст» написано для сцени, але за обсягом твір відрізняється від звичайних драм. Тому, хоча, на перший погляд твір драматичний, його доцільніше вважати не п'єсою в загальноприйнятому сенсі, а скоріш за все драматичною поемою. Робити такі висновки нам дозволяє глобальність питань, порушених Гете у творі. Гете використав легенду про доктора Фауста вченого-чорнокнижника й за допомогою свого неймовірного таланту перетворив її на сповнений глибокого філософського змісту твір.

«Пролог на небесах» – є філософсько-символічною основою «Фауста» Й. Гете. У пролозі формується основна тема твору. Архангели, Господь Бог, Мефістофель – учасники цього «Прологу». Сцена розпочинається співами архангелів, вони славлять Бога та його творіння. З одного боку світ гармонійний, цілісний, але не зважаючи на це він не позбавлений зла, буревіїв та нещастя: *«Бурхають бурі навзаводи, // Шумлять нестримано кругом // І огортають твердь і води // Таємно-грізним ланцюгом. // Блискоче з хмар руйнний племін, // Громам осяюючи путь, // Та всеблагої ласки промін // Приборкує стихії луть»* [32, с. 27]. Подібна концепція світу вочевидь орієнтована на філософію Г.В. Лейбніца: світове зло – частина світової гармонії: буря на морі та суші, блискавки, але архангели співають «Хвалу величі божих справ». Як бачимо, у основі світу закладено протирічне поєднання добра і зла. На тлі цієї концепції устрою світу й розгортається суперечка між Богом та Мефістофелем.

Бог постає перед нами як добродушний дідок, а Мефістофель у вигляді світської людини, дотепної та скептичної, в дусі XVIII ст. . Безумовно, Бог та Мефістофель мають в тексті глибинний символічний підтекст: Бог – символізує добро, оптимістичне ставлення до людини; Мефістофель – навпаки, втілює зло, скептично оцінює людську сутність. Що дивно. Незважаючи на кардинальну антиномічність цих двох образів, між ними встановлюються дружні стосунки. Ось, що говорить Господь про Мефістофеля: *«Приходь сюди безпечно завше, // На ваш-бо рід не маю ворожди; // А з духів заперечення, лукавче, // Ти був мені найстерпніший завжди»* [32, с. 27]. А ось читаємо про ставлення Мефістофеля

до Бога: *«До чого ж гарний дідуган! //З ним інколи зустрітися приємно. // І то сказать: такий великий пан // З дияволом обходиться так чемно!»* [32, с. 32].

Суперечки Бога та Мефістофеля є ключовою у драматичній структурі «Прологу на небесах». Мефістофель втілює негативне ставлення до світу і людини, він впевнений, що життя людей нікчемне з причини поганої природи людини. Мефістофель визнає божественні досягнення на рівні «сонць» і «світів», але ж не на рівні людської природи ... *«Я свідок лиш мізерності людської. // Смішний божок землі не зміниться ніяк, – // Як спервовіку був, так і тепер дивак. // Погано він живе! Не треба // Було б йому давать і крихти світла з неба. // Тим розумом владає він, // Щоб жити, як тварина із тварин»* [32, с. 28].

У зв'язку зі своєю абсолютно недосконалою природою, людина самознищує себе, випромінює багато зла, так що дияволу вже не потрібно розповсюджувати зло, за нього це роблять люди.

Бог, вислухавши загальну думку Мефістофеля, поцікавився: чи знає Мефістофель Фауста. Мефістофель відповів у запитальній формі: *«Він доктор?»* Господь впевнено відповів: *«Він мій раб»* [32, с. 28]. Це досить слушна відповідь Господа. Якщо Мефістофель характеризує Фауста як доктора наук, інших характерологічних дефініцій він не знайшов, то Творець всесвіту виокремлює Фауста серед інших людей, оскільки у його особистості найбільш сконцентроване божественне або, інакше кажучи, – духовне начало.

Саме з цієї причини Господь обирає Фауста як кращого представника людства, він є, по суті, символом людини як такої. Ось чому дискусія про людину була сфокусована саме на особистості Фауста. Мефістофель наполягає на своєму, він вважає, що Фауст божевільний мрійник, яки сам не знає що йому потрібно від життя: *«Його думки, на безум хворі, // Ширяють десь в непевній даліні // То з неба б він зірвав найкращі зорі, // То пив би він всі радости земні; // Та ні земля, ні далі неозорі // Не вдовольнять тієї маячні»* [32, с. 28–29].

Господь не вбачає нічого дивного у двоїстості людини, адже це протиріччя природи, яке породжує почуття постійного незадоволення собою і є

важливим рушієм у процесі розвитку людини. Господь не припиняє свій захист людини: *«Він поки що у мороці блукає, // Та я вкажу йому до правди вхід, // Бо знає садівник, як деревце плекає, // Який від нього буде цвіт і плід»* [32, с. 29]. Мефістофель упевнений, що зможе збити Фауста зі шляху справжнього: *«Та він не ваш, я ладен закладатись! // Дозвольте лиш за нього взятись, // І піде він за мною вслід»* [32, с. 29]. І хоча Господь не сприймає парі, але ж дозволяє Мефістофелю відправитися до Фауста і випробувати його, оскільки ця «процедура» корисна для людини: *«Я згоден, спробуй його злудить, // Поки живе він на землі; // Хто йде вперед, той завше блудить»* [32, с. 29].

У Й. Гете Бог дає дозвіл Мефістофелю на зустріч із Фаустом саме тому, що знаходячись поруч із людиною він виконує певну функцію, адже: *«Людина не всякчас діяльності радіє, // Понад усе кохає снопкій; // Потрібен їй супутник ворушкий, // Щоб бісом грав і збуджував до дії»* [32, с. 30]. Тобто людській природі притаманне прагнення до самозаспокоєння та рутини, а також самовдоволення, але ці стани людської природи не сприяють саморозвитку людини, тому що самозаспокоєння та самовдоволення позбавляють людину можливості діяти. Дія, як відомо, повинна мати стимули і цим стимулом є заперечення негативних сторін життя. Таким чином у «Пролозі на небесах» визначається подвійна функція Мефістофеля. За власним задумом Мефістофеля – слід відволікати людину від високих помислів, а по замислу Бога, Мефістофель повинен своїм нещадним сарказмом постійно спонукати людину до дії, таким чином надаючи допомогу у подоланні самозаспокоєння та самовдоволення.

Але у «Пролозі» формується не тільки двоїста природа Мефістофеля, але й формується загальна тема твору: випробування людини у особі Фауста. Подібний аналіз «Прологу на небесах» свідчить про наявність у творі Й. Гете традицій середньовічного театру, головних жанрів цього театру: містерій і мораліте. Наголосимо, що середньовічний театр виник не залежно від античного на підставі літургічного дійства та дійства народно-вуличного. Містеріями називали інсценування Святого Письма від створення світу до явища Христа.

Причому, в містеріях слідування релігійним сюжетам часом переривалося побутовими сценками і комічними епізодами, учасником яких був диявол. А мораліте вбирали в себе морально-алегоричні елементи. У їх складі були алегоричні фігури, пов'язані з чеснотами та алегоричні фігури пороків. Порок спокушав людину, яка під впливом цих спокус відхилялась від чеснот і ставала на шлях пороку, але людина каялась и поверталась на шлях істини.

Так що традиції середньовічних містерій і мораліте в значній мірі визначають жанрову специфіку Фауста Й. Гете. Ці традиції визначають саму загальну сюжетно-композиційну схему твору, ці традиції визначають і інтерпретацію часу в творі. Найзагальніші сюжетно-композиційну схеми Фауста сягають своїм корінням у Середньовічне мораліте. Про це дуже переконливо пише В.М. Жермунський в одній із своїх робіт

Сюжет про Фауста завжди мав позачасовий, космічний, універсальний характер. І такий же позачасовий характер має образ Фауста. Тому, Й. Гете розгортає сюжет у багатьох планах: історичному (XVI ст., до якого належить і герой і легенда про нього), це й сучасна Гете епоха (кінець XVIII – початок XIX ст., коли відтворювалась філософська драма «Фауст»), це й античний світ, який вторгається у художній світ твору в другій його частині.

Перша сцена першої частини «Фауста» називається «Вузька кімната з високим готичним склепінням» (Фауст сидить неспокійно в кріслі біля столу), занурює нас в атмосферу XVI ст., а друга, так звана класична «Вальпургієва ніч» вона переносить нас до античного світу, заповненого античною міфологією. Ну і, нарешті, «Пролог на небесах» – це вже план вічності, це універсальний космічний план у п'єсі Й. Гете. Тобто філософська драма Й. Гете виростала з традицій середньовічного містеріального театру, з містерій і мораліте.

Герой Й. Гете належить до усіх часів, тому він так легко пересувається з одного часу в інший, і його полем діяльності стає весь світ.

Середньовічний театр слугував ілюстрацією певних канонічних уявлень. Але в Фаусті Й. Гете все підпорядковується особистій точці зору поета, його власній концепції картини світу. І ось вираженням цієї особистої концепції світу

підпорядковані і образи християнської міфології, як в «Пролозі» до «Фауста», так і в епілозі. І не випадково ці образи трактуються у Й. Гете не в плані патетичної серйозності, як це повинно було б бути, згідно ідеї, а вони постійно трактуються в умовному та іронічному плані.

Переїдемо тепер від «Прологу на небесах» до початкових сцен першої частини, які нам дають зав'язку дії. Перша частина «Фауста» відкривається доволі довгим монологом центрального героя. Фауст з гіркотою розмірковує про те, що він даремно витратив своє життя, він був одержимий спрагою необмеженого абсолютного знання, яке він отримав із книжок, однак таємниці світобудови йому залишаються недосяжними. Розчарувавшись у науці Фауст вирішує зайнятися чорною магією. Однак і чорна магія не дає йому повноти знання, він викликає духа землі, але він виявляється нездатним його утримати, і Дух землі з огидою відкидає претензію людини на рівність із собою.

Фауста охоплює відчай, йому не вдається перетнути ту межу, яка призначена людині за життя. І Фауст готовий перетнути цю межу навіть ціною відмови від життя. Дзвін великодніх куполів заставляють його відректися від цього рішення. Тобто перша сцена здійснюється в атмосфері піднесеної людської душі, охопленої жагою безмежного охоплення світу, спрагою абсолютного знання.

Друга сцена пов'язується з першою на основі контрасту. Зі світу високих устремлінь людського духу ми занурюємося в світ невігядливих життєвих інтересів. Друга сцена називається «Біля воріт» і вона відтворює народні гуляння на Великдень за міськими воротами. На строкатому багатоголосому тлі, з дивовижним умінням і точністю відбувається протиставлення двох типів особистості: Фауста і Вагнера. Власне протиставлення Фауста і Вагнера починалося ще в першій сцені. На мить Вагнер з'являвся у кабінеті Фауста і ось відбувалося протиставлення бентежного незадоволення Фауста і обмеженого самовдоволення Вагнера.

Фауст, все що тільки можна, дізнався з книг, але він в розпачі, оскільки таємниці світобудови перед ним не відкрилися. Вагнер знає незрівнянно менше, але він весь випромінює самовдоволенням від того, як далеко він пішов уперед.

Оця контрастність у першій сцені (контраст бурхливого генія і обмеженого філістера) поглиблюється у другій сцені. Ще більш яскраво у Фауста акцентуються риси генія, романтика, поета, а у Вагнера риси розумного самовдоволеного філістера. Фауст думає, що *«Блаженний той, хто ще надію має, // На світ зірнуть із цього моря тьми, // Бо треба нам, чого не знаєм ми, // Що знаємо – з того пуття немає»* [32, с. 49], і він мріє про те, щоб вирватися за тісні межі, щоб злитися з природою, знайти крила і помчати кудись вгору – туди до zenіту. Вагнер відноситься до цієї мрії романтика-поета з властивою йому прозової обмеженістю.

Він заявляє, що подібні примхи його ніколи не хвилювали і пташині крила ніколи не порушували в ньому ні найменшої заздрості. Цей контраст між Фаустом і Вагнером проявляється і тоді, коли в згущених сутінках з'являється Мефістофель у вигляді чорного пуделя. Фауст відразу ж розпізнає в чорному пуделі щось незвичайне, і в тих кренделях, які виробляє пудель навколо нього, він розгадує магічний сенс. Ну а Вагнер, в силу своєї прозаїчності та обмеженості, вбачає в пуделі лише пуделя: *«Та що це ти? Там просто пудель чорний, // А інше все примарилось тобі»* [32, с. 52].

Поява Мефістофеля – це і є зав'язка дії. Після великоднього гуляння Фауст повертається у свій кабінет у супроводі Мефістофеля. Він повертається спокійний та умиротворений і сідає перекладати Святе Письмо. Це знову нас занурює в атмосферу XVI ст., коли німецькі гуманісти напередодні Реформації перекладали Біблію на національні мови, для того щоб зруйнувати той бар'єр, який побудувала католицька церква між віруючими і богами. Католицька церква присвоїла собі виключне право інтерпретації Святого Письма, яке було написане незнайомою народів мовою. Німецькі гуманісти переклавши Святе Письмо німецькою мовою зробили його настільною книгою кожної віруючої людини. Тим самим спілкування з Богом простої людини отримало безпосередній і самостійний особистісний характер, який вимагав від людини усвідомленого вибору. Ось Фауст сідає перекладати Святе Письмо і відкриває Біблію на Євангелії від Іоана і читає перший вірш *«Споконвіку було слово»* у грецькому тексті (слово) – логос. А логос – це слово, яке несло додатковий

семантичний зміст: думка, сила, справа. Фауст перебирає усі варіанти й зупиняється на останньому. Його переклад – *«Було в почині Слово!» // А може, переклав я зразу помилково? // Зависоко так слово цінувать! // Инакше треба зміркувать, // Так внутрішнє чуття мені говорить. // Написано: «Була в почині Мисль!» // Цей перший вірш як слід осмисль, // Бо ще перо біди тобі натворить. // Хіба ж то мисль і світ, і нас створила? // А може, так: «Була в почині Сила!» // Пишу – і сумнів душу огорнув: // Я, мабуть, знову суті не збагнув... // Та світ свінув – не зрадила надія, // І я пишу: «Була в почині Дія!»* [32, с. 54].

Цей переклад, м'яко кажучи, неточний. Для Й. Гете важливим є не правильність перекладу, а той вибір, який робить його герой. Фауст обирає дію в якості першооснови людського буття. Саме тому є необхідним його союз із Мефістофелем, духом, який постійно спонукає людину до справи. Дія знову переходить у фантастичний план: читання Євангелія дратує Мефістофеля. Коли це побачив Фауст він став читати магичні закляття, а потім осінив його хресним знаменням. Мефістофель ховається за піч і оточує себе клубами диму, а виходить Мефістофель із-за печі у вигляді мандрівного студента. Щодо образу Мефістофеля, то він постійно двоїться й множитья. По ходу дії він з'являється перед нами у різних обличчях. Іноді він виникає як фантастична фігура із середньовічних легенд, іноді, навпаки, як звичайний персонаж – світський персонаж, розумний дотепний скептик у дусі XVIII ст. Іноді Мефістофель антипод Фауста, а іноді він двійник Фауста, як казав І.С. Тургенєв: *«До кінця виговорений Фауст»*. Інколи Мефістофель є умовною фігурою, яка відповідно до поезики XVIII ст. давала можливість автору вести дотепну критику різних явищ.

Підкреслимо, образ Мефістофеля у Гете, порівняно з Мефістофелем із *«Народної книги»* ускладнений. Ускладнюється і смисл договору, який укладають між собою Фауст і Мефістофель. У *«Народній книзі»* договір укладався наступним чином: Фауст продавав свою душу Мефістофелю, а Мефістофель виконував усі забаганки Фауста. У творі Гете Мефістофель також бажає діяти подібно своєму собрату із *«Народної книги»*, він пропонує Фаусті усілякі насолоди, незвідані радості: *«Я дам тобі таке, чого повік // Іще не бачив*

чоловік», нащо гетевський Фауст з призирством відповів: «Що хочеш ти, нещасний чорте, дати? // Чи можеш ти стремління ті узнати, // Що їх плекає дух людський? // Є в тебе їжа – в ній нема поживи; // Є в тебе золото – та воно рухливе, // Із рук виприскує як стій; // Покажеш гру – в ній виграти неможливо, // Даси коханку – а вона, зрадлива, // З моїх обіймів іншому морга; // Є в тебе честь і слава дорога – // Мов метеор, вона щезає; // У тебе плід зеленим зогниває, // А дерево лиш мить одну цвіте» [32, с. 66]. Ці радості життя не приваблюють Фауста Гете, на відміну від Фауста із «Народної книги».

Переконавшись, що книги йому не дали повноти знань, що таємниці світобудови йому не доступні Фауст намагається вжити наступне: він бажає розгадати таємниці людського життя, він намагається зрозуміти сенс людського буття, а для цього зануриться в людське життя, випробувати повноту людського буття, випробувати всі почуття і устремління, випробувати всі радощі, а разом із тим і всі печалі.

Фауст не зраджує своїм пристрастям до пізнання світу, він не зраджує титанізму своїх поривів, змінюється лише напрям його діяльності. Він тривалий час намагався пізнати таємниці буття, а зараз він присвятить своє життя розгадці таємниць людського життя. Тепер він буде розгадувати сенс людського буття. Тому, якщо у «Народній книзі» договір Між Фаустом і Мефістофелем укладався на 24 роки. Упродовж цих років Мефістофель виконує усі бажання Фауста, а потім душа Фауста підпадає під владу Мефістофеля, то Й. Гете дає зовсім іншу формулу домовленості між Фаустом і Мефістофелем. Тут мова іде не про насолоди, отримані від життя, а про пошук сенсу людського буття. Тому Фауст пропонує наступну форму договору: «Дай руку, переб'єм! // Як буду змушений гукнути: // „Спинися, мить! Прекрасна ти!“ – // Тоді закуй мене у пуга, // Тоді я рад на згубу йти» [32, с. 66]. Тобто, якщо Фауст відчує повне задоволення, якщо перерветься вічний шлях людини до істини – це і буде перемогою Мефістофеля.

Ось таким чином завершується старе життя Фауста і починається нове, присвячене розгадуванню таємниці людського життя, сенсу людського буття. Перша та друга частина Фауста відтворять нам різноманітні, послідовно

вбудовані етапи шляху Фауста. При цьому, перша й друга частини помітно відрізняються одна від одної. Й. Гете в бесідах із Еккерманом таким чином казав про відмінності першої та другої частин «Фауста». Перша частина майже повністю суб'єктивна, тут все виходить від обмеженого пристрастями індивідуума, звідси та напівтемрява, яка так подобається людям. Але у другій частині немає нічого суб'єктивного. Тут з'являється більш високий, більш ясний і позбавлений пристрастей світ, і той, хто не зміг піднятися над собою, і не пережив належного досвіду – не буде знати, як до нього підійти. Іншими словами, Й. Гете свідчить, що у першій частині Фауст діє в узькому світі власних почуттів, а у другій – герой показаний на широких теренах суспільних відносин. Справа у тому, що перша та друга частини «Фауста» різняться не тільки в плані змісту, вони, також, різняться в плані вираження, тобто в художньому сенсі. Перша частина «Фауста» орієнтована на художні ідеали штюрмерського періоду. Хоча перша частина «Фауста» створювалася не тільки в штюрмерський період, вона частково створювалася в період Веймарського класицизму, але орієнтована на ідеали штюрмерської періоду творчості Й. Гете. Тому, перша частина будується як окремий потік окремих сцен.

У цих сценах фантастика поєднується з реалістичністю, образ Фауста відзначений рисами бурхливого генія, винятковістю, титанізмом та безмірністю прагнень. Його історія – це історія духовних пошуків, любов до Маргарити будується таким чином, щоб викликати у читача співпереживання, вона розрахована на емоційне сприйняття. Центральний епізод першої частини, епізод з Маргаритою, будується за зразком міщанської драми. Епізоду з Маргаритою, як і міщанській драмі, властиве прагнення до життєподібності, і тут присутній притаманний міщанській драмі мотив: соціальна нерівність, обдурена дівчина, дітовбивство. І, нарешті, епізод Вальпургієвої ночі першої частини, який щільно пов'язаний зі світом народних переказів (поєднуються два середньовічних культи): Вальпургієва ніч – це ніч на перше травня. А за народними повір'ями в цю ніч відбувалося свято відьом і чаклунів на горі Брокен, найвищій горі гірського масиву Гарц (земля Саксонія-Анхальт у Німеччині). Вона триває триста днів на рік оповита туманом, що й породжувало

фантазії про надприродні явища, які вирують у тій місцевості. З іншого боку, перше травня – це день поминання християнської великомучениці VIII століття абатиси Вальпургії.

А друга частина «Фауста» цілком орієнтована на художні ідеали періоду веймарського класицизму. Тому тут, замість потоку окремих сцен, представлена чітка розбивка тексту на п'ять актів. Замість образів народних легенд, народних повір'їв – образи античної міфології. Ними населений світ другої класичної Вальпургієвої ночі, вона розгортається на Фессальських полях у Греції, в ніч на дев'яте серпня, на передодні бою Юлія Цезаря і Помпея. Цю подію Й. Гете вважав надзвичайно важливою в історії античного світу. Тому для другої Вальпургієвої ночі він і обрав саме цю дату. Ну а образи античної міфології, які населяють класичну Вальпургієву ніч, вони розташовуються таким чином, щоб показати як поступово визрівав у міфах і легендах античного світу образ досконалої античної краси. Образом цієї досконалої краси у Й. Гете стає образ Олени. Сцена з Оленою – це вже не міщанська драма, це вже антична трагедія. При цьому, у другій частині, на відміну від першої, Й. Гете не прагне наслідування життєподібних ситуацій. Друга частина розрахована не на емоційне, а на суто інтелектуальне сприйняття, розраховане не на співпереживання, а на роздуми. Тому, образи другої частини – це символи ідей і понять. Не тільки Олена стає символом досконалої античної краси, ідеального античного мистецтва.

Символічним є й саме бажання Фауста повернути Олену до життя. Адже епізод з Оленою пов'язаний з тим періодом життя у Ф. Шиллера і Й. Гете, коли обидва вони, розчарувавшись в штюрмерському бунтарстві, захоплюються ідеєю естетичного виховання людини. Вважалося, що греки створили досконалу модель мистецтва, яка стала каноном будь-якого великого мистецтва, тому що вони творили в умовах свободи. Адже можна пройти зворотний шлях: можна виховати в людях розуміння краси, розуміння мистецтва і це стане запорукою їх духовного відродження. Ось цю ілюзію, цю утопію відродження світу за допомогою ідеалу краси, за допомогою античного

досконалого мистецтва і символізує бажання Фауста повернути Олену до життя.

Але, не зважаючи на те, що перша і друга частини гетевського твору різні, вони пов'язані образом Фауста, бо розкривають нам етапи його шляху, шляху людини нового часу. Шлях Фауста, якщо спробувати виразити цей шлях в найзагальнішому вигляді, постає перед нами таким чином: від примітивних радостей швидкоплинного життя (льох Ауербаха) до романтичного самоствердження (епізод з Маргаритою) і від кризи індивідуалістичного свідомості, викликаного загибеллю Маргарити, до діяльності на широкій громадській ниві. З початку це діяльність проявляється в рамках держави, потім прагнення відродити світ за допомогою краси і, нарешті, що перетворює працю на благо людей. На морському узбережжі, який Фауст отримує від імператора, Фауст будує палац, зводить греблю, відвойовує землю біля узбережжя, розбиває сади. Але творча діяльність Фауста призводить до загибелі Філемона, Бавкіді та їх гостя. Тобто шлях Фауста в малому світі особистих почуттів завершується загибеллю Маргарити. А діяльність Фауста на широкому громадському терені призводить до загибелі Філемона, Бавкіді та їх гостя. Іншими словами, практичне життя героя не відокремлюється від зла. Й. Гете, відтворюючи шлях людини нового часу в особі Фауста завершує свою філософську драму мотивом виправдання героя. Й. Гете виправдовує Фауста як людину постійних прагнень. На думку письменника постійна активність, постійна творча діяльність є достатньою підставою для порятунку людини. Тому ангели, які несуть душу Фауста на небо, не дивлячись на протести Мефістофеля, співають таку пісню: *«Далося нам із лиха пут // Шляхетний дух розкути: // Стремління вічне й ревний труд // Сподобляться покути. // Любов одвічна над ним, // Пильнуючи, витає, // І сонм святих псалмом гучним // Прибулого витає»* [32, с. 383–384].

У бесіді з Й. Еккерманом Й. Гете виокремлював цей восьмивірш, звертав на нього особливу увагу. Він говорив: *«У цих словах ключ до порятунку Фауста»*. Потрібно сказати, що наступні інтерпретатори творчості Й. Гете іноді з ним погоджувалися, а іноді не погоджувалися. Ті, які погоджувалися, бачили

в діях Фауста єдино можливий шлях людини нового часу: через зриви і падіння, але неухильно рухатися вперед, до майбутнього. Відповідно, ці критики бачили в останні дні Фауста вершину його шляху, а останній монолог героя, який включає в себе відомі слова: *«Лиш той життя і волі гідний // Хто б'ється день у день за них»* [32, с. 373]. Дані слова, ці критики вважали апофеозом людини.

Але були критики, які з Й. Гете не погоджувалися. Відомо, що посправжньому видатний художній твір, починає жити самостійно, він уже не залежить від його автора. Так от ті критики, які з Й. Гете не погоджувалися, звертали увагу на те, що практичне життя Фауста як у першій частині, так і другій приходять до краху. У першій частині індивідуалістичне свавілля Фауста закінчується загибеллю Маргарити, у другій частині, на теренах суспільних відносин, також індивідуалістичне свавілля людини призводить до загибелі Філемона, Бахкіді та їх гостя. Ці критики звертали увагу на епізод виголошення Фаустом останнього монологу. Зміст цього епізоду такий: Фауст старий і вже сліпий. Він чує стукіт лопат і йому здається, що ведуться грандіозні роботи по розбудові майбутнього. А насправді, це лемури, копають Фаусту могилу. (Лемури – це злі духи з римської міфології. За повір'ями давніх римлян – це душі померлих, що не потрапили у потойбічний світ, вони блукають по землі та втручаються у справи живих). Ось цей контекст додає трагізму останньому монологу Фауста. Він перетворює ті гучні та красиві слова, які Фауст говорить у своєму останньому монолозі, в свого роду ілюзію, адже на справді все далеко не так, як думає Фауст. Ось тому критики, які не згодні з Й. Гете, і відмовляються вважати останні дні Фауста вершиною його шляху, а останній монолог героя апофеозом людини.

Гете – митець, який відобразив розквіт індивідуальності, мислитель акцентує увагу на специфічності рис образу Фауста, усвідомившого себе як особистість, він свідомо протиставляє себе всьому світові. Його віра в свою могутність нескінченна, він підіймає на плечі весь тягар невирішених життєвих питань. Фауста можна визначити як своєрідний символ людства на шляху до самопізнання та досягнення величних істин.

Висновки до розділу 1

У світовій літературі Фауст зайняв почесне місце – вічного образу. Є стійке припущення, що герой народних книг вважається історичною особистістю. Навіть, називається його дата народження (1480 рік), але місце народження точно не знає ніхто: а) Гейдельберг, Кундлінг, Кюндінг, Кнітлінг, Кундлінгена та інші. Із іменем також виникає багато різночитань: Йоган – Георг – Цабель (з лат. Георгій Сабелікус). Переклад слова «фауст» із німецької мови – «кулак», а з латинської – «щасливий».

Залишається відкритим питання, хто першим вплинув на формування образу Фауста: легенда про чорнокнижника, а потім історія життя Фауста чи навпаки – Фауст, а потім поява великої кількості переказів та легенд.

До історичних свідоцтв про легендарну особистість звертався вчений світового рівня В.М. Жирмунський, якому вдалося вивчити історико-літературні джерела XVI–XVII століть. «Народні легенди» пропонують безліч усіляких сюжетних версій. Наприклад, останні часи життя Фауста. Одні джерела переконують, що Фауста задушив диявол на Вюртенбургській землі, а не у Віттенбергському селищі Кимлих. Адже епізод про звернену дияволом шию Фауста залишається у «Народних легендах» здебільшого схожим.

Видавець Й. Шпіс, як ревний лютеранин бажав продемонструвати до чого призводить самовпевненість людей, які заграють із дияволом.

Цілком імовірно, що образ Фауста мав узагальнюючий контекст, він увібрав у свою характерологію історії інших існуючих чорнокнижників, оскільки головною метою Й. Шпіса була не точність та достовірність легендарного образу, а саме предосторога щодо стосунків із нечистою силою. Загадковий образ мав величезний вплив на народну свідомість, до того ж і був відлунням цієї ж народної свідомості.

Легенди про Фауста почали з'являтися ще за життя Фауста. «Трагічна історія доктора Фауста» К. Марло – це результат літературної обробки німецької «Народної книги». Мотив вічного пізнання світу у англійського драматурга набуває тенденції перетворення світу. Образ Фауста у Марло

набуває трагічної динаміки: бажання отримати абсолютне знання і усвідомлення неспроможності людського розуму досягти бажаної мрії.

Угода з Мефістофелем у різні епохи мала різноманітне змістовне значення.

Домінантою цього змістовного значення у К. Марло є сприйняття образу Фауста через призму злочину та гріховності угоди. Тут з'являється тема не просто гріховності набуття безмежного знання, але й сприйняття знання як гріховного. У зв'язку з цим подається у новому вигляді образ Мефістофеля. У Марло він потрактовується як такий, що не бреше, подібно тому, як не бреше й наука. Тобто, у К. Марло Мефістофель виступає як абсолютне знання про всесвіт.

Мотив влади над світом пропонується англійським драматургом через образну паралель Фауст – Бог – це корелят, який виявляє зіставлення та протиставлення Фауста Ісусу Христу. В кінцевому випадку Фауст визнає безсилля людини перед божим гнівом.

Образ Фауста у Марло міцно пов'язаний із народною легендою. Ми дійшли висновку, що в трагедії Марло основна увага приділяється не Фаусту-вченому, а Фаусту-магу. Його герой прагне можливості демонструвати дива. Трагізм героя Марло неминучий. Фауст, відчувший межу людських здібностей, повинен зупинитися, але це повністю суперечить його внутрішній заданості. Вихід за межі людських можливостей – це шлях до загибелі. Відсутність вибору й складає глибинність фастівського конфлікту.

«Трагічна історія доктора Фауста» К. Марло визначає головні риси фастівської свідомості епохи Відродження. П'єса англійського драматурга мала великий успіх на лондонській королівській сцені, але найкраще сприймалася не трагічна її тональність, а саме комічна, як результат гротескних варіантів чортівні та чарівних пригод Фауста. Релігійна цензура змусила трансформувати високу драматургію у колоритні сцени народних театральних постанов. Буфонадність, пантомімність твору відштовхувала інтелектуального глядача, але режисери народних театрів, маючи високохудожній твір, змогли адаптувати його як для масового глядача, так і для рафінованих естетів.

Ураховуючи досвід попередніх інтерпретацій фаустовської теми, Й. Гете побудував космічну картину щодо еволюції людських знань від часів античності до сучасності, що являє собою багатошарову змістовну монолітність. Усі сюжетні лінії спрямовані на те, щоб простежувалися еволюційні рухи у напрямку від незнань до знань та від загадок до істини.

Мотив гріховності у Й. Гете майже повністю нівелюється. Вони з'являються тільки у імпліцитно виражених тонах. Гетевський варіант угоди з дияволом має характер спору-змагання.

Враховуючи досвід попередніх інтерпретацій Й. Гете відтворив глобальну картину руху людських знань від античності до сучасності. Фауст у Й. Гете проходить важливі етапи розвитку: він не сприймає життя з причини розчарування у науці та світоглядних концепціях; думав про самогубство. Передчуття змін додало йому життєвого азарту. Фауст зважується продати свою душу Мефістофелю за молодість та можливість пізнання таємниць світобудови. Угода, у творі Й. Гете, не передбачає певного терміну служіння дияволу до розплати з ним душею, адже в догетевських варіантах фаустівських сюжетів називалась конкретна цифра – двадцять чотири роки.

Незважаючи на те, що «Народна книга» Й. Шпіса орієнтована на християнський догмат, вона користувалася попитом у загальноєвропейському просторі на рівні трансформаційних процесів, що дає нам повне право назвати видання Й. Шпіса протосюжетом, але тільки трагедія Й. Гете «Фауст» стала сюжетом-зразком для літератури XIX–XXI століть.

РОЗДІЛ 2.

СПОСОБИ ТРАНСФОРМАЦІЇ ТРАДИЦІЙНИХ СЮЖЕТІВ ТА ОБРАЗІВ У ХУДОЖНІЙ ЛІТЕРАТУРІ

2.1. Інтертекстуальність в контексті трансформації смислів

Завдяки багатозначності та змістовній ємкості традиційних сюжетів та образів відбуваються продуктивні процеси творчої літературної переробки у різноманітні структурно-змістовні контексти. Результатом цього процесу стають новоутворені подієво-семантичні домінанти, сенс яких полягає у ефекті трансформації канонічних комплексів усталеної або призвичаєної, що призводить до руйнування усталених стереотипів сприйняття. Підкреслимо, що оновлені варіанти творів залишаються у впізнаваному оновленому вигляді, де зберігаються ключові змістовні контексти, які активно сприяють процесу порівняння: порівнюються зразок із новою літературною версією.

Трансформація сюжетів, образів та мотивів викликає значну увагу з боку дослідників.

У літературознавчому словнику-довіднику поняття «інтертекстуальність» визначається як *«основне поняття текстології постструктуралізму, запроваджене у 1967 році Юлією Крістевою для виявлення різних форм і напрямів письма (цитати, центон, ремінісценція, алюзія, пародія, плагіат, трансформація інваріанта, стилізація тощо) в одній текстовій площині»* [79, с. 309].

Будь-який художній текст не існує ізольовано без зв'язку з іншим текстом. Він виникає як реакція на вже існуючий літературний твір, як репліка у відповідь у діалозі текстів. *«Він вбирає в себе і перетворює «чуже» слово, набуваючи при цьому смислової множинності»* [63, с. 223].

Художній твір набуває смислової насиченості завдяки його співвіднесенню та взаємодії з іншими творами у їх загальному міжтекстовому (інтертекстуальному) просторі культури, у якому текст виявляється «мозаїкою цитат» (Ю. Крістева), «камерою відлуння» (Р. Барт), яка зберігає «чужі звуки», «палімпсетом» (Ж. Жанетт), де нові рядки з'являються зверху над існуючими.

У художньому тексті «перетинаються», поєднавшись, знаки, висхідні з різних творів, поєднуються елементи інших текстів-попередників.

До проблеми використання автором певного тексту-джерела, елемента «чужого» тексту, який автор залучає до свого, авторського, покликаного збагачувати зміст цього тексту.

Інтертекст, який не є розпізнаним у тексті, залишається не дієздатним, тобто він не виконує свою ідейно-естетичну функцію, яка полягає у породженні нових смислів. Проблема «чужого тексту» як раз і складає основу вчення про інтертекст. *«Кожен текст являє собою нову тканину, зіткану із старих цитат, і в цьому сенсі кожен текст є інтертекстом, інші тексти присутні у ньому на різних рівнях у більш-менш пізнаваних формах»* [13, с. 88].

Вплив інтертекстуальних зв'язків є важливим для тексту. За влучним визначенням Ю.М. Лотмана, текст одночасно виступає в ролі «конденсатора культурної пам'яті» та «генератора нових смислів». Вони виникають в результаті перетворення цитат, діалогу з літературною традицією, нових комбінацій уже відомих у історії культури компонентів. Отже, актуалізація між текстових зв'язків сприяє розширенню інтерпретаційних меж прочитання тексту.

Щодо принципів і методів організації інтертекстуального контексту твору, важливим теоретичним поняттям слід вважати «текст», «художній текст», «читач» та типи інтертекстуальності. З художнім текстом, зокрема з поняттям «текст» логічно пов'язані такі поняття, як «підтекст», тобто неявний, прихований сенс сказаного; «контекст» – відносно закінчений уривок письмової або усної мови (тексту), в межах якого найбільш точно виявляється значення окремих причетних до нього слів і виразів; «інтертекст» – існування і рецепція творів в межах широкої культурної традиції; *«інтертекстуальність» – зона перетину маси текстів, в процесі яких конструюється людська індивідуальність, «внутрішні зв'язки художнього тексту, зверненого не зовні (до життєвих явищ), а всередину культури (до самого себе та інших текстів)»* [12, с. 166].

Формулювання поняття «інтертекстуальність» та «інтертекст» визначив Р. Барт, яке набуло канонічного значення: *«Кожен текст є інтертекстом; інші тексти присутні в ньому на різних рівнях в більш-менш пізнаваних формах: тексти попередньої культури і тексти навколишньої культури»* [12, с. 170].

Літературознавець Н.О. Фатєєва визначила наступні інтертекстуальні елементи, що входять до складу художнього твору: *«а) заголовки, що відсилають до іншого твору; б) цитати (з атрибуцією й без атрибуції) у складі тексту; в) алюзії; г) ремінісценції; д) епіграфи; е) переказ нового тексту, залученого до нового твору; є) пародіювання іншого тексту; ж) «точкові цитати» – наявність літературних персонажів інших творів або міфологічних героїв, залучених до тексту; з) «оголення» жанрового зв'язку, досліджуваного твору з текстом-попередником тощо»* [83, с. 25–38].

У межах філологічного аналізу художнього твору літературознавці обмежуються, за звичай, тільки розглядом фрагментів інтертексту і окремих інтертекстуальних зв'язків.

Розгорнутий інтертекстуальний аналіз повинен відповідати двом обов'язковим умовам: по-перше, з точки зору Ю. Крістевої, літературний твір повинен розглядатися *«не як точка, а як місце перетину текстових площин, як діалог різних видів письма – самого письменника, отримувача (або персонажу) і, нарешті, письма, утвореного нинішнім або попереднім культурним текстом»* [48, с. 37]; по-друге, текст слід розглядати як динамічну систему: *«Будь-який текст є продуктом увібрання і трансформації якого-небудь іншого тексту... Поетична мова піддається, як мінімум, подвійному прочитанню»* [48, с. 5–6].

На думку літературознавця Ю.М. Лотмана, у межах культури може виникнути своєрідний текст-код, який «може бути усвідомлений та виявлений у якості ідеального зразка [56, с. 426]. На основі цього зразка утворюються сукупності текстів. Тексти-коди виявляють глибинні зв'язки з міфологічною традицією, проявляються у художніх творах, які, за висловленням В.І. Тюпи,

«являють собою «пучок» найрізноманітніших міжтекстових зв'язків та відносин» [80, с. 252].

Тексти, що вступають у такі відносини один із одним, мають спільні теми та ідейні установки, а іноді й спільний культурний код. Згадуючи надтекст, ми звертаємося до праць В.І. Тюпи, який сприймає надтекст як систему текстів, відтворені різними авторами і спільність яких заснована не стільки на задуму їх творців, скільки на існуванні єдиного культурного коду, схожого з міфом, який впливав на свідомість більшості носіїв мови та культури, що проявлялося в їх текстах. Надтексту притаманний колективний автор.

Основу надтексту складає єдина модель світу, єдина «міфотектоніка», характерна для усіх його складових. Під міфотектонікою слід вважати міфологічний субстрат, культурний код, схему, згідно якої у всіх складових надтексту зображується той чи інший інтенціональний об'єкт, який *«позначає властивість свідомості і мови, яка ґрунтується на тому, що свідомість є завжди усвідомленням чогось, вона спрямована на предмети, що знаходяться поза свідомістю, але розуміє їх згідно з власною природою і притаманними їй правилами функціонування» [79, с. 306].*

Інтертекстуальність можна розглядати як категорію, що має відношення до відкритості тексту, адже завдяки їй текст здатний взаємодіяти з іншими текстами. Між новим авторським текстом і пратекстом, існує спільне інтертекстуальне поле-простір, що акамулює у собі весь культурно-історичний досвід, весь набір коннотативних відтінків. Поетика інтертекстуальності – це своєрідна теорія безмежного тексту, інтертекстуального в кожному його фрагменті, у кожному ланцюгу асоціативного, ремінісцентного та алюзивного поля. Тут доречно говорити про варіанти смислу, який вкладається у новий твір, новий вид світоглядної моделі.

Стабілізація нового тексту, відбувається з урахуванням використання імпліцитно та експліцитно виражених алюзій, ремінісценцій; новий текст живе завдяки певній множинності накладень, поєднання вставних елементів, переломлення смислів у результаті взаємодії. Саме трансформація

конотативних значень художнього твору і є основна функціональна складова інтертекстуальності.

Тексти, що вступають у такі відносини один із одним, мають спільні теми та ідейні установки, а іноді й спільний культурний код, який іноді розкривається в текстах з потужним міфологічним субстратом, який *«живить єдину міфопоетику всього палімпсетного ряду творів»* [80, с. 254].

Згадуючи надтекст, ми звертаємося до праць В.І. Тюпи, який сприймає надтекст як систему текстів, відтворені різними авторами і спільність яких заснована не стільки на задуму їх творців, скільки на існуванні єдиного культурного коду, схожого з міфом, який впливав на свідомість більшості носіїв мови та культури, що проявлялося в їх текстах. Надтексту притаманний колективний автор.

«Якщо слово – це одиниця мови, то текст – одиниця комунікації, спілкування. Слова втілюють значення, а тексти – смисли. Читач, який знає значення слів, осмислює їх у контексті – відтворює смисли» [20, с. 77]. Процес осмислення значень – шлях до розуміння тексту. Чим більше смислів ми вилучаємо із значень слів, а потім відтворюємо смисли, під час опанування текстів, тим більше ми *«окультурюємо себе»* [20, с. 74]. Це одна із важливих функцій тексту.

Якщо погодитися з думкою, що інтертекстуальність – це невід’ємна риса кожного тексту, яскраво виражена у сучасних текстах, то можна стверджувати, що сучасні тексти, які мають відбитки значно більшої кількості текстів, мають значно більший потенціал *«окультурити»* читача, адже *«інтертекстуальність тексту реалізується не тільки завдяки його знакової природі, але й за рахунок інтерсуб’єктивності – виробництва смислу із взаємовідносин між аудиторією, текстом, іншими текстами та соціокультурними домінантами в різноманітних соціальних умовах та комунікативних ситуаціях. Під час читання, різновиду процесу комунікації, всі тексти стають поліфонічними та реалізують свій інтертекстуальний потенціал»* [92, с. 84.].

2.2. Значення заголовків та порівняльного аспекту в традиційних сюжетах: трансформаційна складова

Одним із ефективних способів позначення або характеристики формально-змістовних рівнів переосмислення традиційних структур є заголовки, який за справедливим твердженням В.М. Мейзерського, як правило *«є мінімальним текстом, який виконує спеціальні прагматичні функції, що регулюють співвідношення письмового тексту до відсутнього контексту»* [60, с.142]. Від влучного заголовку може залежати доля художнього твору. Може бути так, що кожен епізод книги є своєрідною «вижимкою», яка органічно втілюється у глибоко символічному заголовку. Історія заголовків творів має певну історію. Наприклад, у літературі Середньовіччя заголовок твору по суті являв собою розгорнутий реферат, а оглав ніби-то переказував фабульну домінанту фрагмента (розділу), і все це «ідеологізувалось» дидактичними коментарями, покликаними сформулювати певне ставлення читача до викладеного матеріалу. У подібних випадках заголовки ніби генерує додаткові по відношенню до тексту смисли, що є функціонально значущими при умові знання читачем інтертексту. Тому текст і заголовки функціонують як складна структура. Тут можна виокремити дві важливі моделі, між якими існує низка проміжних трансформацій: *«а) текст може відповідати заголовку і містити фрагмент, що відхиляється від тексту і здатний бути заголовком іншого тексту; б) текст може відхилитися від заголовку і містити фрагмент, здатний бути його заголовком. У першому випадку інтерпретація пов'язана з реконструкцією віртуального тексту (тексту, який існує, припустимо, у мережі інтернету – Д.Л.). У другому випадку передбачається реконструкція заголовку, який регулює вироблені в тексті відхилення»* [60, с.145]. Ці тенденції часто реалізуються в численних варіантах заголовків, що містять у собі суттєве інформаційно-сміслову або лексичне навантаження.

Заголовки можуть акцентувати увагу на осучасненні традиційного матеріалу: В. Шпильгаген «Сучасний Фауст», В. Іенс «Заповіт Одисея», Г. Ельшлегель «Берлінські Ромео і Джульєтта» тощо.

У зв'язку з розширенням міжрегіонального контексту в літературі ХХ ст. почастишали випадки американського переносу традиційних персонажей і колізій у іншу, не притаманну їм, національно-історичну дійсність: Г. Хербург «Ісус у Осаці» чи Ф. Кубанський «Робінзон Крузу в сибірській тайгі» та ін. Як бачимо, заголовок твору є тим первинним ідейно-смісловим сигналом, який налаштовує реципієнта на необхідне автору сприйняття інтерпретації сюжету, образу або мотиву, а іноді підказує читачу характер переосмислення матеріалу. Цю думку підтверджують ті заголовки, які містять у собі або акцентоване протиставлення, або в найбільш загальному вигляді висловлюють основний конфлікт твору: О. Левада «Фауст і смерть», Я. Отченашек «Ромео, Джульєтта і темрява». Доволі розповсюдженими були стилізовані фабульні заголовки-анотації, які набули популярності у літературі Середньовіччя та Просвітництва. Подібні заголовки містили в собі явну інтригу та моралізаторсько-дидактичний контекст. Назва Народної книги про Фауста (Й. Шпіса): «Історія про доктора Йоганна Фауста, знаменитого чаклуна та чорнокнижника, як на якийсь термін підписав він угоду з дияволом, які дива він у той час спостерігав, сам учиняв і творив, доки, нарешті, не спіткало його заслужена відплата. Здебільшого вилучено із його власних посмертних творів і надруковано, щоб служити загрозливим і відразливим прикладом і щирим застереженням усім безбожним і зухвалим людям. Послання апостола Якова IV: *«Будьте покірні Господу, протиборство дияволу, і він біжить від вас»* [Йак. 4:7]. В. Брюсов також використовував заголовки-анотації. Повна назва його роману «Вогняний янгол» має таку назву: *«Вогненний янгол, або Правда повість, в якій розповідається про Диявола, не раз являючись в образі світлого духу одній дівчині і спокуса її на різні гріховні вчинки, про богопротивних заняттях магією, астрологією, гоетейей і некрмантією, про суд над оной дівчиною під головуванням його преподобія архієпископа Трірського, а також про час зустрічей і бесід з лицарем і тричі доктором Агриппу з Неттесгейма і доктором Фаустом, написана очевидцем»* [44, с. 11]. У літературі ХХ століття використовувалися усічені назви творів, з умовою збереження ключового інформативного поля.

Звернення до легенд та міфів має за мету виявлення та художнього дослідження глибинних витоків сучасних автору процесів та потрясінь *«через осмислення закономірностей фактору повторюваності акцентувати універсальність конкретних соціально-ідеологічних та морально-психологічних проблем»* [65, с. 80].

Особливе значення має аспект подвійності людської психології, драматичної розбіжності між ідеальним і реальним світом, що постійно порівнюється під тим чи іншим філософсько-художнім кутом. Порівняння, як правило, передбачає зіставлення двох понять, явищ чи станів, що мають спільні ознаки.

У порівнянні закладена суть образного мислення, оскільки художня думка, подібно порівнянню, завжди співвідносить, зближує те, що розділене межами часу та простору. По суті, художня думка відтворює ексклюзивну картину єдиного світу, у якому всі, без виключення, предмети та явища охоплені всепроникненим зв'язком.

Порівняння зближують предмети та явища буття, щоб конкретизувати зображене. Порівняння, як правило, має ефект відкриття. Воно дає змогу побачити загальні речі там, де на початку бачилося тільки різне. Чим талановитіше письменник, тим оригінальніше його порівняння, а від цього залежить сила враження щодо відкриття художника слова.

Але порівнювані предмети не просто зближуються, але при цьому зберігають ефект своєї індивідуальності. Порівняння – це своєрідний маркер письменницького таланту. Але якість порівняння залежить від якості обраної письменником сфери життя, здатної надати благодатний матеріал для художньої трансформації.

Порівняльний прийом допомагає бачити предмети та явища з різних боків, проникнути у сутність речей, з'ясувати їх суттєві ознаки, що дає змогу вийти на більш високий рівень узагальнення. Порівняльний аналіз базується на трьох змістовних напрямках: внутрітекстових, міжтекстових та надтекстових.

До внутрішньо текстового напрямку належать зіставлення літературних персонажів за різними категоріями: портрет, моральні цінності, що знаходять

відбиток у вчинках; порівняння різних почуттів та прагнень, тобто своєрідний внутрішній рух у часо-просторових межах; зіставлення декількох епізодів для виявлення еволюції літературного героя.

До міжтекстових напрямків належить зіставлення твору з іншими художніми текстами за певними критеріями: спільність теми, схожість проблематики або однаковий тип героя.

Третім змістовним напрямком можна вважати надтекстовий. Він стосується процесу зіставлення творів різних видів мистецтва в контексті художньої інтерпретації літературного твору. Важливим зіставним матеріалом є художній текст і поза текстове джерело: фрагмент листа або щоденника письменника або фрагмент біблійного тексту тощо; при наявності прототипа виникає необхідність його порівнювання з літературним героєм.

2.3. Продовження та дописування як ключові елементи сюжетно-образного матеріалу (як форми трансформації сюжетів та образів)

Важливе місце у процесі літературного функціонування традиційних сюжетів та образів у руслі трансформаційних процесів відіграє продовження. Подібна форма переосмислення матеріалу спостерігається в літературі за часів античності. Так, тема Троянської війни, яка відображена у безсмертному творі Гомера «Іліада», продовжується чи дописується в інших творах: «Повернення» Гагія Трезенського та «Телегонія» Евгамонна Киренського. Відтворюючи ці поеми, античні автори орієнтувалися, з одного боку, на безперечний авторитет Гомера, а з іншого – намагалися нібито «завершити» його творіння, увібрати їх у єдиний літературно-міфологічний континуум з його численними подієво-логічними мотивуваннями. При цьому, часто використовувалися тексти анонімних авторів, які намагалися актуалізувати тексти в сучасному вимірі. Так, у творі невідомого автора «Другий том хитромудрого ідальго дон Кихота Ламанчеського, що містить його третій виїзд і є п'ятою частиною його пригод» помітне використання персонажів та сюжетних ліній класичного зразка. Відомі та популярні сюжети додають художньо трансформованим творам значнішої цінності.

У попередні історичні епохи автори продовжень акцентували увагу на подієвому плані, адаптуючи твір до нових соціально-ідеологічних запитів тієї епохи, до якої належать автори. Влучним прикладом з цього приводу може бути дидактичний роман Фенелона «Пригоди Телемака». Цей твір став своєрідним продовженням «Одисеї» Гомера ще й залученням уривків із творів Вергілія. Фенелон розповідає про Телемака, який попав на острів чарівниці Каліпсо. Ми знайомимося з сюжетами, в яких засуджується деспотія та війни. А далі йдеться про іншу владу: мудру, гуманну, до того ж, у державі правлять не люди, а закони.

Підкреслимо, що продовження щільно пов'язані з питанням: «А що було б, якби...» (своєрідна «якбитологія»). Основною причиною утворення продовжень є прагнення автора довести популярний сюжет до логічного завершення з точки зору сучасності, яка прямо чи опосередковано присутня в новому, трансформованому варіанті художнього тексту. Припустимо, виникає питання: що було б, як би Фауст залишився живим, або: як склалася б доля Ромео і Джульєтти, якби їх спіткала інша доля – вони залишилися разом? Прийом продовження не слід сприймати як зовсім довільний розвиток фабульної структури, яка живиться поетикою класичного зразка. Виникає важлива вимога: варіанти традиційних структур повинні відповідати логіці еволюції персонажів у новій художній дійсності. До того ж, осмислення сучасних версій традиційних структур вимагає від читача певної художньо-естетичної підготовки, необхідна орієнтація у міфолого-легендарній та літературній сюжетиці творів. Необхідно «*подолати матеріал*» (М.М. Бахтін), тому що їх сюжетно-композиційна та проблемно-тематична побудова заснована, за звичай, на синтезі багатьох активно взаємодіючих між собою літературних традицій.

Доволі часто продовження руйнує якісь важливі події та семантичні доміанти протосюжету (сюжета-зразка), якісно змінює їх ціннісну і функціональну спрямованість. Якщо звернутися до фаустівського сюжету, то домінантним вважається договір людини з дияволом. Згідно цього сюжету, Мефістофель виконував усі забаганки Фауста, прислужував йому, а потім,

через 24 роки, забрав душу свого антагоніста. Література ХХ ст. не тільки якісно трансформує цей мотив за принципом «збільшення» укладених договорів, а й розробляє їх підкреслено сучасні тлумачення (Р. Гарі «Пожирачі зірок», П. Акройд «Будинок доктора Ді», С. Альошин «Мефістофель»). Руйнуючи літературну традицію або стереотипи, що склалися впродовж століть, автори таких продовжень звільняють класичний матеріал від проблем, які втратили свою актуальність, а головне намічає нові шляхи змістовного переосмислення.

Продовження можуть мати досить правдоподібні та переконливі аргументи, які пояснюють формально-змістовну правомірність звернення авторів до традиційних матеріалів.

Продовження сюжету йде паралельно з прийомом його дописування. Ці поняття мають синонімічну основу. Щоб знайти деталі, які різнять ці два поняття, варто навести змістовну цитату німецького письменника, лауреата Нобелівської премії з літератури Томаса Манна. Цитата має відношення до його тетралогії, але її слід сприймати в контексті загальної літературної специфіки або її традиції, коли прийом дописування наближує читача до таємничих глибин тексту: *«... я міг сподіватися, що, розробляючи сюжет, я зміг вилучити з нього щось потрібне людям, якийсь внутрішній зміст. Але що означає розробити до дрібниць викладене стисло? Це значить точно описати, втілити в плоть і кров, наблизити щось далеке та невизначне, так що складається враження, нібито зараз все це можна бачити на власні очі й торкнутися руками, ніби ти раз і назавжди дізнався правду про те, про що тривалий час мав приблизну уяву»* [58, с. 114]. Письменник згадує про жінку, яка набирала текст тетралогії. Повертаючи рукопис, вона сказала, що тепер їй нарешті стало відомо про те, як усе відбувалося насправді. Ця фраза розчулила Томаса Манна: бо насправді нічого цього не було. *«Точність і конкретність деталей є тут тільки оманливою ілюзією, герой, відтворений мистецтвом, видимістю; тут використані всі засоби мови, психологізації, драматизації дії й навіть прийоми історичного коментування, щоб досягти враження реальності та достовірності того, що відбувається»* [58, с. 114]. Таким чином, ми

доходимо висновку, що дописування (додавання) роблять легендарно-міфологічні сюжети зрозумілішими й цікавішими. Це стосується усіх форм трансформації сюжетно-образного матеріалу. Подібне вільне поводження з текстом оголює вічні конфлікти, циклічність та повторюваність подій. Звернення письменників до міфологічних мотивів і сюжетів дозволяє авторам відійти від конкретно-історичних реалій і показати характери та обставини у сучасній конфігурації. Наприклад, легенду про Фауста можна прочитати й інтерпретувати по-різному, базуючись на індивідуальній картині світу та рівню ерудиції читача.

Висновки до другого розділу

Інтертекстуальність можна розглядати як категорію, що має відношення до відкритості тексту, адже завдяки їй текст здатний взаємодіяти з іншими текстами. Між новим авторським текстом і пратекстом, існує спільне інтертекстуальне поле-простір, що акамулює у собі весь культурно-історичний досвід, весь набір коннотативних відтінків. Поетика інтертекстуальності – це своєрідна теорія безмежного тексту, інтертекстуального в кожному його фрагменті, у кожному ланцюгу асоціативного, ремінісцентного та алюзивного поля. Тут доречно говорити про варіанти смислу, який вкладається у новий твір, новий вид світоглядної моделі.

Стабілізація нового тексту, відбувається з урахуванням використання імпліцитно та експліцитно виражених алюзій, ремінісценцій; новий текст живе завдяки певній множинності накладень, поєднання вставних елементів, переломлення смислів у результаті взаємодії. Саме трансформація конотативних значень художнього твору і є основна функціональна складова інтертекстуальності.

Одним із ефективних способів позначення або характеристики формально-змістовних рівнів переосмислення традиційних структур є заголовки. Текст і заголовки функціонують як складна структура. Ми виокремили дві важливі моделі, між якими існує низка проміжних трансформацій: текст може відповідати заголовку і містити фрагмент, що відхиляється від тексту і здатний бути заголовком іншого тексту; текст може відхилитися від заголовку і містити фрагмент, здатний бути його заголовком.

Наприклад, текст роману Р. Гарі «Пожирачі зірок» відхиляється від заголовку, але він має певні філософські алюзії, які розкривають глибинний задум автора. Адже високу мрію мав Фауст, який бажав досягти зірок. У романі Р. Гарі персонажі нібито знищують цю мрію, вони знайшли заміник для цієї неймовірної мрії – це вживання листя мастали, які дають наркотичний ефект сприйняття бажане за дійсне. Назва роману В.Я. Брюсова «Вогненний янгол» стосується світоносного ангела, який спостерігає за всім, що відбувається усюди. Уважне прочитання тексту дасть можливість зрозуміти, що цей ангел не

має однозначної характеристики. Текст роману П. Акройда «Будинок доктора Ді» відповідає заголовку, який є своєрідним камертоном твору.

Порівняння – це своєрідний маркер письменницького таланту. Але якість порівняння залежить від якості обраної письменником сфери життя, здатної надати благодатний матеріал для художньої трансформації.

Порівняльний прийом допомагає бачити предмети та явища з різних боків, проникнути у сутність речей, з'ясувати їх суттєві ознаки, що дає змогу вийти на більш високий рівень узагальнення. Порівняльний аналіз базується на трьох змістовних напрямках: внутрітекстових, міжтекстових та надтекстових.

Основною причиною утворення продовжень у сюжетах є прагнення автора довести популярний сюжет до логічного завершення з точки зору сучасності, яка прямо чи опосередковано присутня в новому, трансформованому варіанті художнього тексту. Підкреслимо, що продовження щільно пов'язані з питанням: «А що було б, якби...» (своєрідна «якбитологія»).

Прийом продовження не слід сприймати як зовсім довільний розвиток фабульної структури, яка живиться поетикою класичного зразка. Виникає важлива вимога: варіанти традиційних структур повинні відповідати логіці еволюції персонажів у новій художній дійсності.

Продовження сюжету йде паралельно з прийомом його дописування. Ці поняття мають синонімічну основу, але ці два поняття різняться: якщо продовження пов'язано з доведенням сюжету до логічного завершення в межах сучасних реалій, воно екстраполіє своєрідний ефект «наближення правди», яка відкрилась у сучасному розумінні, а дописування спрямоване на акцентуацію розуміння «як це було насправді», тобто це ефект своєрідного тлумачення, через використання історико-літературних деталей, набуття внутрішнього змісту. Таким чином, ми доходимо висновку, що дописування (додавання) роблять легендарно-міфологічні сюжети зрозумілішими й цікавішими.

Елементами продовження у трансформованому сюжеті можна вважати епізоди із роману Р. Гарі «Пожирачі зірок» де фаустіанська тема знайшла свою реалізацію в нових історичних умовах: Мефістофель (диявол) втілюється у конкретних людей, які згодом стали людьми-тиранами : Гітлер, Геббельс,

Сталін тощо. У тексті згадуються їх вчинки. Проглядаються сучасні акценти, втілені у певний трансформований сюжет, здатний актуалізувати сформульовану проблему.

У романі П. Акройда також важливу роль у трансформаційному плані відіграло наступне продовження сюжету: існування гомункулуса Метью Палмера, який є результатом дій алхіміків XVI ст., але він живе і у XX ст. . Або ж філософський камінь допоміг знайти втрачене стародавнє місто Лондон. Історичні артефакти стали свідченням продовження минулих епох у сучасному просторі.

Важливим трансформаційним компонентом сюжету є дописування, яке вважається синонімічним по відношенню до поняття продовження. Сюжет, який доводить елементи легендарно-міфічної історії до певної межі правдивості, яка складає враження повної достовірності події, які стають цікавішими, завдяки конкретизації деталей. Так, у романі В.Я. Брюсова «Вогненний янгол» дописування фастівського сюжету відбувається на історичному тлі: називаються конкретні міста, історичні особистості, відображаються люди, які є носіями певного психологічного стану давньої епохи. Характеристика Ренати та Рупрехта відтворюються в глибинному ретроспективному аспекті, але їх психологічний стан, почуття домальовані авторським відчуттям тих емоцій, які пережив сам автор роману. У романі Р. Гарі «Пожирачі зірок» дописані сюжети, які наблизили життя людей до філософських проблем, яких торкався Й. Гете. Р. Гарі не вірить у правдоподібність гетевського Фауста, оскільки вважає, що душа нікому не потрібна, адже вона має у сучасних людей дуже низьку якість. П. Акройд фастівську легенду дописує (наповнює) специфічними регіональними елементами: особливе розташування Лондону, специфічні місця, де концентрується унікальна енергетика, здатна притягнути масштабне інформаційне часо-просторове поле. Все це розглядається через призму історичних осіб (доктора Ді), персонажу роману (Метью Палмера) і самого автора твору (Пітера Акройда).

РОЗДІЛ 3.

ВЕРСІЇ СЮЖЕТУ ПРО ДОКТОРА ФАУСТА В РОМАНАХ Р. ГАРІ «ПОЖИРАЧІ ЗІРОК», П. АКРОЙДА «БУДИНОК ДОКТОРА ДІ» ТА В. БРЮСОВА «ВОГНЕННИЙ ЯНГОЛ»

3.1.Латино-американська версія легенди про доктора Фауста (роман Р. Гарі «Пожирачі зірок»)

Письменники Латинської Америки сформували багатожанровий літературно-художній арсенал, в якому містяться трансформаційні варіанти цивілізаційних смислів. У Латинській Америці понад двадцять країн, які різняться географічно, політично, історично, культурологічно. Не зважаючи на Ситуація багатовекторності розвитку країни вплинула на стрижневі елементи літературного процесу. Колись, не дуже розвинений у літературному сенсі континент, де проголошувалися такі імена, як Пабло Неруда чи Сесар Вальєхо, раптово доповнився геніальними особистостями: Г. Маркес, Х. Борхес, Х. Кортасар, Ж. Амаду та ін. Вони не тільки продовжили культурні традиції екзотичного континенту, але й запропонували авторську концепцію світорозуміння, використовуючи трансформаційні форми світової літератури, задля формування багатонаціональної літератури Латинської Америки. Тобто, ці відомі письменники намагалися поєднати міфологію та своєрідну культуру своєї країни з тенденціями розвитку інших світових культур, зокрема, європейських, але їхні художні твори завжди містили екзотичний колорит, відмінний від європейського міфологічного, естетичного та філософського підґрунтя.

Досить цікавим варіантом осмислення літературних тенденцій у Латинській Америці є намагання французького письменника Р. Гарі проілюструвати ці процеси на власний творчий розсуд, ухопившись за традиційний фаустіанський сюжет, з метою адаптації його до латино-американського національного духу.

Р. Гарі не був прибічником якоїсь національної традиції чи усталеної релігійної конфесії. Людина для нього має природню стихійність, яку він

порівнює з романтичним образом моря. Поетика художніх творів Р. Гарі має корелятивний аспект, найважливішим із яких є: смерть і життя, гумор і трагедія. Ця тенденція особливо чітко висловлена і в його ономастичному «роздвоєнні», або й в «розтроєнні»: Роман Кацев – Ромен Гарі – Еміль Ажар.

Р. Гарі мав не тільки творчі здібності письменника, але й талант державного діяча. Тому теми державного служіння, боротьби за права людини, справедливості щодо процесів вибору лідера певної спільноти, бій за екологію не тільки природи, але й совісті – людської душі, протест проти тотальної матеріалізації світу – все ці дефініції ми можемо спостерігати у його літературній спадщині. Досить важливої проблеми торкається Р. Гарі у авантюрному романі «Пожирачі зірок» – доля народу, який приречений підкорятися лідеру-диктатору. Письменник досліджує, на чому тримається абсолютна влада диктатора. Французький письменник використовує складний метод, у основі якого знаходиться процес модуляції трансформаційних контекстів найвідомішого міфу-історії про доктора Фауста. Сюжет, побудований письменником у часо-просторовому контексті Латинської Америки, має своєрідні ідейно-художні маркування.

Французький письменник часто згадує про «справу Фауста». Справжня трагедія, на думку Р. Гарі, полягає не в тому, що Фауст продав душу дияволу, а в тому, що «немає ніякого диявола, щоб купити душу». Ця думка наштовхує на полеміку. Ми можемо припустити, що письменник нарікає на перемогу в світі матеріального, яке давно підмінило духовне, а така душа, як ми розуміємо, давно вже належить дияволу, за неї не потрібно боротися.

Незважаючи на ці моральні акценти, образ людини у творах Р. Гарі не обов'язково повинен бути ідеальним, він приділяє велику увагу і «геніям зла». Цей мотив спостерігається і в його романі «Леді Л.», де дівчина-красуня із народного середовища підіймається по службовим сходинкам не завдяки морально-духовному удосконаленню, а завдяки відмові від будь-якої людяності та поваги до батьків. Вона демонструє сліпе поклоніння перед коханцем. Подібний мотив майже повторився в іншому романі Р. Гарі «Пожирачі зірок». І

один із героїв роману, «геній зла», є афроамериканським диктатором на ім'я Хосе Альмайо.

З перших рядків роману Р. Гарі «Пожирачі зірок» ми знайомимося з кількома людьми різних професій і уподобань: проповідник, агент талантів, жонглер, скрипаль. Їх об'єднує така обставина: приїзд в одну із країн Південної Америки на особисте запрошення диктатора цієї країни. Диктатор Хосе Альмайо – виходець із племені індіанців-кужонів, розчиненого в бідності та злиднях. Ще в юності Хосе увірував, що Бог знаходиться тільки на небі, а на землі править диявол, і щоб стати успішним на землі потрібно робити мерзенні, нелюдські вчинки. Саме такої моделі поведінки й дотримується герой, вірячи в те, що зло забезпечить йому протекцію. Назва твору пояснюється в романі так: «пожирачами зірок» називають місцевих індіанців, які вживають наркотичні речовини (листя трави /мастала/, гриби), щоб позбутися жорстокої реальності й витати в райських видіннях.

У літаку знаходився тридцятидворічний доктор Хорват, самовідданий діяч Церкви, відомий за межами США як невтомний борець із ворогами Господа. Місіонер попереджав: «... Диявол – це не якась символічна фігура, а цілком реальна жива істота» [30, с. 2], головною небезпекою якої є уміння «*посіяти сумнів у своєму існуванні*» [30, с. 2].

У непримириму дискусію з пастором вступив артист Оле Йенсен. Він не підтримує теорію свого опонента, оскільки вважає, що всюди існують шарлатани та брехуни. Доктор Хорват посилається на великих мислителів, серед яких почесне місце займає Гете. І тут Оле Йенсен вибухнув тріадою: «*Шахрай і брехун... Ось що таке ваш Гете. Заколював людей брехливими надіями, брехливими обіцянками, безсовісно використовуючи при цьому усілякі поетичні хитрощі ... Такий же спекулянт, як усі інші. ...Якщо говорити про угоду, яку склав Фауст, то тут, шановний, правда полягає не в тому, що славний доктор продав душу Дияволу. Це не більше ніж брехня на втіху, вигадана Гете. ...Правда про Фауста і про всіх нас ... полягає в тому, що немає Диявола здатного купити нашу душу... Всюди тільки шарлатани*» [30, с. 50].

Доктор Хорварт відповів своєму співрозмовнику: *«Не згодний. Гете знав, про що пише»* [30, с. 50].

Бесіда переривається з появою дивної жінки, яку підібрали на льотній полосі, як таку, що є матір'ю генерала-диктатора Хосе Альмайо.

Стара індіанка мала вигляд надзвичайно колоритної особи: неймовірний сірий казанок, дамська брендова сумка, старанно промаслені чорні косички, вбрана у червоно-зелено-блакитне сукню, постійно жує листя мастали. Про наркотичну дію цього листя чув ілюзіоніст Чарлі Кун: *«Людина незмінно відчуває радість, їй з'являються райські видіння, вона бачить богів; індіанці племені цапотек використовували його під час релігійних церемоній, щоб увійти в контакт з богами. Справжнісінький опіум для народу – рятує і від спек, і від холоду, і нічого при цьому не вартує. Час від часу місис Альмайо заливалася щасливим сміхом, і варто було подумати про те, що рідний син щойно віддав наказ розстріляти її, як сміх цей набував майже диявольського відтінку. Усякий раз, коли з нею це траплялося, містер Шелдон, адвокат, зацьковано зиркав в її бік»* [30, с. 53].

У зав'язці твору сюжет розвивається досить повільно, але з часом, коли відчувається втома від діалогів, раптово виникає контрастна подія: ми поринаємо у життя самого диктатора. Ромен Гарі розкриває цю особистість всебічно, детально показує його шлях до влади. У нього просте походження, він належить до корінних індіанців, але сформульована ним мета є глобальною, її можна позначити фразою самого героя: *«отримати максимальну proteccion»* [30, 54]. І він знає у кого треба її вимагати. І заради цієї глобальної мети починає своє сходження до влади, морально руйнуючи свою душу.

Населення, яким править Альмайо, вкрай пригнічене, забите, неосвічене, постійно знаходиться під впливом наркотичних речовин. Головного героя також називають «пожирачем зірок», але для нього «зірки» – це можливість зустріти Ель Сеньйора, диявола, якого він свідомо шукає все життя. Для цього диктатор-генерал просить привезти йому до країни найталановитіших артистів, тих, хто поборов фізичну природу людини, зробив неможливе. Він вірить, що такий артист вже точно уклав угоду з дияволом і допоможе Альмайо зустрітися

з нечистою силою. Альмайо «пожирає» виступи артистів, так і не знайшовши того, що шукав. У широкому сенсі «пожирачі зірок» – це все людство, адже кожним із нас володіють власні ілюзії, мрії, у кожного – своє самообдурення. Найстрашнішою думкою для диктатора є те, що земля належить виключно людям і не існує нічого надприродного, а це значить, що його душа, та й будь-яка інша, не може бути виставлена як об'єкт купівлі-продажу, оскільки на неї немає попиту.

Персонажі роману Р. Гарі «Пожирачі зірок» так чи інакше пов'язані з особистістю диктатора. Незважаючи на потужний посыл безнадійності, що виходить від тексту, не все втрачено в цьому брудному світі, раз таку людину, як Хосе Альмайо щиро любить юна американка, готова на все, щоб врятувати коханого. В романі у всіх персонажів є імена, крім юної американки. Чому так? Цей факт можна пояснити наступним чином: американка вся без залишку розчиняється в особистості свого улюбленого. Художнього забарвлення роману Ромена Гарі «Пожирачі зірок» додає поліфонія голосів: то розповідь йде від імені Альмайо, то від імені його коханки-американки та від гостей або наближених осіб.

Особливого пояснення потребують авторські відсилання до Фауста. У трагедії Й. Гете «Фауст» друга сторона угоди (диявол) присутня в оповіданні, а тут все відбувається виключно в фантазії головного героя, і автор нам дає це зрозуміти. Читається роман легко, варто тільки пройти крізь опис пасажирів лімузину на самому початку книги, коли ми доходимо до опису життя Хосе Альмайо, і того, як саме сформувалися його химерні погляди, то художній текст читається ще з більшим захопленням, навіть виникає своєрідна рефлексія, пов'язана з долею цього знахабнілого диктатора. Вражає суцільна абсурдність того, що відбувається, дивує авторська заданість на карикатурність всіх типажів художнього твору. До того ж, і основна думка твору прочитується досить швидко, тобто інтрига залишається тільки у верхньому рівні сюжету, де вирують дифузійні процеси: поєднується і революція, і любов, і дешеві фокуси – все змішалось так, що складно визначити жанрову структуру роману: де

можна спостерігати елементи публіцистичної статті чи індіанського фільму або казки (латинський варіант поетики).

Прагнення генерала Хосе Альмайо зустрітися з дияволом нестримне. У домовленості з ним він бачить своє щастя. Тому, коли диктатору запропонували артиста-мага Джека, здатного зупинити рух сонця і влаштувати землетрус, він відчував глибоку пошану й навіть страх. До того ж, Альмайо переконали, що Джек сильніший за Гітлера і Сталіна. Асистент Джека згадав про книгу з історії мюзик-хола, в якій він прочитав, *«що у вісімнадцятому столітті був якийсь Каліостро, здатний зробити так, щоб до ваших ніг посипалися зірки з неба, – він зтверджував, що безсмертний. Залишається лише уявити, що цей бісів син Джек і є та сама бестія»* [30, с. 57].

У тексті роману «Пожирачі зірок» неодноразово згадується тиран Гітлер. Альмайо подобалось, що Отто Радецьки, з яким він спілкується, був особою, якій довіряв Гітлер. Альмайо подобалось, що Радецьки порівнював його з Гітлером: *«Альмайо – параноїк, як і Гітлер»* [30, с. 61]. Подібні розповіді генерал Альмайо міг слухати безкінечно. Особливо генерал любив дивитися кінохроніку, яка надихала його: *«Ліс прапорів, руки, що підіймають факели, великий натовп у диковинній військовій формі із несамовитим захопленням вітають одну єдину людину, яка стоїть над ними – на узвишші – людина, на обличчі якої написана віра, непохитна впевненість у підтримці ... наявності надприродної сили, що дарувала йому владу»* [30, с. 61].

Коли Радецьки сказав Альмайо, що Гітлер продав душу Дияволу, то співрозмовника ця новина не здивувала. Генерал давно зрозумів, що Гітлер спромігся укласти угоду. Кадри кінохроніки це підтверджують: палаючі захоплені землі, міста, які лежать у руїнах, керівники держав смиренно підписують капітуляційні папери.

Адже Радецьки показав йому й інші кадри, на яких відображений крах Гітлера: *«руїни Берліну, бункер, перекошене обличчя володаря світу, обгорівши тіла, безумство, отрута. Тут було над чім замислитися, і Альмайо нерідко ламав над цим голову. Крах Гітлера – гарний урок, гідний роздумів...»* [30, с. 61].

У результаті перманентних революцій, спровокованих знахабнілим урядом, починаються чергові політичні потрясіння, які супроводжуються зміною керівництва країною. Але ця зміна нічого не змінює в житті простих людей, окрім імені чергового правителя. І поки інформаційні засоби контролюють ще попередні урядові сили – панує підозрілий тимчасовий спокій. І як тільки вирішиться доля правителя, одразу ж вимальовується вектор руху подій.

Тремтячій голос, скоріше за все – студентський, на фоні тріскотні автоматних черг, виголошує: *«Смерть злочинцю і тирану Альмайю! Продажній, заплямувавши себе кров'ю уряд підлого диктатора поваленого силами народної революції. Слава Визволителю, слава Рафаелю Гомесу!»* [30, 61]. Як це нагадує традиційну французьку фразу: «Король помер, хай живе король». Ці епізоди Р. Гарі показує з великою часткою іронії: *«Папуги підняли оглушливий крик. Мавпа, скавучачи, підстрибувала по всій кімнаті, розкидаючи папери з письмового столу. Діас звалився у кресло, носовим платком витираючи піт із чола. Радецьки, лише на якусь мить ставши блідим, тепер із цікавістю дивився на Хосе. Альмайю взяв чергову сигару і закурив»* [30, с. 61].

У романі простежується варіативність оповідачів. Певні висновки намагається робити автор роману «Пожирачі зірок». Він торкається теми морального падіння, яка знівечила мораль «низів» так, що вони самі визнають себе неповноцінними людьми. Але є народи, які допустили чи взяли участь у злочинах проти людства, вважаючи себе цивілізованою нацією. З цього приводу Р. Гарі розмірковує так: *«Дикуни племені симба полонених – і білих, і чорних – катували, а потім з'їдали. Німці робили з них мило. Уся різниця між «варварами» симба і «цивілізованими» німцями і полягає в цьому сенсі. Потреба в охайності – ознака культури»* [30, с. 67]. Й далі він згадує про рейхсміністра народної освіти та пропаганди Німеччини (1933–1945) Йозефа Геббельса, який безславно завершив свій земний шлях: отруїв шістьох рідних дітей, застрелив дружину і себе. Звичайно, цього типа розглядали як такого, що уклав угоду з дияволом – *«нацистський Мефістофель»* (І. Сюдюков) [77].

Диктатор Альмайо до останнього вірить в могутню силу артиста-мага Джека. *«Я багато чув про вас Ви, виходить, – той величніший, єдиний, справжній. Мені все життя тільки про це і твердили. І я в це вірю. Чоловік, що сидів на стільці хихикнув»* [30, с. 80].

Компаньон Джека, побоюючись критичного психологічного стану Альмайго, який вимагає посередництва щодо приближення себе до володінь диявола, починає говорити про колишні дива Джека: *«здатний зупинити сонце, викликати землетрус, міг воскресити мертвих. Міг одним рухом брів улаштувати повінь»* [30, с. 81]. Цей компаньон розумів, що афера буде викрита, тому, як справжній шарлатан, почав виправдовуватися у разі провалу номеру: *«Люди стали занадто цинічними, їм не вистачає невинності, душі; у них жорсткі очі, а в таких умовах працювати тяжко. І це дуже сумно»* [30, с. 81].

Альмайо почав вимагати негайно показати цей складний номер. Перенести його на вечір генерал не погодився, оскільки був упевнений, що ввечері його вже вб'ють. Та й актори до цього часу втечуть.

Диктатор узяв револьвер і навів на представників акторського середовища.

Видовище було кумедним. Джек нічого із легендарного переліку номерів зробити не міг, і відірватись від землі – теж, але запитував у диктатора Альмайо, чи бачить він процес підняття у верх?. Ситуацію спас Діас, він знайшов ключову думку, яка врятувала життя нещасним акторам. *«У тебе все получится, Хосе. Ще декілька миттєвостей – і справу зроблено. Порядок. Ти відправишся прямо в пекло, мерзотник ти такий, і Він одразу ж прийме тебе. Ти зустрінешся з Ним, Він вже чекає. І – повернися сильнішим, ніж коли-небудь ти був, дуже скоро. Адже такі мерзотники, як ти, завжди повертаються. Кужон повільно кивнув головою»* [30, с. 83].

Цей роман має відношення не тільки до історії життя диктатора. Можна сказати, що він про різні речі: про віру, про Бога і диявола, про всілякі метафоричні речі, якими ізобілує сюжет роману Р. Гарі. Спокуса владою, проблеми країн третього світу, поняття гріха і безгрішності, таланти і

божественність, мистецтво і самореалізація (переспів Фауста). Складається враження, що письменнику складно розкривати одну сюжетну лінію, а потім іншу, він намагається розповісти у своїй книзі відразу про кілька речей, іноді перескакуючи з однієї теми на іншу, прямо в процесі розповіді. Найчастіше це робить в діалогах і суперечках героїв. Роман захоплює загостренням пристрастей, до того ж сюжет надзвичайно інформативний: історія диктатора та його спроби утримати владу, люди (психологічні типажі, які його оточують), ставлення американців до місцевих жителів і подій, що відбуваються на певній території.

І чим більше розкривається психологічна сутність героїв, тим простіше передбачити, як складеться їх доля, до чого може призвести та чи інша ситуація. В якийсь момент виникає, на підсвідомому рівні, загальна картина-алюзія, відбувається процес калькування: накладка фаустівської сюжетики на сюжетiku роману Р. Гарі «Пожирачі зірок». Сюжетна лінія роману насичена метафорикою, він поєднує в собі низку тем, кожна з яких гідна пильного розглядання літературознавців. Перша тема: головний герой – диктатор Хосе Альмайя, що піднявся з індіанських низів не найбільш чесними шляхами, рано відкидає думки про Всемилоствого Бога і загоряється ідеєю подорожче продати свою душу дияволу, отримати його протекцію і досягти всього, що тільки забажає. Такий собі латиноамериканський Фауст з не особливо активною мозковою діяльністю (не дарма він починав своє сходження як тореро).

Саме тваринна частина його свідомості має істотні переваги, і якщо діяння класичного Фауста викликають не тільки інтерес, але і співчуття, то в романі Р. Гарі невгамовний запал Альмайя, його рішучість у діях, відсутність почуття прекрасного, допитливості й освіти можуть викликати лише подив і сумнів в тому, що така порожня душа може бути цікавою, тим більше для диявола. У гонитві за яким Альмайя починає колекціонувати гріхи – вбивства, інцест, спокушання малолітніх, торгівля наркотиками – вже все випробував, навіть назвав своє лігво розпусти «El Senior», а Мефістофель все десь блукає. Через свою нав'язливу ідею зустрітися з дияволом він навіть запрошує, в якості гостя, американського проповідника, щоб послухати його лекцію про фізичну

присутність Зла на землі. Але цьому гостю, як і іншим, належить на власній шкурі відчути, що може статися, коли у людини простежуються ознаки психічного розладу: Альмайю не переносить розмов про небеса і Бога, він забороняє своїй американській подружці молитися за нього, а в покарання за те, що вона хоче молитвами спасти його душу, диктатор гвалтує її. Ці сцени виглядають мерзотно.

Історія появи Альмайю у великій політиці доволі банальна. До того, як стати «lider maximo» у своїй країні, Альмайю експортував кілограми героїну за допомогою друга-дипломата ООН в Америку, примовляючи при цьому, яка Америка чудова країна. Лукавство, в гонитві за владою, є кращим супутником на шляху до реалізації подібної мрії. Народ кужонів (корінне населення країни) знаходить свій кайф не в насолоді мистецтвом або отриманні знань, а в поглинанні листя мастали – «зірок», сильно діючого наркотику, який призводить до стану «райського отупіння». Що можна сказати про країну, народ якої (практично весь) знаходиться під кайфом? І блаженна американка з воістину безрозсудною самовідданістю продовжує окультурювати цю пропащу країну, випрошувати гроші у Альмайю не на наряди з Парижу, а на книги для бібліотеки та облаштування театру або концертної зали. А диктатор в цей час зайнятий основною метою свого життя: шукає людей з надприродними здібностями, у даному випадку цей пошук ведеться серед гіпнотизерів-акробатів-магів, хто б зміг, на думку диктатора, укласти угоду з дияволом і вигідно продати свою душу в обмін на унікальні здібності. Цей генерал не може збагнути, що наполеглива праця і віра в себе – і є справжнім фундаментом таланту.

Головний герой цієї книги – Хосе Альмайю, індіанець-кужон, – з дитинства був переконаний, що в світі, повному корупції і несправедливості, неможливо домогтися всього, що тобі заманеться, без протекції. І опіка ця повинна виходити не від осіб, наділених владою, не від уявних правителів цієї землі, а від правителя справжнього, істинного. Багато хто розуміє під цим ім'ям Бога, але Хосе не обдуриш – він рано засвоїв, що зовсім не Бог є господарем істинним. І справді, якщо Бог добрий і милосердний, то як може творитися

стільки зла на Землі, дорученої Його турботам? Істинний правитель – той, кого часто малюють з рогами і копитами – знає, що Земля – зле місце, і успадковують її злі люди. І Хосе робить все можливе, щоб заслужити «покровительство» свого Пана. Його супроводжує успіх: із собаки-кужона, безправного індіанця, що живе в бруді, він виривається в правителі й не бажає зупинятися на досягнутому. Зірки горять все яскравіше, але залишаються такими ж недосяжними. Його родичі поглинають листя-зірки рослини, що дарує їм забуття і солодкі мрії. Але Хосе шукає зірки інші, його мучить питання – чи не помилився він. Але є надія – чутки про чудесні, надприродні події, про людину, яка вийшла за межі можливостей свого тіла, за межі законів фізики. Чи не є він підтвердженням правоти Хосе? Банальна в своїй основі ідея, підлітково-максималістська, лежить в основі правління диктатора Альмайю. Прикро, що є люди, які вірять, що учиняючи зло, вони зможуть здобути владу і накопичити багатство, а учиняючи ще більше зло – зможуть владу утримати. Шкода, що є люди, які дозволяють їм у це вірити.

Р. Гарі зумів не лише написати роман про людей-індіанців, про політичні події, що відбуваються в країні, про їх вплив на свідомість простих людей. Вони різняться не тільки в гендерному плані, а й за етнічним походженням, тому ефект зіткнення різних світоглядних позицій має своєрідну психологічну домінанту: розумна і практична американка, яка дивиться на світ через призму здорового прагматизму, і латиноамериканський індіанець, вихований на страху забобонності і бажаючий вирватися із кабали зубожіння і животіння у будь-який спосіб. Причому, Р. Гарі не дає однозначної оцінки вчинкам своїх літературних персонажів. З одного боку, дії Альмайю здаються не просто неправильними, вони обурливі. З іншого, здається, що поведінка виправдовується його вихованням. Варто тільки подивитися на його матір або дізнатися про певні нюанси з дитинства, і ось уже Альмайю з тирана перетворюється в жертву, і багато що можна пояснити в його вчинках. Дитяча довірливість і страх перед вищими силами зробили з нього людину, яка намагається протистояти цьому. А всім відомо, що кращий спосіб захисту – це напад, тому і Хосе Альмайю забажав продати душу дияволу, щоб бути вище і

могутніше за все, щоб не боятися таємничих сил, уміти протистояти їм. З цієї ж причини Альмайо і завів собі американську подругу, тим самим намагаючись довести собі, що може все: одночасно боятися її й панувати над нею. У книзі є багато контекстів: і любов, і влада, і політика, і помилки людей, і ті питання, що стоять перед людиною здавна. Ромен Гарі зумів так подати це, що сюжет здається одночасно і складним, і цікавим. Важка драма життя людини, який, бажаючи мати все і протистояти Всевишньому, йшов до цієї мети будь-якими методами, але, заволодівши бажаним, в одну мить все і втратив.

3.2. Англійська версія легенди про доктора Фауста у романі

П. Акройда «Будинок доктора Ді»

Творчість П. Акройда знаходиться у центрі наукових інтересів сучасної літературознавчої науки. Його творчості присвячені дослідження зарубіжних та вітчизняних літературознавців: А. Уілсона, Г. Джойса, Дж. Гібсона, С. Онегі, Дж. Уолфрейса, Б. Фанні; Є.В. Антошкіної, О.Ю. Ахманової, О.І. Белецького, М.В. Дубкової, І.В. Липчанської та ін. .

Слід зазначити, що роман «Будинок доктора Ді» знаходиться в центрі уваги англомовних і вітчизняних вчених, які звертаються до самих різних літературознавчих проблем. Але незважаючи на всю різнобічну вивченість цього твору, поза увагою дослідників залишилася дуже важлива проблема акройдовської оригінальної трансформації сюжету про доктора Фауста в романі «Будинок доктора Ді» (1992).

Діяння головного персонажу твору доктора Ді, який народився у Лондоні, мали відношення до магії та сучасної науки. У Паризькому університеті він читав евклідову геометрію, коли йому було трохи більше двадцяти років. Доктор Ді – видатний пропагандист математики, астрономом, фахівець у галузі мореплавства, був впливовим політиком елизаветинської епохи, мав посаду радника та наставника Єлизавети I, спромігся зібрати найбільшу бібліотеку в Мортлейці (Англія). Коли Джон Ді через шість років повернувся до Мортлейку, то його будинок був підпалений, бібліотека розграбована. Зник і кристал, що

давав змогу, як «провидець» або спостерігач за кристалами, який мав, на думку Ді, діяти у якості посередника між ним (доктором Ді) та ангелами.

Зустріч у Лондоні з італійським математиком, інженером, філософом, лікарем та астрологом Джероламо Кардано додала доктору Ді нового світоглядного імпульсу: праця над вічним двигуном та дорогоцінним каменем суттєво вплинули на науково-містичні концепції англійського ученого та мага.

Його роздуми нашли реалізацію у герметичній праці Ді «Ієрогліфічна монада» (1564): герметична філософія пов'язана з містико-філософськими, алхімічними, астрологічними, магічними текстами, у яких представлене релігійно-філософське, магіко-окультурне, теософське вчення. Англійський учений вражав сміливістю своїх наукових мрій та їх втіленням у життя. Так, він вирішив подарувати імператору Священної Римської імперії Максиміліану II власну інтерпретацію символу, який би втілював у собі єдність усього суцього на Землі. Це зображення із воску було названо «Печаткою Бога» й знаходиться зараз у Британському музеї. У цьому музеї багато речей, які, нібито, належать доктору Ді: дзеркало, яке згодом стало належати англійському письменнику, засновнику жанру готичного роману, бібліофілу та колекціонеру Горацію Уолполу, а також круглий шматок блискучого чорного мармуру в шкіряному футлярі; золотий амулет з вигравіруваним зображенням одного з видінь англійського медіуму, містика і алхіміка Келлі.

У церкві Святої Марії Діви Мортлейк у 2013 році встановлена меморіальна дошка Джону Ді. Саме ця історична особистість знайшла своє відображення у романі П. Акройда «Будинок доктора Ді».

Основна дія в романі «Будинок доктора Ді» має пряме та безпосереднє відношення до таємничого дому вченого: там, де колись жив знаменитий алхімік елизаветинської епохи, в кінці ХХ століття проживає один із героїв роману Метью Палмер, який намагається проникнути в таємниці минулого. Акройдовській текст будується на чергуванні сучасних глав, автором-оповідачем в яких виступає Метью Палмер (це будуть непарні розділи), та історичних, написаних від імені Джона Ді (парні розділи). Завдяки такому прийому відбувається всебічне висвітлення образу головного персонажу, який

позбавлений однозначності трактування. Ключем до його розуміння вважаються слова Метью Палмера, який познайомився з різними дослідженнями і зробив висновок про те, що *«усі ці Джони Ді різні», «кожна книга говорить про нього по-своєму»* [1, с. 225], і визнання самого Джона Ді: *«Я став схожий на статую, створену Праксителем: тому, хто стояв перед нею – здавалося, що вона сміється; хто стояв ліворуч – здавалося, що вона стить; з іншого ж боку вона виглядала так, нібито плаче»* [1, с. 375]. Ця заданість безлічі інтерпретацій однієї особистості і стає магістральною в рецепції образу Джона Ді в романі П. Акройда. І навіть в тих частинах роману, наратором яких виступає сам Джон Ді, виникає портрет, що руйнує традиційні уявлення про ушлявленого вченого.

Уже в першій інтермедії «Видовище» позначена невідповідність сприйняття сучасниками Джона Ді порівняно з його власною уявою про самого себе. Змушений заробляти постановкою святкового заходу і зайнятий складанням усіляких механічних іграшок, він відчуває презирство до неосвіченого натовпу, який бачить в ньому лише *«ведовиціка»* [1, с. 43], *«невдачливого алхіміка, мага, що орудує за допомогою нечистої сили»* [1, с. 58]. Він добре знає різницю між *«софістами, знахарями та шарлатанами і філософами»* [1, с. 112], і навіть у своїх постановочних дивах залишається вченим, який прагне пізнати таємну суть речей і природи. Знання для нього є *«квітка сонця», «досконалий рубін», «чарівний еліксир», «магістер», «істинний філософський камінь»* [1, с.112–113]. Тому одному зі своїх випадкових товаришів по чарці він з гордістю говорить: *«Якщо ви вважаєте мене другим Фаустом – нехай буде так»* [1, с. 92].

Тема подібності доктора Ді Фаусту і фаустіанському типу вчених тієї епохи дуже важлива в романі. Тому великим змістом наповнений епізод відвідин Джоном Ді Віттербурга по шляху на батьківщину Парацельса. П. Акройд грає з німецьким топонімом Віттенберг, але залишає без зміни його зв'язок із Фаустом. У це місто Фауста прибуває Джон Ді, щоб відвідати житло свого кумира і ліс поблизу містечка, де той займався чаклунством і звідки був винесений дияволом. Ді стає на пень, з якого зник Фауст, і нібито приймає в

себе *«децицію диявольського вогню»* [1, с. 94]. Більш того, нездужання, яке мучило героя всю дорогу, немов за помахом чарівної палиці пройшло, і доктор Ді *«відчував себе здоровим і веселим як ніколи. Мої кроки немов направляла якась потойбічна сила, і тепер я хотів знати все»* [1, с. 94].

Тут доволі зійшлися легендарні свідчення, які отримали відображення в літературі про доктора Фауста, і власне акройдовські варіації на цю тему, які разом утворили якийсь новий інтертекстуальний простір, у якому Ді та Фауст прагнули великого пізнання і заради нього були здатні на все.

Доволі символічним є той факт, що Джон Ді, який розмірковує про створення гомункулуса, ховає своїх мертвонароджених дітей (*«двох хлопчиків і одну дівчинку»*), – уточнює він [1, с. 105] і бачить уві сні свою дружину, в утробі якої загинуло чергове немовля [1, с. 121]. Він, якого вважають талановитим доктором, не може вилікувати свою хвору дружину, яку отруїв Келлі. Він, який прославився своїм розумінням заборонених знань, не бачить того, що Келлі його обманює. Тому таким болем наповнені його слова: *«Я, мріяв про створення нового життя, навіть не міг врятувати життя своїй дружині»* [1, с. 386]. Він розуміє, що його учені Овербері і Келлі грались ним, як *«лялькою в балагані»* [1, с. 390], щоб роздобути грошей. Він починає сприймати світ як лабіринт, з якого немає виходу: *«я, настільки досяг успіху у вивченні давнини і удостоєний чудових прозрінь, в яких була мені мудрість минулих століть, заблукав в лабіринті сьогодення і не бачив з нього виходу»* [1, с. 385–386]. Метафоричний образ, що виник у свідомості Джона Ді, свідчить про принципову непізнаваність світу, з якою зіткнувся герой.

Персонаж роману *«Будинок доктора Ді»* Метью Палмер, досліджуючи таємниці життя Джона Ді, поступово осягає сутність його суперечливої натури. Він розуміє, що, з одного боку, Джон Ді – великий учений, обігнавший свій час і осягнувший ідеї речей, приховані під матеріальною оболонкою. Але любов до мудрості у Джона Ді *«мала і негативний бік»*, бо він *«занадто захоплювався секретами і таємницями – нумерологією, каббалістичними таблицями та магичною технікою»*, що *«його підкорила поезія влади і темряви»* [1, с. 221].

Відомо, що літературна історія про Фауста має дві версії фіналу: а) засудження героя: в «Німецькій народній книзі» дається релігійне рішення історії боговідступника-чорнокнижника, душу якого чорти забирають в пекло. Близький до такої концепції і Марло, який у фіналі п'єси говорить, що *«сміливий розум буває переможений, коли небес переступить він закон»* [59, с. 340]; б) виправдовування героя у трагедії Й. Гете, тобто Фауст гідний порятунку душі, тому що знайшов найвищий сенс в ідеї служіння народу, заради його щастя.

П. Акройд трансформує цей подвійний канон фіналу і пропонує свій, третій варіант закінчення історії фаустіанського персонажу. Багато в чому це пов'язано з тим, що письменник вводить у свою версію сюжету про Фауста нову тему. Доктор Ді, одержимий ідеєю знайти божественне «загине місто Лондон», яке колись було частиною Атлантиди: *«в цьому зниклому під землю місті були триумфальні арки, високі стовпи або колони, піраміди, обеліски і тисячі прекрасних будівель, сяючих незліченними вогнями»* [1, с. 255]. Він присвячує своє життя пошуку містичного міста, займається кристаллоскопією і на решті знаходить якусь геопозицію, яка, згідно з баченням помічника Ді, і є місцем сили – втраченим містом Лондоном.

Це явна алюзія на сюжет стосовно відродження раю, Саду Філософів, що споріднює доктора Ді з гетевським Фаустом, який намагається побудувати небесний Ієрусалім на землі. Але справа життя Джона Ді не може реалізуватися: його оточили непорядні люди, такі як, Едуард Келлі. Він обікрав доктора Ді й спалив його книги. Алюзивна ситуація продовжується: згадаємо фінал трагедії К. Марло, де Фауст зрікається від своїх книг і праць, щоб уникнути загибелі: *«Я книги свої спалю!»* [59, с. 340]. Звертаємо увагу на той факт, що доктор Ді, спостерігаючи за пожежею, спровокованою Келлі, яка, до речі, знищувала його бібліотеку, теж відрікається від своїх знань, розмірковуючи про нікчемність матеріального. Він згадує слова дружини, почуті ним уві сні, й доходить висновку: *«Нехай початок мій у природі, кінець повинен бути у вічності. Ніде більше не відшукаєш нетлінного граду. І тоді з душі моєї спав тягар»* [1, с. 436]. П. Акройд наголошує на духовному

просвітленні свого персонажу, ця думка підкріплюється таким епізодом: після пожежі вцілілою залишається єдина книга – Біблія.

Доктор Ді виконує нездійсненне, домагаючись головної мети свого життя і, попри все, знаходить шукане: *«І я опинився в місті з рівно вимощеними вулицями, під якими тяглися льохи; тут були храми і піраміди, площі й мости, високі стіни з вежами і брамами, статуї з чистого золота і стовпи з прозорого кришталю. Він здавався породженням якогось нового неба або нової землі – цей божественний град, що не перебував у часі»* [1, с. 439]. Цей фінал – свідоцтво торжества фаустіанського героя, який перемагає час і простір.

Саме тут, у цьому позачасовому просторі, на сторінках роману з'являється і сам П. Акройд, який розмовляє з доктором Ді про книгу «Будинок доктора Ди». Прийом роману в романі дозволяє письменникові, по-перше, розкрити свою творчу кухню (*«я взяв кілька маловідомих текстів, перетасував їх ...»* [1, с. 443]), по-друге, задатися питанням, хто ж його герой – «Проекція його *«особистих ідей і пристрастей або історична фігура»*, образ якої він *«чесно намагався відтворити»* [1, с. 439]. Доктор Ді відповідає на це питання категорично однозначно: *«Я не твоя людина. Я не твій гомункулус»* [1, с. 444]. Таким чином, П. Акройд закріплює композицію роману, який починається з появи штучної людини.

Сама ідея гомункулуса (від лат. homunculus – людина), штучної людини, створеної у лабораторії, є породженням стародавніх і середніх віків: існують напівлегендарні відомості про її розробку Симоном-магом (II ст.) та іспанським лікарем і алхіміком А. де Вілланова (XIII ст.). Наступний етап освоєння людством таємного знання пов'язаний з епохою Реформації, коли Парацельс (XVI ст.) описав створення штучної людини в своєму знаменитому творі «Про природу речей» і увів до лексики сам термін «гомункулус». З цього часу гомункулус став необхідною частиною алхімії, Великого Діяння, і зайняв таке ж місце в теоріях і практиках алхіміків, як філософський камінь і трансмутація металів (перетворення одного металу в інший).

Першим художньо осмислив образ гомункулуса у своїй трагедії «Фауст» Й. Гете, який з юнацтва був захоплений алхімією і сам ставив алхімічні

дослідження. Примітно, що творцем гомункулуса, згідно Й. Гете, виявляється учень доктора Фауста Вагнер, в реторті якого процес починається тільки з появи Мефістофеля. (Реторта – апарат, що використовується в хімічній лабораторії та заводській практиці перегонки або (що частіше) відтворення реакцій).

Вагнер готує суміш з «тисячі речовин», піддаючи її різним алхімічним реакціям, і таким чином створює живу істоту: *«Як любо, дзвінко склянка дзенька, дзінька, // Мутніє, сяє; значить, постає! // Вже ясно видно — виграє // У ній гарнесенька людинка. // Чого ще треба у житті? // Ось таємниця без покрива: // Услухайтесь у звуки ті, // Уже ж то голос, вже ж то мова»* [32, с. 234].

Але сталося це лише завдяки Мефістофелю, якого штучна людина називає кумом і дякує за такий вдалий за часом прихід. *«Це подвійне спорідненість має певний сенс. Від Вагнера Гомункул наділений чистотою вдачі – адже він чоловічок, створений за допомогою кристалізації <...>. Але дечим наділив його і Мефістофель – гостротою розуму і демонізмом»* [6, с. 510].

Гомункул – дуже важливий персонаж трагедії Й. Гете. Він має хист прозорливця, вміє читати і бачити думки та бажання Фауста, допомагає Фаусту наблизитися до Олени Прекрасної; оскільки гомункул являє собою своєрідну свідомість, розміщену у колбі, він мріє знайти тілесну оболонку, щоб вести активний спосіб життя. Гомункул «може оглядати <...> стадії метаморфоз природи», *«праісторію людства і світу»* [10, с. 176].

Саме гомункулус забезпечує внутрішній зв'язок між історіями Метью Палмера і Джона Ді. Уже перша частина першого розділу роману насичена численними натяками на дивну штучну людину, що мешкає в будинку на Клоук-лейн.

Отже, з самого початку в романі з'являються штучна людина, яка існує в світі на рівні з людьми, а її подібність, механічна лялька, призначена для «видовища» (назва другої частини розділу).

Доктор Ді в пошуках позамежного знання наповнив реальним змістом формулу про «джерело чудес», яка належить Парацельсу (*«Те, що над нами, збігається з тим, що під нами, і це є джерелом чудес»* [1, с. 93]), і став послідовником автора трактату «Про природу речей». Йому, як і Парацельсу, вдалося теоретично розробити та описати послідовність операції по створенню штучної людини.

Історія знайомства доктора Ді та Келлі почалася з несподіваного візиту останнього в будинок доктора. Гість представився учнем Фердинанда Гріффіт, давнього знайомого Ді. Першим враженням від Келлі стала позначка *«ошатний молодець»* [1, с. 236], а потім Ді відчув, що не хоче *«підпускати цього мандрівника надто близько до теми своїх занять»* [1, с. 236]. Зовнішність нового героя практично нічим не виділялася: невисокий молодий чоловік 22–23 роки, одягнений у шкіряну куртку і плащ на іспанський манер, досить сильно пахне вином.

Однак, увагу вченого звернула одна деталь його зовнішності: Келлі носив вкорочену руду бороду, а *«його густа руда грива, наскільки я міг помітити, піднімаючись за ним по н'ятах, була змазана маслом і окроплена духами»* [1, с. 237]. Символіка рудого кольору і рудого волосся оповита різними містичними ідеями. Так, в європейській культурі рудий колір волосся у жінок міцно асоціюється з чаклунством і знахарством.

Руда борода Едварда Келлі набуває виразного символічного сенсу, який розкривається в культурному контексті: колір стає дороговказом демонічного, мефістофелевського початку, властивого герою.

Про це ж свідчить і причина, по якій Келлі прибув до Джона Ді, з яким насамперед заговорив про спосіб воскресіння – створення гомункулуса, а також про великих, прихованих від очей більшості, знаннях. Вчений і одночасно шахрай, окультист і шарлатан, він почав спокушати доктора Ді таємницею великого пізнання за допомогою прозорого, як кришталь, каменю, в якому *«можна було побачити те, що приховано від усіх нині живих. <...> камінь цей – пам'ять про давній град Лондон, давно вже стертий з лиця землі»* [1, с. 250].

В подальшому, домігшись довіри доктора, Келлі прийшов до нього на службу. Він виконував роль медіума і посередника між доктором Ді та духами, яких бачив у камені. Духи, що з'являються в кристалі, через Келлі розмовляли з Ді, застерігали його від ворогів, радили бігти, коли з'явиться така можливість. Келлі-медіум нібито по чужій волі вимовляв слова від імені чоловіків різного віку і дітей, хоча його душа, за його ж словами, повставала проти такого заняття.

Поворотним в низці сеансів кристалоскопії став епізод, коли Келлі від імені людини в оксамитовій мантиї, облямованою білим хутром, згадав про гомункулуса – мрії та надії Ді: *«земних років дістане тобі на те, щоб після відходу з цієї юдолі залишити по собі славу і пам'ять до кінця віку. І пам'ятай, що твій маленький чоловічок відведе тебе далеко за межі посудини, в якій він мешкає»* [1, с. 307]. Це пророцтво дозволило в повній мірі розкритися всім самим честолюбним мріям доктора. Якщо на самому початку роману, отримавши іскру диявольського вогню в лісі Віттербургу, він говорив, що хоче зрозуміти все, то тепер ця ідея модифікувалася в *«Я бажую пізнати все, але, крім того, бажую і здійснити все. Лише тоді досягну я верхньої межі своїх прагнень»* [1, с. 309].

Відповідно до традиції Келлі-Мефістофель виступає як брехун, який обезцінює високі помисли фаустіанського героя. Він розігрує комедію, щоб стимулювати мозкову діяльність доктора, шпигує за ним, викрадає алхімічний рецепт створення гомункулуса і втілює в життя його теоретичні розробки. Як і в трагедії Гете, творцем штучного чоловічка в романі виступає не Фауст, а той, хто прикидається його учнем, тобто П. Акройд ускладнює образ Келлі за рахунок введення в його мефістофельський портрет алюзію на гетівського Вагнера.

Тема творіння в романі П. Акройда також отримала нове, в порівнянні з трагедією Гете, наповнення. Вагнер-мефістофельський, Келлі, створив гомункулуса, однак одухотворив це створіння доктор Ді, типологічно близький доктору Фаусту. Герой П. Акройда слідував у своєму житті завітам великих мудреців Піко делла Мірандола і Гермеса Трисмегиста: *«бути собою означає*

бути світом, вдивлятися в себе значить вдивлятися в світ, пізнати себе значить пізнати світ» [1, с. 310]. Істинний вчений, геній епохи Відродження, пізнав себе і світ, Джон Ді співає хвалу людині: *«Людина могутніша за сонце, бо вона містить в собі сонце, прекрасніша за рай, бо вона містить у собі рай, і той, хто бачить це ясно, багатше будь-якого царя, бо він збагнув усі мистецтва і опанував усі земні премудрості»* [1, с. 115]. Тому він виявляється пов'язаний глибоким внутрішнім зв'язком з гомункулусом, який – і в цьому його відмінність від гетівського – отримав можливість вийти зі своєї колби і самореалізуватися. Більш того, гомункулус, за пророцтвом духів, відведе Джона Ді *«далеко за межі посудини, в якій він мешкає»* [1, с. 307].

Доктор Ді так говорить про гомункулуса: *«Це втеча природного життя. У нього є належний час і мета ...»* [1, с. 245]. Таємничий постулат розкривається на сучасному рівні роману, де в якості людини, створеного в ході алхімічного досвіду, зображений Метью Палмер. Все, що він пам'ятає про своє дитинство, це *«ліловий колір. Пул в повітрі, коли промінь сонця проник крізь скло»* [1, с. 134]. Остання деталь – маркер сприйняття світу створеного у скляній колбі штучною людиною.

Образ розбитої скляної трубки, вкраденої скляної трубки, блискучою на сонці скляної трубки лейтмотивно повторюється в сучасних розділах і співвідноситься з Метью, який в будинку на Клоук-лейн знаходить рукопис, озаглавлену *«РЕЦЕПТ ДОКТОРА ДІ»*. Новий господар будинку знайомиться з тим, як повинен «зрости» гомункулус *«крім всілякої утроби»* [1, с. 204], як слід за ним доглядати, що його чекає у віці 30 років, коли *«він засне і повернеться до свого попереднього безформного стану»*: *«Тоді один з Присвячених повинен прийняти на себе турботу про нього і знову поселити його під скло, щоб ця загадкова і прекрасна істота могло знову зрости і вийти в світ»* [1, с. 204].

Тільки після цього П. Акройд розкриває таємницю походження свого героя: він – прийомна дитина, якій мати зізнається: *«Ти не мій син, Метью. Він знайшов тебе. Усиновив. Він говорив, ти якийсь особливий. Унікальний»* [1, с. 203]; якому батько говорить на смертному одрі, що він *«незвичайна людина»*, *«таких, як ти, більше немає»* [1, с. 233]; якому Деніел Мур прямо заявляє: *«ти*

і є він. Гомункулус» [1, с. 430]. Ці визнання вражають Метью, який намагається з точки зору знайденого знання про своє походження пояснити собі власну мрію про те, щоб «сховатися під склом, в спокої і відчуженні», і причину, по якій його так цікавить «міф про гомункулуса». Це, як він формулює собі, було «всього-на-всього однією зі сторін позбавленого любові батьківського існування», «цей образ стерильності і помилкової невинності не міг народитися ні з якого іншого джерела» [1, с. 289].

Однак спроби Метью переконати себе в раціональності всього того, що з ним відбувається, не переконливі. Він підходить до рубежу свого тридцятиріччя і слідом за вмираючим від раку прийомним батьком, який звертається до Джона Ді, міг би повторити: *«я готуюся перетворитися і пройти оновлення. Це ваша заслуга, мій добрий доктор» [1, с. 17].*

Тобто зв'язок Джона Ді з Палмером не є випадковим, він обумовлений не стільки тим, що їх об'єднує будинок на Клоук-лейн, скільки тим, що Палмер – це породження алхімічних дослідів за рецептом лікаря Ді, який завершує свій РЕЦЕПТ таким посилом: *«Якщо ти звернешся до нього [гомункулуса – Д.Л.] зі священними словами, він буде дуже мудро пророкувати про майбутнє, однак головне його достоїнство полягає в тому, що при належному догляді та увазі він зможе постійно відроджуватися і цим способом знайде вічне життя» [1, с. 204]. У цьому епізоді відчутний натяк на героя іудейської міфології голема, який був осмислений Акройдом в романах «Процес Елізабет Крі» (1995) і «Журнал Віктора Франкенштейна» (2008).*

Гомункульний Метью Палмер, історик і шукач старовини, відрізняється від традиційного голема, похваляюється каббалістами за допомогою таємних знань, тим, що він, за словами Деніела Мура, *«сам того не розуміючи, як би створює себе заново», намагаючись «побудувати нову сім'ю», «знайти нову спадщину», «забуваючи своє власне минуле» [1, с. 136]. Тобто він досягає найвищого ступеня розвитку, тому і допомагає своєму духовному отцю Джону Ді знайти вічну таємницю зниклого міста Лондона.*

У фіналі роману сходяться до купи всі теми, пов'язані з гомункулусом із фаустівського сюжету. Метью Палмер зустрічається зі штучною людиною,

створеною Келлі-Вагнером. Він бачить безформну істоту, що сидить на воротах: *«І кілька миттєвостей ми дивилися один на одного: людина розглядала гомункулуса, думаючи про його довге життя і про його бачення світу, а гомункулус розглядав людину»* [1, с. 432]. Метью Палмер самоідентифікується, в душі ентелехії, прокидаючись в активному початку, яке перетворює можливе в дійсне.

Таким чином, в романі «Будинок доктора Ді» письменник істотно трансформував традиційний сюжет про доктора Фауста: він відмовився від головного мотиву – продажу вченим душі дияволу, залишаючи алхімічну тему пошуку забороненого знання і підкреслюючи внутрішню переконаність героя в своєму родинному зв'язку з Фаустом. Це і виявляється магістральною лінією роману «Будинок доктора Ді», особливістю поетики якого є прямі і приховані алюзії на німецьку народну книгу і на твори К. Марло і Й. Гете.

Роман П. Акройда є яскравим прикладом постмодерністської літератури. Твір має два вектори розвитку сюжету: пласт історичний та сучасний щільно перетинаються. Старовинний будинок у центральному районі Лондона – Кларкенуелла, отриманий у спадщину від батька двадцятидев'ятилітнім лондонцем Метью Палмер, став своєрідним каталізатором щодо розкриття глобальної таємниці, до якої був причетний доктор Джон Ді, англійський алхімік і маг, який жив у XVI столітті. Його переслідує важлива справа, яку він мріє втілити в життя – знайти місто гігантів, Лондон, який зник подібно Атлантиді та виростити «маленьку людину» (гомункулуса).

Будинок доктора Ді підпалить його помічник Едвард Келлі, він виступатиме у ролі медіума (чутливої фізичної особи, своєрідною сполучниковою ланкою між двома світами – світом живих і мертвих, світом духовним і матеріальним. На тлі палаючого будинку для доктора Ді настає момент істини, йому відкривається сенс власного життя: дві оповідальні лінії поєднуються – у його містичному видінні, на тлі пожежі, виникає Лондон атлантів, його витвір – гомункулус, який перероджується через кожні тридцять років, і в сучасному втіленні ним став Метью Палмер. У видінні виникає образ автора – Пітера Акройда.

У кожному оповідальному пласті показаний свій образ Лондона. Так, Метью Палмер блукає по місту, де йому постійно зустрічаються картини минулого. Сам же доктор Ді намагається розкрити історію «чарівного міста» Лондона, який побудували ісполіни – біблійні персонажі, які згадуються у давній книзі (П'ятикнижжя Мойсея). П. Акройд, як і належить письменникам-постмодерністам, насичує свій текст усілякими науковими теоріями та містичними гіпотезами.

Будинок доктора Ді, у якому мешкає Метью, уособлює якусь дивну містичну споруду. Друг Метью Даніель Мур висловив незвичайну думку: *«Намій погляд, час можна представити собі у вигляді такої ж відчутної субстанції, як вогонь або вода. Він може змінювати форму. Переміщатися у просторі. ... Ти коли-небудь думав про те, чому околиці твого будинку виглядають так незвично? ... Мені здається, весь час зібрався тут, у цьому будинку, а зовні нічого не залишилося. Ти у себе весь час зібрав»* [1, с. 122]. Тобто будинок став своєрідним вмістилищем часу, причому з різних історичних пластів, і вони дивним чином комунікують, набувають безліч змістовних відтінків. Недаремно з Метью відбуваються дивні речі: він чує голоси, він помічає тіні, він відчуває дивні метаморфози свідомості. Із щоденників доктора Ді ми дізнаємося, що в саме в цьому будинку він міг крізь час побачити Лондон ХХ століття. Ми можемо дійти висновку, що автор роману «Будинок доктора Ді» намагається переконати читачів, що місце з самого початку формує людину, тобто певні вулиці, райони Лондону притягують до себе певну категорію людей за їх професійними здібностями, ідеологічною та психологічною спрямованістю. П. Акройд пише: *«На Кларкенелл-роуд було так багато майстерень по виготовленню та ремонту годинників, а у перевалках, що ведуть у низ, до Смітфілду і Літл-Бріті, така кількість маленьких типографій – чи вони обрали це місце, чи само воно якимось чином обрало їх»* [1, с. 28]. Ось чому великий вчений Джон Ді обрав район Кларкенелл. Тут концентрується та консервується час, який насичується знаннями. Цей район символізує поєднання саме цих важливих складових людського існування. Саме у цей район приїздить Метью Палмер, дуже

чутливий до процесу розуміння минулого, адже він за професією історик. Він намагається розібратися у своєму минулому.

Цікавим є ще один пласт міста – це містичний Лондон. І його справжнім часом є вічність: *«Тут і зараз все так же, як було раніше і буде завжди, адже місто це, що живиться божественними еманациями і земними соками не може ні вичахнути, ні вмерти»* [1, с. 92]. Адже П. Акройд тримає читачів і особливо англійських читачів у тонусі. Звернемо увагу на розділ «Місто». Там описується сон доктора Ді, в якому йдеться про темні риси славетного міста. Ці негативні риси міста перетинаються з образом вченого, який нічого не бачить у гонитві за знаннями та славою. Подібний душевний стан руйнує людяність, і найголовніше – любов. Тому цей сон висвітлює Лондон, як місто *«без любові»* [1, с. 294], у якому *«панує темрява і роз'єднання душ»* [1, с. 299].

У фінальному розділі «Мрія» три образи Лондона: історичний, сучасний та містичний поєднуються в єдине ціле, і розділити ці складові неможливо. І знову з'являється прекрасне давнє місто Лондон, який побудували ісполіни, і цей колорит зберігся в творчій уяві письменника П. Акройда. Превалює містична складова Лондона, вона існує поза часом, саме тому на вулицях знову з'являються і доктор Ді, і Деніел Мур, і Метью Палмер.

Докор Ді найзагадковіша фігура епохи Відродження. Його ім'я присутнє у романах Г. Майринка, Дж. Краулі, У. Еко. П. Акройд трансформувал традиційний сюжет про німецького доктора Фауста, поєднав його з долею англійського доктора Ді, що додало постмодерністському романному сюжетові П. Акройда філософської глибини та художньо-естетичного забарвлення.

3.3. Російська версія легенди про доктора Фауста (роман В. Брюсова «Вогненний янгол»)

Важливою подією у творчості Брюсова-прозаїка стала поява у журналі «Весы» його першого історичного роману «Вогненний янгол». Окремою книгою, у 1908 році, його надрукувало видавництво «Скорпіон». Роман сконцентрував у собі значну кількість філософських ідей та світоглядних концепцій.

Найпоказовішими епохами, у цьому сенсі, В.Я. Брюсов вважав VII ст. в історії Римської імперії, коли на зміну язичництву прийшло християнство та XVI ст. німецького Відродження і Реформації, що були спрямовані на реформування католицького християнства відповідно до Біблії. В.Я. Брюсов порівнював певні структурно-історичні аналоги минувшини з сучасністю, яка теж знаходилася на межі колосальних потрясінь, що стало певним каталізатором зародження та розвитку «нового мистецтва».

В.Я. Брюсов робить спробу пересадити на російський ґрунт жанр західноєвропейського авантюрного роману, традиція якого своїми витокami сягає середньовічної легенди про доктора Фауста. Прагнення створити новий вид оповіді, сповнений захоплюючого дійства, подій, пригод, драматичних зіткнень, таємничих явищ було продемонстровано в першому історичному романі В.Я. Брюсова «Вогненний янгол», який став результатом тривалих занять автора середньовічними «таємними науками».

Аналізуючи текст роману В.Я. Брюсова «Вогненний янгол» в аспекті проблем, що досліджуються в магістерській роботі, є доцільним звернутися до питань художньої трансформації роману враховуючи художньо-естетичні підходи В.Я. Брюсова, що дозволить значно глибше й масштабніше розглянути особливості поетики цього твору в тісному зв'язку з епохою, що його породила. У вступі помітне прагнення письменника бути вкрай правдивим, дотримуватися історичних канонів. *«Митець намагався не виводити оповідь за межі обраної епохи й не доповнювати опис історичних явищ більш пізніми нашаруваннями, тобто письменник не дозволяє собі допускати анахронізмів навіть у вигаданому історичному оповіданні. Важливим є те, що В.Я. Брюсов не погоджується з ідеєю, щодо проникнення сучасності в історичний роман»* [37, с. 85–86]. Автор оцінює історичну особистість за поняттями тієї епохи, яку зображує, оминаючи сучасні концепти. Так, представлений у романі образ Фауста (розд. XI–XIII) перетинається з Фаустом, якого ми спостерігаємо у життєпису Й. Шпіса, виданому у 1587 році [23]. Звертає на себе увагу образна система брюсовського роману. Виникає питання щодо наявності у творі двох ідентичних фігур, двох славетних магів часів Відродження: Генріха Корнелія

Агріппи із Неттесгейма та Йоганна (можливо, Георга або Йорга) Фауста. Ці два образи дуже схожі, їх життя обросло легендами. Усілякі фантастичні історії мали майже однакове відношення як до одного мага, так і до іншого. У європейської публіки ці особи сприймалися як взаємозамінні. Саме з цієї причини виникає питання щодо поєднання функціонально однакових образів. Знавець німецької літератури Б. Пуришев звертав увагу на таку особливість цього твору: *«Агріппа у більшій мірі, порівняно з історичним Фаустом, мав право стати героєм великої фаустівської легенди»* [72, с. 456]. Б. Пуришев так пояснює залучення до сюжету ще й Фауста: «для підсилення «місцевого колориту», який Брюсов з усіх сил намагався випинати в історії про Фауста (німецьку легенду XVI ст.). У В.Я. Брюсова Фауст виписаний не по трагедії Й. Гете, а по «Народній книзі», видані Й. Шпісом. На незрозумілості використання Брюсовим двох схожих образів наголошує й Г. Якушева, вона сприймає Фауста й Агріппу як один образ [103].

Ми спробуємо знайти власне рішення цієї проблеми. Слід зазначити, що В.Я. Брюсов намагається порівняти двох магів. Вони вступають до діалогу як відкритого, так і завуальованого. Цікаво спостерігати за обставинами знайомства головного героя роману «Вогненний янгол» Рупрехта із Агріппою та Фаустом. До Агріппи, колишній студент Рупрехт, відправляється за власним бажанням (із Кельну до Бонну), маючи на руках рекомендаційний лист. Мета його візиту до Агріппи полягала у тому, що Рупрехт не зміг самотужки виконати магічний сеанс таким чином, щоб отримати бажаний для себе результат, тому наважився звернутися за допомогою до авторитетного мага Агріппи. А от зустріч Рупрехта з Фаустом і Мефістофелем відбулася, ніби то, випадково. Ці два чоловіки попросили колишнього студента показати їм Кельн. Таке зухвале звернення роздратовало нашого героя. Але Фауст і Мефістофель дуже легко умовили Рупрехта надати їм послуги провідника. На відміну від його зустрічі з Агріппою, зустріч з Фаустом та Мефістофелем не завдала зайвих труднощів. Спілкуючись із Агріппою, Рупрехт дізнається, що головною метою мага є знання, а не практика.

Фауст побачив у Кельнському соборі місце поховання волхвів (Каспара, Мельхіора і Балтазара). Фауст із цього приводу висловив певні сумніви, щодо їх вибору шляху. Йому не зрозуміло, чому вони заїхали сюди, а не прямували до Віфлеєму палестинського. Це сприймається як натяк на те, що всі люди, навіть святі, здатні до помилок. Агріппа ідеалізує волхвів, а Фауст критично ставиться до їх вчинків. Агріппа також не визнає фокусів (які потребують певної спритності та хитрощів), він вважає, що за фокусами треба йти до шарлатанів, а метою істинного мага є занурення у сутність речей та відсутність корисних намірів.

Фауст же є прибічником усіляких див: він, на початку весни у Кельні, знаходить виноград; у місті Евскірхен, при великій кількості людей, проковтує слугу господаря готелю; Фауст і Мефістофель викликають Олену Прекрасну (Спартанську, Троянську, Грецьку) на прохання Адальберта фон Веллена у його замку.

Факт протиставлення Агріппи та Фауста переконливо демонструється під час розмови Рупрехта з Фаустом про Агріппу. Тобто все стає очевидним. Фауст відверто говорить: *«Я читав твори Агріппи, і він мені здається людиною надзвичайно працювитою, але не обдарованою. Магією він займається так же, як історією чи якоюсь іншою наукою. Це схоже на те, якби людина посидючістю прагнула досягти досконалості Гомера і глибокодумності Платона»* [23, с. 127].

В.Я. Брюсов красномовно протиставляє теоретичне, книжне знання, прибічником якого є Агріппа, практичному знанню Фауста. Логічно припустити: Брюсов знайомить читачів з двома типами магів. Агріппа – це мудрець-теоретик, не бажаючий зі своїх знань отримувати якусь практичну вигоду. Фауст, навпаки, загострює увагу на практичній діяльності мага з метою отримання земних благ.

Тобто, автор історичного художнього твору повинен своєю художньою уявою перебувати в системі координат зображуваної епохи, постійно пам'ятати про неї, крім того, в описах історичної особи він повинен використовувати достовірні думки, висловлені цією особою, а надумані письменником образи не

повинні суперечити поняттям та ідеям історичної епохи. За Брюсовим, мова історичного роману (і героїв, і оповідача) повинна мати «місцевий колорит».

Створюючи роман, письменник мав на меті видати вигадану оповідь за справжній документ XVI ст. І якщо він і зміг когось у цьому переконати, то не стільки через те, що був талановитим містифікатором і стилізатором, скільки через те, що його спосіб художнього пізнання й моделювання історичної епохи наблизився до реалістичного, а його метод набув переконливості реалістичного методу, помітно прогресуючи в бік типізації. Вивчення брюсовських принципів історичного жанру виявляє в його теорії наявність принаймні двох основних положень: *«а) вимога правдивого зображення історичних явищ (наукової їх достовірності); б) вимога дотримання дистанції часу всіма засобами моделювання й відтворення історії, дотримання принципу несумісності часів (звідси недопустимість модернізації, анахронізмів, оцінки явищ і осіб історичних за рівнем сучасності)»* [55, с. 54].

У авторських коментарях В.Я. Брюсов звертає увагу читача на важливий принцип його оповіді: сприйняття твору як такого, що написаний не сучасником читачів, а сучасником героїв твору. Автор цікаво подає в тексті любовну сюжетну лінію, ускладнюючи її містичними елементами, таємничими епізодами. Все це поєднується з реалістичними складовими: побутовими, історичними, антропологічними. В.Я. Брюсов використовує наукові коментарі, примітки, щоб підкреслити неупереджене ставлення до історичних фактів та об'єктивного тлумачення подій.

Наближуючи окультні ситуації до реального життя, В.Я. Брюсов знаходить детермінантну основу у поєднанні реалістичних та фантастичних сюжетів. Ілюстрацією цієї думки може бути епізод участі Рупрехта в шабаші: Рупрехт користується якимось зіллям, обмазує ним своє тіло, промовляючи закляття: *«тут і там»* [23, с. 77]. Цей містичний ритуал призвів до того, що якась сила підхопила й понесла Рупрехта *«через повітряні сфери»* [23, с. 78], але страх не подолав його. Рупрехт не втрачає зв'язок із реальністю, зберігає відчуття часу: *«Вважаю, що повітряна подорож тривала не менш ніж півгодини, а то й довше, тому що встиг я цілком звикнути до свого*

положення» [23, с. 79]. Герой сміливо вступає у протистояння з химерними персонажами: *«Анітрохи не наляканий грізним тоном, – адже простота і людиноподібність всього, що відбувається, не навіювали на мене взагалі жодного страху, хотів було я заперечити, але мої керівниці зашепотіли мені на вухо: «Більше не можна! Після! Після!» – і майже силоміць потягли мене геть від трону»* [23, с. 81]. Процес доєднання Рупрехта до «темних сил», відступництво від Бога у Брюсовській концепції виглядає як такий, що надає історичним фактам, поєднаним з окультним побутом минулого, сучасної наукової оцінки. Цим обставини дуже влучно оцінку дав літературознавець М.М. М. Бахтін: *«Як втрачена межа між Богом і дияволом, так втрачена різниця між наукою й магією... Брюсов ретельно дослідив зображувану епоху, і твір справляє величезне враження. Він художній і в той же час являє собою великий культурно-історичний інтерес»* [14, с. 299]. Щоб позбавити себе певної поверховості у відображенні історичної епохи, В.Я. Брюсов прагне до об'єктивного опису подій, підсилюючи цей ефект науковими коментарями. Цікавим для Брюсова є те, що пояснюється наукою, натомість він намагається художньою інтуїцією проникнути в потойбічне, вгадати його за допомогою художніх узагальнень реальності: *«Поле, де відбувався шабаш, було досить широке... місяцями із землі підіймалися вогні... Серед цього полум'я... стрибало, метушилося та кривлялося сотні три або чотири істот, чоловіків і жінок..., дехто з восковими свічками в руках, а також огидних тварин, що мали схожість із людьми, величезних жаб у зелених жупанах, вовків і борзих собак, що ходили на задніх лапах»* [23, с. 81]. Історичний побут відтворюється письменником, який поєднує художні прийоми та наукові знання. Примітки до «Вогненного ангела» складені так, наче В.Я. Брюсов створює образно-художній текст, написаний кимось іншим (Рупрехтом), а не ним самим, що дає можливість письменникові віддалити предмет зображення на потрібну дистанцію. Прагнучи зробити оповідь переконливо правдивою, В.Я. Брюсов весь час підкреслює, що розказана Рупрехтом історія не є плодом фантазії, але цілком правдоподібно і реалістично відображує риси давнього історичного часу. Ще один принцип полягає в добросовісній науковості та

документованості всіх авторських доказів історичної правдивості оповідання. Аналіз коментарів переконує, що вони призначені не тільки для розширення інформації: роль їх полягає в підкріпленні типізації історичних характерів в історичних обставинах та реалістичних прийомів відображення історії: *«Автор «Повісті» у своїй Передмові сам розповідає своє життя. Він народився на початку 1505 року (по його розрахункам наприкінці 1504 року) у Трирському архієпископстві, навчався у Кельнському університеті... Сама дія «Повісті» охоплює час із серпня 1534 по осінь 1535 років»* [23, с. 7].

Інший принцип брюсовської «містифікації» – застосування наукового апарату до історичного художнього твору як до документа певної історичної епохи. Письменник складає коментарі, адже коментарями він досягає декількох цілей одночасно: 1) сам з'ясовує істину історії; 2) залучає до цієї істини читача; 3) підкріплює правдивість розповіді, посилюючи гносеологічну основу художньої образності.

Письменник, досліджуючи історію Німеччини XVI ст., працює з тими фактами, які дають можливість побудувати духовно-моральну концепцію епохи, яку історики визначили як перехідну. Його цікавив міський побут, адже саме в містах концентрувалася духовно-культурна оболонка суспільства. Тема Фауста досліджується В.Я. Брюсовим через призму індивідуального сприйняття духовних рефлексій та власного відчуття психологічних душевних коливань. Роману «Вогненний янгол» притаманні біографічні паралелі. Так, у статті «Кінець Ренати» (1928) В.Ф. Ходасевич писав: *«У романі «Вогненний янгол», з певною умовністю, він зобразив всю історію, під іменем графа Генріха представив Андрія Белого, під іменем Ренати – Ніну Петровську, а під іменем Рупрехта – самого себе»* [89, с. 142]. Ніна Іванівна Петровська (1879 (1884)–1928) – російська поетеса, прозаїк, мемуарист, критик з кола московських символістів сприйняла близько до серця роль Ренати, навіть перешла до католицької віри під її ім'ям Ренати, хоча згодом повернеться до православної віри. Вона видасть єдину збірку оповідань «Sanctus amor» («Свята любов», 1907). Поетеса емігрує до Франції. Через двадцять років, у ніч на 23 люте 1928

року, у Парижі, в жебрацькому готелі, відкривши газ, вона зведе рахунки з життям.

Літературознавець Б.І. Пуришев у статті «Брюсов і німецька культура XVI століття» (1968) зазначив «...Брюсов мав сильно розвинене відчуття історії. Він добре розумів, що поневір'яння Ренати безліччю ниток пов'язані з різними сторонами німецького життя XVI ст. І риса за рисою він відтворив вірну картину цього життя» [72, с. 457]. В унісон із ним пише про «Вогненного янгола» одна із засновниць літературознавства у Вірменії З.І. Ясинська (1896–1978): «... доля героїв, як і їх характери, аж до трагічної розв'язки є породженням епохи гуманізму та Реформації, протиборчих їм сил католицизму і того масового терору, який здійснювався інквізицією. У романі не показана релігійно-селянська війна, але переданий тривожний дух часу, сум'яття умів, прагнення до точних знань, віра в розум у одних і «приглушеність свідомості, відчуття якогось нахилу, якогось польоту в незвідані прірви у інших» (О.О. Блок), тобто всі характерні протиріччя світогляду перехідної епохи, що породила їх» [104, с. 104].

У романі автор прагне пізнати сутність людини і світу з раціоналістичної так ірраціоналістичної точок зору: «Вогненний янгол, або правдива повість», у якій розповідається про диявола, що не раз з'являвся в подобі світлого Духа одній дівчині й зваблював її на різні гріховні вчинки: про богопротивні заняття магією, астрологією, гостійєю і некромантією; про суд над однією дівчиною під головуванням архієпископа Трірського; а також про зустрічі й бесіди з лицарем і доктором Агріппою з Неттесгейма і доктором Фаустом, написані самовидцем» [23, с. 11]. Сама структура діючих осіб твору є підтвердженням цієї цитати: ангел / диявол, дівчина / архієпископ, Агріппа / Фауст. Цікавим є епізод, коли Рупрехт і Рената, знаходяться у Кельні (реалістичний сюжет), а потім вони спілкуються з маленькими демонами (містичний сюжет).

В.Я. Брюсов у романі «Вогненний янгол» використовує народну легенду про Фауста і Мефістофеля. Її фантастичний зміст абсолютно відповідав уявленням як Рупрехта, так і його сучасникам. (Більш детально про історію Фауста йдеться у першому розділі нашого наукового дослідження).

Письменник викладає історію, яка стосується запрошення володарем замку, графом Адальбертом фон Велленом, доктора теології, філософії, медицини й парва Йоганна Фауста із Віттенбергу. Фауст прийшов у гості разом із Мефістофелесом і Рупрехт. З ним поруч знаходилися Мефістофелес і Рупрехт. Знаходячись у замку, Фауст продемонстрував свої містичні здібності. Він викликав дух Олени Грецької. Фауст ділиться секретами магічної премудрості: запевняє Рупрехта, що справжній маг не буде домовлятися з демоном: *«Істинний маг завжди дивиться на демонів як на низькі сили, якими можна користуватися, але підкорятися яким було б нерозумно. Не забудьте, що людина створена за образом і подобою самого творця...»* [23, с. 237].

У статті О.І. Білецького «Перший історичний роман В.Я. Брюсова» [15, с. 380–421] йдеться про те, як тривалий час В.Я. Брюсов вивчав в оригіналі твори і листи Агріппи з Нестгайма, а також усі джерела французькою, німецькою, російською мовами про знахарство, магію, чаклунство, процеси інквізиції, про культуру і мистецтво Німеччини. Автор «Правдивої повісті» (Рупрехт) посилається на «Божественну комедію» А. Данте і, таким чином, створює передумови для паралелі між дев'ятьма роками мандрів Рупрехта і дев'ятьма колами «Пекла». Як дев'ятим колом завершується розповідь А. Данте про його мандри в Пеклі, так дев'ятим роком мандрів закінчується «Правдива повість» Рупрехта.

Географічний простір роману поєднує Старий світ (Європу) і Новий світ (Америку). Сюжетна дія роману в основному не виходить за межі Німеччини, якщо не враховувати двох епізодів у фіналі: зустрічі Рупрехта з Генріхом фон Оттергеймом у Швейцарських Альпах (території «Священної Римської імперії»), і відвідини ним умираючого Агріппи фон Неттесгейма в Греноблі (Франція), але ж центром художнього простору твору стало місто Кельн.

Події власного життя Ренати і Рупрехта вплетені в історичні дати та поєднані з історичними особами. Епоха Реформації поєднала в собі забобони Середньовіччя та наукові відкриття епохи Відродження. У романі В.Я. Брюсова «Вогненний янгол» саме ці конкуруючі епохи висвітлюють світоглядний вибір головних персонажів твору, розкривають їх тип мислення. Автор намагається

провести паралелі, вибудувати певний «місток» між подіями, яких розділяє п'ять століть: початок XVI ст. і початок XX ст. Літературознавець Д.П. Святополк-Мирський високо оцінив роман «Вогненний янгол»: *«кращий... російський роман на іноземний сюжет»* [75, с. 667].

Рената, яка «причарувала» Рупрехта, концентрує на собі любовну тематику твору. Її вважають відьмою, адже про це свідчать деякі епізоди: *«Було Ренаті років вісім, коли вперше з'явився перед нею в кімнаті, в сонячному промені янгол, увесь ніби вогняний, у білосніжному одязі... Янгол назвав себе – Мадіель. Рената не злякалася, і вони гралися близько до серця в той день із янголом у ляльки»* [23, с. 27]. Закоханість героїні роману базується на значних протиріччях: вона то кохає Мадіеля, істоту аморфну, то Рупрехта, а в якусь мить – ненавидить обох. Як бачимо, це нагадує динаміку брюсовської лірики з її безмежною психологічною складовою, коли любов сприймається як безумство та нестерпне страждання.

Останні розділи роману переконують нас у тому, що релігія не стала тим спасінням, яке б привнесло в її душу гармонію. У монастирі Рената, яку стали звати сестрою Марією, користується безмежною повагою сестер: *«Сестру Марію, багато хто славить як святу і запевняють, що володіє вона даром цілювати хворих одним накладанням рук, як благочестивий король французький»* [23, с. 251]. Офіційна церква, в особі архієпископа, засуджує Ренату на смерть, як таку, що знаходиться під впливом диявола. Рената, в свою чергу, такі ж звинувачення висуває Рупрехту, і звертається за допомогою до Мадіеля. Так все заплутано, але стає зрозуміло, що вона усією душею пов'язана з Рупрехтом: *«Вона прокинулася, – згадує Рупрехт останні секунди життя коханої, – побачила мене, усміхнулася мені ніжною посмішкою і прошепотіла: «Милий Рупрехте! Як добре, що ти зі мною»* [23, с. 298].

Тікати із в'язниці, разом із Рупрехтом, Рената відмовляється, вона нібито зливається з Космосом. Героїня прагне справжньої душевної гармонії, і через страждання вона її знаходить.

Якщо «Фауст» Гете починається, відповідно до жанрової традиції, посвяченням, театральним вступом та прологом, то В.Я. Брюсов стилізує свій

текст як випадково знайдений аутентичний рукопис, розміщений у шістнадцятьох розділах.

Досвідчений військовий, Рупрехт, після знайомства з Ренатою, стає одержимим пристрастю: погоджується виконувати будь-які примхи своєї коханої. Завдання з'являлися з наростаючою силою. Рупрехту дозволяється взяти участь у шабаші з обов'язковим виконанням усіх деталей обряду: оголення, натирання чарівною маззю, щоб летіти над містом вночі. Це нагадує політ Маргарити у романі М.О. Булгакова «Майстер і Маргарита». Але спостерігається і зв'язок із гетевським Фаустом – це дикі танці з молодими чаклунками. До речі, В. Я. Брюсов називає коханого Ренати – Генріхом. Так у гетевській трагедії Маргарита називає Фауста, коли звертається до нього, добровільно залишаючись у в'язниці.

Остання частина роману В.Я. Брюсова «Вогненний янгол» можна сприймати як епілог твору. Оповідачу, втіленому в особистості Рупрехта, доведеться пережити ще дві зустрічі – з графом Генріхом та магом Агріппой. Перед смертю Агріппа діє наступним чином: знімає нашійник із собаки, в якій оточення Агріппи бачило диявола, проганяє її. Рупрехту вдається вийти із цього небезпечного магічного кола.

Рената з дитинства страждає на захворювання, яке супроводжується припадками. Вона живе у роздвоєному світі, де головне місце займає її улюблений ангел Мадіел, який у дорослому житті, згідно уяві Ренати, матеріалізувався у графі Генріху. Ця героїня роману, за часів XVI століття, вважалася б відьмою. Ймовірно, В.Я. Брюсов був знайомий із працями З. Фрейда: «Тепер, коли я проснувся», «Записки психопата» тощо, оскільки він описує подібних психотипів, які дезорієнтовані в такій мірі, що не здатні відрізнити сон від реальності. Саме змішування сну і реальності спостерігається в езотеричних оповіданнях В.Я. Брюсова. Романтичний сюжет польоту простої людини з дияволом відомі нам ще з роману А.-Р. Лесажа «Кульгавий біс» та ліричної драми (містерії) Дж. Байрона «Каїн».

В.Я. Брюсов будує свій твір як інтертекст, збагативши його значною кількістю історичних деталей.

Релігійна екзальтованість Ренати не пов'язана з релігійними канонами того часу, тому не дивно, що її страчує кровава «свята інквізиція». Роль передвістя, його значущість закладені у самій назві брюсовського роману. Згідно неканонічного вчення Діонісія Ареопагіта «Про небесну ієрархію» (кінець V ст.), *«вогненні янголи належать до вищої групи шестикрилих янголів – серафимів, що горять любов'ю до Бога і бажають пробудити цю любов у всіх інших істотах»* [24, с. 381].

Роман В.Я. Брюсова пов'язаний із традиціями історичної та авантюрно-пригодницької літератури (В. Скотт, Ж. Верн та інші). «Вогненний янгол» літературознавець Д.С. Кшицова визначає, як *«роман-ініціацію»* [49, с. 28], тобто – *«роман-ритуал», «роман-посвячення»*. Вона підкреслює, що *«порівнювання «Вогненного янгола» з «Фаустом» показало навмисне продовження лінії, включаючи його особливу іронію. Езотерична лінія роману, проте, спрямована від традиційної подорожі по світу, характерного для Фауста, до подорожі всередину душі та її силового поля...»* [49, с. 28].

В.Я. Брюсов вірогідніше за все, сприймав історію метафізично, як безперервну боротьбу людського і надлюдського, раціонального та ірраціонального. Знавець творчості В. Я. Брюсова Д.Є. Максимов схилився до ідеї *«плюралізму істини»* [57, с. 48–49]. Досить вдалим є експеримент В.Я. Брюсова в галузі стильових рішень. Письменник зробив вагомий внесок у розвиток зображально-виражальної художньої символіки. Так, розвиток сюжету відбувається в двох планах – подієво-побутовому і психологічному: за подіями зовнішнього, побутового життя приховується містерія боротьби людини з надлюдськими силами Всесвіту.

Висновки до третього розділу

Роман Ромена Гарі «Пожирачі зірок» – це латиноамериканський варіант трансформації сюжету про доктора Фауста. Доволі проста фабула твору має широке поле впровадження моральних ідей та принципів. Латиноамериканський диктатор генерал Хосе Альмайя, виходець із племені індіанців-кужонів, розчиненого в бідності та злиднях, бажає продати душу

дияволу заради того, щоб диявол був покровителем, адже на думку Хосе, саме втручання нечистої сили може сприяти його тривалому кровожерливому правлінню в одній із країн Латинської Америки.

У романі спостерігаються прямі посилення до легенди про доктора Фауста. Французький письменник використовує складний метод, у основі якого знаходиться процес модуляції трансформаційних процесів найвідомішого міфу-історії про доктора Фауста. Сюжет, побудований письменником у часо-просторовому контексті Латинської Америки, має своєрідні ідейно-художні маркування.

Ромен Гарі часто згадує про «справу Фауста». Справжня трагедія, на думку Р. Гарі, полягає не в тому, що Фауст продав душу дияволу, а в тому, що «немає ніякого диявола, щоб купити душу». Тут, з одного боку, висловлюється певна недовіра до гетевського тексту, з іншого – ця полемічна думка змушує нас припустити, що письменник нарікає на перемогу в світі матеріального, яке давно підмінило духовне, а така душа, як ми розуміємо, давно вже належить дияволу, за неї не потрібно боротися.

У тексті роману «Пожирачі зірок» згадуються тирані: А. Гітлер (його останній охоронець Скорцені), Й. Геббельс («нацистський Мефістофель»), Й. Сталін і, навіть, Ф. Кастро. Латиноамериканський варіант фаустівських сюжетів віддзеркалює реальний вплив «мефістофельщини» на певних людей, які своїм життям доводили свою відданість нечистій силі, яка існує всюди, але багато залежить від того, що людство більше полюбить темряву чи світло.

Дослідник англійської культури письменник П. Акройд істотно трансформує сюжет про доктора Фауста, звернувшись у романі «Будинок доктора Ді» до типологічно близького Фауста – англійського вченого епохи Ренесансу Джона Ді, основу концепції образу якого становить постмодерністське руйнування культурних шаблонів і стереотипів сприйняття навколишнього світу. При цьому П. Акройд використовує лише деякі мотиви фаустовської історії, які отримують художнє втілення і в інших його творах, – мотиви великої спраги пізнання, магії, створення гомункулуса, пошуків стародавнього Лондона та ін.

Художні засоби, характерні для постмодерністської свідомості, додають певної гармонії та відносної переконливості щодо історико-філософських та морально-етичних міркувань автора роману. Основним принципом побудови акройдовських текстів є гра. Ігрова складова пронизує всі рівні тексту, дозволяючи письменникові грати не тільки з самим текстом художніх творів, а й з читачем.

Тема подібності доктора Ді Фаусту і фаустианському типу вчених тієї епохи дуже важлива в романі. Тому великим змістом наповнений епізод відвідин Джоном Ді Віттербурга по шляху на батьківщину Парацельса. П. Акройд грає з німецьким топонімом Віттенберг, але залишає без зміни його зв'язок із Фаустом. У це місто Фауста прибуває Джон Ді, щоб відвідати житло свого кумира і ліс поблизу містечка, де той займався чаклунством і звідки був винесений дияволом.

П. Акройд пропонує свій варіант історії фаустианського персонажу. Письменник вводить у свою версію сюжету про Фауста нову тему: пошук доктором Ді, божественного «загиблого міста Лондона», яке колись було частиною Атлантиди. Завдяки ритуалу, пов'язаному з кристаллоскопією і на решті знаходить якусь геопозицію, яка, згідно з баченням помічника Ді, і є місцем сили – втраченим містом Лондоном. Це явна алюзія на сюжет стосовно відродження рая, Саду Філософів, що споріднює доктора Ді з гетевським Фаустом, який намагається побудувати небесний Іерусалім на землі.

Доктор Ді виконує нездійсненне, домагаючись головної мети свого життя і, попри все, знаходить втрачене істичне місто зі статуями із чистого золота та стовпами із прозорого кришталю, храми та піраміди. Цей фінал – свідок торжества фаустианського героя, який перемагає час і простір.

Наступний етап освоєння людством таємного знання пов'язаний з епохою Реформації, коли Парацельс (XVI ст.) описав створення штучної людини в своєму знаменитому творі «Про природу речей» і увів до лексики сам термін «гомункулус». З цього часу гомункулус став необхідною частиною алхімії.

Гомункул – дуже важливий персонаж трагедії Й. Гете. Він має хист прозорливця, вмє читати і бачити думки та бажання Фауста, допомагає Фаусту

наблизитися до Олени Прекрасної; оскільки гомункул являє собою своєрідну свідомість, розміщену у колбі, він мріє знайти тілесну оболонку, щоб вести активний спосіб життя. Саме гомункулус забезпечує внутрішній зв'язок між історіями Метью Палмера і Джона Ді. Уже перша частина першого розділу роману насичена численними натяками на дивну штучну людину, що мешкає в будинку на Клоук-лейн.

Тема творіння в романі П. Акройда також отримала нове, в порівнянні з трагедією Й. Гете, наповнення. Джон Ді пов'язаний глибоким внутрішнім зв'язком з гомункулусом, який – і в цьому його відмінність від гетівського – отримав можливість вийти зі своєї колби і самореалізуватися.

Будинок доктора Ді, у якому мешкає Метью, уособлює якусь дивну містичну споруду. Цей будинок став своєрідним вмістилищем часу, причому з різних історичних пластів, і вони дивним чином комунікують, набувають безліч змістовних відтінків. Недаремно з Метью відбуваються дивні речі: він чує голоси, він помічає тіні, він відчуває дивні метаморфози свідомості. Із щоденників доктора Ді ми дізнаємося, що в саме в цьому будинку він міг крізь час побачити Лондон ХХ століття. Ми можемо дійти висновку, що автор роману «Будинок доктора Ді» намагається переконати читачів, що місце з самого початку формує людину, тобто певні вулиці, райони Лондону притягують до себе певну категорію людей за їх професійними здібностями, ідеологічною та психологічною спрямованістю.

Але фінал набуває життєстверджувального пафосу. У фінальному розділі «Мрія» три образи Лондона: історичний, сучасний та містичний поєднуються в єдине ціле, і розділити ці складові неможливо. І знову з'являється прекрасне давнє місто Лондон, який побудували ісполіни, і цей колорит зберігся в творчій уяві письменника П. Акройда. Превуалює містична складова Лондона, вона існує поза часом, саме тому на вулицях знову з'являються і доктор Ді, і Деніел Мур, і Метью Палмер.

В.Я. Брюсов робить спробу пересадити на російський ґрунт жанр західноєвропейського авантюрного роману, традиція якого своїми витокami сягає середньовічної легенди про доктора Фауста. Прагнення створити новий

вид оповіді, сповнений захоплюючого дійства, подій, пригод, драматичних зіткнень, таємничих явищ було продемонстровано в першому історичному романі В.Я. Брюсова «Вогненний янгол», який став результатом тривалих занять автора середньовічними «таємними науками».

Автор оцінює історичну особистість за поняттями тієї епохи, яку зображує, оминаючи сучасні концепти. Помітне прагнення письменника бути вкрай правдивим, дотримуватися історичних канонів.

У В.Я. Брюсова Фауст виписаний не по трагедії Й. Гете, а по «Народній книзі», видані Й. Шпісом. В.Я. Брюсов красномовно протиставляє теоретичне, книжне знання, приборчником якого є Агріппа, практичному знанню Фауста.

Автор цікаво подає в тексті любовну сюжетну лінію, ускладнюючи її містичними елементами, таємничими епізодами. Все це поєднується з реалістичними складовими: побутовими, історичними, антропологічними. В.Я. Брюсов використовує наукові коментарі, примітки, щоб підкреслити неупереджене ставлення до історичних фактів та об'єктивного тлумачення подій.

Письменник, досліджуючи історію Німеччини XVI ст., працює з тими фактами, які дають можливість побудувати духовно-моральну концепцію епохи, яку історики визначили як перехідну. В.Я. Брюсов вірогідніше за все, сприймав історію метафізично, як безперервну боротьбу людського і надлюдського, раціонального та ірраціонального.

ВИСНОВКИ

У світовій літературі Фауст зайняв почесне місце – вічного образу. Є стійке припущення, що герой народних книг вважається історичною особистістю.

Залишається відкритим питання, хто першим вплинув на формування образу Фауста: легенда про чорнокнижника, а потім історія життя Фауста чи навпаки – Фауст, а потім поява великої кількості переказів та легенд.

До історичних свідоцтв про легендарну особистість звертався вчений світового рівня В.М. Жирмунський, якому вдалося вивчити історико-літературні джерела XVI–XVII століть. «Народні легенди» пропонують безліч усіляких сюжетних версій.

Видавець Й. Шпіс, як ревний лютеранин бажав продемонструвати до чого призводить самовпевненість людей, які заграють із дияволом. Образ Фауста мав узагальнюючий контекст, він увібрав у свою характерологію історії інших існуючих чорнокнижників, оскільки головною метою Й. Шпіса була не точність та достовірність легендарного образу, а саме придорога щодо стосунків із нечистою силою. Загадковий образ мав величезний вплив на народну свідомість, до того ж і був відлунням цієї ж народної свідомості.

Легенди про Фауста почали з'являтися ще за життя Фауста. «Тагічна історія доктора Фауста» К. Марло – це результат літературної обробки німецької «Народної книги». Мотив вічного пізнання світу у англійського драматурга набуває тенденції перетворення світу. Образ Фауста у Марло набуває трагічної динаміки: бажання отримати абсолютне знання і усвідомлення неспроможності людського розуму досягти бажаної мрії. Угода з Мефістофелем у різні епохи мала різноманітне змістовне значення.

Незважаючи на те, що «Народна книга» Й. Шпіса орієнтована на християнський догмат, вона користувалася попитом у загальноєвропейському просторі на рівні трансформаційних процесів, що дає нам повне право назвати видання Й. Шпіса протосюжетом, але тільки трагедія Й. Гете «Фауст» стала сюжетом-зразком для літератури XIX–XXI століть.

Інтертекстуальність можна розглядати як категорію, що має відношення до відкритості тексту, адже завдяки їй текст здатний взаємодіяти з іншими текстами. Саме трансформація конотативних значень художнього твору і є основна функціональна складова інтертекстуальності.

Одним із ефективних способів позначення або характеристики формально-змістовних рівнів переосмислення традиційних структур є заголовки. Наприклад, текст роману Р. Гарі «Пожирачі зірок» відхиляється від заголовку, але він має певні філософські алюзії, які розкривають глибинний задум автора. Адже високу мрію мав Фауст, який бажав досягти зірок. У романі Р. Гарі персонажі нібито знищують цю мрію, вони знайшли заміник для цієї неймовірної мрії – вживання листя мастали, які дають наркотичний ефект сприйняття бажане за дійсне. Назва роману В.Я. Брюсова «Вогненний янгол» стосується світоносного ангела, який спостерігає за всім, що відбувається навколо. Уважне прочитання тексту дасть можливість зрозуміти, що цей ангел не має однозначної характеристики. Текст роману П. Акройда «Будинок доктора Ді» відповідає заголовку, який є своєрідним камертоном твору.

Порівняння – це своєрідний маркер письменницького таланту. Але якість порівняння залежить від якості обраної письменником сфери життя, здатної надати благодатний матеріал для художньої трансформації.

Порівняльний прийом допомагає бачити предмети та явища з різних боків, проникнути у сутність речей, з'ясувати їх суттєві ознаки, що дає змогу вийти на більш високий рівень узагальнення. Основною причиною утворення продовжень у сюжетах є прагнення автора довести популярний сюжет до логічного завершення з точки зору сучасності, яка прямо чи опосередковано присутня в новому, трансформованому варіанті художнього тексту.

Прийом продовження не слід сприймати як зовсім довільний розвиток фабульної структури, яка живиться поетикою класичного зразка. Виникає важлива вимога: варіанти традиційних структур повинні відповідати логіці еволюції персонажів у новій художній дійсності. Елементами продовження у трансформованому сюжеті можна вважати епізоди із роману Р. Гарі «Пожирачі зірок» де фаустіанська тема знайшла свою реалізацію в нових історичних

умовах: Мефістофель (диявол) втілюється у конкретних людей, які згодом стали людьми-тиранами : Гітлер, Геббельс, Сталін тощо. У тексті згадуються їх вчинки. Проглядаються сучасні акценти, втілені у певний трансформований сюжет, здатний актуалізувати сформульовану проблему.

У романі П. Акройда також важливу роль у трансформаційному плані відіграло наступне продовження сюжету: існування гомункулуса Метью Палмера, який є результатом дій алхіміків XVI ст., але він живе і у XX ст. . Або ж філософський камінь допоміг знайти втрачене стародавнє місто Лондон. Історичні артефакти стали свідченням продовження минулих епох у сучасному просторі.

Продовження сюжету йде паралельно з прийомом його дописування. Ці поняття мають синонімічну основу, але ці два поняття різняться: якщо продовження пов'язано з доведенням сюжету до логічного завершення в межах сучасних реалій, воно екстраполює своєрідний ефект «наближення правди», яка відкрилась у сучасному розумінні, а дописування спрямоване на акцентуацію розуміння «як це було насправді», тобто це ефект своєрідного тлумачення, через використання історико-літературних деталей, набуття внутрішнього змісту. Таким чином, ми доходимо висновку, що дописування (додавання) роблять легендарно-міфологічні сюжети зрозумілишими й цікавішими.

Важливим трансформаційним компонентом сюжету є дописування, яке вважається синонімічним по відношенню до поняття продовження. Сюжет, який доводить елементи легендарно-міфічної історії до певної межі правдивості, яка складає враження повної достовірності події, які стають цікавішими, завдяки конкретизації деталей. Так, у романі В.Я. Брюсова «Вогненний янгол» дописування фастівського сюжету відбувається на історичному тлі: називаються конкретні міста, історичні особистості, відображаються люди, які є носіями певного психологічного стану давньої епохи. Характеристика Ренати та Рупрехта відтворюються в глибинному ретроспективному аспекті, але їх психологічний стан, почуття домальовані авторським відчуттям тих емоцій, які пережив сам автор роману. У романі Р. Гарі «Пожирачі зірок» дописані сюжети, які наблизили життя людей до

філософських проблем, яких торкався Й. Гете. Р. Гарі не вірить у правдоподібність гетевського Фауста, оскільки вважає, що душа нікому не потрібна, адже вона має у сучасних людей дуже низьку якість. П. Акройд фастівську легенду дописує (наповнює) специфічними регіональними елементами: особливе розташування Лондону, специфічні місця, де концентрується унікальна енергетика, здатна притягнути масштабне інформаційне часо-просторове поле. Все це розглядається через призму історичних осіб (доктора Ді), персонажу роману (Метью Палмера) і самого автора твору (Пітера Акройда).

Роман Ромена Гарі «Пожирачі зірок» – це латиноамериканська версія трансформації сюжету про доктора Фауста. Доволі проста фабула твору має широке поле впровадження моральних ідей та принципів.

Найбільше генерал боїться щирої любові молодій жінки-американки, яка сподівається на спасіння душі свого коханого, вона намагається вимолити у Бога його грішну душу, але саме цього й боїться диктатор, бо це може не сподобатися дияволу. У романі спостерігаються прямі посилання до легенди про доктора Фауста. Французький письменник використовує складний метод, у основі якого знаходиться процес модуляції трансформаційних процесів найвідомішого міфу-історії про доктора Фауста. Сюжет, побудований письменником у часо-просторовому контексті Латинської Америки, має своєрідні ідейно-художні маркування: Р. Гарі часто згадує про «справу Фауста». Справжня трагедія, на думку письменника, полягає не в тому, що Фауст продав душу дияволу, а в тому, що «немає ніякого диявола, щоб купити душу». Тут, з одного боку, висловлюється певна недовіра до гетевського тексту, з іншого – ця полемічна думка змушує нас припустити, що письменник нарікає на перемогу в світі матеріального, яке давно підмінило духовне, а така душа, як ми розуміємо, давно вже належить дияволу, за неї не потрібно боротися.

У романі «Пожирачі зірок» диявол майже позбавлений символічності. Устами персонажу роману доктора Хорвата автор проголошує й своє розуміння

диявола (Ель Сеньора, так його називали мешканці певної території Латинської Америки), як цілком реальної живої істоти.

У тексті роману «Пожирачі зірок» згадуються тирані А. Гітлер (його останній охоронець Скорцені), Й. Геббельс («нацистський Мефістофель»), Й. Сталін і, навіть, Ф. Кастро. Латиноамериканський варіант фаустівських сюжетів віддзеркалює реальний вплив «мефістофельщини» на певних людей, які своїм життям доводили свою відданість нечистій силі, яка існує всюди, але багато залежить від того, що людство більше полюбить темряву чи світло.

Дослідник англійської культури письменник П. Акройд істотно трансформує сюжет про доктора Фауста, звернувшись у романі «Будинок доктора Ді» до типологічно близького Фауста – англійського вченого епохи Ренесансу Джона Ді, основу концепції образу якого становить постмодерністське руйнування культурних шаблонів і стереотипів сприйняття навколишнього світу. При цьому П. Акройд використовує лише деякі мотиви фаустовської історії, які художньо втілюються і в інші його твори, – мотиви великої праги пізнання, магії, створення гомункулуса, пошуків стародавнього Лондона та ін. Фауст або персонаж фаустіанського типу в кожному художньому творі має відмінні риси того часу, в який була створена розповідь про нього.

П. Акройд пропонує свою версію історії фаустіанського персонажу. Письменник додає до сюжету про Фауста нову тему: пошук доктором Ді, божественного «загублого міста Лондона», яке колись було частиною Атлантиди.

Будинок доктора Ді, у якому мешкає Метью, уособлює дивну містичну споруду. Цей будинок став своєрідним вмістилищем часу, причому з різних історичних пластів, і вони дивним чином комунікують, набувають безліч змістовних відтінків. Недаремно з Метью відбуваються дивні речі: він чує голоси, він помічає тіні, він відчуває дивні метаморфози свідомості. Із щоденників доктора Ді ми дізнаємося, що саме в цьому будинку він міг крізь час побачити Лондон ХХ століття.

В.Я. Брюсов робить спробу пересадити на російський ґрунт жанр західноєвропейського авантюрного роману, традиція якого своїми витокami сягає середньовічної легенди про доктора Фауста. Прагнення створити новий вид оповіді, сповнений захоплюючого дійства, подій, пригод, драматичних зіткнень, таємничих явищ було продемонстровано в першому історичному романі В.Я. Брюсова «Вогненний янгол», який став результатом тривалих занять автора середньовічними «таємними науками».

Автор оцінює історичну особистість за поняттями тієї епохи, яку зображує, оминаючи сучасні концепти. Помітне прагнення письменника бути вкрай правдивим, дотримуватися історичних канонів. У В.Я. Брюсова Фауст виписаний не по трагедії Й. Гете, а по «Народній книзі», видані Й. Шпісом.

Автор цікаво подає в тексті любовну сюжетну лінію, ускладнюючи її містичними елементами, таємничими епізодами. Все це поєднується з реалістичними складовими: побутовими, історичними, антропологічними. В.Я. Брюсов використовує наукові коментарі, примітки, щоб підкреслити неупереджене ставлення до історичних фактів та об'єктивного тлумачення подій.

Письменник, досліджуючи історію Німеччини XVI ст., працює з тими фактами, які дають можливість побудувати духовно-моральну концепцію епохи, яку історики визначили як перехідну. В.Я. Брюсов вірогідніше за все, сприймав історію метафізично, як безперервну боротьбу людського і надлюдського, раціонального та ірраціонального.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Акройд П. Дом доктора Ди : роман/ пер. с англ. В. Бабкова. Москва : Астрель : CORPUS, 2009. 445, [2] с.; 19 см. (Classica).
2. Александрова Н.К. Драма П. Вайдмана «Иоганн Фауст»: трансформация фаустовской мифологемы. Филологические науки. 1997. № 4. С. 39–47.
3. Александрова Н.К. Феномен Фауста: историко-функциональный аспект исследования. Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология. 1997. № 5. С. 43–49.
4. Аникст А.А. Гёте и Фауст: От замысла к свершению. Москва : Книга, 1983. 271 с.
5. Аникст А.А. Избранные труды. Саратов : Полиграфия-Плюс, 1999. 314 с.
6. Аникст А.А. Творческий путь Гёте. Москва : Художественная литература, 1986. 543 с.
7. Аникст А.А. «Фауст» – великое творение Гёте : (К 150-летию выхода в свет). Москва : Знание, 1982. 64 с.
8. Аникст А.А. «Фауст» Гёте : литературный комментарий. Москва : Просвещение, 1979. 237 с.
9. Антошкина Е.В. Лондон Диккенса и Лондон Акройда: два образа одного города. Филологическая проблематика в системе высшего образования : межвуз. сб. науч. тр. / редкол.: С.Я. Никитина (отв. ред.) и др.. Самара, 2007. Вып. 3. С. 131–134.
10. Аствацатуров А.Г. Поэзия. Философия. Игра. Герменевтическое исследование творчества И.В. Гёте, Ф. Шиллера, В.А. Моцарта, Ф. Ницше. Санкт-Петербург : Геликон Плюс, 2010. С. 176.
11. Ахманов О.Ю. Жанровая стратегия детектива в творчестве Питера Акройда : дис. ...канд. филол. наук. Казань: ТГГПУ, 2011. 161 с.
12. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика: / Пер. с фр. Г.К. Кошкова. Москва : Прогресс, Универс, 1994. 616 с.
13. Барт Р. Текстовый анализ // Новое в зарубежной лингвистике. Прогресс, 1980. Вып. 9. С. 88.

14. Бахтин М. М. Собрание сочинений: в 7 т. Москва : Русские словари, 2000. Т. 2. 2000. 800 с.
15. Белецкий А. И. Первый исторический роман В.Я. Брюсова. Научные записки Харьковского пединститута. Харьков, 1940. Т. 3. 1940. С. 5–32.
16. Белинский В. Г. Полное собрание сочинений: в 13 т. Москва : Изд-во АН СССР, 1953–1959. Т. 10. 1956. 471 с.
17. Белый А. Огненный ангел. Весы. 1909. № 9. С. 454.
18. Белый А. Символизм как миропонимание. Москва : Республика, 1994. 528 с.
19. Біблія або Книги Святого Письма Старого й Нового Заповіту : із мови давньоєврейської та грецької на українську наново перекладена. Київ : Українське біблійне товариство, 1991.
20. Богин Г.И. Субстанциональная сторона понимания текста. Тверь: Изд-во ТГУ, 1993. 137 с.
21. Брюсов В. Я. Избранная проза. Москва : Современник, 1989. 671 с.
22. Брюсов В. Я. Огненный ангел : исторические повести. Київ : Дніпро, 1991. 763 с.
23. Брюсов В. Я. Огненный ангел. Повесть в XVI главах. Собрание сочинений: в 7-и тт. Москва : Художественная литература, 1974. Т. 4. 352 с.
24. Брюсов В. Торжество науки. Записки посещения Теургического института / Избранная проза. Вступ. Статья А. Лаврова. Сост. и коммент. С. Никоненко. Москва : Современник, 1989. 671 с.
25. Бурсов Б. И. Пути к художественной правде. Ленинград : Советский писатель, 1968. С. 3–44.
26. Вильмонт Н.Н. Гёте: История его жизни и творчества. Москва : Художественная литература, 1959. 336 с.
27. Великие некроманты и обыкновенные чародеи. Пер. с англ. Н. Масловой, вступ. ст. Н. Горелова. Санкт-Петербург : Азбука-классика, 2006. 224 с.
28. Волков И.Ф. «Фауст» Гёте и проблема художественного метода Москва : Изд-во Московского Университета, 1970. 264 с.
29. Волошина Н. Й. Наукові основи методики літератури: посібник. Київ : Ленвіт, 2002. 344 с.

30. Гари Ромен Онлайн книга Пожиратели звезд [Электронный ресурс] — Режим доступа: <http://loveread.ec/contents.php?id=31595>
31. Гете И.В. Всемирная библиотека поэзии. Избранное. Пер. с нем. Б. Пастернака. Ростов-на-Дону : Феникс, 1996. 512 с. – С. 98–512.
32. Гете Й.В. Фауст : Трагедія. Пер. з нім. М. Лукаша. Харків: «Фоліо», 2003. – 400 с.
33. Гётевские чтения / Под ред. А.А. Аникста, С.В. Тураева. Москва : Наука, 1986. 284 с.
34. Давиденко Г. Й. Історія зарубіжної літератури ХХ ст. : Навчальний посібник. Київ : Центр учбової літератури, 2011. 488 с.
35. Дворко Ю. В. Основные тенденции британской прозы 80-х гг. ХХ века: дис. ... канд. филол. наук. Москва : МГУ, 1992. 206 с.
36. Дубкова М.В. «Трансформация жанра биографии в творчестве Питера Акройда» : дис. ...канд. филол. наук. Москва : МГУ, 2015. 178 с.
37. Дудніков М.О. Поетика історичного роману В.Я. Брюсова «Вогненний ангел» // Вісник Запорізького національного університету : зб. наук. праць. Філологічні науки. Запоріжжя : ЗНУ, 2015. С. 84–91.
38. Ермакова М. С. Поиски истины Фаустом Гёте. Вестник ИГЛУ, 2013. С.108–110.
39. Жирмунский В.М. Творческая история «Фауста». Очерки по истории немецкой классической литературы. Ленинград : Художественная литература, Ленинградское отделение, 1972. 493 с.
40. Журавель О.Д. Сюжет о договоре человека с дьяволом в древнерусской литературе. Новосибирск: Сибирский хронограф, 1996. 234 с.
41. Ильёв С. П. Роман или «правдивая повесть»? / Брюсов В. Я. Огненный ангел; сост., вступ. ст. и ком. С. П. Ильёва. Москва : Высшая школа, 1993. С. 6–20.
42. Ишимбаева Г.Г. Образ Фауста в немецкой литературе XVI–XX веков. Москва : Флинта, Наука, 2002. 262 с.
43. Ишимбаева Г.Г. Русская фаустиана ХХ века. Москва : Флинта, Наука, 2002. 128 с.
44. Ишимбаева Г.Г. Страницы русской фаустианы XIX века. Уфа : РИО БашГУ,

2005. 73 с.

45. Клименко Е.С., Ушакова О.М. Пространство города и дантовская космография в романе П. Акройда «Дом доктора Ди». Зарубежная литература: историко-культурные и типологические аспекты : материалы Междунар. науч.-практ. конф., посвящ. 30-летию основания каф. зарубеж. лит. Тюм. гос. ун-та, Тюмень, 18-20 окт. 2004 г. / Тюм. гос. ун-т ; редкол.: В.Н. Сушкова (отв. ред.) [и др.]. Тюмень, 2005. Ч. 1. С. 76–83.
46. Клингер Ф. М. Фауст, его жизнь, деяния и низвержение в ад. Санкт-Петербург : Азбука-классика, 2005. 288 с.
47. Красильщиков В.А. Превращения доктора Фауста (развитие человека и экономический прогресс Запада). Москва : Таурас, 1994. 239 с.
48. Кристева Ю. От одной идентичности к другой // От Я к Другому. Сб. переводов по проблемам интересубъективности, коммуникации, диалога. Минск : Менск, 1997. 377 с.
49. Кшицова Д. С. «Огненный ангел» Брюсова и «Фауст» Гете / Брюсовские чтения 2016 года: Сборник статей. Ереван : Лингва, 2017. 516 с.
50. Легенда о докторе Фаусте / изд. подгот. В.М. Жирмунский; Ред. изд-ва А. И Соболева. Москва; Ленинград : Изд-во АН СССР, 1958. 574 с.
51. Леван Д. В. Жанрова своєрідність трагедії І. В. Гете «Фауст» // Східнослов'янська філологія: здобутки та перспективи : збірник матеріалів XI Всеукраїнської студентської наукової інтернет-конференції. Кривий Ріг, 2021. Вип. 11. С. 50–54.
52. Липчанская И.В. Образ Лондона в творчестве Питера Акройда: дис. ... канд. филол. наук. Саратов : СГУ им. Н.Г. Чернышевского, 2014. 184 с.
53. Література. Теорія. Методологія / упоряд. і наук. ред. Д. Уліцької; пер. з польськ. С. Яковенка. Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. 543 с.
54. Лобков А. Е. Романы Ромена Гари : Проблема автора : автореферат дис. ... кандидата филологических наук : 10.01.05 / Нижегородский лингвистический ун-т. Москва, 1998. 23 с.
55. Ломтев С. В. Проза русских символистов : пособие для учителей. Москва :

Интерпракс, 1994. 110 с.

56. Лотман Ю. М. Об искусстве / сост. Р. Г. Григорьев, М. Ю. Лотман. Санкт-Петербург : «Искусство-СПб», 2005. 704 с.
57. Максимов Д. Е. Брюсов. Поэзия и позиция. Ленинград : Советский писатель, 1969. 470 с.
58. Манн Томас. Художник и общество : Статьи и письма. Москва : Радуга, 1986. 440 с.
59. Марло К. Трагическая история доктора Фауст / Перевод Н. Н. Амосовой : Легенда о докторе Фаусте. Серия «Литературные памятники. Москва : Наука, 1978. – 423 с.
60. Мейзерский В.М. Философия и неориторика. Киев : Лыбидь, 1991. 192 с.
61. Мірошніченко Л. Ф. Методика викладання світової літератури в середніх навчальних закладах : підручник. Київ : Видавничий Дім «Слово», 2010. 432 с.
62. Народные русские легенды А. Н. Афанасьева. Новосибирск: Наука, 1990. 270 с.
63. Николаева Т.М. Текст //Лингвистический энциклопедический словарь. Гл. ред. В.Н. Ярцева. Москва : Советская энциклопедия, 1990. 507 с.
64. Нямцу А.Е. Миф. Легенда. Литература (теоретические аспекты функционирования). Черновцы: Рута, 2007. 520 с.
65. Нямцу А.Е. Поэтика традиционных сюжетов. Черновцы: Рута, 1999. 176 с.
66. Парнов Е.И. Трон Люцифера. Критические очерки магии и оккультизма. Москва : Политиздат, 1985. 303 с.
67. Парфенов А.Т. Кристофер Марло. Москва : Художественная литература, 1964. 224 с.
68. Парфенов А.Т. Легенда о Фаусте и гуманисты северного Возрождения [Электронный ресурс] // Культура эпохи Возрождения и Реформация. Москва : Наука, 1981. С.163–170. – Режим доступа: [http://www.philology.ru/literature3/parfyonov-81 .htm](http://www.philology.ru/literature3/parfyonov-81.htm), свободный. – Загл. с экрана.
69. Парфенов А.Т. Марло, Шекспир, Джонсон как современники.

Филологические науки, 1975. № 3. С. 88–96.

70. Пахсарьян Н.Т. Фаустовская ситуация во французском романе-фельетоне («Мемуары дьявола» Ф. Сулье) / Гётевские чтения. Москва : Наука, 2007. С. 253–260.
71. Письменный М.А. История о Фаусте и чёрте. Москва : Детская литература, 1996. 400 с.
72. Пуришев Б.И. Брюсов и немецкая культура XVI века / Брюсовские чтения 1966 года. Ереван, 1968. С.455–460.
73. Руигби Л. Фауст. Пер. с англ. Д. Кунташова. Москва : Вече, 2012. 432 с.
74. Сандулов Ю. Дьявол: Исторический и культурный феномен. Санкт-Петербург : «Лань», 1997. 190 с.
75. Святополк-Мирский Д. П. История русской литературы с древнейших времен по 1925 год. Пер. с англ. Р.Зерновой. 3-е изд. Новосибирск: Издательство «Свиный и сыновья», 2007. 872с.
76. Струков В.В. Художественное своеобразие романов Питера Акройда : дис. ... канд. филол. наук. Воронеж : ВГУ, 1998. 253 с.
77. Сюдюков І. Почерк «нацистського Мефістофеля» // День. № 154. 2013.
78. Теорія літератури в Польщі. Антологія текстів. Друга половина ХХ – початок ХХІ ст. / упоряд. Б. Бакула; заг. ред. В. Моренець; пер. з польськ. С. Яковенко. Київ : Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2008. 531 с.
79. Трансформація // Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / авт.-уклад. Ю І. Ковалів. Київ : ВЦ «Академія», 2007. Т. 2 : М–Я. С. 497.
80. Тюпа В. И. Фрагменты Петербургского интертекста // Анализ художественного текста. Москва : Издательский центр «Академия», 2006. С. 264–272.
81. Ушакова Е.В. Литературная биография как жанр в творчестве П. Акройда : дис. ...канд. филол. наук. Москва : МГУ, 2001. 195 с.
82. Фандеева, О. В. Рецепция «Фауста» И. В. Гёте в критике ХХІ века / О. В Фандеева. Текст : непосредственный. Молодой ученый. 2020. № 15 (305). С. 413–418. URL: <https://moluch.ru/archive/305/68801>

83. Фатеева Н.А. Типология интертекстуальных элементов и связей в художественной речи // Изв. РАН. Сер. лит. и языка. 1998. Т. 57. № 5. С. 25–38.
84. Фёдоров Ф.П. «Фауст» Гёте. Рига : Звайгзне, 1976 . 142 с.
85. Федоров И. Ф. «Фауст» Гете и народная легенда о Фаусте / Контекст. 1975. Москва : Наука, 1977. С. 315–344.
86. Фришмут М. Типы Фауста в мировой литературе : очерки Санкт-Петербург : [б. и.], 1887. 89–129, 503–542, 199–228, 471–501 с. // Вестник Европы. Б. ц. Хайнеман В. Реферативный журнал «Языкознание». Москва. 1999. № 1. С. 22–27.
87. Хализев В.Е. Теория литературы. Москва : Высшая школа, 2002. 438 с.
88. Хассан І. Культура постмодернізму // Вікно в світ. 1999. № 5. С. 99–111.
89. Ходасевич В. Ф. Конец Ренаты / Ходасевич В. Ф. Перед зеркалом. Ленинград : ОЛМА – ПРЕСС, 2002. С. 135–145.
90. Холодковский Н.А. Комментарий к поэме Й.В. Гёте «Фауст». Изд. 2-е. Москва : URSS, 2010. 280 с.
91. Чернозёмова Е.Н. Доктор Фауст по-английски: актуализация образа Мерлина в литературе XX века / Вестник Рязанского государственного университета имени С.А. Есенина. 2013. № 4/41. С. 110–114.
92. Чорновол-Ткаченко Р.С. Теорія інтертекстуальності: цілі, завдання, методи // Вісник СумДУ. 11 (95). 2006. Т.2. С. 82–87.
93. Шалагінов Б.Б. «Фауст» Й.В. Гете: Містерія. Міф. Утопія: До проблеми духовної сутності людини в німецькій літературі на рубежі XVIII–XIX ст. : монографія. Київ : Вежа, 2002. 280 с.
94. Шейнман М. М. Вера в дьявола в истории религии. Москва : Наука, 1977. 112 с.
95. Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. Ч. 1. Гештальт и действительность. Москва : Мысль, 1993. 663 с.
96. Шпренгер Я., Инститорис Г. Молот ведьм. Саранск : Саранский филиал СП «Норд», 1991. 352 с.
97. Штайнер Р. Фауст – человек стремления: духовнонаучные комментарии к

«Фаусту» Гёте. Том I. <http://rudocs.exdat.com/docs/index-198042.html>

98. Штейнбук Ф. М. Методика викладання зарубіжної літератури в школі: навч. посіб. для студ. вузів. Київ : Кондор, 2010. 314 с.
99. Эккерман И.-П. Разговоры с Гете. Москва : Художественная литература, 1981. 687 с.
100. Эллис. Русские символисты: К. Бальмонт, В. Брюсов, А. Белый. Москва : Мусагет, 1910. 420 с.
101. Эпштейн М. Н. Парадоксы новизны: О литературном развитии XIX–XX веков. Москва : Советский писатель, 1988. 416 с.
102. Якушева Г.В. Фауст в искушениях XX века: Гётевский образ в русской и зарубежной литературе. Москва : Наука, 2005. 235 с.
103. Якушева Г.В. Фауст и Мефистофель в литературе XX века / Гётевские чтения. Москва : Наука, 1991. С. 288.
104. Ясинская З. И. Исторический роман В. Я. Брюсова «Огненный ангел» / Брюсовские чтения 1963 года. Ереван : Айастан, 1964. С. 101–129.
105. Gibson J., Wolfreys J. Peter Ackroyd: the Ludic and Labyrinth Text. London : Macmillan Press, 2000. 330 p.
106. Hauhart W. The reception of Goethe's Faust in England in the first half of the nineteenth century. New York : Columbia University Press, 1909. 174 p.
107. Watt I. Myths of Modern Individualism: Faust, Don Quixote, Don Juan, Robinson Crusoe. Cambridge University Press, 1997. 293 p.
108. Hawkes D. The Faust Myth: Religion and the Rise of Representation. New York, 2007. 247 p.
109. Butler E. Fortunes of Faust. Cambridge: University Press, 1952. 365 p.
110. Lives of Faust: The Faust Theme in Literature and Music. A Reader / Ed. by L. Fitzsimmons. Walter de Gruyter, 2008. 508 p.
111. Onega S. Metafiction and Myth in the Novels of Peter Ackroyd. Columbia : Camden House, 1999. 196 p

РОЗДІЛ 4.

**МЕТОДИКА ВИВЧЕННЯ ОБРАЗНОЇ СИСТЕМИ ТРАГЕДІЇ Й.-В. ГЕТЕ
«ФАУСТ» НА УРОКАХ ЗАРУБІЖНОЇ ЛІТЕРАТУРИ
(9 КЛАС)**

4.1. Вивчення стану проблеми в шкільній практиці.....	
4.2. Методи дослідження художніх образів на уроках літератури	
4.3. Розробка уроку: «Вивчення образної системи трагедії Й.-В. Гете «Фауст» на уроках зарубіжної літератури (9 клас).....	
Висновки до четвертого розділу.....	

4.1 Вивчення стану проблеми в шкільній практиці

Найважливішою метою курсу зарубіжної літератури в 9 класі сучасної загальноосвітньої школи є формування у школярів ключових і предметних компетентностей у процесі читацької діяльності: заохочення учнів до вдумливого читання художньої літератури; розвиток критичного мислення; осмислення поезики літературних творів в контексті їх жанрової та художньої своєрідності; збагачення духовного світу школярів, їх життєвого та естетичного досвіду; опанування знань про художню літературу в її духовно-моральному значенні.

Відповідно до Концепції Нової української школи учні загальноосвітніх навчальних закладів мають не тільки опанувати зміст дисциплін, а передусім набути важливі для життя в суспільстві уміння і навички (компетентності), важливі для всебічного розвитку особистості, її подальшого становлення, морального та професійного зростання.

Компетентнісний підхід спрямований не на процес навчання, а на досягнення власного результату учня, освітня роль якого змінюється: із реципієнта перетворюється на учасника освітнього процесу.

Компетентнісний підхід надає можливість сформувати розвинуту й творчу особистість із вільною свідомістю, правильно сформованими поглядами

на життя, устремлінням до самовдосконалення, до нових вершин у різних видах діяльності.

Вивчаючи трагедію Й. В. Гете «Фауст» на уроках зарубіжної літератури, в учнів важливо сформувати предметні та ключові компетентності.

Ключові компетентності називають універсальними, оскільки охоплюють сфери надзвичайно важливі для реалізації особистістю своїх власних здібностей. Вони можуть передбачати вміння формувати власні ціннісні орієнтири (ціннісно-сміслові компетенції); уміння володіти знаннями і досвідом виконання соціальних ролей (загальнокультурні компетентності); уміння аналізувати факти, використовувати різноманітні методи пізнання (навчально-пізнавальні компетентності), знання мов, володіння різними видами мовленнєвої діяльності, уміння спілкуватися в полікультурному суспільстві (комунікативні компетенції) тощо.

Предметні компетентності мають наступну градацію: знаннєві, діяльнісні та ціннісні компоненти.

Стосовно знаннєвих компонентів зазначимо: учні повинні володіти загальними положеннями матеріалу, який вивчають. Так, вивчаючи творчість Й. В. Гете, необхідно розуміти значущість творчості мислителя у світовому літературному процесі. Учні мають орієнтуватися в ключових ознаках такого напрямку, як німецьке Просвітництво. Мати загальну уяву про ідейно-філософський зміст трагедії Й. Гете «Фауст». Знати про «Народну книгу» Й. Шпіса, яка вважається пратекстом фаустианських сюжетів.

Щодо діяльнісних компонентів, то учні мають аналізувати ідейно-тематичний зміст, сюжетно-композиційну основу твору; характеризувати образи трагедії Й.В. Гете «Фауст», уміння використовувати теоретичні поняття: жанр, композиція, художні засоби; проводити порівняльний аналіз корелятивних образів: Фауста і Мефістофеля; Фауста і Вагнера; аргументовано доводити свою власну точку зору на будь-який аспект твору.

Згідно з емоційно-ціннісним (аксіологічним) компонентом учні мають усвідомлювати цінність невпинного пошуку, як сенсу людського буття. Емоції

міцно пов'язані з цінностями, оскільки емоції спрямовані на певний об'єкт і пов'язані з вираженням ставлення до нього.

Завданням школи є формування у школярів системи базисних цінностей, які повинні бути як універсальними, так і індивідуалізованими, оскільки кожна особистість відрізняється власною системою ціннісних орієнтацій, в залежності від здібностей, індивідуальних особливостей тощо. Аксиологічна спрямованість формується на таких базисних цінностях: моральних, інтелектуальних, соціальних, матеріальних та ін..

Образ Фауста буквально абсорбує безліч філософсько-етичних проблем, втілених у творі: сенс життя, як розуміти добро і зло, як знання впливають на розвиток суспільства. «Фауст» є ідеальним прикладом твору, за допомогою якого вчитель має змогу прищеплювати учням поняття про високі моральні цінності, вічні істини та ідеали.

4.2. Методи дослідження художніх образів на уроках літератури

Сучасні підходи до вивчення літератури зосереджуються на загальних засадах педагогіки, мають універсальний характер, але, на наш погляд, не зовсім відповідно корелюють зі специфікою такого унікального предмету, як література.

Поняття «образ» екстраполює літературознавстві декілька значень. Через поняття «образ» глобальне поняття може розкриватися через індивідуальне. У цьому сенсі можна назвати образ України, образ природи, людини. На мовному рівні образ тотожний поняттю «троп», у такому випадку йдеться про метафору, порівняння чи, припустимо, гіперболу. Ще один рівень сприйняття літературного образу – спостереження його в системі конфліктів.

Поняття «персонаж» більш ширше, аніж поняття «образ». Персонаж – це будь яка діюча особа твору.

Літературні образи мають суттєве значення для розкриття змісту твору в руслі його ідейних контекстів. Літературним образам належить пріоритетне місце у вираженні ідейної канви твору. Від рівня відчуття літературного образу,

інтересу до нього залежить загальне ставлення до художнього твору, розуміння його ідейної спрямованості.

Художній образ характеризується в багатьох аспектах: соціальний та матеріальний стан; зовнішній вигляд; коло розумових інтересів, схильностей та звичок.

Діапазон методичних засобів над літературним образом пропонує низку прийомів: коментоване читання епізодів, в яких помітні важливі елементи для характеристики образу; відбір деталей, вибіркового переказу характерних уривків тощо.

Для методу творчого читання використовуються такі прийоми, як виразне (а в кращому випадку – художнє) читання вчителя; читання художнього тексту вчителя з коментарями (коментоване читання); бесіда, яка підсилює уяву, активізує враження учнів від прочитаного.

При вивченні художніх образів на уроках літератури слід досягти такого ефекту, щоб учні сприйняли їх власним відчуттям, пережили їх естетично, відчули хвилювання від усвідомлення певних думок.

Методика, що пов'язана з творчим читанням, і має відношення до вивчення художнього образу, спирається на творче сприйняття художнього твору, на активну роботу уяви. Ця діяльність, звичайно, має індивідуальний характер, вона проявляється в емоційних станах та душевних настроях –подив, обурення, схвалення, сміх.

М.І. Кудряшов розробив методи, які стосуються важливої ланки діяльності учнів. Одним із таких методів є творче читання – вид діяльності учнів. Цей загальний метод поділяється на а) **репродуктивний метод** навчання: він пов'язаний з системою узагальнення та відтворення знань у готовому вигляді: слово вчителя, лекція, робота з підручником та науковою літературою. Важливу роль при використанні цього методу відводять таблицям та схемам. Слухаються доповіді, які мають відношення до готових матеріалів; б) **евристичний метод** навчання сходиться до часів Сократа. Цей метод навчання і виховання нагадує своєрідні «Сократівські бесіди». У шкільній практиці тривалий час основною функцією методів була практика засвоєння знань, а

функція розвитку пізнавальних здібностей – залишалась осторонь. Тобто намічалася тенденція викласти знання у готовому вигляді.

Засвоєння знань, найбільша активність мислення виникає при появі проблемної ситуації. Формулювання проблемної ситуації є основою проблемного навчання, яке реалізується за допомогою евристичного (частково-пошукового) методу.

Якщо розглянути використання цього методу у ході опрацювання «Фауста», доречним для вчителя буде пильно переглянути текст твору, добрати додаткову літературу (літературознавчі, біографічні, так звані фонові матеріали, літературно-критичні статті та статті підручника тощо), звернутися до інших видів мистецтва, тобто мають інтермедіальну складову (екранізація, телепередача, вистава тощо). При опитуванні учнів за сюжетом «Фауста» вчитель має право обрати один з двох видів бесіди – за заздалегідь визначеними запитаннями або ж «вільну бесіду». Загалом – це слушний метод задля виявлення вчителем рівня підготовленості учнів та розуміння проблемних питань, закладених Гете у «Фаусті»; в) **дослідницький** метод навчання.

Дослідницький метод співвідноситься з проблемним навчанням. Цей метод спонукає учнів стати дослідниками: необхідно самостійно сформулювати проблему, знайти методи її рішення, зробити висновки та узагальнення. Головною ідеєю дослідницького ставлення до навчання полягає у використанні наукового підходу до рішення певного завдання. Робота учнів нагадує класичну модель наукового дослідження, якою користуються учені.

4.3. Розробка уроку: «Вивчення образної системи трагедії Й. В. Гете «Фауст» на уроках зарубіжної літератури (9 клас).

Тема: «Образна система трагедії Й. В. Гете «Фауст».

Мета:

- **освітня:** ознайомити дев'ятикласників із образною характеристикою твору;
- **розвиваюча:** розвивати творчу уяву, пам'ять та уміння характеризувати головні образи твору;
- **практична:** розвивати вміння складати таблиці, схеми, виявляти детермінантні основи в образній структурі твору; навчити школярів

формувати власне ставлення до літературних образів; аналізувати світоглядні позиції, втілені в образах Фауста і Мефістофеля в контексті сучасності;

- **виховна:** прищеплювати учням моральні цінності, прагнення до духовного зростання.

Тип уроку: комбінований.

Обладнання: портрет Й.В. Гете; текст трагедії «Фауст»; таблиця «Значення образів».

Епіграф: Лише *той життя й свободи* вартий, *хто йде щодня за них у бій.*

Й. В. Гете

Хід уроку

I. Організаційний момент.

II. Актуалізація опорних знань.

1. Робота з епіграфом

- Поясніть, як ви розумієте епіграф до уроку.
- Який сенс на вашу думку вкладав Гете у ці слова?
- Чи доцільно буде використати цей епіграф у зв'язку з тлумаченням образу Фауста?

III. Оголошення теми та мети уроку. Мотивація навчальної діяльності.

Вчитель: Шановні учні, ви вже ознайомились більш детально з визначною трагедією Гете «Фауст», тож зараз давайте зупинимось на найважливіших питаннях, порушених у цьому творі та спробуємо дати характеристику образам головних героїв твору.

IV. Робота над темою уроку.

1. Характеристика образів головних героїв.

Вчитель: Згідно з тим, що трагедія була уважно вами прочитана, прийшов час поринути у більш детальний аналіз діючих осіб, за допомогою яких і розкривається глибинний зміст твору. Дайте, будь ласка, характеристику трьом основним образам трагедії «Фауст» – Фаусту, Мефістофелю та

Маргариті. Буде дуже доречно, якщо характеристика героїв буде підкріплена рядками із самого твору.

Учень 1: У «Фаусті» людина постає як справжній центр світу. Гете – митець, який відобразив розквіт індивідуальності. Фауст свідомо протиставляє себе світові. Його віра в свою могутність нескінченна, він підіймає на плечі весь тягар невирішених життєвих питань. Фауста можна визначити як своєрідний символ людства на шляху до самопізнання та осягнення таємниць всесвіту.

Внутрішня роздвоєність робить Фауста трагічним героєм нового часу. Духовна криза призводить Фауста до думки про самогубство. Проте, його рятує те, що любов до життя в ньому надзвичайно могутня. Але він живе весь час на межі трагедії. Фауст переживає не одну трагедію. Перша – безплідність цілого життя, відданого книжковим наукам. Друга – безуспішна спроба вирвати у природи її таємниці за допомогою магії. Для людини настільки пристрасно відданої пошукам істини, як Фауст, і те, і інше – трагедія. Трагедія і те, що Фауст усвідомлює обмеженість власних сил і можливостей. І все ж він не відрікається від прагнення до далекої і майже недосяжної цілі.

Фауста не можна вважати ідеальним. На своєму шляху він багато разів помилявся: зруйнував долю Маргарити, був причетний до загибелі її матері, брата і, врешті-решт, дитини, але ніщо не зупинило його на шляху до пошуку істини, прагнення пізнати закони світу

Учень 2: Образ Мефістофеля надзвичайно складний.

Мефістофель у творі Й. Гете не має схожості з чортом, який представлений у народних легендах. Мефістофель виконує важливу роль – критикує, провокує, знаючи слабкості людей, він глузує над ними.

«Пролог на небесах» – є філософсько-символічною основою «Фауста» Й. Гете. У пролозі формується основна тема твору. Архангели, Господь Бог, Мефістофель – учасники цього «Прологу». Сцена розпочинається співами архангелів, вони славлять Бога та його творіння. З одного боку світ гармонійний, цілісний, але не зважаючи на це він не позбавлений зла, буревіїв та нещастя.

Бог постає перед нами як добродушний дідок, а Мефістофель у вигляді світської людини, дотепної та скептичної, в дусі XVIII ст. . Безумовно, Бог та Мефістофель мають в тексті глибинний символічний підтекст: Бог – символізує добро, оптимістичне ставлення до людини; Мефістофель – навпаки, втілює зло, скептично оцінює людську сутність. Що дивно. Незважаючи на кардинальну антиномічність цих двох образів, між ними встановлюються дружні стосунки.

Суперечки Бога та Мефістофеля є ключовою у драматичній структурі «Прологу на небесах». Мефістофель втілює негативне ставлення до світу і людини, він впевнений, що життя людей нікчемне з причини поганої природи людини. Мефістофель визнає божественні досягнення на рівні «сонць» і «світів», але ж не на рівні людської природи

У зв'язку зі своєю абсолютно недосконалою природою, людина знищує себе, випромінює багато зла, так що дияволу вже не потрібно розповсюджувати зло, за нього це роблять люди.

Учень 3: Маргарита (Гретхен) як символ жертвовного кохання.

Маргарита (Гретхен) – витончений жіночий образ, красивої зовнішності і витонченої душі. Фауст закохався в неї: чуйну, гідну, віддану. Незважаючи на те, що у Маргарити розвинена інтуїція, вона, нібито, позбавлена інстинкту самозбереження.

Її родина належала до касты бюргерів. Ці обставини вплинули на героїню: вона поважала традиції, мріяла про щасливе сімейне життя. Зустрівшись із Фаустом, вона закохалася в нього, й послухала серце, а не розум, що й призвело до трагедії.

Маргарита, як чемна людина, дуже тяжко сприйняла своє «падіння». Вона мала надію, що світогляд Фауста зміниться. Але коли її коханий, не навмисно вбиває брата, вона втрачає будь-яку надію на те, що вони будуть разом.

Тимчасове божевілля спричинило непоправну біду. Вона знищує власну дитину. За цей вчинок вона попадає до в'язниці. Фауст докладає зусиль, щоб визволити Маргариту з-за ґрат. Маргарита не може прийняти цю допомогу. Розуміючи ступінь гріха, вона знає, що вже ніколи не буде вільною.

1. Порівняльна характеристика образів Фауста і Мефістофеля.

Вчитель: Зробіть порівняльну характеристику образів Фауста і Мефістофеля.

Учні: У трагедії Й. Гете «Фауст» Бог дає дозвіл Мефістофелю на зустріч із Фаустом саме тому, що знаходячись поруч із людиною він виконує певну функцію, адже: *«Людина не всякчас діяльності радіє, // Понад усе кохає супокій; // Потрібен їй супутник ворушкий, // Щоб бісом грав і збуджував до дії»*. Тобто людській природі притаманне прагнення до самозаспокоєння та рутини, а також самовдоволення, але ці стани людської природи не сприяють саморозвитку людини, тому що самозаспокоєння та самовдоволення позбавляють людину можливості діяти. Дія, як відомо, повинна мати стимули і цим стимулом є заперечення негативних сторін життя. Таким чином у «Пролозі на небесах» визначається подвійна функція Мефістофеля. За власним задумом Мефістофеля – слід відволікати людину від високих помислів, а по замислу Бога, Мефістофель повинен своїм нещадним сарказмом постійно спонукати людину до дії, таким чином надаючи допомогу у подоланні самозаспокоєння та самовдоволення.

Симбіоз Мефістофеля і Фауста не можна сприймати однобоко. Мефістофель сам говорить про себе, що «творить добро, всьому бажаючи зла». Він підштовхує Фауста до дії. У їх стосунках проглядається певний філософський закон: боротьба і єдність протилежностей.

Фауст живе в постійних сумнівах та тривогах. Він має велику жагу до знань. Мефістофель спокійний: він не рветься думками «за межі», бо переконаний – там нічого немає, там пустота. Мефістофель дивиться на світ без ненависті і любові, у нього відчуття звичайного презирства до цього світу. Мефістофель каже всю правду, яку знає про Фауста. Однак, Фауст, зі своєю неспокійною душею, постійним прагнення пізнати світ і змінити його на краще викликає не тільки співчуття, але й повагу.

2. Складання порівняльної таблиці.

Вчитель: Зараз, шановні учні, давайте спробуємо скласти **таблицю**, яка буде виступати поясненням до символічних та алегоричних образів трагедії:

<i>Образ</i>	<i>Значення</i>
Фауст	шукач безмежних знань, символ духовних пошуків людства
Мефістофель	Скептик та цинік, здатний проникнути в найглибші таємниці людської природи, але він же й зневажає людську природу
Маргарита	символ жіночої природи, що втілює жертвність
Вагнер	представник схоластичного мислення
Гомункул	людиноподібна істота, позбавлена еволюційного розвитку, до якого причетне людства. Недовтілена людина
Єлена	символ ідеального втілення античної краси
Евфоріон	символ невизнання наступності епох (на прикладі сучасності та античності); (найзагадковіший персонаж трагедії Гете «Фауст»)
Хірон	символ скептично налаштованої частини людства, нездатної сприйняти потяг до ідеалу
Імператор	символ тоталітарного бездарного правління (деспотії)
Аріель	символ здорових сил природи
Бог	символ абсолюту: абсолютна ідея, абсолютний розум, абсолютна свідомість

V. Підбиття підсумків уроку.

Вчитель: Сьогодні на уроці ми з вами навчилися давати характеристику образам героїв і їх вчинків та склали таблицю символічних та алегоричних образів трагедії. Підводячи підсумки, давайте дізнаємось, що нового ви дізналися та чому навчилися на сьогоднішньому уроці?

Продовжіть речення «Сьогодні на уроці я...»:

1. «дізнався...»
2. «зрозумів...»
3. «вдячний...»

VI. Домашнє завдання.

Вчитель: Користуючись порівняльною таблицею, складеною на уроці, напишіть більш детальну характеристику кожного з образів, підкріплюючи ваші роздуми цитатами з твору.

Висновки до четвертого розділу

Під час виконання досліджень в ході магістерської роботи ми виконали всі поставлені завдання, а саме:

- дослідили стан проблеми в шкільній практиці;
- проаналізували методи дослідження художніх образів на уроках літератури;
- розробили урок: «Вивчення образної системи трагедії Й.-В. Гете «Фауст» на уроках зарубіжної літератури (9 клас)

Ми дійшли висновку, що стан проблеми вивчення найвеличнішого творіння Гете «Фауст» у шкільній практиці полягає у багатогранності досліджуваного матеріалу. Особливої уваги потребує такий аспект, як виховання морально-етичної культури учнів. Досліджено, що освітяни зазнають труднощів як у підготовці учнів до сучасного життя та майбутньої діяльності, так і у цілеспрямованому формуванні в них ключових і предметних компетентностей.

Задля формування предметних та ключових компетентностей визначено, що потрібно використовувати компетентнісний підхід, що забезпечує настанову не на процес навчання, а на досягнення особистого результату учня.

Досліджено, що компетентнісний підхід дає змогу сформуванню творчої й активної особистості із вільною свідомістю, прагненням до постійної самоосвіти, до нових вершин у різних видах діяльності, саме тому його доцільно буде використовувати у процесі розгляду «Фауста».

Визначено, що прищеплювати учням поняття про високі моральні цінності, вічні істини, ідеали та порушувати розмову про філософсько-етичні проблеми, поставлені у творі представляється можливим завдяки використанню вчителем різноманітних шляхів аналізу, принципів, методів і прийомів навчання на уроках зарубіжної літератури.

Ми переконалися, що при вивченні художніх образів літературного твору доцільно звертатися до таких методів навчання, як: метод творчого читання, репродуктивний метод навчання, евристичний, дослідницький.

Підсумовуючи все вище сказане, ми можемо зробити висновки про те, що кваліфіковано підготовлений та проведений урок завжди передбачає використання цілого комплексу органічно поєднаних між собою методів. І саме таке поєднання дозволяє як докладно та ефективно опрацьовувати програмовий твір, так і підтримувати зацікавленість учнів у вивченні творів зарубіжної літератури.

«Фауст» є ідеальним прикладом твору, за допомогою якого вчитель має здатність прищеплювати учням поняття про високі моральні цінності, вічні істини, ідеали та порушувати розмову про філософсько-етичні проблеми, поставлені у творі. Це представляється можливим завдяки використанню вчителем різноманітних шляхів аналізу твору, принципів, методів і прийомів навчання на уроках зарубіжної літератури.