

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

«Допущено до захисту»

Завідувач кафедри

_____ Дудніков М.О.

«__» _____ 2022 р.

Реєстраційний № _____

«__» _____ 2022 р.

ТРАНСФОРМАЦІЯ ФАУСТОВСЬКОГО СЮЖЕТА В РОМАНАХ
В.Я. БРЮСОВА «ОГНЕННИЙ АНГЕЛ» И М.А. БУЛГАКОВА
«МАСТЕР И МАРГАРИТА»

Кваліфікаційна робота

студентки групи ЗРМЛм-17

ступінь вищої освіти другий (магістерський) рівень,
спеціальність 014 Середня освіта (Мова і література
російська)

Шмоль Алли Миколаївни

Керівник: кандидат філологічних наук, доцент,

Дудніков М. О.

Оцінка: Національна шкала _____

Шкала ECTS _____ Кількість балів _____

Члени ЕК:

СО Д Е Р Ж А Н И Е

ВВЕДЕНИЕ	4
ГЛАВА 1. ОБРАЗ ФАУСТА В ЕВРОПЕЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ	8
1.1. Особенности народной легенды о Фауст.....	8
1.2. Фауст и английский театр Возрождения (на материале пьесы К. Марло «Трагическая история доктора Фауста»).....	14
1.3. Философско-эстетические идеи трагедии И.-В. Гете «Фауст».....	19
Выводы к первой главе.....	27
ГЛАВА 2. ПРИЕМЫ ТРАНСФОРМАЦИИ ТРАДИЦИОННЫХ СЮЖЕТОВ И ОБРАЗОВ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ	29
2.1. Интертекстуальная основа художественно-философского произведения...29	29
2.2 Литературные архетипы (к вопросу о функционировании в литературном произведении традиционных сюжетов и образов).....	33
2.3. Трансформационные элементы фаустовского сюжета.....	39
Выводы ко второй главе.....	46
РОЗДІЛ 3. ТРАНСФОРМАЦИОННЫЕ ОСОБЕННОСТИ СЮЖЕТА О ДОКТОРЕ ФАУСТЕ В РОМАНАХ В.Я. БРЮСОВА «ОГНЕННЫЙ АНГЕЛ И М.А. БУЛГАКОВА «МАСТЕР И МАРГАРИТА»	49
3.1. Трансформация фаустианской темы в романе В.Я. Брюсова «Огненный ангел»: исторический контекст.....	49

3.2. Рецепция фаустианских сюжетов в романе М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита»	60
Выводы к третьей главе.....	69
ВЫВОДЫ	72
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ	77

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность магистерского исследования заключается в том, что мировой литературный процесс обладает особым свойством, имеющим отношение к повторяющимся во времени сюжетам, образам и мотивам, находящимся в тесной взаимосвязи с определенной эпохой, и наполняющим литературу новыми художественно-философскими смыслами.

К таким традиционным сюжетам, образам и мотивам относятся имена, получившие генетическую стойкость и художественно-эстетическую ценность: Прометей, Пигмалион, Эдип, Дон Жуан, Дон Кихот, Агасфер, Крысолов, Робинзон и др. Особое место в этом ряду занимает Фауст, который соединил в себе легендарно-фольклорные и исторические начала.

Понятие трансформации мы будем трактовать как преобразование одной литературной структуры в другую, при этом сохраняя внутреннюю основу содержания. Наблюдаемые нами различия в рамках фактов и событий, возникшие в результате этих трансформаций, мы будем именовать версией.

Особое внимание мы обратим на переключку сюжетов, образов и мотивов в их типологической и генетической взаимосвязи, при этом мы обратимся как к формальной основе данной научной проблемы, вбирающей в себя переключку сюжетно-образной основы, подкрепленной приемами продолжения и дописывания текстов, так и к глубинной части данного вопроса: исследование литературных основополагающих источников.

Все эти сложные процессы рассмотрим на материале конкретных художественных произведений, судьба которых самым тесным образом связана с трансформационными процессами философских идей, составляющих ключевой идейно-художественный и философский конгломерат – это романы В.Я. Брюсова «Огненный ангел» и М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита».

Почетное место в мировой литературе и философии занимает образ Фауста, у которого был прототип – бродячий доктор и чернокнижник Иоганн Георг Фауст, живший в конце XV – первой половине XVI ст. При изучении образа Фауста в славянской традиции мы обратимся к фундаментальной работе

академика В.М. Жирмунского «Легенда о докторе Фаусте». В ней прослеживаются этапы эволюции сюжетов, вплоть до эпохи Просвещения. Большую ценность в трудах академика представляют комментарии, библиографические источники, документальные материалы, историко-литературные справки.

Остаётся до сих пор актуальным, животрепещущим вопрос: почему Фауст стал ключевым мифом мировой литературы и через половину тысячелетия не прекратился трансформационный процесс в различных художественных жанрах, основывающийся на уникальной, загадочной личности.

Особая роль в разработке темы Фауста принадлежит Иоганну Гете. Его трагедия «Фауст» дала мощный импульс развитию литературной традиции фаустианы. Немецкий сюжет очень быстро вышел за рамки страны. Сюжет на данную тематику спровоцировал мощную многовекторную художественно-философскую реакцию, что стимулировало появление новых родственных текстов. Фаустовский текст стал своеобразной матрицей («первопричиной», моделью), таящий в себе генерирующий потенциал для бесконечных смысловых пластов. Данная трансформационная реакция находит свое продолжение и в современной литературе.

В русской литературе XX столетия особый успех в плане взаимодействия с трагедией Гете «Фауст» имели произведения В.Я. Брюсова и М.А. Булгакова.

Целью квалификационной работы является раскрытие художественного своеобразия сюжета о докторе Фаусте в рамках его трансформационного воплощения в романах В.Я. Брюсова «Огненный ангел» (1908) и М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита» (1940).

Данной темой определился круг **задач**:

- раскрыть эстетический и философский потенциал художественного феномена сюжетов о докторе Фаусте («Народная легенда» о Фаусте; пьеса К. Марло «Трагическая история доктора Фауста»; трагедия И. Гете «Фауст»);

- очертить художественные приёмы, направленные на трансформационную составляющую в рамках традиционных сюжетов и образов (интертекстуальность; литературные архетипы; продолжение и дописывание);
- проанализировать трансформационные аспекты фаустианы в русском литературном контексте (на материале романов В.Я. Брюсова «Огненный ангел» и М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита») с точки зрения исторических контекстов и рецептивной поэтики

Объект исследования: трагедия И.В. фон Гете «Фауст», народная легенда о Фаусте (издание Шписа, 1587), романы В.Я. Брюсова «Огненный ангел» и М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита», повесть А.В. Чаянова «Венедиктов, или Достопамятные события жизни моей».

Предмет исследования: элементы художественной трансформации сюжетов, образов и мотивов художественных произведений, связанных с протосюжетом о докторе Фаусте в интерпретации писателей В.Я. Брюсова и М.А. Булгакова.

Методологической основой работы являются литературоведческие произведения по историко-литературным и теоретическим вопросам фаустианы: А.А. Аникста [3–6], В.М. Жирмунского [33, 46], Г.Г. Ишимбаевой [38–40], А.Е. Нямцу [57–58], А.Т. Парфенова [59–61], Б.Б. Шалагинова [93], Г.В. Якушева [91], а также литературоведческие труды по творчеству писателей В.Я. Брюсова: А.И. Белецкого [15], С.П. Ильева [36], Д.С. Кшицовой [44], Б.И. Пуришева [65], З.И. Ясинской [92]; и М.А. Булгакова: А.З. Вулиса [26], М.О. Чудаковой [82], Е.А. Яблокова [90].

Методы исследования: общенаучные (анализ, синтез, сравнение, обобщение, систематизация), психоаналитический, биографический, сравнительно-исторический, сравнительно-типологический, герменевтико-интерпретационный.

Практическое значение полученных результатов

Материалы и выводы магистерской работы могут быть использованы в школе и высшем учебном заведении при рассмотрении вопросов, касающихся

изучения фаустианской темы на уроках и занятиях по зарубежной литературе, а также на занятиях научного кружка, спецкурсах и спецсеминарах, посвященных творчеству И. Гете и авторам, в которых прослеживаются трансформационные процессы знаменитой легенды о докторе Фаусте.

Структура работы: работа содержит введение, три главы, выводы к главам, выводы, список использованной литературы.

Общий объем работы – 84 страницы, из которых основным текстом является 76 страниц, список использованной литературы включает 95 позиций.

ГЛАВА 1. ОБРАЗ ФАУСТА В ЕВРОПЕЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

1.1. Особенности народной легенды о Фаусте

Первые легенды об учёном-чернокнижнике, алхимике появились в Германии еще в XVI веке. И какие бы споры не возникали вокруг него, чаша весов склоняется в пользу того, что Фауст – личность историческая, со своей биографией, хотя и краткой, и довольно противоречивой. Многие биографы сходятся на том, что он родился в Германии в 1480 году (город Книттлинген в земле Баден-Вюртемберг) и умер в 1540 году (Штауфен-им-Брайсгау в земле Баден-Вюртемберг).

В начале XVI века имя Фауста довольно часто встречается в различных документах той эпохи: он числится в списках философского факультета Гейдельбергского университета (1509 год), а 12 февраля 1520 года в приходно-расходной книге епископа Бамперского написано о том, чтобы философу доктору Фаусту назначили жалование 10 гульдингов для составления гороскопа. Спустя 20 лет конквистодор Филипп фон Гуттен – участник экспедиции испанской Венесуэлы в письме к двоюродному брату писал, что почти все предсказания Фауста, касательно этой экспедиции, сбылись. Существуют письменные источники, в которых говорится, что Фауст бродил по Европе, выдавая себя за ученого, осведомленного во всех областях науки. Он утверждал, что из глубин своего подсознания может воссоздать все произведения Платона и Аристотеля, если бы они когда-нибудь погибли для человечества. Его можно отнести к так называемым бродячим школярам, которые получив университетское образование, не имели постоянной работы, поэтому и переезжали из одного города в другой в поисках заработка. К тому же, он занимался лечением, физиогномикой, составлением гороскопов и *«ворожбою на кристалле»*, *«умел находить сокровища»*, владел способами, *«которые укрепляют или разрушают брачные узы»* [46, с. 13].

И хотя фактов о существовании Фауста немного, но они все же есть. Первый факт – это письмо 1507 года: алхимика и философа Трителя первому

астрологу Курфюршества Пфальского, такое название носила одна из территорий Германии. В письме перечислялись все регалии магистра Георга Фауста. В тексте говорилось о том, что этот человек не считал чудеса Христа такими уж удивительными, и что он сам способен повторить их. Можно ли предполагать, что Трителий писал о том самом Фаусте? Если взять во внимание способности, которыми обладал Фауст, то такое предположение допустимо.

В городе Ингольдштат сохранилась запись о высылке из города некоего доктора Фауста. Далее след Фауста всплывает в Нюрнберге, где в муниципальной книге записано: *«Доктору Фаусту – известному садомиту и знатоку черной магии в охранной грамоте отказать»* [46, с. 12].

Эти легенды стали своеобразным протестом против религиозных догм и христианских канонов Средневековья. В них предлагалось индивидуальное или коллективное понимание системы мироустройства и моральных норм европейского общества. Фауст не ищет ни денег, ни любви, а только абсолютное знание, т.е. он хочет познать всю тайну земли, небес и преисподней. За возможность познать тайны этих трех сфер он готов поставить на кон свою бессмертную душу.

В 1587 году И. Шпис предлагает собранные им материалы всех легенд о Фаусте, накопившиеся в немецком фольклоре. Существует устойчивая версия, что сама легенда придумана таким человеком, как Андриас Фрей. Есть даже утверждение, что этот человек является праобразом Фауста.

В легендах дается раскладка по годам: сколько лет Мефистофель водит Фауста по преисподней, сколько лет он водит Фауста по поднебесью. Вариант текста Шписа очень преобразен немецким поэтом-мыслителем. По Шпису: Мефистофель 25 лет водит Фауста по поднебесью и 40 лет по преисподней. Для нас важно понять не цифры, а диспропорцию. Эта диспропорция характеризует западного человека, для которого все захватывающее, интригующее, страшное, сулящее угрозу, более интересное, чем просветленное.

Сведения о том, что Фауст заключал договор с дьяволом исходят от богослова Мартина Лютера. Он объявил чернокнижника пособником потусторонних сил. После этого заявления и появилась легенда о Фаусте.

Мефистофель (что значит: хитрец или ловкач) явился к Фаусту, сказав, что он легок и быстр, как мысль человека. Он все обещал Фаусту, кроме возможности повлиять на ход времени: продлевать или сокращать его. Договор действителен в течение 24-х лет. По истечению срока душа доктора Фауста попадет в ад. Мефистофель считает эту жертву *«небольшой платой за свои услуги»*. Только контракт нужно подписать – и не чернилами, а кровью. Контракт был заключен, договор с адом вступил в силу. С этого часа, мой господин, я повинуюсь твоим приказам и выполняю твои желания две дюжины лет подряд. Фаусту показалось, что часы стали тикать громче, а стрелки часов побежали быстрее. Время побежало... Мефистофель ухмыльнулся, а у Фауста пробежала дрожь.

Пример волшебства Фауста приводится в лейпцигской хронике: однажды погребщикам в Ауэрбегском винном погребе нельзя было выкатить бочку с вином. Тогда Фауст сел на нее верхом и силой его чар бочка сама поскакала на улицу. Человека, продавшего душу дьяволу должен настичь ужасный конец. Вот как, например, описывает смерть Фауста хронист Яким Мангилиус Фауст провел время в одной деревушке, погруженный в печальные думы. Хозяин спросил о причине такой грусти. В ответ он сказал: *«Не пугайся нынче ночью»*. Ровно в полночь дом закачался. Заметив на следующее утро, что доктор Фауст не выходит из отведенной для него комнаты, подождав до полудня, хозяин собрал людей и отважился войти к гостю. Он нашел его лежащим на полу ничком около постели. Его несомненно умертвил сам дьявол. Случилось это около 1540 года, а спустя 27 лет после его смерти в одной из хроник говорится следующее: *«Этот Фауст за свою жизнь сохранил так много чудесных дел, что их хватило бы на сочинение целого трактата. В конце-концов нечистый все же удушил его»* [46, с. 152]. Как мы знаем, Фауст удостоился не только трактатов, но целой поэтической трагедии за авторством Гете.

И. Шпис, несмотря на жестокую инквизицию, осмелился вместе с каноническими лютеранскими книгами напечатать книгу о безбожнике Фаусте. Многочисленные легенды и сказания о Фаусте составили основу Народной книги.

Легенда получила какую-то магическую цепную реакцию: появлялось множество праобразов чернокнижника – это и ученый Андриас Фрей, и даже первопечатник Иоганн Гутенберг. Она сгенерировала такую онтологическую силу, что стала порождать бесконечное количество всевозможных символов, аллегорий, реминисценций. Этого потенциала было достаточно, чтобы повлиять на сознание не только средневековой Европы, но на все последующие эпохи. Легенда усиливалась биографическими данными, что наглядно усиливало веру в историю, связанную с Фаустом. Вот о чем гласит Народная книга: *«Доктор Фауст был сыном крестьянина, родился в Роде, близ Веймара. В Виттенберге он имел немалую родню, и его родители также были добрые христиане и богобоязненные люди. А дядя его, находившийся в Виттенберге, был горожанин и с достатком. Он воспитал Фауста и обращался с ним как с собственным сыном, потому что не имел наследников, и принял к себе этого Фауста как своего ребенка и наследника и послал его в университет изучать богословие. Он, однако же, оставил это благочестивое занятие и использовал во зло божье слово»* [46, с. 12]. Есть другие биографические сведения, имеющие дополнительные нюансы: этот человек из Кудлинга; он учился в Кракове, изучал магию. *«Он много странствовал по миру и всюду рассказывал о тайных науках. Приехав в Венецию и желая поразить людей невиданным зрелищем, он объявил, что взлетит в небо. Стараниями дьявола он поднялся в воздух, но настолько стремительно согнулся на землю, что чуть не отдал Богу душу, но остался жив»* [46, с. 13]. Народная книга всколыхнула все слои населения – от простолюдинов до ученых мужей. Литературный текст был активно связан с трансформационными процессами. Именно трагедия И. Гете станет сюжетом-образцом, впитавшим в себя весь предыдущий опыт.

Самый большой интерес у богословов, философов, литераторов вызывал сюжет, связанный с ключевым мотивом договора Фауста и Мефистофеля и переговорами Мефистофеля и Бога. Эти сюжеты имеют квинтэссенсную основу, связанную со смыслом человеческого существования. Степень актуальности этих ключевых вопросов спровоцировала появление большого количества «национальных» Фаустов: английский – К. Марло «Трагическая история доктора Фауста», французский – П. Валери «Мой Фауст», русский – В. Брюсов «Огненный ангел», М. Булгаков «Мастер и Маргарита», украинский – В. Винниченко «Записки курносого Мефистофеля» и множество других, возникших под влиянием национальных литератур.

В «Народной книге», изданной уже в 1599 году, был предложен список людей, живших в период (с X по XVI ст.), которые заключили «договор с дьяволом». В этом списке встречались не только ученые, но и римские папы: И. Трителий, Агриппа Нетесгеймский, Т. Парацельс и большое количество других, не менее известных личностей.

Можно предположить, что рукопись, которая существовала до появления книги И. Шписа, была анонимной. Свидетельством этого может быть предисловие И. Шписа к первому изданию, в котором он сообщал, что получил рукопись, присланную *«одним добрым знакомым из Шпайера»* [46, с. 48]. Автор рукописи ставится к личности чернокнижника антиномично: то он считает его безбожником, то наделяет его положительными оттенками. Когда Фауст решил взлететь до небес, но упал на землю – тайный автор рукописи не насмехается над ним, а видит в его действии благородство: *«Окрылился он, как орел, захотел постичь все глубины неба и земли»* [46, с. 51].

Художественная ткань основного текста контрастирует с религиозно-назидательными вставками правоверного лютеранина И. Шписа. Он пытается предупредить людей об опасности, которая таит в себе надменная самоуверенность в вопросах религии. Для него искренняя вера в Бога намного важнее, чем научные теории, не способные раскрыть тайны мироздания.

Например, протестантский богослов Иоганн Гаст сообщает, что у Фауста были собака и лошадь, но истинная их сущность заключалась в том, что они являлись подлинными бесами и исполняли все фаустовские прихоти [46]. Из сообщения этого же богослова узнаем: *«Злосчастный погиб ужасной смертью, потому что дьявол задушил его. Тело его все время лежало в гробу вниз, хотя его пять раз поворачивали на спину»* [46, с. 149]. *«После этого я посмотрел на землю. Я увидел здесь много королевств, княжеств и водных пространств, так что я мог осмотреть весь мир – Азию, Африку и Европу. Таким образом, я увидел больше, чем хотел... Фауст уверяет, что ничего не скрывает от людей, согласно их желанию: «Сердечно поздравляю Вас. Доктор Фауст. Звездовидец»* [46, с. 166].

Парадоксальность книги заключается в том, что интерес вызывают не столько действия Фауста, сколько цель этих действий. Основной задачей Фауста остается познание сущности и безграничной полноты жизни, чтобы покорить мир властью человека. И за это наш персонаж за цену не постоит: он согласен договариваться с дьяволом, несмотря на такое испытание, как вечные страдания.

Ценность мифов и легенд «Народной книги» заключается в том, что они зарождались в глубинах народной жизни. Именно в этом заключается секрет их долгожительства и перерождения в протосюжеты, которые имели определенную последовательность: первый сюжет, основной, главный и т.д. Концентрация морально-психологических качеств этих протосюжетов удачно стали реализовываться в сюжетах художественной литературы. По сути, они приобрели качество матрицы характеров, отличающихся высоким уровнем универсального и типического. Трансформационные процессы, под влиянием постоянного развития литературного процесса, удивительным образом преобразуют сюжеты, привнося в их структурно-смысловую основу новые краски и оттенки.

1.2. Фауст и английский театр Возрождения (на материале пьесы К. Марло «Трагическая история доктора Фауста»)

Английскую драму исследователи делят на три основных периода: конец XVI – первая половина XVII века; ранний (конец 80-х годов XVI в. – начало XVII в.); зрелый (начало XVII в. – начало 20-х годов) и поздний (начало 20-х годов до закрытия театров в 1642 году) [37, с. 392–393].

Еще в британской традиции принято деление истории театра эпохи на три периода: елизаветинский, яковистский и карлистский [31, с. 180]. Нас интересует именно Елизаветинская драма – (период с 80–90-х гг. XVI в по 20-е гг. XVII в. до закрытия театров в 1642 году). И хотя этот исторический период связывают с В. Шекспиром, нельзя обходить стороной его предшественников и последователей.

В истории театра очень сложно проводить хронологические границы. Что касается английского театра Возрождения, то история такую хронологическую границу провела. В 1642 году, как раз после буржуазной революции, пуритане издали законодательный акт, по которому в Англии все театральные представления были запрещены. Причем, их запретили на двадцать лет. Пуритане не разбирались в театральные постановках. У них не было критериев – хорошие представления или плохие. Их просто взяли и запретили. Вот именно с этого года (1642) и закончилась некая былая театральная эстетика, потому что когда через двадцать лет, в эпоху Реставрации (1660), театр возрождается, то это уже совсем другой театр – для нас более привычный: с декорациями, сцены играют в реалистической бытовой манере. В театре до 1642 года присутствовала фигура В. Шекспира – синоним всеевропейской драматургии. Историю драматургии нельзя рассматривать вне театральной практики. Если посмотреть на развитие английского театра этого периода (эпоха Возрождения), то можно сказать, что его устройство было довольно примитивным – это так называемые общедоступные театры. В партере стояла примитивная публика (как правило – плебс), статусная публика (дворянство) сидела на галереях. Во время спектакля, как правило, бегали мелкие воришки, в

надежде украсть кошелек. Тут же продавались пирожки и напитки. Английские театры того времени (их было три) находились на южном берегу Темзы, а этот район конца XVII представлял собой злачные места, где находились всевозможные бордели, воровские притоны, там устраивались петушинные бои, а рядом игрались пьесы К. Марло, В. Шекспира, Дж. Флетчера, Дж. Уэбстера, Т. Мидлтона и др., ставшие сейчас шедеврами мировой драматургии.

Кристофер Марло – уникальный человек. Он являлся, по сути, первым английским драматургом эпохи Возрождения. Родился в один год с В. Шекспиром. Будучи сыном сапожника, умудрился поступить в Кембриджский университет, что представляется абсолютно невозможным. Иногда это объясняется тем, что он, якобы, был агентом английской разведки. Он имел также репутацию остролова, дуэлянта, распутника и афериста. Эту личность некоторые исследователи считали самим Шекспиром. Одним из первых эту версию культивировал американский писатель У. Зиглер в своем романе «Это был Марло: история тайны трех веков» (1895).

К. Марло погиб при загадочных обстоятельствах в возрасте двадцати девяти лет. За ним сохранился образ творца, бунтаря, проклятого поэта. Жизнь поэта должна быть не менее драматичной, чем жизнь его героев. Этот образ прочно закрепился в европейской культуре: вспомним Дж. Байрона и французских «проклятых поэтов» XIX века: Т. Корбьере, А. Рембо и С. Малларме.

Жанр английской трагедии сформировался именно в его творчестве. Из чего складывается его трагедия? Во-первых, наявность ренессансного героя, дерзновенной личности, а во-вторых, наличие моралите – в сюжетной основе которого находится процесс своеобразного борения за человеческую душу.

У К. Марло есть разные пьесы: «Тамерлан Великий», «Мальтийский еврей», но герои этих пьес, будучи ренессансными личностями, еще не были трагическими героями, потому что для трагического героя должен быть внутренний конфликт, изобилующий раздираемыми противоречиями, внутренними терзаниями. Подобный эффект возникнет тогда, когда английский драматург

начнет работать над образом Фауста в драме «Трагическая история доктора Фауста» (1592), написанной через пять лет после выхода в свет «Народных легенд про Фауста» (1587) И. Шписом.

Забегая наперед, следует сказать, что у Гете совершенно другой Фауст, по сравнению с Фаустом К. Марло. У Гете Фауст в финале спасен, несмотря на то, что совершил много грехов. Гете оправдывает своего героя, поскольку он заряжен невероятным порывом постичь смысл жизни, почувствовать всю Вселенную.

Для драматурга Марло важен совершенно иной мотив. Вся пьеса посвящена тому, что он показывает тщету фаустовских деяний, их ненужность и призрачность. И показывает он все это через простые сценические схемы. Как начинается пьеса? На сцене стоит хор. Хор – это не хор, а некий артист в черном одеянии, рассказывающий от имени хора биографию героя, начиная от рождения. Это очень важно, поскольку в моралите представлен путь человека от рождения до смерти. То же самое произойдет и в «Трагической истории доктора Фауста» К. Марло. Мы узнаем, что было с Фаустом с самого начала. Потом хор говорит: «А вот он сам в рабочем кабинете». При этом, на елизаветинской сцене еще была задняя сцена с занавесом. Если его одернуть, то можно увидеть пантомиму, т.е. артистов в застывших позах. Занавес одергивается, и мы видим, что сидит доктор Фауст. Сюжет К. Марло повторится и в «Фаусте» Гете. Фауст отбрасывает книги из разных областей знания: медицина, юриспруденция, теософия. Последнюю книгу, которую он выбрасывает, как ничего для него не значащую – это Библия. И тут – с правой стороны появляется добрый ангел, с левой – злой. И начинается чистое моралите: добрый ангел пытается отвлечь его от страшного замысла подписывать договор с Мефистофилем, от желания получить всю власть над миром путем потери души. Злой ангел не видит в этих намерениях и действиях ничего плохого, и пытается убедить Фауста, что нет повода для тревог и сомнений. Кстати, в финале эти ангелы появятся, опять-таки с двух сторон, но там будет сделана тонкая вещь: в кульминационной части доктора Фауста есть

две сцены, когда Люцифер, т.е. все силы зла оккупируют верхнюю часть сцены. Они становятся на балкончик и сверху наблюдают за героем. Фауст заклинает злые силы, а эти силы наблюдают за ним сверху, т.е. они уже, в каком-то смысле, взяли над ним власть. И в самом финале тоже они стоят на этом балкончике и наблюдают за главным героем – Фаустом. Там тоже появятся злой и добрый ангелы, но исход сражения уже ясен. Нет никакого выхода. Этот эпизод иронически обыгрывается: студенты, приятели Фауста, не теряющие надежду на его спасение, призывают обратить взор к небесам. Зрители видят этих студентов, а персонажи пьесы – не видят. И зрители понимают, что уже Сатана со своими подручными опутал Фауста, время упущено, направлять взор к небу надо было раньше. Внутри самой пьесы возникает масса деталей, это какие-то мелкие вещи, расставляющие специальные акценты. Например, несколько раз в пьесе появляется кинжал. Как мы помним, именно кинжалом вскрывает вены Фауст, чтобы подписать договор с Мефистофелем. Так вот кинжал на елизаветинской сцене – это неизменный элемент фигуры порока из моралите. В какой-то момент, по просьбе Фауста, Мефистофель наряжает Фауста в очень дорогие одеяния. Он так одет, что в этот момент должен рифмоваться с аллегорической фигурой похоти, которая всегда в средневековых спектаклях появлялась в богатых, ярких одеяниях. Эти все акценты разбросаны по всей пьесе. Но главный смысл трагедии К. Марло заключается в том, что кажущиеся иллюзорными такие вещи, как рай и ад, такими не являются. Они абсолютно реальны. А то что он желает приобрести – корону, власть, повеливание стихиями – это ипостаси конкретные и реальные. К. Марло подчеркивает то, что казалось главному герою призрачным, иллюзорным приобретает материальное очертание, потому что в финале добрый ангел показывает на трон, который спускается с неба, а злой ангел – указывает на муки ада. Открывается занавес, и мы видим на задней сцене гобелен с изображением мук ада. Он появляется там, где поначалу сидел сам доктор Фауст. К. Марло вошел в историю драматургии как человек абсолютно свободный, вольнодумец. Он отделил себя от церкви самостоятельно. Но когда

он начинает писать пьесу, то все равно заимствует образный ряд средневековых театральных зрелищ. Если он хотел вступить в диалог с аудиторией, то какую бы мысль он не хотел донести, эта символика, какую бы мысль он не хотел донести, она ему все равно необходима. Это тот язык, на котором драматург разговаривает с самой простой аудиторией. Когда английский театр выступил перед немецким зрителем, то оказалось, что они практически все поняли, поскольку язык средневекового театра был универсален. Театр строился на каких-то эмблематических вещах единых для европейской ойкумены. В пьесе К. Марло этот язык представлен в наивном, неприхотливом виде.

К. Марло удивительным образом привязывает полуреального человека к современной действительности ренессансной эпохи. Мечты Фауста весьма четко обозначаются в сюжете пьесы. Главный герой, в случае удачной сделки с Люцифером, сделает попытку оградить Германию высокой стеной, дабы уберечь страну от нападения врагов; построить мост, соединяющий Европу и Америку; повесить стипендию студентам. Есть некие разночтения, связанные с переводом данной пьесы: вместо стипендии в переводе говорится о том, что студентам предлагаются дорогие шелка, а в других вариантах – профессиональные компетенции. Драматург К. Марло очень интересно подает ситуацию контраста между намерениями героя и осуществлением его планов. Продав душу дьяволу, Фауст резко забывает о своих благих намерениях, он уже не способен сопереживать и беспокоиться о ближнем, это важное человеческое качество утрачено им навсегда.

Фаусту предоставляется шанс спасти себя, но реализовать процесс своего спасения он уже не может. Его душа претерпела колоссальных изменений: когда Фауст перед смертью захотел обратиться к Богу, он не смог этого сделать. Куранты бьют двенадцать раз. У Фауста есть немного времени изменить свой трагичный финал. Он кричит от бессилия, поскольку с продажей души он утратил способность к покаянию. К. Марло ставит в край угла христианские каноны, и тут все происходит справедливо в рамках данной конфессии.

Драматург К. Марло создает сильную личность, не способную занять свою нишу в обычных моральных и религиозных рамках. Под пером английского драматурга персонаж получает очертания трагического героя, стремящегося получить абсолютные знания, прекрасно понимая, что обычному человеку это сделать невозможно.

Трагизм подается под углом глубокого внутреннего конфликта: желание получить возможность заниматься наукой в свободном пространстве, и невозможность это сделать по причине религиозного давления. Фауст, к сожалению, не побеждает в этом противоборстве.

И хотя в легенде Фауст подается как «горделивая голова», в драме К. Марло он презентуется как *«светлый ум»*.

У Фауста возникают некие сомнения, касательно догматических вариантов божественного мироустройства. В этом заключается глубинный кризис фаустовского сознания. Основная причина такого напряженного внутреннего состояния героя заключается в стремлении к свободному поиску истины. Действия, которые пытается производить Фауст являются запретными, но и бездействовать он не может по своему умственно-духовному складу. Именно отсутствие выбора лежит в основе этого внутреннего конфликта. Эта психологическая доминанта образа подчеркивает завершающую фазу культуры эпохи Возрождения.

1.3. Философско-эстетические идеи трагедии И.-В. Гете «Фауст»

У И. Гете абсолютно другой Фауст нежели у К. Марло. Эта абсолютная разница связана с многогранностью и неоднозначностью гетевского Фауста. Разветвленный сюжет невозможно собрать в одну единую линию. Особенно это касается второй части трагедии И. Гете «Фауст». Текст настолько сложен, что трудно определить его жанр в чистом виде. И хотя по форме произведение написано для сцены, его объем явно отличается от традиционных драм. Этот текст часто соотносят с драматической поэмой, поскольку автор силой своего таланта наделил его безграничным философским содержанием.

Философско-символическую основу трагедии И. Гете составляет «Пролог на небесах». По сути, в этой части произведения формируется тематическая сердцевина трагедии. С одной стороны, поющие архангелы прославляют Бога и его гармоничное, целостное творение, а с другой – нужно помнить, что мир не избавился от зла, потрясений и бед: *«И бури, все попутно руша // И все обломками покрыв // То в вольном море, то на суше // Безумствуют наперерыв»* [28, с. 105].

Согласно философии Г.В. Лейбница мировое зло является частью мировой гармонии. Вспомним также концепцию поэтического творчества Ш. Бодлера, который считал зло ключевым компонентом добра. Эта очень важная противоречивая мысль поможет нам при анализе философского произведения И. Гете. Процесс борьбы и единения этих двух философов и дают основание немецкому мыслителю изображать архангелов, поющих «Хвалу величию божьих деяний». Здесь просматривается основной философский закон борьбы и единства противоположностей.

Именно на этом философском фоне мироустройства и происходит диалог между Богом и Мефистофелем. Бог отличается своим добродушием, Мефистофель представлен как светская скептическая личность. Они естественно противопоставлены друг другу. Бог воплощает доброе, оптимистическое отношение к человеку, Мефистофель – воплощает зло, скептически смотрит на человеческую природу. Удивительным становится тот факт, что наладили между собою дружеские отношения: *Тогда ко мне являйся без стеснения. // Таким, как ты, я никогда не враг. // Из духов отрицанья ты всех мене // Бывал мне в тягость, плут и весельчак.* [28, с. 108].

Мефистофель признает только удачно созданный природный мир, на уровне галактик и солнц, человеческую же природу он считает очень неудачной, отсюда и никчемное прожигание жизни людьми. На первый взгляд, Мефистофель абсолютно прав: ему не нужно много стараться, чтобы распространить зло, вместо него это делает человек.

Бог внимательно слушал Мефистофеля, и спросил у своего собеседника о некоем Фаусте. Мефистофель ответил в вопросительной форме: «Он доктор?». Господь уверенно сказал: «Он мой раб». Это заявление Бога является аргументом того, что Он считает Фауста лучшим представителем человеческого рода, по этой причине Фауст оказался в центре внимания двух противоположных сил. Творец считает нормой двойственность человека. Состояние перманентного недовольства собой является движущейся силой процесса развития человека.

Мефистофель просит Бога разрешить испытать Фауста на моральную прочность. Он желает сбить его с пути истинного. Мефистофель даже предлагает Господу заключить с ним пари. Творец отказывается от пари, но идею, связанную с испытанием Фауста, он поддерживает, так как видит в этом действии пользу прежде всего для человека.

Поскольку человек часто впадает в грех лени и самодовольства, его нужно спасать от этих пороков, поскольку такое состояние человека мешает ему развиваться и лишает возможности действовать. В «Прологе на небеса» Мефистофелю отведена двойственная функция. Он уверен, что отвлекает человека от добрых дел и гуманных помыслов. А по замыслу Бога Мефистофель своим сарказмом и неугомонной критикой подталкивает человека к действию, пробуждает в его сознании здоровое самолюбие, уберегая тем самым от успокоения и самодовольства.

В «Прологе» мы наблюдаем не только мысль о двойственной природе Мефистофеля, но и фокусируем внимание на важной теме трагедии И. Гете «Фауст» – испытание человека на прочность, в данном случае мы наблюдаем этот процесс в особе Фауста. Здесь просматриваются традиции средневекового театра с его основными жанровыми составляющими – мистериями и моралите. При этом, мистерии со своими религиозными сюжетами пересекались из бытовыми сценками, комическими вставками, в которых основное участие принимает дьявол. Моралите состояло из широкого контекста морально-аллегорических эпизодов. Эти аллегорические фигуры имели антиномичную

основу, состоящую из противоборства добродетелей и пороков. То есть, человек, искушаемый грехами, через покаяние стремился вернуться на путь истины и добродетели.

Стремление немецкого мыслителя Гете вывести сюжет про Фауста и образ Фауста за временные рамки, создать космическую универсальность очевидны: многоплановость сюжета связана с различными историческими эпохами – XVI ст. (время героя и легенды о нем), конец XVIII – начало XIX ст. (время написания И. Гете трагедии «Фауст»), а вторая часть изобилует эпизодами и деталями античного мира.

Принадлежность гетевского героя ко всем историческим временам дает ему возможность перемещаться во временном пространстве этих эпох. От «Пролога на небесах» мы переходим к первой части «Фауста». Нас интересует пространственный монолог главного героя. Он огорчен тем, что потратил большую часть жизни на получение книжных знаний, но получить абсолютные знания ему так и не удалось. Его влекут глубинные знания, способные раскрыть тайны мироустройства. Ради достижения этой цели он пытается заняться черной магией. Он даже попытался вызвать Дух земли, чтобы достичь желаемого результата, но Дух земли отбрасывает дерзкое посягательство человека на получение ключей от тайн законов мира.

Фауст, находясь в состоянии полного отчаяния, готов отказаться от жизни, поскольку не может получить желаемый результат. Звон колоколов подталкивает его к мысли об отречении от этого греховного замысла. Как видим, первая часть раскрывает душевные муки Фауста, его желание стать обладателем абсолютного знания.

Первая часть контрастирует со второй: высокие устремления человеческой души сочетаются с самыми обычными житейскими помыслами. Вторая сцена «Возле ворот» открывается пасхальными народными гуляньями, которые происходят за городскими воротами. Противостояние возвышенно-духовного и иррационально-прагматического состояния сознания укрепляется антиномичными образами Фауста и Вагнера. Появление Вагнера в кабинете

Фауста дает возможность познакомиться с двумя человеческими моделями отношения к миру, к жизни: неудовлетворенность жизнью Фауста, поскольку не может получить ответы на то, что собой представляет Вселенная, и Вагнер, который намного меньше искушен в научных премудростях, по сравнению с Фаустом, но при этом доволен своими большими научными успехами. Вагнер заявил, что птичьи крылья никогда не вызывали в нем зависти и восторга. Различие этих двух людей очевидно. Один стремится познать истины, второй – получить признание людей и мнимый видимый успех: *«Блажен, кто вырваться на свет // Надеется из лжи окружной. // В том, что известно, пользы нет, // Одно неведомое нужно»* [28, с. 130].

Й. Гете через детализацию показывает нам психологические контрасты своих персонажей. Например, когда возле Фауста и Вагнера появляется Мефистофель в виде черного пуделя, Фауст сразу же почувствовал неладное, наблюдая за поведением этого животного, тогда как Вагнер, со своим прозаическим мышлением, в пуделе видел только пуделя.

С появлением Мефистофеля и начинается завязка действия. После пасхальных прогулок Фауст заходит в свой кабинет вместе с Мефистофелем.

Образ Мефистофеля постоянно двоится и множится. Он воплощается в разных обликах: пуделя, студента. Иногда он возникает как фантастическая фигура из средневековых легенд, а иногда как обычный светский персонаж XVIII ст. Он лавировал в своем перевоплощении – то вел себя как фаустовский антипод, то становился явным двойником Фауста.

Образ Мефистофеля у Гете усложнен в сравнении с Мефистофелем из «Народной книги». Усложнен и смысл договора между Фаустом и Мефистофелем. Если в «Народной книге» договор выполнялся следующим образом: продавши душу Мефистофелю, Фауст быстро получал реализацию своих желаний. В гетевской трагедии Фауст также договорился с Мефистофелем, который обещает ему всевозможные радости жизни. В отличие от «Народной книги», Фауст из трагедии Гете не прельщается такими радостями.

Не получив от книг безграничных знаний, Фауст пытается разгадать смысл и тайны человеческой жизни. Для этого он стремится раствориться в человеческих жизнях, чтобы на себе испытать все те чувства и состояния, характерные простому человеку.

Если «Народная книга» гласит о том, что договор между Фаустом и Гете заключался на 24 года: в этот период Мефистофель исполняет всяческие желания Фауста. У Гете эта договоренность имеет совсем другое направление: разговор идет не о человеческих наслаждениях, а о поиске смысла бытия – вот главная идея договора. Как видим, победа Мефистофеля будет связана с прекращением поиска смысла жизни Фаустом, ввиду полного удовлетворения собой, своим жизненным путем: *«По рукам! // Едва я миг отдельный возвеличу, // Вскричав: «Мгновение, повремени!» – // Все кончено, и я твоя добыча, // И мне спасенья нет из западни. Тогда вступает в силу наша сделка, // Тогда ты волен, – я закабален. // Тогда пусть станет часовая стрелка, // По мне раздастся похоронный звон»* [28, с. 149].

Первая и вторая части трагедии имеют разную идейную основу. Если в первой части Фауст действует в ракурсе личных чувств, то вторая часть представляет Фауста в русле широких общественных отношений.

История его жизни связана с духовными поисками. Любовь Фауста к Маргарите имеет такую сюжетную основу, которая вызывает сопереживание, порождает массу эмоций. Ключевой эпизод первой части, связанный с Маргаритой, построен по образу мещанской драмы с ее такими мотивами, как социальное неравенство, обман девушки, детоубийство и другие трагические эпизоды.

Первая часть также связана с Вальпургиевой ночью, имеющей отношение к народным преданиям. Она объединяет два средневековых культа: Вальпургиева ночь – это ночь на первое мая (праздник ведьм и колдунов на горе Брокенв Германии). Эта гора триста дней покрыта густым туманом. Но, первого мая отмечался день поминовения христианской великомученицы, подвижницы VIII ст. аббатисы Вальпургии.

А вторая часть «Фауста», вместо народных верований и преданий, вобрала в себя образы античной мифологии. И здесь события Вальпургиевой ночи развиваются на Фессальских полях в Греции. Здесь это событие отмечается не первого мая, а девятого августа в преддверии боя Юлия Цезаря и Помпея. Гете придавал особое значение этому событию в античном мире. Античные образы размещены так, чтобы показать как в мифах и легендах вызревал образ совершенной красоты. Образом этой совершенной красоты становится образ Елены. Сцены с ее участием нельзя отнести к мещанской драме, это уже античная трагедия. Во второй части изобилуют символы идей и понятий.

Несмотря на то, что эти две части трагедии разные, их объединяет образ Фауста, олицетворяющий личность нового времени. Гете показывает эволюцию познания Фауста: от самых простых радостей жизни (погреб Ауэрбаха) до романтических сюжетов (эпизоды, связанные с Маргаритой), переходящих в плоскость общественной жизни.

На морском побережье, которое получил Фауст от императора, он строит дворец, возводит дамбу, разводит сады. Но получается так, что творческая деятельность снова приводит к гибели людей: Филемона, Бавкида и их гостя. Получается, что в русле личных чувств возникает трагическая ситуация с Маргаритой, а общественная деятельность связана с гибелью трех людей.

И. Гете пытается оправдать Фауста как человека постоянных устремлений и действий. Такая активная жизненная позиция, по мысли автора трагедии, является основанием для спасения человека. Когда ангелы несут на небо Фауста, не обращая внимание на протесты Мефистофеля, они поют такие песни: *«Спасен высокий дух от зла // Произвольным божьим: // Чья жизнь в стремлениях прошла, // Того спасти мы можем»* [28, с. 504].

И. Гете придавал большое значение этим финальным строкам, он считал их ключом к спасению своего любимого героя. В этой части трагедии возникло много разномнений: одни поддерживали Гете, так как они видели в действиях Фауста единственно верный путь к прогрессу – через взлеты и падения

необходимо настойчиво стремиться к цели. По сути, эту часть сюжета критики определяли как апофеоз человека.

Другая группа критиков не поддерживали позитивных характеристик в адрес гетевского Фауста. Анализируя первую часть трагедии, они обратили внимание на тот факт, что индивидуалистический произвол Фауста привел к гибели Маргариты. При этом, из-за действий Фауста, хотя и неумышленных, погибает мать Маргариты (ее отравил Фауст, превысив количество снотворного), он участвует в столкновении, в результате которого, убивает родного брата Маргариты.

Во второй части действия Фауста приводят к гибели Филемона, Бахкида и их гостя. Критики обращают особое внимание на произнесенный в последний раз монолог Фауста. Основное содержание этого эпизода заключается в следующем: старый, ослепший Фауст слышит стук лопат, который он воспринимает как большое строительство, направленное на улучшение будущей жизни. А в действительности – это злые духи, лемуры, роют могилу Фаусту. Древние римляне лемурами считали души умерших, непопавших у потусторонний мир, поэтому они бродят по земле, вмешиваясь в дела живых людей.

Фауст из одноименной трагедии И. Гете является носителем индивидуальных черт, которые позволяют ему осознанно противопоставить себя всему миру. Вне всякого сомнения, Фауст символизирует путь человечества к познанию великих истин, способных человечество направить на путь истины.

Выводы к первой главе

Образ Фауста – вечный образ. Он обогатил мировую литературу глубинными философскими дефинициями, усилил антропологические контексты, связанные с человеческой природой. Этот образ актуален в любую историческую эпоху, поскольку затрагивает не внешние, а внутренние процессы, характерные для мыслящей личности, стремящейся к развитию.

Появление «Народных легенд», впоследствии изданных И. Шписом, стало событием мирового значения. Количество преданий и легенд возрастало в арифметической прогрессии. В этих произведениях были заложены ценности, повлиявшие на европейский дух: предназначение человека на земле, понимание целей человечества, выстраивающего вектор своего движения; как понять дуалистическую природу жизни, обрившую себя духами зла и добра.

Фауст из «Народных легенд» стал собирательным образом, воплотившим движение чернокнижников той эпохи. Этот загадочный образ имел колоссальное влияние на сознание народа, будучи при этом излучением этого же народного сознания.

Загадочная констелляция, захватившая воображение и интересы людей, привела к такому понятию, как «фаустовская культура» и получившая распространение и развитие в разных культурах. Огромный вклад в изучение этого бесценного материала внес ученый В.М. Жермунский, изучающий историко-литературные источники XVI–XVII веков. Он детально проследил процесс становления и развития немецкой «Народной легенды», ставшей классическим произведением, сюжетная основа которого пересекла границы европейской литературы, внедрившись в сюжеты иных национальных литератур, сохранив матрицу легенды о докторе Фаусте.

Очень яркой интерпретацией этого образа стала пьеса К. Марло «Трагическая история доктора Фауста», вобравшая в себя жанровые модуляции моралите и мистерий. Мистерия, уживающаяся с религиозно-дидактическим пафосом в пересечении с античностью, дающей гуманистический эффект пьесе, а также усиление светского сюжета в аспекте моралите, аллегорически

трактующего сюжет. Героями этого сюжета являются не люди, а типы людей: среди персонажей встречаются Зло, Добро, Мудрость, Зависть. Эти аллегорические образы всегда направлены на получение нравственного урока.

Знаковым событием стало появление истории о докторе Фаусте на театральных подмостках английского театра. «Трагическая история доктора Фауста» К. Марло стала результатом литературной обработки «Народной книги». Английский драматург по-настоящему представил трагический финал пьесы: желание получить абсолютные знания и осознание наличия барьера, препятствующего получению желаемой мечты.

Именно в творчестве К. Марло был сформирован жанр английской трагедии: наявность ренессансного героя, дерзновенной личности, а во-вторых, наличие моралите – в сюжетной основе которого находится процесс своеобразного борения за человеческую душу. К. Марло и И. Гете воспринимают деяния Фауста по-разному. Если Гете оправдывает своего героя, поскольку он заряжен невероятным порывом постичь смысл жизни, почувствовать всю Вселенную, то у драматурга К. Марло прослеживается мысль о тщете фаустовских деяний, их ненужности и призрачности.

И. Гете изучил и осмыслил множество предыдущих интерпретаций фаустовской темы. Можно сказать, что немецкий мыслитель всю свою сознательную жизнь писал трагедию «Фауст». Эволюция знаний человечества в его литературном шедевре имеет колоссальную временную протяженность: от античности до современности. Все эти сюжетные линии имеют позитивный акцент: движение от незнания к знанию, от загадок и вопросов к раскрытию истины. И. Гете практически нивелирует мотив греха, а вариант договора Фауста с Мефистофелем подается в форме спора-соревнования.

Издание И. Шписа признано протосюжетом фаустианской истории, но именно трагедия И. Гете «Фауст» стала ключевым, итоговым произведением мировой фаустианы.

ГЛАВА 2.

ПРИЕМЫ ТРАНСФОРМАЦИИ ТРАДИЦИОННЫХ СЮЖЕТОВ И ОБРАЗОВ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

2.1. Интертекстуальная основа художественно-философского произведения

В литературоведческой энциклопедии понятие «интертекстуальность» определяется как *«основное понятие текстологии постструктурализма, введенное в 1967 году Юлией Кристевой для выявления разных форм и направлений письма (цитаты, цитон, реминисценция, аллюзия, пародия, плагиат, трансформация инварианта, стилизация и т.п.) в одной текстовой плоскости»* [49, с. 309].

Всякий художественный текст не существует вне связи с другими текстами. Он, как правило, появляется как реакция на существующее литературное произведение, как реплика в ответ, возникшая в ситуации диалога текстов. *«Он вбирает в себя и превращает «чужое» слово, приобретая при этом смысловую множественность»* [56, с. 223].

Художественное произведение приобретает смысловую насыщенность в результате соотношению и взаимодействию с другими произведениями в их общем межтекстовом (интертекстуальном) культурном пространстве, в котором текст становится *«мозаикой цитат»* (Ю. Кристева), *«камерой эха»* (Р. Барт), *«чужими звуками»*, *«палимпсестом»* (Ж. Жанетт), где новые строчки появляются сверху над существующими.

Современный этап развития литературы, во многом «постмодерновый», отличается использованием своеобразной формулы «текст в тексте»: диалог авторов произведений ведется с помощью текстов. В таком случае можно говорить о цитатном мышлении, а литературно-художественный потенциал воспринимать в качестве единого «интертекста», провоцирующего, порождающего новые варианты текстов, базирующиеся на игре смыслов, которая возникает благодаря игровой цитатной модуляции и трансформации.

Многомерные текстовые связи углубляют общекультурное понимание процессов, связанных с духовно-ценностными категориями бытия. Поэтому интертекстуальная компетенция самым тесным образом влияет на компетенцию коммуникативную.

Интертекст, который остается нераспознанным в тексте («чужое слово» остается неузнанным), не может выполнить свою предначертанную функцию: идейно-эстетическую, познавательную, гносеологическую. В основе этой функции заложено зарождение новых смыслов. Подобные интертекстуальные связи Ю.М. Лотман обозначил следующим образом: «конденсаторы культурной памяти» и «генераторы новых смыслов» [52].

Для понимания смыслового поля текста, его семантики, символики необходимым условием является прочтение целого ряда произведений, в которых обнаруживаются генетические связи. Явление взаимствований не ново. «Чужие» слова широко использовались и в античной литературе и в эпоху Возрождения. У истоков теоретических аспектов исследования интертекстуальности находился М.М. Бахтин. Так, в своей работе «Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве» (1924) ученый рассматривает текст как «... место пересечения текстовых плоскостей, как диалог различного вида письма, – самого писателя, получателя (или персонажа) и, наконец, письма, созданного настоящим или предыдущим культурным контекстом» [14, с. 63].

Концепция Ю. Кристевой получила широкое признание и поддержку среди множества литературоведов: Р. Барта, М. Грессэ, М. Риффатера, У.Эко.

Украинский литературовед Н. Ткачук интертекстуальность определяет как «код ссылок», «жизнь в межтексте» [69, с. 173].

Текстологический анализ произведения опирается на интертекстуальный подход, предполагает различные уровни интерпретации и приемы. Это может быть перекодирование, которое заключается в связывании одного текста с другим, цитирование, плагиат, аллюзии. Это может касаться и сюжета,

позаимствованного из авторитетного авторитетного литературного образца, например, из гетевской трагедии «Фауст».

Очень продуктивными являются мысли Р. Барта в области интертекстуальных поисков: *«Каждый текст выступает как интертекст; другие тексты существуют в нем на разных уровнях в более или менее узнаваемых формах: тексты предшествующей культуры и тексты культуры нынешней. Каждый текст – это новая ткань, созданная из старых цитат»* [10, с. 415].

Очень важным аспектом в рассмотрении теории интертекстуальности является понятие, рассматриваемое Ю.М. Лотманом в рамках культуры, – это *«текст-код»*, который *«может быть осознан и обнаружен в качестве идеального образца»* [52, с. 426]. Этот «образец» является фундаментом для создания совокупности текстов. Эти, так называемые тексты-коды, обнаруживают глубинные связи с мифологической традицией, они проявляются в произведениях, которые, как утверждает литературовед В. Тюпа, *«представляют собой «пучок» разнообразных межтекстовых связей и отношений»* [70, с. 252].

Этот ученый обращает особое внимание на тексты, воссозданные разными авторами. Такие тексты он именуется надтекстами. Эта общность связана не столько с замыслом их авторов, сколько с существующим единым культурным кодом, схожим с мифом, влияющим на сознание большинства носителей языка и культуры, что проявлялось в их текстах.

Развернутый анализ текста должен отвечать, согласно мнению Ю. Кристевой, двум обязательным условиям: а) литературное произведение должно рассматриваться *«не как точка, а как место пересечения текстовых плоскостей, как диалог разных видов письма – самого писателя, получателя (или персонажа) и, наконец, письма, созданного нынешним или предыдущим культурным текстом»* [43, с. 37]; б) текст следует рассматривать как динамичную систему: *«Любой текст является продуктом впитывания и*

трансформации какого-нибудь другого текста... Поэтический язык поддается, как минимум, двойному прочтению» [43, с. 5–6].

Художники слова, использующие интертекстуальную поэтику в своем произведении, рассчитывают на подготовленного читателя, обладающего фоновыми знаниями. Подобные тексты требуют от читателя базовых филологических знаний и общей эрудиции, для возможности распознать «чужие» тексты, поскольку без такого подхода чтение не принесет желаемого результата. Из этого следует, что невозможно понять глубины современного текста без знания ключевых произведений, составляющих сокровищницу мировой литературы. Без литературной интертекстуальности рискованно приступать к анализу текстов интеллектуально-философского характера.

Исходя из вышеизложенного, можно сделать вывод, что между авторским текстом и пратекстом существует общее интертекстуальное поле-пространство, аккумулирующее в себе весь культурно-исторический опыт, весь набор коннотативных оттенков.

Поэтика интертекстуальности – это своеобразная теория безграничного текста, интертекстуального практически в каждом его эпизоде, что приводит к дискуссии касающейся смысловых вариантов, которые оформляются автором в новое произведение.

Исследователь интертекстуальной поэтики Г. Богин обобщает и дифференцирует ключевые понятия, составляющие теоретическую основу данной научной проблемы: *«Если слово – это единица языка, то текст – единица коммуникации, общения. Слово воплощает значения, а текст – смыслы. Читатель, который знает значение слов, осмысливает их в контексте – воссоздает смыслы» [20, с. 77].*

Процесс осмысления значений тесно связан с пониманием текста. От того, сколько смыслов мы извлекаем из значений слов, а потом воссоздаем смыслы, во время освоения текстов, тем больше мы *«окультуриваем себя» [20, с. 74].*

Художественное произведение, включаясь в полилог, теряет эффект завершенности, оно порождает новые смысловые конфигурации, контексты и подтексты. Даже смыслы, которые были сформированы в литературах прошлых столетий и получившие устоявшиеся литературные коннотации, теряют эффект смысловой стабильности, проявляясь в «обновленном виде» [12, с. 373].

Украинский литературовед М. Зубрицкая подчеркивает важную мысль о том, что интертекстуальный поход дает возможность рассматривать литературу как своеобразную «сеть без зафиксированного начала и конца, как текст-который-никогда-не завершается» [Цит. за вид.: 35, с. 171], что является свидетельством присутствия извечной смысловой реакции на предыдущее письменное сообщение, способствующей рождению новых смыслов.

Наше научное исследование связано с проблемами функционирования мифа в культурно-духовном пространстве социума. Одной из квинтэссенсных особенностей мифа является его укорененность в ниши человеческой психики на бессознательном уровне. Миф о Фаусте наполнен множеством культурных связей в аспекте мотивов, образов, что и сформировало благодатную почву для интертекстуального изучения фаустианы как таковой. Сюжет имеет множество бинарных оппозиций: добро–зло, рай–ад, свет–тьма, жизнь–смерть, Бог–дьявол и т. д. Эти структурные компоненты, которыми изобилует известный миф, наполняют текст таинственным эсхатологично-космогоничным флёром, создающим необъятный простор для интертекстуальной парадигмы.

Трагедия И. Гете «Фауст» является признанной вершиной развития европейской литературы и культуры, породившая многовекторную интерпретационную традицию.

2.2 Литературные архетипы (к вопросу о функционировании в литературном произведении традиционных сюжетов и образов)

Архетип (от др.-греч. ἀρχέτυπον – первообраз, прообраз, образец, первичный образ, идея). Этот термин применяли богослов Филон Александрийский и афинский мыслитель Дионисий Ареопагит. Афинский

философ Платон называл понятие архетипа «эйдосом» – образом, охватываемым интеллектом.

Богослов и философ Блаженный Августин «архетипами» считал «идеи», данные независимо от опыта (априори). К. Юнг признавался, что идею архетипа позаимствовал у Блаженного Августина. Например, для Филона Александрийского именно Бог является «*архетипом архетипа*», как сотворивший словом мир: «*В начале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог*» [Ев. от Ин. 1:1].

У Платона слово «*архетип*» встречается довольно часто, обозначающее ключевые первоначал (первоосновы) мира. Он употребляет и слово «София» как «*идеальный и вечный архетип всего сущего, обладающий собственным самопознанием и непреодолимо царствующий над всем*» [51]. Этот термин в разных системах духовной деятельности имеет различное понятийное наполнение: а) в психологии – прадавний образец (абстрагированная от конкретных ситуаций идея) коллективного, сборного подсознания, который существует извечно в сознании человечества и, передаваясь из рода в род, из поколения в поколение в течение тысячелетий, в конечном результате мотивирует поступки и действия человека. Особенное значение архетип приобрел в аналитической психологии К. Юнга, где архетип соотносится с бессознательной активностью человека, хотя и не определяется нею [30]; б) в литературе архетипы определяются как образы, сюжеты, всевозможные мотивы, отображенные как в фольклорных произведениях, так и литературных, нашедшие свое выражение в мифах. Важной особенностью литературного архетипа является его типологическая устойчивость и высокая степень обобщенности. Примеры архетипов: герой, шут, злая мачеха, богач/бедняк и множество других.

Существуют некие архетипы, которые представляют собой общечеловеческие схемы-образы одинаковые для всех народностей и даже континентов, заложенных в природе самого человека и стимулирующие его повседневное поведение и жизнь. Основоположником этой теории является

швейцарский ученый Карл Юнг. Он написал 16 книг на немецком языке, из них 6 переведены на русский язык, в которых он рассматривает эту проблему.

Архетипы входят в понятие – коллективное бессознательное. К. Юнг, ученик и последователь З. Фрейда, считал, что бессознательное имеет не биологическую природу, как настаивал учитель, а символическую. Содержание бессознательного составляют архетипы, которые определяют канву всех переживаний, представлений и поведения человека. Главная функция бессознательного компенсаторная, дополняя сознание оно обеспечивает целостность личности, единство сознания и бессознательного. Бессознательное иррационально, а потому его невозможно познать, но можно изучать его проявление. Бессознательное спонтанно проявляет себя во снах, фантазиях, оговорах и ошибках. Кроме того, его содержание можно выявить с помощью гипноза и свободных ассоциаций. Одним словом, само по себе бессознательное недоступно, но сделать косвенные выводы о его природе очень даже возможно. По мнению К. Юнга существует личное и коллективное бессознательное. Личное бессознательное – это все психологические приобретения личного существования: то, что человек думал, чувствовал, а потом забыл, вытеснил или подавил. Это личный багаж, накапливаемый человеком в течение всей жизни. Коллективное бессознательное – надличностно, т.е. оно никогда не было чьим-то личным чувствованием, восприятием или мыслью. Это психологический багаж всего человечества, которое проявляется в сказках, мифах, искусстве и литературе в виде повторяющихся образов и сюжетов. Коллективное бессознательное не зависит от конкретной эпохи и культуры – это то общее, что объединяет все народы. Коллективное бессознательное происходит от архетипов (греч. *arche* – начало, *typos* – образ), т.е. изначальный, исконный образ. В работах К. Юнга можно найти несколько определений архетипа: первый – изначальные, исконные образы, присущие целым народам и эпохам; второй – общие мифологические мотивы всех народов и времен; третье – общая форма всегда возвращающегося душевного переживания и, наконец, последнее – психический остаток бесчисленных переживаний одного и того же

типа. К. Юнг подчеркивает, что сам по себе архетип не существует. Это форма, которую можно изучать только в связи с конкретным содержанием, обусловленным эпохой и культурой. К. Юнг сравнивает архетип с кристаллической решеткой, которая сама по себе не существует, но ее можно обнаружить по веществу, которое обустраивается вдоль определенных линий, называемых кристаллической решеткой. Также можно подчеркнуть, что сам по себе архетип скрыт, но проявляется вместе с конкретным психическим содержанием. На уровне сознания мы привыкли разговаривать и мыслить буквами, словами. Подсознание же воспринимает информацию образно, картинками, символами. Действительностью архетип становится в символах, идеях или образах, которыми насыщена культура. Архетипы лежат в основе философских учений. Герои сказок и мифов, по мнению К. Юнга, в зримой форме передают все глубинные программы, по которым существует каждый человек и все человечество в целом. Особое же внимание К. Юнг уделяет фундаментальным архетипам, таким, как эго, персона, тень, анима/анимус и самость.

Архетип «эго» – это формирование понятия «что такое – я»? Чем я выделяюсь из всего этого окружающего мира?) Архетип «эго» – это совокупность знаний о себе, воспоминаний о себе, понимание своей истории, т. е. все, что человек о себе знает.

Архетип «персона», иногда его называют архетип «маска», это то, что мы предъявляем миру, чтобы установить хорошие коммуникации, получить желаемое от других людей, понравиться кому-то, установить более хороший контакт. Этот архетип необходим, чтобы мы устанавливали в этом мире социальные связи. Архетип «персона» для этого очень важен, но часто так бывает, что пытаясь нравиться другим, устанавливая контакты и связи, человек забывает о своем истинном существе. Пытаясь радовать других, человек, как правило, отказывается от собственных интенций, желаний, интересам, раскрытию талантов, поскольку ты тратишь время только на других, забывая себя, иначе будет недостижим самый главный архетип «самость».

В архетипе «персона» мы нашли такую закономерность, которую можно сформулировать в виде девиза – «радуи других», при этом мы жертвуем своими интересами. Разговор об архетипе «тень» логично начать с того, что процесс формирования «тени» начинается в детстве, как и процесс формирования «персоны», когда родители дают нам сигналы: что желаемо, что нежелательно, что одобряемо, а что – нет. Продуцируется череда запретов: так не поступают, мальчикам плакать нельзя, злиться нехорошо и т.д., но объяснения причин подобных запретов нет. И наши нереализованные потребности-импульсы вытесняются в определенную область, которая, по Юнгу, называется «тенью». Наши «тени» живут, запрещенные когда-то, а теперь уже часто неосознаваемые, т.е. мы даже сами не чувствуем импульсы, потребности, интересы желания и «тень», в этом смысле, рисуют темно-серой и страшной. Но Юнг считал, что в тени очень много энергии и наш источник энергии, талантов очень часто находится в области «тени». И если мы с ней не контактируем, не дружим, то мы часто блокируем наши естественные способности, таланты и возможности раскрыться таким способом, который бы нас сильно отличал от других людей. В этом смысле, мы как бы разбиваем нашу личность на «персону», которая нравится другим и на «тень», которой мы запрещаем проявляться. Здесь просматривается явная необходимость в балансировке двух антиномичных архетипов.

Архетип «анима/анимус» – это архетип черт противоположного пола для каждого человека. Мы носители не только черт одного пола, но и носители черт противоположного пола. Соответственно, архетип черт противоположного пола: для мужчин это анима, для женщин – анимус (хотя это один и тот же архетип «аниме»). Этот архетип воплощает в себе, во-первых, черты противоположного пола в каждом из нас: у женщин – мужские черты, у мужчин – женские. Этот архетип воплощает в себе представление о противоположном поле вообще. Для мужчины это представление о женском поле, причем оно может распадаться на представление о женщине (как о матери), о женщине (как любовнице), о женщине (как музе) и т.д. Для женщин

мужчина (анимус) также может быть (брутальным мужчиной, рыцарем и т.д.). Для каждой отдельной женщины он воплощается в разных образах, но это представление о некоем идеальном мужчине для женщины и одновременно о мужских чертах в ней. И то же самое для мужчин. К. Юнг считал, что это очень важный архетип, поскольку он сравни анимус для женщины с духом. Это как бы наша душа способная воссоединиться с этим архетипом, т.е. принять в себе черты противоположного пола и принять образ некоего партнера, с которым мы будем в этой жизни гармоничны и счастливы, то собственно данная интеграция обеспечит человеку в будущем реализацию того самого основного архетипа, который называется «самость».

Архетип «самость» считается самым главным, он лежит в основе всего. Самость – это интеграцию, баланс, целостность, которую человек должен соединить в себе в борьбе между персоной и тенью или аниме и анимусом, а может быть и не в борьбе, а в понимании и осознании чего-то, что было когда-то вытеснено или было когда-то запрещено себе самому и не принято Процесс интеграции всех своих частей в единый баланс К. Юнг называл индивидуализацией или индивидуацией. То есть процесс индивидуации это процесс, который происходит всю человеческую жизнь. Это нахождение своего баланса, в котором человек может самовыразиться, проявляя свои таланты, не растрачивая энергию, чтобы держать в тени какие-то свои важные проявления, суметь интегрировать даже свои отрицательные черты, чтобы они заработали в этом мире в конструктивном ключе. Сам К. Юнг говорил, что путь к самости – это как путь к Богу, он по сути, никогда не достигим. Этот процесс долгий, сложный глубокий и бесконечный, как Вселенная.

По Юнгу, архетипы имеют формальную характеристику – они проявляются в сознании в виде смутных образов и идей на каком-то инстинктивном уровне: *«В сущности, – говорил Юнг, – архетипы являются инстинктивным вектором, ... таким же, как импульс у птиц вить гнезда, а у муравьев строить муравейники. ...инстинкты проявляют себя в фантазиях и*

часто обнаруживают свое присутствие только посредством символических образов. Эти проявления и назвал архетипами» [89, с 76].

Важными чертами архетипа следует считать его способность создавать такую своеобразную (универсальную) модель, которая организует литературный процесс в целом, вбирая в себя типологическую повторяемость и художественное воспроизведение первообраза в том или ином жанровом образовании.

Архетипичная основа Фауста заключается в сделке, заключении договора с дαιмоном для определенной цели. Мефистофель же соотносится с Тенью прошлого, выполняющая роль Трикстера (проворного, хитрого обманщика), целью которого является не дать возможность приблизиться к истинному познанию мира. Тень – это не только персонаж, но и подразумевание отрицательных особенностей его природы, хотя при этом он содержит в себе потенциал, способствующий прорыву сквозь тьму запутанности к свету познания. Фауст получает спасение, несмотря на сделку с самим дьяволом. Этот архетипичный образ имеет значительное количество интерпретационных вариантов, раскрывающих многогранную природу человека.

2.3. Трансформационные элементы фаустовского сюжета

Сюжет о докторе Фаусте существует около пятисот лет, но его актуальность в современном мире не вызывает сомнений. Общество всегда пребывает в развитии, движении и вектор этого следования связан с опытом предыдущих поколений.

Этот сюжет-миф повлиял на развитие национальных литератур и его трансформация не прекращается по сей день, что дает право рассматривать данное произведение в аксиологическом ключе. Литературовед, основатель исторической поэтики справедливо заметил: *«влияние чуждого элемента всегда обуславливается его внутренним согласием с уровнем той среды, на которую ему приходится влиять» [цит. по: 83, с. 80].*

Ученый сделал большой вклад в изучение и развитие вопроса о традиционных культурных образцах, обозначив их как *«типичные схемы», «готовые формулы, способные оживляться новым настроением, стать символом»* [24, с. 301].

Под *«устойчивыми характеристиками»* исследователь понимает *«доминантные характеристики»* или *«формально-содержательные доминанты»*, которые *«не только определяют характер традиционализации мифологического материала, но и являются исходным моментом принципиального переосмысления образа в следующие эпохи»* [57, с. 50].

Литература поступательно обогащает новыми, осознанными морально-этическими и эстетическими представлениями, которые позволяют по-другому посмотреть на мифологические образы и сюжеты.

Одним из способов обозначения и характеристики формально-содержательных уровней переосмысления традиционных художественных структур является заглавие, напрямую влияющее на понимание художественного произведения. Традиционно заглавие представляется как первая строка произведения, которая содержит в себе название произведения. От меткого определения названия художественного текста зависит первый читательский импульс, относящийся к восприятию и анализу художественного произведения, определению его семантического ядра. Заглавие передает в концентрированной форме идейно-тематические контексты художественного произведения.

Литературовед А. Ламзина утверждает: *«Заглавие – это первый знак текста, который дает читателю целый комплекс представлений о книге. Именно он в большей степени формирует у читателя начальное понимание текста, становится первым шагом к его интерпретации»* [45, 107 с.]

Заглавие формирует первоначальные факты, помогающие читателю сформировать свои собственные интерпретации. Оно может отсутствовать только в лирических произведениях, чего нельзя сказать об эпических и

драматических произведениях, где заглавие является важнейшим структурным компонентом.

При всех маркерных функциях заглавия, его выразительности, конечный вердикт о его удачном появлении можно определять только после усвоения содержания всего произведения.

История заглавий имеет свой вектор развития. Например, в Средние века заглавие представляло собой развернутый реферат, а подзаголовок брал на себя функцию активизации фабульной стратегии фрагмента или целого раздела. Возьмем, к примеру, два анализируемых произведения в данном магистерском исследовании: название «Народной книги» про Фауста (И. Шписа) и романа «Огненный ангел» В. Брюсова. В подобных подзаголовках явно учитывалась морализаторско-дидактическая обусловленность. Эту мысль подтверждает заголовок «Народной книги»: *«История о докторе Иоганне Фаусте, знаменитом чародее и чернокнижнике как на некий срок подписал он договор с дьяволом, какие чудеса он в ту пору наблюдал, сам учинял и творил, пока, наконец, не постигло его заслуженное воздаяние. Большею частью извлечено из его собственных посмертных сочинений и напечатано, дабы служить устрашающим и отвращающим примером и искренним предостережением всем безбожным и дерзким людям. Послание апостола Иакова IV: Будьте покорны господу, противоборствуйте дьяволу, и он бежит от вас»* [46]. В брюсовском романе «Огненный ангел» также используется заголовок-аннотация: *«Огненный ангел, или правдивая повесть, в которой рассказывается о дьяволе, не раз являвшемся в образе светлого духа одной девушке и соблазнившем её на разные греховные поступки, о богопротивных занятиях магией, астрологией, гоетейей и некромантией, о суде над оной девушкой под председательством его преподобия архиепископа трирского, а также о встречах и беседах с рыцарем и трижды доктором Агриппою из Неттесгейма и доктором Фаустом, написанная очевидцем»* [21, с. 11].

Подобный подзаголовок будто бы моделирует (генерирует) дополнительные смысловые контексты, особенно это удачно получается при

знании интертекста произведения. Интертекстуальная составляющая дает толчок процессу осовременивания традиционного классического материала: В. Шпильгаген «Современный Фауст», В. Иенс «Завещание Одиссея», Г. Эльшлегель «Берлинские Ромео и Джульетта».

Перенос персонажей произведений, вместе с коллизиями, из одной национально-исторической действительности в другую культурную среду, казалось бы несочетаемую, в виду традиционной диалогической несвойственности данных идейно-тематических вариантов, так как наблюдается исторический хроноклазм (перенос устоявшихся исторических событий в иное географическое пространство), при этом сохраняя идейно-нравственную канву произведения-первоисточника.

Обращение к легендам и мифам преследует важную цель касательно выявления глубинных первооснов современных автору процессов и потрясений: *«через осмысление закономерностей фактора повторения акцентировать универсальность конкретных социально-идеологических и морально-психологических проблем»* [56, с. 80].

Особую роль в обращении писателя к легендам и мифам играет фактор двойственности человеческой природы, ее психологии, драматической несостыковкой мира идеального и реального (основной конфликт романтизма), что дает обширную почву для сравнительных коннотаций в русле всевозможных философско-художественных ракурсов.

Сравнения имеет непосредственное отношение к эффекту открытия, возникающего в результате столкновения предмета и явления бытия, что не только конкретизирует изображаемое, но и увидеть обобщающие вещи, где, как правило, виделись только различия. Сила и убедительность сравнения находятся в плоскости таланта художника слова. При этом, талант заключается не только в оригинальной подаче материала, но и в удачном выборе сферы жизни, способной дать мощный импульс новых, неожиданных ощущений, способных организовать в благодатный материал для художественной трансформации и реконструкции.

Терминологический ряд, связанный с категорией заглавий, базируется на ряде компонентных признаков: тематическая специфика, проблемный контекст, особенности сюжетики, система персонажей, наличие описания времени и места действия. Эти заглавия часто насыщены семантической многоуровневостью: в них могут превалировать символические, метафорические, цитатные и аллюзивные конструкции.

Очень популярными являются персонажные заглавия. В них сконцентрировано большое количество информации: сословная принадлежность, национальность, социальный статус. Например, роман Г. Флобера «Мадам Бовари», П. Мериме «Кармен», трагедия И. Гете «Фауст». Иногда персонажи не называются собственным именем, а каким-то доминантным опосредованным признаком: а) по профессии (романы Э. Елинек «Пианистка», Т. Герритсен «Хирург», повесть Ч. Айтматова «Первый учитель»); б) по национальности (рассказ Дж. Лондона «Мексиканец», роман А. Терехова «Немцы», рассказ А. Чехова «Глупый француз»); в) для эмоционального окраса персонажа используется метафорический элемент (романы Дж. Апдайк «Коллекционер» и П. Зюскинда «Парфюмер», рассказ А. Чехова «Хамелеон»); г) характеристика персонажа путем сравнительно-аллюзивного метода (повесть Н. Лескова «Леди Макбет Мценского уезда» / трагедия В. Шекспира «Леди Макбет»; сценарий М. Булгакова «Похождения Чичикова, или Мёртвые души» / поэма Н. Гоголя «Мертвые души»); д) сборный персонаж (психологический тип), проявляющийся в названиях произведения: (В. Теккерей «Книга снобов», роман Е. Замятина «Мы»).

Существуют заглавия, пространственно-временного характера: роман В. Гюго «Девяносто третий год», П. Мериме «Хроника царствования Карла IX», повесть А. Солженицына «Один день Ивана Денисовича». Автор анализирует историческое время в различных временных плоскостях: событие может длиться год, а может день, но самым важным в этом пространстве и времени является обобщающее начало, типичность героев, дух времени, место человека в исторических событиях.

Таким образом, заглавие имеет амбивалентную основу, поскольку может выступать как в роли текста, так и его части. Он представляет собой семиотическое образование, подталкивающее читателя к процессу додумывания и интерпретации целого текста.

Важную роль в процессе функционирования традиционных сюжетов в литературных произведениях в контексте трансформационных процессов играет – продолжение. Подобная форма переосмысления материала имеет место в литературе античных времен: изображение Троянской войны в «Илиаде» Гомера продолжается (дописывается) в произведениях Гагия Трезенского «Возвращения» и Эвгамонна Киренского «Телегония». У своих произведениях авторы опирались на безграничный авторитет Гомера при этом стремились как бы «завершить» его бессмертное творение, вовлекая его в единый диапазон литературно-мифологических контекстов.

Авторы продолжений большое внимание уделяли событийному плану произведения, при этом адаптировали произведение к новым социально-политическим и культурным запросам той эпохи, к которой сами и принадлежали. Так, в конце XVII в. увидел свет роман французского писателя Франсуа Фенелона «Приключения Телемака», возникший под впечатлением от четвертой книги Гомера «Одиссея». По жанру он представлял собой политическую аллегорию. Произведение было написано Фенелоном для своего воспитанника герцога Бургундского, доводившегося внуком Людовику XIV. Рассказывая о Телемаке, попавшем на остров, где живет волшебница Калипсо, автор знакомит нас из сюжетами, изобилующими рассказами о войнах и деспотии. А далее Фенелон говорит об иной, совершенной, власти – мудрой, гуманной, уважающей законы.

Продолжение тесно связано с такими синтаксическими конструкциями, которые изложены в сослагательном наклонении: что было бы, если бы... . Например, что было бы, если бы Фауст остался жив или в последний момент отказался подписывать кровью соглашение с дьяволом?

Следует признать, что продолжение, как правило, меняет, трансформирует семантические доминанты протосюжета, изменяя их ценностно-функциональную направленность. Литература XX столетия талантливо трансформирует этот мотив, предлагая современные интерпретации фаустианского сюжета (В. Брюсов «Огненный ангел», М. Булгаков «Мастер и Маргарита», С. Алешин «Мефистофель» и др.).

Продолжения могут иметь в своей сюжетике правдоподобные и очень убедительные аргументы, в которых заложено объяснение о целесообразности авторского погружения в традиционные материалы.

К приему продолжения всегда добавляется прием дописывания, который имеет явную синонимическую особенность по отношению к слову «продолжение».

Какую деталь можно считать ключевой, дающей понимание отличия этих двух дефиниций – продолжения и дописывания? Продолжение вносит в текст дополнительные акценты, связывающие их с современным историческим контекстом, всевозможными модуляциями, отражающими архетипические доминанты, привязанные к эпохе автора, наполняющего текст проблемными вопросами, волнующими человечество довольно длительное время.

Что касается дописывания, то этот прием имеет свою функциональную сторону: текст должен быть интересным и понятным современному читателю. Дописывая текст, автор делает упор: а) на языковые средства; б) средства психологизации; в) средства драматизации действия; г) исторического комментирования. Все эти литературно-языковые приемы направлены на эффект достоверности происходящего. Дописывание рассчитано на то, чтобы читатель получил ощущение открывшейся правды-истины, к которой можно буквально «дотронуться рукой». Это своеобразный пояснительный элемент, приоткрывающий таинственную завесу.

Выводы ко второй главе

Термин «интертекстуальность», введенный Ю. Кристевой в литературоведческий оборот, получил широкое распространение в гуманитарных науках.

Современный этап развития литературы, во многом «постмодерновый», отличается использованием своеобразной формулы «текст в тексте»: диалог авторов произведений ведется с помощью текстов. В таком случае можно говорить о цитатном мышлении, а литературно-художественный потенциал воспринимать в качестве единого «интертекста», провоцирующего, порождающего новые варианты текстов, базирующиеся на игре смыслов, которая возникает благодаря игровой цитатной модуляции и трансформации.

Всякий художественный текст не существует вне связи с другими текстами. Он, как правило, появляется как реакция на существующее литературное произведение, как реплика в ответ, возникшая в ситуации диалога текстов.

Интертекстуальные связи воспринимаются как *«конденсаторы культурной памяти»* и *«генераторы новых смыслов, «текст-код»*, который *«может быть осознан и обнаружен в качестве идеального образца»* (М.Ю. Лотман), *«мозаикой цитат»* (Ю. Кристева), *«чужими звуками»*, *«палимпсестом»* (Ж. Жанетт), *текст – это новая ткань, созданная из старых цитат»* (Р. Барт), *«код ссылок»*, *«жизнь в межтексте»* (А.Н. Ткачук).

Между авторским текстом и пратекстом существует общее интертекстуальное поле-пространство, аккумулирующее в себе весь культурно-исторический опыт, весь набор коннотативных оттенков.

Поэтика интертекстуальности – это своеобразная теория безграничного текста, интертекстуального практически в каждом его эпизоде, что приводит к дискуссии касающейся смысловых вариантов, которые оформляются автором в новое произведение. Например, миф о Фаусте наполнен множеством культурных связей в аспекте мотивов, образов, что и сформировало благодатную почву для интертекстуального изучения фаустианы как таковой.

Одной из квинтэссенсных особенностей мифа является его укорененность в ниши человеческой психики на бессознательном уровне, что и вынуждает нас обратиться к такому понятию, как архетип: первообраз, праобраз, образец, первичный образ, идея и т.п.

Главная функция бессознательного компенсаторная, дополняя сознание оно обеспечивает целостность личности, единство сознания и бессознательного. Бессознательное иррационально, а потому его невозможно познать, но можно изучать его проявление. Бессознательное спонтанно проявляет себя во снах, фантазиях, оговорках и ошибках.

Коллективное бессознательное – надличностно, т.е. оно никогда не было чьим-то личным чувствованием, восприятием или мыслью. Это психологический багаж всего человечества, которое проявляется в сказках, мифах, искусстве и литературе в виде повторяющихся образов и сюжетов. Коллективное бессознательное не зависит от конкретной эпохи и культуры – это то общее, что объединяет все народы.

Архетипичная основа Фауста заключается в сделке, заключении договора с дαιмоном для определенной цели. Мефистофель же соотносится с Тенью прошлого, выполняющая роль Трикстера (проворного, хитрого обманщика), целью которого является не дать возможности приблизиться к истинному познанию мира.

Традиционно заглавие представляется как первая строка произведения, которая содержит в себе название произведения. От меткого определения названия художественного текста зависит первый читательский импульс, относящийся к восприятию и анализу художественного произведения, определению его семантического ядра. Заглавие передает в концентрированной форме идейно-тематические контексты художественного произведения.

Заглавие формирует первоначальные факты, помогающие читателю сформировать свои собственные интерпретации. При всех маркерных функциях заглавия, его выразительности, конечный вердикт о его удачном появлении можно определять только после усвоения содержания всего произведения.

Терминологический ряд, связанный с категорией заглавий, базируется на ряде компонентных признаков: тематическая специфика, проблемный контекст, особенности сюжетики, система персонажей, наличие описания времени и места действия. Эти заглавия часто насыщены семантической многоуровневостью: в них могут превалировать символические, метафорические, цитатные и аллюзивные конструкции.

Очень популярными являются персонажные заглавия. В них сконцентрировано большое количество информации: сословная принадлежность, национальность, социальный статус.

Существуют заглавия, пространственно-временного характера. Автор анализирует историческое время в различных временных плоскостях: событие может длиться год, а может день, но самым важным в этом пространстве и времени является обобщающее начало, типичность героев, дух времени, место человека в исторических событиях.

Важную роль в процессе функционирования традиционных сюжетов в литературных произведениях в контексте трансформационных процессов играет – продолжение и дописывание.

Какую деталь можно считать ключевой, дающей понимание отличия этих двух дефиниций – продолжения и дописывания? Продолжение вносит в текст дополнительные акценты, связывающие их с современным историческим контекстом, всевозможными модуляциями, отражающими архетипические доминанты, привязанные к эпохе автора, наполняющего текст проблемными вопросами, волнующими человечество довольно длительное время.

Что касается дописывания, то этот прием имеет свою функциональную сторону: текст должен быть интересным и понятным современному читателю. Дописывая текст, автор делает упор: а) на языковые средства; б) средства психологизации; в) средства драматизации действия; г) исторического комментирования. Все эти литературно-языковые приемы направлены на эффект достоверности происходящего.

РОЗДІЛ 3.

ТРАНСФОРМАЦИОННЫЕ ОСОБЕННОСТИ СЮЖЕТА О ДОКТОРЕ ФАУСТЕ В РОМАНАХ В.Я. БРЮСОВА «ОГНЕННЫЙ АНГЕЛ И М.А. БУЛГАКОВА В «МАСТЕР И МАРГАРИТА»

3.1. Трансформация фаустианской темы в романе В.Я. Брюсова «Огненный ангел»: исторический контекст

Роман-страсть, роман-загадка В.Я. Брюсова «Огненный ангел» – истинный литературный шедевр, сюжет которого связан с историей Германии XVI ст. Эта история талантливо показана через сложные судьбы брюсовских мистических образов, которые рождаются у В.Я. Брюсова в период путешествия по Германии. Именно тогда у него возникла идея написания романа. Изначально его героем должен был стать Агриппа Неттесгеймский – немецкий оккультист, алхимик, гуманист. Однако замысел менялся и в центре повествования оказалась Рената – девушка, преследуемая нечистой силой. Отсюда и варианты заголовков произведения «повесть о ведьме», «повесть о дьяволе», повесть об ангеле».

В.Я. Брюсов удачно подделал свою историю под средневековый текст. Он даже сообщал, что подделку восприняли как настоящий текст XVI века. В романе довольно простой слог и все его описания давали яркую миниатюру XVI века, на фоне которой и происходит невероятная история любви очень сложных отношений. Средневековую атмосферу В.Я. Брюсов передает исторически убедительно. С документальной точностью он описывает колорит чужой страны. Для В.Я. Брюсова было важно стилизовать определенный пласт книжной культуры. В романе он использовал образцы европейской, преимущественно немецкой книжной графики XV–XVI веков: А. Дюрер, Г. Гольбейн (младший), Л. Крапах (старший и младший). В европейском изобразительном искусстве рубеж XV–XVI веков был таким ожиданием конца: тема смерти, бренности жизни тогда особенно были в ходу. Очень убедительно это передано Гансом Гольбейном (младшим) в цикле «Пляски смерти». Его

гравюры В.Я. Брюсов как раз и использовал в романе «Огненный ангел» наряду с другими гравюрами на тему смерти. Такие классические виньетки, где, к примеру, призрак смерти танцует с богатой нарядной дамой. В художественном оформлении романа В.Я. Брюсов представил и знаковые портреты той переломной эпохи: это и М. Лютер и Э. Роттердамский. В.Я. Брюсов не забывает и популярную тогда историю о философском камне и легенду о Фаусте и Мефистофеле. Вообще это история о том, как человек продает свою душу дьяволу в обмен на познания.

Лучше всего эта история передана И. Гете, а роман «Огненный ангел» как раз то произведение, где фаустианские ноты представлены по-символистски интересно. Герой романа встречается Мефистофеля, который рассказывает, что они, объезжая с Фаустом страны и города, убедились, что *«вино по всюду пьяно и мужчины везде бегают за женщинами»*. В общем, тут В.Я. Брюсов напоминает, что люди заняты не чем-то значимым, а бытовым и примитивным. Похожую мысль излагает и М.А. Булгаков в романе «Мастер и Маргарита». То, что люди измельчали замечает и Воланд со своей свитой. Люди, почему-то, от своих пороков не избавляются, а В.Я. Брюсова как раз сильно волновала утрата людьми чего-то возвышенного, настоящего.

Автор буквально погружает нас в историческую эпоху, в эту культурную, религиозную жизнь Германии XVI века, в ее быт и нравы. Мы начинаем прямо с героями прогуливаться по немецким средневековым улицам. В.Я. Брюсов изучал в подлиннике сочинения и письма Агриппы из Неттесгейма, источники о ведовстве и магии, процессах инквизиции, о культуре искусства Германии. В.Я. Брюсов даже перерисовывал различную утварь, предметы и костюмы жителей Кёльна.

Известно, что Германия первой трети XVI века, где происходят события в романе, является территорией очень беспокойной. Это, в первую очередь, Реформация, различные волнения, крестьянские восстания, разгул суеверий и магии. Острую форму принимают ведовские процессы. В это время часто переиздавался средневековый трактат теологов-доминиканцев Я. Шпренгера и

Г. Инститориса «Молот ведьм», написанный в конце XV ст.; в это время пылали костры, избавляющие поселения от ведьм, этих «дьявольских подружек». Непростое время и место действия избрал В.Я. Брюсов в романе «Огненный ангел», который писатель еще называл «правдивой повестью». Повествование главного героя представлено в виде рукописи, и произведение таким образом получает исповедальный характер.

Целью В.Я. Брюсова было не только продемонстрировать дьявольские проделки и загадки, описанные в романе, но и открыть свое сердце, как в исповеди, показать, как трудно молчать человеку, прошедшему сложные жизненные испытания. Главный герой встречает необыкновенную девушку по имени Рената. Эта женщина воплощение неразрешимого противоречия любви земной и любви небесной. Одержимая нечистой силой, она предстает перед нами в страхе, полураздетая с распущенными волосами, надломленная и распаленная. С детства ее навещал некий ангел, весь как бы огненный, в белоснежной одежде. Однажды он пообещал ей явиться в земном облике. И вот Рината встречает графа Генриха и думает, что это ангел. Она решает привлечь его, применяя обряды ворожей и приворотные отвары.

Очень интересной частью романа «Огненный ангел» является встреча Ренаты с Рупрехтом. Для В.Я. Брюсова, как и для многих символистов особый интерес представляло любовное чувство. Для символиста достаточно было быть просто влюбленным, с традиционным набором чувств: страстью, безумием, отчаянием, ненавистью и т.д., но писателя-символиста больше интересовала страсть, которая понималась ним как великая тайна. Корни страсти за пределами мира людей. И страсть – это та точка, где земной мир прикасается к иным мирам. И, конечно же, страсть – это страдание. И вот именно эту страсть-страдание В.Я. Брюсов описывает в «Огненном ангеле». Ею Рената предельно страстная натура, истеричная инфернальная женщина. Симптомы такой истеричности известны: высокая степень возбуждения, гипнотизм, расчетливая, но искренняя театральность, а порой даже жестокость.

Такая театрализованная манера поведения была свойственна героине эпохи русского символизма Нине Петровской, бывшей возлюбленной писателя Андрея Белого и болезненной любовью В.Я. Брюсова. Н. Петровская стала основным прототипом Ренаты в романе «Огненный ангел». Написание романа велось параллельно с удивительной историей любви самого В.Я. Брюсова. Н. Петровская – страсть двух мужчин, выдающихся символистов: Андрея Белого и В.Я. Брюсова. В 1907 году Н. Петровская стреляет в упор в Валерия Брюсова, но пистолет дает осечку. Иногда утверждают, что она стреляла в Андрея Белого, но если быть точным, то стреляла она в В.Я. Брюсова на лекции Андрея Белого. Когда у Н. Петровской произошел разрыв с Белым, она заводит роман с Брюсовым, чтобы таким образом, через ревность, вернуть отношения с Белым.

В.Я. Брюсов пишет роман, где как раз их трое: Рената, Рупрехт и Генрих. Рината – это Нина, Рупрехт – это Брюсов и Белый – это Генрих. Граф Генрих – земное воплощение ангела. И внешне, и внутренне он похож на Андрея Белого: как Белый покинул Н. Петровскую, так и Генрих Бежал от Ренаты. В «Огненном ангеле» Рупрехт и Рената оба жаждут любви, они оба очень похожи, но чувства их обреченные, болезненные. Они оба начитаны, умны, интересуются тайными знаниями, обращаются к чернокнижию, увлечены совершенствованием самих себя. Оба они эгоистичны, заставляют страдать тех, кто любит их. Ренату и Рупрехта притягивает к друг другу непонятная сила, это что-то дьявольская. Рената была так похожа на творение флорентийского художника Сандра Батичелли «Отверженная», там изображена женщина с темными, распущенными волосами, она в отчаянии, о ее трагической судьбе можно только догадываться. Рената также несчастна, одинока и оставлена, ее непременно нужно спасти. Мужчине, во что бы это не стало, нужно понять эту женщину, заглянуть за предел. Они ведут постоянную жестокую игру, ранят постоянно друг друга словами и действиями. Даже их первое плотское соединение, какое-то насильственное. Они играют в чудовищную историю

любви, которую называют «подземной тюрьмой». Они всегда находятся на границе между сном и явью, жизнью и смертью, как и Пертровская с Брюсовым

В.Я. Брюсова очень интересовал период немецкой истории XVI ст. (Возрождение и Реформация). Реформирование было связано с приведением в соответствие христианских постулатов католиков к Библии. Начало XX ст. также было связано с множеством исторических потрясений, приведших царскую империю к революциям, свергнувшим монархию.

Исследуя исторический контекст в романе «Огненный ангел» мы концентрируем внимание на художественно-эстетические предпочтения писателя. Уже во вступлении брюсовского произведения заметны устремления автора придерживаться историчности: *«Художник старался не выводить рассказ за пределы избранной эпохи и не дополнять описание исторических явлений более поздними наслоениями, то есть писатель не позволяет себе допускать анахронизмов даже в вымышленном историческом рассказе. Важно то, что В.Я. Брюсов не соглашается с идеей о проникновении современности в исторический роман»* [32, с. 85–86].

В.Я. Брюсов рассматривает своих героев в системе координат той эпохи, которую он пытается художественно преподать. Так, брюсовский Фауст переплетается с Фаустом, изображенным в «Народной легенде» И. Шписа (1587). Вызывает интерес подача писателем-символистом образа Фауста. Изображая двух ключевых персонажей (Фауста и Агриппу), он использует сопоставительный прием, который приводит нас к интересному умозаключению: происходит унификация двух образов. В европейской традиции Фауст и Агриппа воспринимались как взаимозаменяемые личности. Почему В.Я. Брюсов решил функционально объединить этих магов. Неужели было недостаточно Агриппы Неттесгеймского для воссоздания национального колорита эпохи Германии XVI ст.? Литературовед Б. Пуришев акцентировал внимание на такой детали романа: *«Агриппа в большей мере, по сравнению с историческим Фаустом, имел право стать героем великой фаустианской легенды»* [65, с. 456].

Эти два персонажа, воплощаясь в один образ, показывают раздвоенность обобщенного образа под названием Фауст. Особенно обнажаются их характеры, когда Агриппа и Фауст вступают в диалоги, раскрывающие мировоззрение данных персонажей.

Так на месте захоронения волхвов в Кельнском соборе Фауст задумывается: почему они выбирают это место, а не Вифлеем (город, в котором родился Иисус, которому они преподнесли дары (золото, ладан и смирну)). Фауст делает вывод, что святые люди также подвержены ошибкам и страдают нерассудительностью. Агриппа, наоборот, не анализируя ситуацию, идеализирует их.

Противопоставление этих ключевых персонажей очевиден. Свидетельством тому является беседа Рупрехта с Фаустом: *«Я читал произведения Агриппы, и он мне кажется человеком чрезвычайно трудолюбивым, но не одаренным. Магией он занимается так же, как историей или другой наукой. Это похоже на то, если бы человек усидчивостью стремился достичь совершенства Гомера и глубокомыслия Платона»* [21, с. 205].

В.Я. Брюсов несомненно обладал даром мистификатора и стилизатора. Вымышленная история вышла из-под его пера как документ, имеющий отношение к эпохе XVI ст. Его методы познания мира приблизились к реалистическому, предполагающему, соответственно, типизирующие приемы. Он пытался исторические явления пропустить через призму научной достоверности, воплощенной то ли в русле историографии, философии или литературоведения. Он не допускал осовременивания исторических личностей, нравов, обычаев, но использовал параллельные эпизоды, образы и сюжеты из своего (авторского) времени, свидетельствующие об архетипической составляющей природного мира.

Добиваясь исторически-правдивого эффекта при изложении художественного материала, писатель сопровождает его научными

комментариями и всевозможными примечаниями, усиливающими эффект объективности исторического факта.

В.Я. Брюсов добивается ретроспективного эффекта в восприятии исторического сюжета: должно быть ощущение, что текст пишет не современник читателей, а современник героев произведения.

Автор «Огненного ангела» находит психологические детерминанты, чтобы убедительно соединить в произведении реалистически-фантастические сюжеты. Как правдоподобно преподнесен сюжет участия Рупрехта в шабаше ведьм. Он намазывал тело каким-то зельем, произнося заклинание: *«тут и там»* [21, с. 77]. Этот мистический ритуал дает возможность Рупрехту лететь *«через воздушные сферы»* [21, с. 78]

Процесс присоединения Рупрехта к «темным силам», отступление от Бога в концепции В.Я. Брюсова выглядит как общий принцип объединения исторических фактов с оккультным бытом прошлого. Причем все эти литературно-мистические тайны он поддает современной научной оценке. Конкретизирует понимание этих обстоятельств литературовед М.М. Бахтин: *«Как утрачена граница между Богом и дьяволом, так утрачена разница между наукой и магией... Брюсов тщательно исследовал изображаемую эпоху, и произведение производит огромное впечатление. Он художественный и в то же время являет собой большой культурно-исторический интерес»* [13, с. 299]».

Попытка В.Я. Брюсова сделать повествование правдивым, сопровождается периодическими утверждениями автора, что все сказанное в его произведении – это не плод фантазии, а правдоподобные реалистические элементы древности. Не случайно «автор повести» в своем предисловии подробно рассказывает историю своей жизни: от рождения до роковых событий (с августа 1534 по осень 1535 годов) – это период, когда происходили действия повести.

В.Я. Брюсов, воссоздавая морально-нравственную концепцию эпохи, использовал биографические параллели. Поэтому тема Фауста исследуется ним

в русле индивидуального восприятия духовных рефлексий и собственного ощущения психологических состояний и душевных колебаний. Подтверждением этой мысли могут быть слова В.Ф. Ходасевича в его статье «Конец Ренаты» (1928) : *«В романе «Огненный ангел», с определенной условностью, он изобразил всю историю, под именем графа Генриха представил Андрея Белого, под именем Ренаты – Нину Петровскую, а под именем Рупрехта – самого себя»* [77, с. 142].

Нина Ивановна Петровская (1879 (1884)–1928) – представительница символистов: поэт, прозаик, мемуарист. Зная о том, что является прототипом образа Ренаты в брюсовском романе «Огненный ангел», приняла католическую веру под именем Ренаты, хотя со временем и вернется в православие. «Sanctus amor» («Свята любов», 1907) – единственный сборник ее рассказов. После смерти В.Я. Брюсова пыталась издать о нем воспоминания, но завершить эту работу ей не удалось. Эмигрировав во Францию, страстная и дерзкая Нина Петровская, растерялась в литературной эмигрантской среде, а одиночество и нищета еще сильнее подтолкнули ее к трагической гибели: 23 февраля 1928 года Нина Ивановна Петровская, проживающая в скромной парижской гостинице, свела счеты с жизнью, отравив себя газом.

В.Я. Брюсов, обладая даром мистификатора и стилизатора, вымышленную историю подает как документ, имеющий отношение к эпохе XVI ст. Его методы познания мира приблизились к реалистическому, предполагающему, соответственно, типизирующие приемы. Он пытался исторические явления пропустить через призму научной достоверности, воплощенной то ли в русле историографии, философии или литературоведения. Он не допускал осовременивания исторических личностей, нравов, обычаев, но использовал параллельные эпизоды, образы и сюжеты из своего (авторского) времени, свидетельствующие об архетипической составляющей природного мира.

Добиваясь исторически-правдивого эффекта при изложении художественного материала, писатель сопровождает его научными

комментариями и всевозможными примечаниями, усиливающими эффект объективности исторического факта.

Писатель наделен острым историческим чутьем. Он не мифологизирует сюжеты, имеющие отношение к Фаусту, он связывает эпизоды романа с немецкой жизнью XVI ст. Фаустовские мысли привязаны к жизни людей, окружавших его, и сам Фауст – прежде всего мятущийся в поисках человек, а потом уже маг и чародей. Если взять судьбу Ренаты, то и она со своими скитаниями, поисками, странностями и страданиями крепко соединена с эпохой Реформации, с ее гуманистическим акцентом, представляющим собой открытое сопротивление массовому террору, который разожгла демоническая система инквизиции. И хотя писатель по большому счету обошел стороной религиозно-крестьянскую войну в Германии, от этого роман не утратил психологического напряжения, поскольку все историческое напряжение было переключено в поведенческую характеристику персонажей эпохи, породившей их.

В.Я. Брюсов выстраивает сюжет романа, используя не геттевскую концепцию фаустианы, а народную легенду о Фаусте и Мефистофеле, о которой идет речь в первой главе нашего магистерского исследования. Писатель-символист настаивает на историчности личности Фауста и Мефистофеля. Особенно четко эта мысль прослеживается в главе, посвященной встрече Фауста, Мефистофеля и Рупрехта с графом Адальбертом фон Велленом в его замке.

Фауст у Брюсова какой-то особенный. Когда Фауст делится премудростями магов, он утверждает, что настоящий маг не станет договариваться с демоном: *«Никогда не верьте, любезный Рупрехт, если кто-либо скажет вам, будто истинный маг заключил пакт с демоном. Может быть, иной несчастный недоучка и отрекается от вечного в обмен на несколько пригоршней краденых монет, предлагаемых ему мелкими беспми, но справедливость божия, конечно, не карает за такую сделку, в которой больше невежества, чем греха»* [21, с. 231].

Путешествия-испытания Рупрехта, изложенные в «Правдивой повести», заканчиваются на девятый год. Писатель-символист проводит параллель с «Божественной комедией» А. Данте, с его девятью кругами «Ада». В произведении широкий интертекстуальный размах и внушительный географический простор. Пространство, изображенное в романе объединяет Европу и Америку. Сюжет сконцентрирован в рамках Германии, и только финальная часть переносит Рупрехта в Швейцарские Альпы (территория «Священной Римской империи») на встречу с Генрихом фон Оттергеймом; затем во Францию (город Гренобль), с целью навестить умирающего Агриппу фон Неттесгейма; путешествия в Испанию, и планы Рупрехта отправиться жить в Новый Свет (Америку), но всю эту топонимическую структуру объединяет город Кёльн.

В последней части романа очевидной становится мысль о том, что религия не всегда способна внести гармонию в душу человека, тем более, если она обнажает демонические силы и сталкивает с ними человека, ищущего свою дорогу в жизни. Несмотря на то, что Рената ушла в монастырь и стала ревностной монахиней под именем Мария, официальная церковь по эгидой архиепископа приговорила ее к смертной казни за то, что она «находится под влиянием дьявола». Жизнь ее была настолько запутанной, окутанной мистикой с откровенным дьявольским акцентом, что казалось она в этом кошмаре останется навсегда. И в последние минуты жизни становится понятным, что ее сердце любит, она потеряла свое счастье, подменив его мистическими догмами. Когда Рупрехт зашел к умирающей Ренате в темницу, измученной пытками инквизиции, он сказал: *«Рената! дорогая моя Рената! Любимая! Единственная! Я принес тебе избавление и свободу»* [21, с. 287]. Диалог двух любящих людей завершился словами Ренаты, давшие силы Рупрехту жить дальше: *«Милый Рупрехт! Как хорошо, что ты со мной!»* [21, с. 290]. Измученная пытками Рената умирает на руках Рупрехта.

Если «Фауст» И. Гете начинается традиционно посвящением, театральным вступлением и прологом, то свой текст В.Я. Брюсов стилизует как случайно найденную рукопись, состоящая из шестнадцати глав.

Рупрехт, после знакомства с Ренатой, был одержим страстью, он влюбился в нее навсегда. Он готов выполнить любую прихоть Ренаты. Рупрехт, зная о желании возлюбленной побывать на шабаше, во сне (или наяву, ему было сложно сразу это понять), исполнив все детали обряда, используя волшебную мазь, полетел ночью над городом к таинственным озерам, где его ждут ведьмы. Это так напоминает полет Маргариты в романе М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита», а также просматривается связь с «Фаустом» И. Гете, когда происходят дикие танцы с молодыми колдуньями.

В последней части романа «Огненный ангел» Рупрехту доведется встретиться с графом Генрихом и знаменитым магом Агриппой. Появление Рупрехта в Гренобле имело определенную закономерность. Ему нужно было вырваться из этого сложного магического круга, в который он себя загнал. Перелом в сознании персонажа произошел в тот момент, когда он вошел в дом, умирающего Агриппы, перед смертью снявшего ошейник с собаки, которую окружение Агриппы считало дьяволом. Маг-чернокнижник избавился от этого «существа», прогнав от себя. Собака бросилась в реку и утонула.

Очень оригинальное жанровое определение роману В.Я. Брюсова «Огненный ангел» дает литературовед Д.С. Кшицова, называя его «*романом-инициацией*» [44, с. 28], смысл которого состоит в наличии ситуации развития, в контексте нового витка, возникшего благодаря появлению какой-то общественной группы или общества, связанного с мистическими доктринами.

Ученая подчеркивает, что «*Сравнение «Огненного ангела» с «Фаустом» показало намеренное продолжение линии, включая его особую иронию. Эзотерическая линия романа, направлена от традиционного путешествия по миру, характерного для Фауста, к путешествию внутрь души и ее силовому полю...»* [44, с. 28].

В.Я. Брюсов строит свой текст как интертекст, усилив его большим количеством исторических деталей. Изображая эпоху, связанную с зарождением фаустианского философского контекста, В.Я. Брюсов погружал свое воображение в систему жизни изображаемой эпохи, придерживаясь исторической правды, подкрепленной научными фактами и философскими обобщениями. Язык героев романа и повествователя привязан к особенностям местного колорита. Образ Фауста, несмотря на свою мистическую составляющую, реализовывает свои идеи в системе координат определенного исторического времени.

3.2. Рецепция идей трагедии Гете «Фауст» в романе М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита»

Рецепция (лат. Rescriptio – восприятие) – заимствование писателем идей, мотивов, образов, сюжетов из произведений других писателей или литератур с последующим их творческим осмыслением (трансформацией).

Роман М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита» самый мистический роман XX ст., единственный роман, вошедший в аналог классической литературы о Сатане. Более того, с начала 1990-х годов это произведение было введено в обязательное школьное изучение.

Роман исследован практически со всех литературоведческих, философских, исторических, религиозных аспектов и, тем не менее, в нем остается масса неосмысленных (непродуманных) нюансов. Существует шесть вариантов рукописей романа, которые являются изданными. Появились даже его черновые варианты: самым знаменитым является «Великий канцлер», изданный в 1990-е годы. К 125-летию со дня рождения писателя была издана уникальная булгаковская энциклопедия, охватившая огромное количество информации о жизни и творчестве М.А. Булгакова [68].

Этот роман таинственный. Если бы в нем не была заложена тайна, то не было бы смысла в печатании черновиков и в издательстве энциклопедии. Каждый, кто с интересом прочитал роман, считает, что он увидел в нем то, чего

другие читатели не увидели. Этот роман подвигнул поколения читателей создать музей в «нехорошей квартире», недалеко от Патриарших Прудов.

Роман М.А. Булгакова прокомментирован всесторонне, также, как прокомментированы «Божественная комедия» Данте, трагедия И. Гете «Фауст» или пушкинский «Евгений Онегин». Но что очень важно. Эти произведения всегда будут вызывать у нового поколения недоумение, загадку, и, как следствие, большой интерес. Сюжет этого романа развивается в двух плоскостях: а) Москва 1930-х годов; б) эпоха Христа (времена правления прокуратора Иудеи Понтия Пилата при императоре Тиберии – начало новой эры). В романе представлено нелинейное повествование, переводя на язык кино – это параллельный монтаж, когда различные сюжетные линии, переплетаясь между собой, создают особый конфликт, вечный конфликт. Это все придает роману особенной масштабности. Подобные тексты окутаны подтекстами, т. е. это то, что не выражено непосредственно словом, но то, что остается за кадром, за текстом. Все великие романы пишутся не словами: *«Книги пишутся не словами, а тем, что помимо слов»* (Л.Н. Толстой). Слова-маркеры только лишь провоцируют воображение читателя, они включают процесс смыслообразования читателя. Определенные ассоциации вызывают особое чувство соавторства, когда читатель додумывает сюжет, а такое бывает только с великими текстами. Сколько будет существовать роман, столько и будет вариантов интерпретаций.

В чем различия между двумя Фаустами – в трагедии И. Гете «Фауст» и романе М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита»? Фауст И. Гете, заключивший договор из дьяволом, совершивший множество грехов, реальных преступлений и прегрешений – в конечном счете оказывается в раю. Мастер (Фауст) М.А. Булгакова не заслуживает света, т. е. рая. Он оказывается, может быть в самом лучшем, самом комфортабельном, уютном, но все же кругу ада – покой. Он не заслужил рая, он заслужил покой. Почему так? Универсального ответа быть не может, как и не может быть канонического ответа на следующий вопрос: почему у И. Гете Фауст оправдан? На этот счет есть много мнений.

Если мы берем Фауст Гете там важная мысль принадлежит «Прологу на небесах».

У Гете Мефистофель обманывает самого себя Мефистофель будет служить Фаусту до того момента, когда Фауст скажет: «*Остановись мгновенье ты прекрасно*». До этого момента он будет служить ему, но только что с казал «И век ему с душой не будет сладу, куда бы поиски его не привели». Т.е. он не сможет сказать «*Остановись мгновенье...*». Он не сможет успокоиться – в этом сущность духа Фауста. (Дух Фауста – это ненасытимость, неуспокоенность, и поэтому Мефистофель обманывает сам себя: он идет на спор, который не может выиграть. Господь говорит: «Он служит мне и это налицо и выбьется из мрака мне в угоду, когда садовник сажит деревцо – плод наперед известен садоводу. Т.е. на что ставит Бог? На энергию Фауста, который пройдя через ошибки и даже злодеяния. Дух Фауста крадут, уносят на небеса. Фауст не сказал: «*Остановись мгновенье...*» – договор не выполнен. Мефистофель не может получить душу Фауста, потому что Фауст не может сказать: «*Остановись мгновенье, ты прекрасно!*»

Сравним теперь его с русским Мастером, который, будучи арестованным, не отпущен: сам спрятался в дом скорби (клинику для душевно больных). Он не хочет борьбы, не способен к творчеству: он хочет только покоя. Это не столько русский Фауст, столько восточный – желающий покоя, желающий созерцания. Единый образ Фауста, традиционный для европейской традиции, М.А. Булгаков взял и разъял на два образа: Мастера и Маргариту. Вся созерцательная часть романа отдана Мастеру, а вся активная, инициативная часть отдана Маргарите. Это не Фауст заключает сделку с дьяволом, это Маргарита заключает сделку с дьяволом и за себя, и за Мастера, который играет тут роль Фауста. Это она активное начало, а Мастер, он, собственно говоря, движется в ее фарватере со всем своим созерцанием, мировоззрением и способностями.

В прозаическом переводе А. Соколовского (1902 год) трагедии И. Гете «Фауст» Воланд вспоминается единственный раз в сцене «Вальпургиева ночь»,

когда он обращается к нечисти, требуя уступить ему дорогу: *«Мефистофель. Вон куда тебя унесло! Вижу, что мне надо пустить в дело мои хозяйские права. Эй, вы! Место! Идет господин Воланд!»* [30].

В русаком переводе Б.Л. Пастернака имя Воланда упускается, написано просто «дьявол»: *«Эй, рвань, с дороги свороти // И дайте дьяволу пройти»* [28, с. 238].

Роман Булгакова пронизан фаустовскими реминисценциями и аллюзиями. Воланд, прибывший в Москву, озвучил цель приезда: *«Тут в государственной библиотеке обнаружены подлинные рукописи чернокнижника Герберта Аврилакского, десятого века. Так вот требуется, чтобы я их разобрал. Я единственный в мире специалист»* [22, с. 263].

Личность Герберта Аврилакского окутана тайнами. Он, будучи учеником мавританского учителя, смог завладеть книгой, с помощью которой он вызвал дьявола, который помог ему стать папой. При этом, дьявол сопровождал его всю жизнь в облике черного пуделя. Вспомнит, что в трагедии И. Гете «Фауст», Мефистофель появляется в виде черного пуделя, а в булгаковском романе Воланд с тростью, рукоятка которой состоит из головы черного пуделя; на балу у сатаны Коровьев повесит на грудь Маргариты изображение черного пуделя на тяжелой цепи, к тому же, какой-то чернокожий человек бросает Маргарите подушку с вышивкой золотыми нитками пуделя.

Председатель МАССОЛИТа И.А. Берлиоз не случайно наделен автором такой фамилией. Мы вполне можем предположить, что она перекликается с фамилией французского композитора Гектора Берлиоза, написавшего оперу «Осуждение Фауста». При этом, он же был и автором либретто, в котором судьба Фауста завершается самым трагичным образом: за свои прегрешения он отправляется на вечные муки. Этот финал идет вразрез с концепцией И. Гете, где Фауст прощен. У Булгакова же Мастер (Фауст) заслуживает покой, но он умирает – и исчезает.

Рассматривая рецептивную основу романа М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита», следует сказать, что жанры двух фаустиан гетевской и

булгаковской различны: если И. Гете выстраивает трагедийную основу своего произведения, то М.А. Булгаков разрушает эту основу юмористически-сатирическими эпизодами, использует фантастику как своеобразный прием изображения реальности. Подобные трансформации способствовали нивелированию трагедии и превращению ее в современный фантастический роман.

Три основных сюжета просматриваются в романе: а) появление Воланда в Москве; б) история Понтия Пилата; в) история любви Мастера и Маргариты.

Эпиграф к роману является ключевым маркером, подтверждающим наличие фаустианского пространства в этом произведении. *«...так кто же ты, наконец? – Я – часть той силы, что вечно хочет зла и вечно совершает благо»* Гёте. *Фауст* [22, с. 252].

Не только эпиграф подчеркивает сходство с «Фаустом» И. Гете, но и название романа М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита». Мастер является персонажем, адаптированным к образу Фауста. Если в геттевской трагедии с Фаустом мы знакомимся с самого начала, то булгаковский Мастер занимает определенную часть романа, поэтому читателю трудно представить, что главным героем произведения является Мастер, а не Воланд, хотя он присутствует во всех сюжетных линиях романа. Мы же считаем и Воланда ключевым персонажем. Имя «Маргарита» также подтверждает сходство с трагедией немецкого автора.

И. Гете с самого начала своего творения знакомит нас с Фаустом, а М.А. Булгаков только в 13-й главе знакомит нас с Мастером (Фаустом).

Рецепция женского образа в булгаковском романе прослеживается отчетливо и системно: Маргарита в романе М.А. Булгакова идет на сделку с Воландом, желая помочь Мастеру, она принимает сатанинский обряд, чтобы обрести свободу. То есть, мы наблюдаем не дуэт (Воланд – Мастер, как в трагедии И. Гете: Мефистофель – Фауст), а (Воланд – Маргарита), мы можем утверждать, что у М.А. Булгакова фаустовскую роль выполняет женщина. Не Мастер (Фауст), а Маргарита продала душу дьяволу. Она хотела любой ценой

найти исчезнувшего Мастера. Это образец женской жертвенности, преданности и истинной любви. Королевой на бале Сатаны должна быть женщина только с именем Маргарита, она должна быть уроженкой той местности, где происходит обряд. Со слов Коровьева, в Москве было обнаружено сто двадцать одну Маргариту – и не одна из них не подходила: *«И, наконец, счастливая судьба...»*. Воланд со своей свитой сами обратились к Маргарите с такой необычной просьбой – быть королевой бала. Но будет ли оправданным самопожертвование этой женщины? Финальная часть романа особенно подталкивает к таким размышлениям.

Там, где замешана нечистая сила, не может быть ровного течения событий. Все окутывается особой атмосферой, тотальной неразберихой. Например, Мастер «переносится» Воландом, по просьбе Маргариты, из больницы для душевнобольных в нехорошую квартиру; затем Маргариту и Мастера доставили в подвальную квартиру маленького домика из двух комнат одного из переулков Арбата, где проживал Мастер. (Мастер попал в больницу для душевно больных по причине психического потрясения, связанного с травлей критики за роман всей его жизни, отрывок из которого Мастер опубликовал. Что удивительно, в психиатрическое медицинское заведение он поехал добровольно). Далее: Воланд направляет в эту квартиру Азazelло, и мы узнаем, что эта пара отравлена, но в 30-й главе «Пора! Пора!» сюжет таков: упоминается отравление героев романа в квартире на Арбате и далее говорится о том, что Мастер умирает (!) в больнице для душевнобольных, свидетелем этого события является фельдшерица Прасковья Федоровна. Но тело из больницы исчезло. Подобная запутанная ситуация происходит и с Маргаритой. В ее смерти много противоречивых деталей. Несмотря на то, что Азazelло убедился в том, что Маргарита умерла в собственной квартире (ее тело находилось на полу), но в эпилоге написано, что тело Маргариты и ее служанки Наташи органы найти не смогли. Устоявшаяся критическая мысль по поводу данного сюжета остается следующей: представитель сил света Иешуа обращается к Воланду с просьбой дать Мастеру и Маргарите покой за их

преданное отношение друг к другу, за творчество и чистую душу. Эта просьба была исполнена: герои романа выпивают «заколдованное вино», умирают и переносятся в иной мир, где и обретают покой.

По словам Л.Е. Белозерской-Булгаковой большую роль в написании бессмертного романа сыграла книга А.В. Чаянова «Венедиктов, или Достопамятные события жизни моей» (1922), подаренная М.А. Булгакову художницей Н. Ушаковой-Ляминой. В данной повести фамилия героя, от имени которого ведется повествование, – Булгаков. Этот персонаж рассказывает о пребывании сатаны в Москву, о борьбе за спасение души любимой женщины, попавшей под влияние дьявола. В произведении А.В. Чаянова много дьявольщины и мистики, распространившейся по московским улицам. Гнусные картины шабаша, помещение театра, где разворачиваются события, послужили, по мнению М.О. Чудаковой, толчком к созданию грандиозного замысла булгаковского романа [82, с. 300]. В чаяновской повести Булгаков встречает сатану в театре. Не потому ли в романе М.А. Булгакову вымышленному эстрадно-циркового театру «Варьете» уделяется так много внимания? Акцентируя внимание на мистической канве романа «Мастер и Маргарита», Л.Е. Белозерская-Булгакова писала: *«эта небольшая повесть послужила зарождением замысла, творческим толчком для написания романа “Мастер и Маргарита”»* [16, с. 183].

Булгаков навещает театр Медокса. На сцене находится артистка. Она смотрит в зал *«с выражением покорности и страдания душевного»* [79, с. 17]. Булгаков покорен красотой и талантом актрисы, он боготворит ее. Но он не может понять: перед кем актриса так трепещет. *«Это был он... Он роста скорее высокого, чем низкого, в сером немного старомодном сюртуке, с сидящими волосами и потухшим взором, все еще устремленным на сцену...»* [79, с. 18]. Бегущий по ночной Москве герой повести преследует черную карету, которая увозит с собой героиню повести Настеньку.

Ситуация складывается так, что Булгаков встречается с неким Венедиктовым, который рассказал Булгакову о своих способностях овладеть

душами человеческими: *«Беспредельна власть моя, Булгаков, – говорит он, – и беспредельна тоска моя, чем больше власти, тем больше тоски...»* [79, с. 22]. Он повествует о своей бурной жизни, о черной мессе, оргиях, преступлениях, и неожиданно: *«Знаешь ли ты, что лежит вот в этой железной шкатулке?... Твоя душа в ней, Булгаков!»* [79, с. 34]. Свою душу Булгаков отыгрывает у Венедиктова в карты. В одной из рукописей романа «Мастер и Маргарита» находится такое оглавление «Черная месса. Маргарита и козел». Если сопоставить эпизоды шабаша булгаковского романа с романом В.Я. Брюсова «Огненный ангел», то становится очевидным творческое заимствование первого. Герой В.Я. Брюсова Рупрехт, как и Маргарита из романа М.А. Булгакова натирает тело мазью. Вот эпизод из романа «Огненный ангел»: *«...раскрыл я ящичек с мазью, данной мне Ренатою, и попытался определить ее состав, но зеленоватая, жирная масса не выдавала своей тайны...»,* далее Рупрехт *«стал сильно втирать мазь в грудь, в виски...», «Мазь слегка жгла тело...»* [21, с. 77], а это фрагмент текста из романа «Мастер и Маргарита»: *«Маргарита ... увидела в коробочке жирный желтоватый крем», пахнувший «болотной тиной», со временем от него повеяло «болотными травами и лесом»* [22, с. 464]. Маргарита, подобно Рупрехту, приобретает способность летать, благодаря воздействию волшебного крема. Перекликаются в романе такие детали, как скорость полета: Рупрехт подчеркивает, что *«летел вперед с такой стремительностью», «от ужасной скорости движения ветер свистел мне мимо ушей и было больно грузи и глазам»* [21, с. 78].

И Маргариту охватил восторг от *«чудовищной скорости полета»* [22, с. 472], она была удивлена, что при таком быстром полете не задыхается. Очень похожи элементы шабаша в романах этих двух писателей. В романе В.Я. Брюсова шабаш состоялся возле озера, где танцуют *«нагие ведьмы»* [21, с. 81], на троне сидел *«... до пояса как, а ниже как козел, с шерстью»* [21, с. 79]. На балу Сатаны Маргариту тоже встречают *«нагие ведьмы»*: *«Нагие ведьмы, выскочив из-за верб, выстроились в ряд и стали приседать и кланяться придворными поклонами. Кто-то козлоногий подлетел и припал к руке...»* [22,

с. 503]. После шабаша у Рупрехта сильно разболелась голова, а у Маргариты – заболел левый висок.

Говоря о рецепции булгаковской фаустианы, следует подчеркнуть, что писатель придерживается творческих позиций неоромантиков, стремящихся оправдать дьявола. Подчеркивается стремление найти в отрицательном персонаже положительные черты. В разные исторические эпохи возникали такие коллизии и культивировались такие нравы, что проделки дьявола казались простыми шалостями: действия инквизиции, отношение к человеку тоталитарного режима. И это не означало приятие нечистой силы, это был жест протеста против того мироустройства, которое предлагает тоталитарное государство.

Рецептивная особенность фаустовских мотивов заключается как в продолжении, дописывании определенных мотивов, также и в полемическом аспекте, дающем возможность М.А. Булгакову создать новый образ, не лишенный той же полемичности. К примеру, Воланд – это не представитель преисподней, со своей лютой ненавистью к человечеству, а своеобразный специалист по решению земных проблем. Он делает ту грязную работу, к которой без него у Бога не доходили руки. Воланд не является носителем абсолютного зла, а Воланд один из вариантов этого зла, причем вариантов самых безобидных: наказывает дураков, озадачивает догматиков, и спасает, иногда, немногих приличных людей. Воланд пытается извлечь Мастера из психиатрической больницы, воссоединить его с возлюбленной, а если он захочет уехать, то отправить его в какой-то «покой». Конечно «покой» – это не «свет», это, как бы, «чистилище». Эти миры не являются высшей духовной иерархией, но там, по мысли художников слова, можно спрятаться в отдельной сфере и творить беспрепятственно.

Выводы к третьей главе

Брюсовская трансформация фаустианской темы интересна тем, что она базируется на исторических фактах, которые переплетены с магией и колдовством, как составляющей частью жизни немецкого общества XVI столетия.

В.Я. Брюсов рассматривает своих героев в системе координат той эпохи, которую он пытается художественно преподать. Так, брюсовский Фауст переплетается с Фаустом, изображенным в «Народной легенде» И. Шписа (1587). Вызывает интерес подача писателем-символистом образа Фауста. Изображая двух ключевых персонажей (Фауста и Агриппу), он использует сопоставительный прием, который приводит нас к интересному умозаключению: происходит унификация двух образов.

В.Я. Брюсов несомненно обладал даром мистификатора и стилизатора. Вымышленная история вышла из-под его пера как документ, имеющий отношение к эпохе XVI ст. Его методы познания мира приблизились к реалистическому, предполагающему, соответственно, типизирующие приемы. Он пытался исторические явления пропустить через призму научной достоверности, воплощенной то ли в русле историографии, философии или литературоведения. Он не допускал осовременивания исторических личностей, нравов, обычаев, но использовал параллельные эпизоды, образы и сюжеты из своего (авторского) времени, свидетельствующие об архетипической составляющей природного мира.

В.Я. Брюсов добивается ретроспективного эффекта в восприятии исторического сюжета: должно быть ощущение, что текст пишет не современник читателей, а современник героев произведения.

Автор «Огненного ангела» находит психологические детерминанты, чтобы убедительно соединить в произведении реалистически-фантастические сюжеты. Как правдоподобно преподнесен сюжет участия Рупрехта в шабаше ведьм.

Попытка В.Я. Брюсова сделать повествование правдивым, сопровождается периодическими утверждениями автора, что все сказанное в его произведении – это не плод фантазии, а правдоподобные реалистические элементы древности.

В.Я. Брюсов, воссоздавая морально-нравственную концепцию эпохи, использовал биографические параллели. Поэтому тема Фауста исследуется ним в русле индивидуального восприятия духовных рефлексий и собственного ощущения психологических состояний и душевных колебаний.

Писатель наделен острым историческим чутьем. Он не мифологизирует сюжеты, имеющие отношение к Фаусту, он связывает эпизоды романа с немецкой жизнью XVI ст. Фаустовские мысли привязаны к жизни людей, окружавших его, и сам Фауст – прежде всего мятущийся в поисках человек, а потом уже маг и чародей. Если взять судьбу Ренаты, то и она со своими скитаниями, поисками, странностями и страданиями крепко соединена с эпохой Реформации, с ее гуманистическим акцентом, представляющим собой открытое сопротивление массовому террору, который разожгла демоническая система инквизиции.

Фауст, Мефистофель показаны в конкретном историческом времени, они детерминированы эпохой, прочно связаны с ней. В.Я. Брюсову удалось воссоздать мистических героев через призму ярко вырисованных персонажей с их нравами, обычаями, манерами, психологией.

В чем различия между двумя Фаустами: в трагедии И. Гете «Фауст» и романе М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита»? Фауст И. Гете, заключивший договор из дьяволом, совершивший множество грехов, реальных преступлений и прегрешений – в конечном счете оказывается в раю. Булгаковский Мастер (Фауст) не заслуживает света, т. е. рая. Он оказывается, может быть в самом лучшем, самом комфортабельном, уютном, но все же кругу ада – покой. Он не заслужил рая, он заслужил покой.

Рассматривая рецептивную основу романа М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита», следует сказать, что жанры двух фаустиан гетевской и

булгаковской различны: если И. Гете выстраивает трагедийную основу своего произведения, то М.А. Булгаков разрушает эту основу юмористически-сатирическими эпизодами, использует фантастику как своеобразный прием изображения реальности. Подобные трансформации способствовали нивелированию трагедии и превращению ее в современный фантастический роман.

Рецепция женского образа в булгаковском романе прослеживается отчетливо и системно: Маргарита в романе М.А. Булгакова идет на сделку с Воландом, желая помочь Мастеру, она принимает сатанинский обряд, чтобы обрести свободу. То есть, мы наблюдаем не дуэт (Воланд – Мастер, как в трагедии И. Гете: Мефистофель – Фауст), а (Воланд – Маргарита), мы можем утверждать, что у М.А. Булгакова фаустовскую роль выполняет женщина. Не Мастер (Фауст), а Маргарита продала душу дьяволу. Она хотела любой ценой найти исчезнувшего Мастера.

Большую роль в написании бессмертного романа сыграла книга А.В. Чаянова «Венедиктов, или Достопамятные события жизни моей» (1922). В произведении А.В. Чаянова много дьявольщины и мистики, распространившейся по московским улицам. Гнусные картины шабаша, помещение театра, где разворачиваются события, послужили, по мнению М.О. Чудаковой, толчком к созданию грандиозного замысла булгаковского романа.

Говоря о рецепции булгаковской фаустианы, следует подчеркнуть, что писатель придерживается творческих позиций неоромантиков, стремящихся оправдать дьявола. Подчеркивается стремление найти в отрицательном персонаже положительные черты. В разные исторические эпохи возникали такие коллизии и культивировались такие нравы, что проделки дьявола казались простыми шалостями: действия инквизиции, отношение к человеку тоталитарного режима. И это не означало принятие нечистой силы, это был жест протеста против того мироустройства, которое предлагает тоталитарное государство.

ВИСНОВКИ

Образ Фауста – вечный образ, обогативший мировую литературу глубинными философскими дефинициями, усилил антропологические контексты, связанные с человеческой природой. Этот образ актуален в любую историческую эпоху, поскольку затрагивает не внешние, а внутренние процессы, характерные для мыслящей личности, стремящейся к развитию.

Появление «Народных легенд», впоследствии изданных И. Шписом, стало событием мирового значения. Количество преданий и легенд возрастало в арифметической прогрессии. В этих произведениях были заложены ценности, повлиявшие на европейский дух: предназначение человека на земле, понимание целей человечества, выстраивающего вектор своего движения; стремление понять дуалистическую природу жизни, обротившую себя духами зла и добра.

Очень яркой интерпретацией этого образа стала пьеса К. Марло «Трагическая история доктора Фауста», вобравшая в себя жанровые модуляции моралите и мистерий. Мистерия, уживающаяся с религиозно-дидактическим пафосом в пересечении с античностью, дающей гуманистический эффект пьесе, а также усиление светского сюжета в аспекте моралите, аллегорически трактуемого сюжет. Героями этого сюжета являются не люди, а типы людей: среди персонажей встречаются Зло, Добро, Мудрость, Зависть. Эти аллегорические образы всегда направлены на получение нравственного урока.

Именно в творчестве К. Марло был сформирован жанр английской трагедии: наявность ренессансного героя, дерзновенной личности, а во-вторых, наличие моралите – в сюжетной основе которого находится процесс своеобразного брения за человеческую душу. К. Марло и И. Гете воспринимают деяния Фауста по-разному. Если Гете оправдывает своего героя, поскольку он заряжен невероятным порывом постичь смысл жизни, почувствовать всю Вселенную, то у драматурга К. Марло прослеживается мысль о тщете фаустовских деяний, их ненужности и призрачности.

Трансформационные приемы связаны с понятием «интертекста», провоцируют рождение новых вариантов текстов, провоцирующего, порождающего новые варианты текстов, базирующиеся на игре смыслов, которая возникает благодаря игровой цитатной модуляции и трансформации. Поэтика интертекстуальности – это своеобразная теория безграничного текста, интертекстуального практически в каждом его эпизоде, что приводит к дискуссии касающейся смысловых вариантов, формируемых автором в новое произведение.

Существуют некие архетипы, которые представляют собой общечеловеческие схемы-образы одинаковые для всех народностей и даже континентов, заложенных в природе самого человека и стимулирующие его повседневное поведение и жизнь. Архетипы входят в понятие – коллективное бессознательное. Главная функция бессознательного компенсаторная, дополняя сознание оно обеспечивает целостность личности, единство сознания и бессознательного. На уровне сознания мы привыкли разговаривать и мыслить буквами, словами. Подсознание же воспринимает информацию образно, картинками, символами. Действительностью архетип становится в символах, идеях или образах, которыми насыщена культура.

Архетипичная основа Фауста заключается в сделке, заключении договора с дαιμόном для определенной цели. Мефистофель же соотносится с Тенью прошлого, выполняющая роль Трикстера (проворного, хитрого обманщика), целью которого является не дать возможности приблизиться к истинному познанию мира.

К художественным приёмам, направленным на трансформационную составляющую в рамках традиционных сюжетов и образов, относятся не только интертекстуальность; литературные архетипы, но заглавие, продолжение и дописывание.

Заглавие формирует первоначальные факты, помогающие читателю сформировать свои собственные интерпретации. При всех маркерных функциях

заглавия, его выразительности, конечный вердикт о его удачном появлении можно определять только после усвоения содержания всего произведения.

Важную роль в процессе функционирования традиционных сюжетов в литературных произведениях в контексте трансформационных процессов играет – продолжение и дописывание.

Продолжение вносит в текст дополнительные акценты, связывающие их с современным историческим контекстом, всевозможными модуляциями, отражающими архетипические доминанты, привязанные к эпохе автора, наполняющего текст проблемными вопросами, волнующими человечество довольно длительное время.

Что касается дописывания, то этот прием имеет свою функциональную сторону: текст должен быть интересным и понятным современному читателю. Дописывая текст, автор делает упор: а) на языковые средства; б) средства психологизации; в) средства драматизации действия; г) исторического комментирования. Все эти литературно-языковые приемы направлены на эффект достоверности происходящего.

Брюсовская трансформация фаустианской темы интересна тем, что она базируется на исторических фактах, которые переплетены с магией и колдовством, как составляющей частью жизни немецкого общества XVI столетия.

В.Я. Брюсов рассматривает своих героев в системе координат той эпохи, которую он пытается художественно изобразить. Писатель несомненно обладал даром мистификатора и стилизатора. Вымышленная история вышла из-под его пера как документ, имеющий отношение к эпохе XVI ст. Его методы познания мира приблизились к реалистическому, предполагающему, соответственно, типизирующие приемы. Он пытался исторические явления пропустить через призму научной достоверности, воплощенной то ли в русле историографии, философии или литературоведения.

В.Я. Брюсов добивается ретроспективного эффекта в восприятии исторического сюжета: должно быть ощущение, что текст пишет не современник читателей, а современник героев произведения.

Воссоздавая морально-нравственную концепцию эпохи, он использовал биографические параллели. Поэтому тема Фауста исследуется ним в русле индивидуального восприятия духовных рефлексий и собственного ощущения психологических состояний и душевных колебаний.

Писатель наделен острым историческим чутьем. Он не мифологизирует сюжеты, имеющие отношение к Фаусту, он связывает эпизоды романа с немецкой жизнью XVI ст. Фаустовские мысли привязаны к жизни людей, окружавших его, и сам Фауст – прежде всего мятущийся в поисках человек, а потом уже маг и чародей.

Фауст, Мефистофель показаны в конкретном историческом времени, они детерминированы эпохой, прочно связаны с ней. В.Я. Брюсову удалось воссоздать мистических героев через призму ярко вырисованных персонажей с их нравами, обычаями, манерами, психологией.

Рассматривая рецептивную основу романа М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита», следует сказать, что жанры двух фаустиан гетевской и булгаковской различны: если И. Гете выстраивает трагедийную основу своего произведения, то М.А. Булгаков разрушает эту основу юмористически-сатирическими эпизодами, использует фантастику как своеобразный прием изображения реальности. Подобные трансформации способствовали нивелированию трагедии и превращению ее в современный фантастический роман.

Рецепция женского образа в булгаковском романе прослеживается отчетливо и системно: Маргарита в романе М.А. Булгакова идет на сделку с Воландом, желая помочь Мастеру, она принимает сатанинский обряд, чтобы обрести свободу. То есть, мы наблюдаем не дуэт (Воланд – Мастер, как в трагедии И. Гете: Мефистофель – Фауст), а (Воланд – Маргарита), мы можем утверждать, что у М.А. Булгакова фаустовскую роль выполняет женщина. Не

Мастер (Фауст), а Маргарита продала душу дьяволу. Она хотела любой ценой найти исчезнувшего Мастера.

Большую роль в написании бессмертного романа сыграла книга А.В. Чаянова «Венедиктов, или Достопамятные события жизни моей» (1922). В произведении А.В. Чаянова много дьявольщины и мистики, распространившейся по московским улицам. Гнусные картины шабаша, помещение театра, где разворачиваются события, послужили, по мнению М.О. Чудаковой, толчком к созданию грандиозного замысла булгаковского романа.

Говоря о рецепции булгаковской фаустианы, следует подчеркнуть, что писатель придерживается творческих позиций неоромантиков, стремящихся оправдать дьявола. Подчеркивается стремление найти в отрицательном персонаже положительные черты. В разные исторические эпохи возникали такие коллизии и культивировались такие нравы, что проделки дьявола казались простыми шалостями в сравнении с действиями инквизиции и тоталитарного государства в целом.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Александрова Н.К. Драма П. Вайдмана «Иоганн Фауст»: трансформация фаустовской мифологемы. *Филологические науки*. 1997. № 4. С. 39–47.
2. Александрова Н.К. Феномен Фауста: историко-функциональный аспект исследования. *Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология*. 1997. № 5. С. 43–49.
3. Аникст А.А. Гёте и Фауст: От замысла к свершению. Москва : Книга, 1983. 271 с.
4. Аникст А.А. Избранные труды. Саратов : Полиграфия-Плюс, 1999. 314 с.
5. Аникст А.А. Творческий путь Гёте. Москва : Художественная литература, 1986. 543 с.
6. Аникст А.А. «Фауст» – великое творение Гёте : (К 150-летию выхода в свет). Москва : Знание, 1982. 64 с.
7. Астаф'єв О. Інтертекстуальність як літературна стратегія. *Дивослово*. 2000. № 2. С. 5–7.
8. 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.
9. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика: / Пер. с фр. Г.К. Косикова. Москва : Прогресс, 1994. 616 с.
10. Барт Р. От произведения к тексту // Избранные работы: Семиотика. Поэтика. Москва : Прогресс, 1989. С. 413–423.
11. Барт Р. Текстовый анализ. *Новое в зарубежной лингвистике*. Прогресс, 1980. Вып. 9. С. 88.
12. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. Москва : Художественная литература, 1975. 504 с.
13. Бахтин М. М. Собрание сочинений: в 7 т. Москва : Русские словари, 2000. Т. 2. 2000. 800 с.

- 14.Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе: Очерки по истории поэтики. *Вопросы литературы и эстетики*. М. : [б. и.], 1975. С. 234–407.
- 15.Белецкий А. И. Первый исторический роман В.Я. Брюсова. Научные записки Харьковского пединститута. Харьков, 1940. Т. 3. 1940. С. 5–32.
- 16.Белозерская-Булгакова Л.Е. Воспоминания. Москва : Художественная литература, 1989. 221 с.
- 17., Белый А. Символизм как миропонимание. Москва : Республика, 1994. 528 с.
- 18.Біблія або Книги Святого Письма Старого й Нового Заповіту : із мови давньоєврейської та грецької на українську наново перекладена. Київ : Українське біблійне товариство, 1991.
- 19.Богин Г.И. Интенциональность как средство выведения к смысловым мирам // Понимание и интерпретация текста: сб. научных трудов. Тверь : ТГУ, 1994. С. 14–16.
- 20.Богин Г.И. Субстанциональная сторона понимания текста. Тверь: Изд-во ТГУ, 1993. 137 с.
- 21.Брюсов В. Я. Огненный ангел. Повесть в XVI главах. Собрание сочинений: в 7-и тт. Москва : Художественная литература, 1974.Т. 4. 352 с.
- 22.Булгаков М.А. Белая гвардия; Мастер и Маргарита. Москва : Художественная литература, 1984. 623 с. С.252–623 с.
- 23.Ванюков А.И. Заглавие и эпиграф в романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита». *Филология*. Саратов, 1996. С. 76.
- 24.Веселовский А.Н. Историческая поэтика. Вступ. ст. И.К. Горского, коммент. В.В. Мочаловой. Москва : Высшая школа, 1989. 408 с.
- 25.Волошина Н. Й. Наукові основи методики літератури: посібник. Київ : Ленвіт, 2002. 344 с.
- 26.Вулис А.З. Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита». Москва : Художественная литература, 1991. 224 с.

27. Гаспаров Б.М. Из наблюдений над мотивной структурой романа М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита». *Даугава, 1988. № 10. С. 98, № 11. С. 95–96.*
28. Гете И.В. Всемирная библиотека поэзии. Избранное. Пер. с нем. Б. Пастернака. Ростов-на-Дону : Феникс, 1996. 512 с. С. 98–512.
29. Гете Й.В. Фауст : Трагедія. Пер. з нім. М. Лукаша. Харків : «Фоліо», 2003. 400 с.
30. Гёте, И.-В. Фауст, трагедия / перевод и объяснения А.Л. Соколовского. Санкт-Петербург : Типография братьев Пантелеевых, 1902. 364 с.
31. Горбунов А.Н. Младшие современники Шекспира: Пьесы. Под ред. А.А. Аникста. Вступ. ст. А.Н. Горбунова. Москва : МГУ, 1986. 580 с.
32. 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.
33. Жирмунский В.М. Творческая история «Фауста». Очерки по истории немецкой классической литературы. Ленинград : Художественная литература, Ленинградское отделение, 1972. 493 с.
34. Журавель О.Д. Сюжет о договоре человека с дьяволом в древнерусской литературе. Новосибирск: Сибирский хронограф, 1996. 234 с.
35. Зубрицька М. Homo legens: Читання як соціокультурний феномен. Львів : Літопис, 2004. 352 с.
36. 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.
37. История западноевропейского театра. Под общ. ред. С.С. Мокульского. Москва : Искусство, 1956. Т. 1. С. 392–393.
38. Ишимбаева Г.Г. Образ Фауста в немецкой литературе XVI–XX веков. Москва : Флинта, Наука, 2002. 262 с.
39. Ишимбаева Г.Г. Русская фаустиана XX века. Москва : Флинта, Наука, 2002. 128 с.

- 40.Ишимбаева Г.Г. Страницы русской фаустианы XIX века. Уфа : РИО БашГУ, 2005. 73 с.
- 41.Клингер Ф. М. Фауст, его жизнь, деяния и низвержение в ад. Санкт-Петербург : Азбука-классика, 2005. 288 с.
- 42.Красильщиков В.А. Превращения доктора Фауста (развитие человека и экономический прогресс Запада). Москва : Таурас, 1994. 239 с.
- 43.Кристева Ю. От одной идентичности к другой // От Я к Другому. Сб. переводов по проблемам интерсубъективности, коммуникации, диалога. Минск : Менск, 1997. 377 с.
- 44.Кшицова Д. С. «Огненный ангел» Брюсова и «Фауст» Гете / Брюсовские чтения 2016 года: Сборник статей. Ереван : Лингва, 2017. 516 с.
- 45.Ламзина А. Заглавие // Литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и Серия «Филологические науки», 2009 / Под редакцией Л.В.Чернец. Москва : Высшая школа, 1997. 337 с.
- 46.Легенда о докторе Фаусте / изд. подгот. В.М. Жирмунский; Ред. изд-ва А. И. Соболева. Москва; Ленинград : Изд-во АН СССР, 1958. 574 с.
- 47.Література. Теорія. Методологія / упоряд. і наук. ред. Д. Уліцької; пер. з польськ. С. Яковенка. Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. 543 с.
- 48.Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. Київ : ВЦ «Академія», 2007. Т. 1 : А–Л. 608 с.
- 49.Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. Київ : ВЦ «Академія», 2007. Т. 2 : М–Я. 624 с.
- 50.Літературознавчий словник-довідник / за ред. Р.Т. Гром'яка, Ю.І. Коваліва, В.І. Теремка. Київ : ВЦ «Академія», 2006. 752 с.
- 51.Лосев А. История античной эстетики. Поздний эллинизм. Москва : Искусство, 1980. 765 с.
- 52.Лотман Ю. М. Об искусстве / сост. Р.Г. Григорьев, М.Ю. Лотман. Санкт-Петербург : «Искусство-СПб», 2005. 704 с.

53. Марло К. Трагическая история доктора Фауст / Перевод Н. Н. Амосовой : Легенда о докторе Фаусте. Серия «Литературные памятники. Москва : Наука, 1978. – 423 с.
54. Мелетинский Е. М. О литературных архетипах. Москва : Российский государственный гуманитарный университет, 1994. 136 с. (Чтения по истории и теории культуры. Вып. 4).
55. Мірошниченко Л. Ф. Методика викладання світової літератури в середніх навчальних закладах : підручник. Київ : Видавничий Дім «Слово», 2010. 432 с.
56. Николаева Т.М. Текст //Лингвистический энциклопедический словарь. Гл. ред. В.Н. Ярцева. Москва : Советская энциклопедия, 1990. 507 с.
57. Нямцу А. Основы теории традиционных сюжетов. Черновцы : Рута, 2003. 78 с.
58. Нямцу А.Е. Поэтика традиционных сюжетов. Черновцы : Рута, 1999. 176 с.
59. Парфенов А.Т. Кристофер Марло. Москва : Художественная литература, 1964. 224 с.
60. 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.
61. Парфенов А.Т. Марло, Шекспир, Джонсон как современники. *Филологические науки*, 1975. № 3. С. 88–96.
62. Пахсарьян Н.Т. Фаустовская ситуация во французском романе-фельетоне («Мемуары дьявола» Ф. Сулье) / Гётевские чтения. Москва : Наука, 2007. С. 253–260.
63. Письменный М.А. История о Фаусте и чёрте. Москва : Детская литература, 1996. 400 с.

64. Просалова В.А., Бердник О.С. Интертекстуальність художнього тексту : текстотвірний і рецептивний аспекти: монографія. Донецьк : Норд-Прес, 2010. 152 с.
65. Пуришев Б.И. Брюсов и немецкая культура XVI века / Брюсовские чтения 1966 года. Ереван, 1968. С.455–460.
66. Руигби Л. Фауст. Пер. с англ. Д. Кунташова. Москва : Вече, 2012. 432 с.
67. Сандулов Ю. Дьявол: Исторический и культурный феномен. Санкт-Петербург : «Лань», 1997. 190 с.
68. Соколов Б.В. Энциклопедия булгаковская. Москва : Локид; Миф, 1996. 586 с.
69. Ткачук О. М. Наратологічний словник. Тернопіль: Астон, 2002. 173 с.
70. Тюпа В. И. Фрагменты Петербургского интертекста // Анализ художественного текста. Москва : Издательский центр «Академия», 2006. С. 264–272.
71. Фандеева, О. В. Рецепция «Фауста» И. В. Гёте в критике XXI века / О. В. Фандеева. Текст : непосредственный. Молодой ученый. 2020. № 15 (305). С. 413–418. URL: <https://moluch.ru/archive/305/68801>
72. Фатеева Н.А. Контрапункт интертекстуальности, или Интертекст в мире текстов. Москва : Агар, 2000. 280 с.
73. Фатеева Н.А. Типология интертекстуальных элементов и связей в художественной речи // Изв. РАН. Сер. лит. и языка. 1998. Т. 57. № 5. С. 25–38.
74. Фёдоров Ф.П. «Фауст» Гёте. Рига : Звайгзне, 1976. 142 с.
75. Федоров И. Ф. «Фауст» Гете и народная легенда о Фаусте / Контекст. 1975. Москва : Наука, 1977. С. 315–344.
76. 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.

- 77.Ходасевич В. Ф. Конец Ренаты / Ходасевич В. Ф. Перед зеркалом. Ленинград : ОЛМА – ПРЕСС, 2002. С. 135–145.
- 78.Холодковский Н.А. Комментарий к поэме Й.В. Гёте «Фауст». Изд. 2-е. Москва : URSS, 2010. 280 с.
- 79.Чаянов А.В. Венедиктов, или Достопамятные события жизни моей. Романтическая повесть, написанная ботаником Х. и иллюстрированная фитопатологом У. Москва : V год республики [1922]. 64 с.
- 80.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.
- 81.Чорновол-Ткаченко Р.С. Теорія інтертекстуальності: цілі, завдання, методи. *Вісник СумДУ. 11 (95). 2006. Т.2. С. 82–87.*
- 82.Чудакова М.О. Жизнеописание Михаила Булгакова. 2-е изд., доп. Москва : Книга, 1988. 672 с.
- 83.Шайтанов И.О. Компаративистика и/или поэтика: Английские сюжеты глазами исторической поэтики. Москва : РГГУ, 2010. 656 с.
- 84.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.
- 85.Шпренгер Я., Инститорис Г. Молот ведьм. Саранск : Саранский филиал СП «Норд», 1991. 352 с.
- 86.Штайнер Р. Фауст – человек стремления: духовнонаучные комментарии к «Фаусту» Гёте. Том I. <http://rudocs.exdat.com/docs/index-198042.html>
- 87.Штейнбук Ф. М. Методика викладання зарубіжної літератури в школі: навч. посіб. для студ. вузів. Київ : Кондор, 2010. 314 с.
- 88.Эккерман И.-П. Разговоры с Гете. Москва : Художественная литература, 1981. 687 с.
- 89.Юнг К.Г. Человек и его символы / Подход к бессознательному. Пер. с англ. Санкт-Петербург : Б.С.К., 1996. 454 с.

90. Яблоков Е.А. Художественный мир Михаила Булгакова. Москва : Языки славянской культуры, 2001. 420 с.
91. Якушева Г.В. Фауст в искушениях XX века: Гётевский образ в русской и зарубежной литературе. Москва : Наука, 2005. 235 с.
92. Ясинская З. И. Исторический роман В. Я. Брюсова «Огненный ангел» / Брюсовские чтения 1963 года. Ереван : Айастан, 1964. С. 101–129.
93. Watt I. Myths of Modern Individualism: Faust, Don Quixote, Don Juan, Robinson Crusoe. Cambridge University Press, 1997. 293 p.
94. Hawkes D. The Faust Myth: Religion and the Rise of Representation. New York, 2007. 247 p.
95. Lives of Faust: The Faust Theme in Literature and Music. A Reader / Ed. by L. Fitzsimmons. Walter de Gruyter, 2008. 508 p.