УДК 82-2(47+57)''193/194''

Л.М. Комарніцька

ТРАНСФОРМАЦІЯ ГЕТІВСЬКОЇ ТРАДИЦІЇ В РОСІЙСЬКІЙ ДРАМАТУРГІЇ КІНЦЯ 30-Х – ПОЧАТКУ 40-Х РР. XX СТ.

У статті розглядаються проблеми переосмислення та осучаснення сюжету трагедії Гете "Фауст" у творах російських драматургів кінця 1930-х – початку 1940-х рр.

Ключові слова: *традиція, образ, драма, сюжет, міф.*

Проблема функціонування традиційних структур завжди була актуальною для національних літератур. Адже саме вони містять у собі у найбільш загальному вигляді художньо-закодовані соціально-історичні, ідеологічні та морально-психологічні закономірності людського життя. Концентрація багатовікового індивідуального та колективного досвіду у традиційному сюжетно-образному матеріалі зумовила актуалізацію його поведінкової та аксіологічної орієнтації у контексті літературних інтерпретацій, які орієнтовані на дослідження екзистенційного стану особистості та соціуму [6, 19]. А.Є. Нямцу вважає, що поєднання легендарного минулого і сучасності твору утворює в художньому контексті складну структурно-змістовну єдність, яка орієнтується на виявлення і дослідження глибинних витоків тих процесів, які характерні для епохи-рецепієнта. За сповна конкретними і, на перший погляд, однозначними колізіями міфів і легенд стоять драматично суперечливий людський світ і вічність. Саме тому, загальновідомі структури, що виникли у далекому минулому, накладені на певну культурно-історичну дійсність, набувають "другого дихання", стають сучасними. Витягнуті із тьми століть, вони допомагають нам зрозуміти наш час і наш світ, тобто зрозуміти самих себе [8, 158].

Періоди соціальних потрясінь XX ст. загострюють інтерес до культури та ідеології минулого. Зокрема, у 30-40-х рр. XX ст. літератори різних країн, використовуючи міфологію, традиційні сюжети і образи, досвід минулого покоління загалом, намагалися у реалістично-життєподібній формі попередити людство про загрозу фашизму. Розвиток європейської культури та літератури цього періоду зумовлений спільним для багатьох держав фактором – боротьба з фашистською загрозою. Характерними ознаками літератури антифашистського спротиву були народність, історизм, захист національних конкретних традицій, поєднання національного та міжнаціонального факторів, гуманізм.

В залежності від соціально-історичних факторів, авторського задуму, твори цього періоду, в основі яких лежить той чи інший традиційний сюжет, можна умовно поділити на декілька груп.

До першої групи відносяться сюжети, які з самого початку містять в собі розповіді про конфлікти, що розв'язувалися за допомогою зброї, та оповіді про наслідки воєнного зіткнення між людьми та народами (троянський цикл, міфи про Юдіф). Серед них виокремимо твори Ж. Жироду "Троянської війни не буде", Ж.Ануй "Евридіка".

Другу групу складають твори, в яких використовуються традиційні сюжети і образи, що генетично не мають точок дотику з художнім часом твору. Проте вони включаються у нього за принципом антитези, чи на рівні алюзій та ремінісценцій (Я. Отченашек "Ромео, Джульєтта і тьма").

До третьої групи належать твори, семантичним центром яких є проблема сенсу людського життя, її соціально-ціннісної орієнтації. Сюди можна віднести твори, які використовують такі традиційні образи як Прометей, Дон Жуан, Гамлет тощо.

Детальніше зупинимось на характеристиці літературних творів третьої групи, зокрема радянських авторів. Радянська література 30-40-х рр. пропагувала віру в могутність людського розуму і перемогу добра над злом.

Для творчості письменників цього періоду характерна підкреслена гуманізація традиційного сюжетно-образного матеріалу, в якому виділяється героїчне, активно-корисне для людей начало. Біблійний герой Йосип Т.Манна, звертаючись до братів, зазначав: "Ведь смешон человек, который только потому, что у него есть сила, пускает ее против права и разума. Если сегодня он еще не смешон, то в будущем он непременно станет смешон, а мы смотрим в будущее" [5, 898]. У словах Йосипа звучить впевненість в людському розумі і здатності вміло, а головне вірно, розпоряджатися своєю історією в майбутньому.

Людство змушене час від часу оглядатися назад, у своє минуле, щоб не повторити у майбутньому зроблених вже помилок. Традиційні сюжети і образи, які використовуються сучасними авторами, виступають у якості мірила совісті і відповідальності людини за теперішнє і майбутнє [7, 12].

Одним із найбільш популярних традиційних сюжетів у літературі 30-40-х рр. є сюжет про доктора Фауста. Навряд чи можна погодитися з думкою О. Анікста, що Гете у своїй трагедії "исчерпал миф о Фаусте до предела" [2, 68]. Історія світової фаустіани переконливо показує безглуздість подібних тверджень. Гете показав і розвинув найбільш важливе і актуальне для свого часу та одночасно загально значиме для історії європейської цивілізації. В той же час, він не міг передбачити багатьох проблем, що стрімко виникали і виникають перед людством. Показовим є уже те, що згодом, після виходу у світ трагедії Гете, з'явилися твори, які намагаються доповнити її новими сценами (Ф. Штольке "Фауст"), чи продовжити її (Ф.Т. Фішер "Фауст, 3-частина трагедії"). Отож популярність традиційного сюжету про мага-чорнокнижника Фауста пояснюється перш за все тим, що Німеччина стає однією з тоталітарних держав, яка веде агресивну зовнішню політику, що суттєво впливає на долю європейських країн. Тому завдяки фаустівському традиційному німецькому сюжету автори XX ст. показували шкідливий вплив мілітаризації Німеччини, що викликало згодом підлеглість духовного начала грубому фізичному насиллю.

Вперше у радянській літературі антивоєнна тема у зв'язку з сюжетом про Фауста розроблена в драматичному етюді Я. Апушкіна "Кінець старого Фауста" (1937 р.). В самій назві цього твору декларується відмова автора від традиційного сприйняття гетівського персонажу. Автор доводить до логічного завершення "перше" життя Фауста Гете. З одного боку, в творі підкреслюється традиційність угоди між Фаустом і Мефістофелем (за продовження життя Фауст мусить розрахуватися своєю душею), з іншого – драматург використовує своєрідний варіант продовження першоджерела: договір між персонажами переукладався декілька раз, що дозволило традиційному Фаусту дожити до наших днів. Усі попередні століття він присвятив науці, "все відкинув, щоби сказати: "Я знаю" [3, 325]. Фауст перераховує Мефістофелю все зроблене ним за минулі віки. Драматург зображує масштабний розвиток науки і показує Фауста в якості символа сподвижників науки усіх часів і народів, що присвятили своє життя безкорисливому служінню Землі. Та Мефістофель, слухаючи ілюзорні розповіді Фауста, відкриває йому зовсім іншу істину:

"...все это превосходно
Но – маленькое "но", пустяк, деталь!
Вы многое познали – спору нету,
Но не познали одного – людей!" [3, 331].

Демонструючи Фаусту варварське використання наукових відкриттів проти людства, Мефістофель намагається переконати в даремності прогресу, у непотрібності знань людству. Люди все одно перетворять хороше в погане, а знання законів природи принесе лише нещастя.

Я. Апушкін у своєму творі порушує досить актуальні проблеми свого часу (причому проблематика не суперечить семантиці традиційних сюжетів): відповідальність вченого за наслідки використання своїх знань і вмінь, проблема сенсу людського життя, доля особистості і людства загалом.

Гуманізація Я. Апушкіним суперечки між Фаустом і Мефістофелем сприяла формуванню передумов для нової інтерпретації фаустівського сюжету, що співзвучна тенденціям розвитку європейської цивілізації, яка стоїть на порозі випробувань і усвідомленості їхньої невідворотності [7, 17].

Досить вагомим твором, в основі якого лежить фаустівський сюжет, є драма С. Альошина "Мефістофель" (1942 р.), яка була написана у взятому в облогу Сталінграді, де особливо гостро сприймалися такі поняття як "життя", "смерть", "сенс життя".

Своєрідність інтерпретації традиційного сюжету полягає у спробі С. Альошина олюднити Мефістофеля, віднявши у нього безсмертя і навчивши страждати. Для цього він знайомить Мефістофеля з Маргаритою, вважаючи, що лише жінка зможе змінити диявола: "Женщины рожают нас, женщины творят из нас мужчин, и если женщина не научит его чувствовать, то, значит, никто ему не поможет" [1, 17].

Гетівський Фауст продає свою душу дияволу, отримуючи взамін можливість пізнавати життя і навколишній світ. Альошинський Фауст навпаки відмовляється від пропозиції Мефістофеля повернути молодість, оскільки боїться втратити спогади, досвід життя і свіжість сприйняття. Він, пізнавши вже таємниці людського життя, сконцентровує свою увагу на Мефістофеля, з метою пізнати його сутність. Знання Фауста мають загальний характер: драматург навмисно робить свого героя доктором філософії (в попередніх інтерпретаціях Фауст був магом-чорнокнижником, доктором теології, юристом).

У багатьох інтерпретаціях традиційного фаустівського сюжету Мефістофелю потрібна була душа Фауста – основа укладеного договору, як доказ безсилля і нікчемності останнього. Це пояснюється перш за все загальною відомістю сюжету. Згода Мефістофеля на експеримент Фауста означає переукладання договору і свідчить про його розсіяність, невпевненість в своїх можливостях. Мотив договору – це один з найбільш поширених елементів традиційної структури.

У багатьох інтерпретаціях традиційного сюжету (А. Майков, А.В. Луначарський) безсмертний Мефістофель позбавлений можливості розвиватися. Він є уособленням незмінності

буття. Фауст Альошина повстає проти цього буття. Саме це і стало поштовхом до здійснення задуманого експерименту, кінцевою метою якого стає психологічне "перевиховання" диявола.

Досить цікавим є той факт, що між героями Альошина немає традиційної відчуженості. Його Мефістофель психологічно готовий до зближення з Фаустом, який поводиться з "партнером" досить тактовно, намагаючись не образити його своїми знаннями, і одночасно ставиться з розумінням до втоми диявола від безсмертя [7, 25].

Драматург зосереджує увагу на Мефістофелеві, розвиток якого має вигляд як перехід від абстрактного (він – диявол, матеріалізація позачасового, нелюдського) до конкретного (посилення особистісного начала, зародження почуттів, олюднення).

Актуальним питанням, яке порушує С. Альошин у своєму творі, є питання безсмертя. Тут варто згадати міф про Агасфера, який є архетипом мотиву безсмертя у світовій літературі і композиційно складається з двох елементів: етичної провини персонажу і кари за неї. В процесі еволюції даний мотив дещо втратив свої первісне значення і в літературі ХХ ст. використовується переважно у вигляді "агасферівського комплексу". Під цим поняттям слід розуміти свідоме бажання безсмертного індивідуума до припинення свого існування через перенасичення життям і психологічної втоми від одинокості. Саме цей комплекс у драмі С. Альошина стає основною причиною трансформації диявола. Мефістофель, так само як і Дон Жуан, пізнає "тысячи тысяч женщин всех времен, и народов, и цвета кожи" [1, 7], одинокий у своєму безсмерті.

Початок відносин Мефістофеля і Маргарити в драмі "Мефістофель" дещо схожий з гетівським варіантом, але у диявола немає того поетичного натхнення, яке було у гетівського Фауста. Він більш стриманий, що пояснюється відсутністю почуттів, нерозумінням сенсу кохання, розумінням того, що Маргарита неминуче помре [1, 30]. Саме тому він ставить умову: "Я одружуся з тією жінкою, яка народить мені сина" [1, 24].

Вагомим є факт, що Маргарита – героїня С. Альошина, на відміну від гетівського персонажу, так і не помітила диявольського походження Мефістофеля. Для неї він цікава, а головне, звичайна людина, яка вже за півроку, після знайомства з цією жінкою скаже Фаустові: "... Я иногда чувствую буд-то за время любви к этой девушке – за каких-то ничтожных полгода – мне открылось в мире больше, чем за те тысячелетия, что существую" [1, 30]. Нове для Мефістофеля пізнання поєднується з думкою про його позачасовість. Виникає страх перед вічною самотністю.

Принципово важливе значення для розуміння психологічної еволюції Мефістофеля має сцена його розмови з Маргаритою. Розповідаючи про те, що сталося з нею біля річки, дівчина прямо звинувачує в цьому Мефістофеля: " Ты сам меня толкнул на это..." [1, 35]. Це викликало сильне потрясіння у героя, який вперше за час свого багатовікового існування сповна відчув гіркоту зради жінки. Саме завдяки симпатії до цієї дівчини, у Мефістофеля зароджуються певні почуття (вони відрізняються від традиційного відношення диявола до оточуючих), які проявляються у його поведінці. Він пристрасно просить, щоб Маргарита народила йому сина, звертається до неї з величезним напруженням, прагнучи говорити спокійно тощо.

Зрада породжує у Мефістофеля нову хвилю почуттів, яка захоплює його. "Я понимаю его, что любил ее..., и, может быть, люблю, и что она меня любит. Но она стала противна мне... как буд-то я увидел на ней следы чужих рук... я не мог после этого коснуться ее" [1, 37]. Саме тут вперше проявляється відсутність байдужості героя до вчинків оточуючих.

Гетівська Маргарита відчуває диявольське начало у Мефістофеля та інстинктивно боїться його. Причину цього відчуття вона вбачає в тому, що він на її думку "любви вовек не ведал" [4,162]. Для неї кохання – це найбільше природне людське почуття, яке стає центром її світосприйняття і сенсом життя.

Подібну роль відіграє кохання і в житті альошинської Маргарити. Проте, на відміну від своєї попередниці вона активно бореться за своє щастя. Прагнучи утримати Мефістофеля і зберегти його кохання, вона віддається чужому чоловікові. Автор трактує вчинок дівчини не як гріховне падіння, а як вияв благородності і моральної чистоти своєї героїні. Образ Маргарити важливий у драмі і для розуміння еволюції диявола, і як образ, що отримав цілком нове тлумачення: оточивши Мефістофеля коханням і людяністю, вона втрачає свої найкращі людські якості, руйнується як особистість. У цьому її трагедія і велич одночасно. Так, зустріч героїв після повернення Мефістофеля у місто показує, що не дивлячись на своє падіння, Маргарита зберегла чисте кохання до Мефістофеля. Перед розлукою вона сказала йому: "Что мне – я, когда для меня все – ты?" [1, 36], і всі роки берегла вірність сказаному. Тому зустрівшись з коханим, її обличчя світилось від радості, а в словах звучала турбота за нього. Саме це більше всього вразило Мефістофеля, який п'ять років тому говорив Фаустові про відразу до дівчини. З цього моменту процес олюднення диявола став безповоротним: він пізнав не лише моральне страждання, а й зрозумів, що таке співчуття. Цей процес – це знищення зла взагалі, торжество людського начала у віковій боротьбі добра і зла.

С. Альошин створює в драмі своєрідний катарсис: трансформація Мефістофеля із диявола в людину здійснюється через страждання і співчуття. Катарсис змінює Мефістофеля, перебудовує

його світогляд. Він навіть докоряє собі і відчуває свою провину перед Маргаритою. Диявол отримує те, чого не мали дияволи усіх попередніх фаустівських творів світової літератури: здатності оцінювати свої вчинки з урахуванням діалектики понять "добро" і "зло".

Цікавим фактом є також те, що трансформація диявола осмислюється драматургом не як божественний акт творіння, що здійснюється надлюдською силою. У прагненні Фауста змінити Мефістофеля проявляється специфічна здатність людини до перетворюючої творчої діяльності.

Як висновок, слід зазначити, що естетична значимість фаустівських творів 30-40-х рр. XX ст. полягає в тому, що в них здійснюється гуманістична трансформація традиційних образів і відповідної їм проблематики, а конкретно-індивідуальне розглядається з точки зору загальнолюдського. Фаустівські інтерпретації у драматургії XX ст. утверджують оптимізм та гуманізм, торжество добра і справедливості, могутність людського духу, символом яких став образ Фауста, що виник ще в минулихх віках.

Список використаних джерел

1. Алешин С. 6 пьес / С. Алешин. – М.: Искусство, 1968. – 384 с.
2. Аникст А. "Фауст" Гете: Литературный комментарий / А. Аникст. – М.: Просвещение, 1979. – 240 с.
3. Апушкин Я. Конец старого Фауста // Апушкин Я. Драмы в стихах. – М.: Сов. писатель, 1979. – С. 321-342.
4. Гете И.В. Фауст / И.В. Гете. – М.: Худож. лит., 1969. – 512 с.
5. Манн Т. Иосиф и его братья / Т. Манн. – М.: Худож. лит., 1986. – Т.2. – 918 с.
6. Нямцу А.Е. Миф. Легенда. Литература (теоретические аспекты функционирования): монография / А.Е. Нямцу. – Черновцы: Рута, 2007. – 520 с.
7. Нямцу А.Е Рекомендации к изучению традиционных сюжетов и образов мировой литературы (советская драматургическая фаустиана) / А.Е. Нямцу. – Черновцы: Черновицкий государственный университет, 1982. – Вып. 2. – 74 с.
8. Нямцу А. Русская фаустиана: учебное пособие / А.Е. Нямцу – Черновцы: Рута, 2009. – 288 с.

This article deals with the problems of modernization the plot of Gete's tragedy "Faust" in works of soviet dramatists in the end of 1930th – beginning of 1940th.

Key words: *tradition, character, drama, plot, myth.*

УДК 82.0:81'37

В.О. Коркішко

СЕМАНТИКА ТА ХУДОЖНІ ФУНКЦІЇ ХРОНОТОПУ ДОРОГИ В ЛІТЕРАТУРНОМУ ТЕКСТІ

В статті розглядаються проблеми визначення художніх особливостей втілення хронотопу дороги в літературному тексті, визначаються часові та просторові координати дороги в художньому творі. Проаналізовано специфіку функціонування мотиву дороги та жанру подорожі в світовій літературі та культурі, а також визначено художні функції хронотопу дороги в літературному творі.

Ключові слова: *хронотоп дороги, часопросторові координати, паломницька література, жанр подорожі, художні функції.*

Хронотоп дороги займає важливе місце у російській і зарубіжній культурі. До мотиву дороги зверталися письменники світової літератури від античності до сьогодення. Хронотоп дороги лежить в основі сюжету багатьох фольклорних творів, авантюрного, середньовічного лицарського, шахрайського романів, а також "Дон Кіхота" Сервантеса; мотив дороги активно використовується у поезії Олександра Пушкіна, Михайла Лермонтова, Владислава Ходасєвіча та ін.; хронотоп дороги є фундаментальною основою сюжетної лінії та композиційним стрижнем поем Миколи Некрасова "Кому на Русі жити добре" та "Мертві душі" Миколи Гоголя. Отже, актуальним є дослідження семантики та художніх функцій хронотопу дороги в літературному творі, що і є предметом даної статті.

Вперше на особливості хронотопу дороги звернув увагу Михайло Бахтін у своєму дослідженні "Форми часу і хронотопу в романі. Нариси з історичної поетики". Учений показав зміст хронотопу