

Уманець О.

кандидат мистецтвознавства, доцент  
кафедри культурології, Національний  
університет «Юридична академія України  
імені Ярослава Мудрого»

## ФАУСТ ЧИ МЕФІСТОФЕЛЬ? (ДО ПИТАННЯ ОСОБЛИВОСТЕЙ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ОБРАЗІВ ФАУСТІАНИ В РОМАНІ «ФАЛЬШИВИЙ ФАУСТ» МАРГЕРА ЗАРИНЯ)

*Анотація.* Стаття присвячена дослідженню особливостей концептуальної інтерпретації образної триади фаустиани, зокрема образу головного героя, в романі М. Зариня «Фальшивий Фауст».

**Ключові слова:** фаустиана, хронотоп, аксіологічні орієнтації.

*Анотация.* Уманець О. Фауст или Мефистофель? (к вопросу особенностей интерпретации образов фаустианы в романе «Фальшивый Фауст» Маргер-ра Зариня). «Фауст или Мефистофель? (к вопросу особенностей интерпретации образов фаустианы в романе «Фальшивый Фауст» Маргерра Зариня). Статья посвящена исследованию особенностей концептуальной интерпретации образной триады фаустианы, в частности образа главного героя, в романе М. Зариня «Фальшивый Фауст».

**Ключевые слова:** фаустиана, хронотоп, аксиологические ориентации.

*Annotation.* Umanets O. V. «Faust or Mephistophles? (about peculiarities of interpretation of images of faustiana in by Marger Zarin's novel «False Faust»). This article is dedicated to researching by peculiarities of the faust-theme's conceptual interpretation and organization of the artistic time and space in Marger Zarin's novel «False Faust».

**Key words:** faust-theme, chronotop, axioloical orientations.

**Постановка проблеми.** Переосмислюючи сутність людини, глибинний сенс та спрямування її духовних пошуків, вибудовуючи нові аксіологічні обрії на основі нового розуміння накопиченого людством духовного досвіду, людина ХХ століття повертається до тих міфологем і семантем, які в концентрованому вигляді відбивають зернину людської духовності. У низці цих «згорнутих» смислів вагоме місце належить фаустианській тематиці, багатовікове функціонування якої в контексті європейської культури детерміноване самою її зосередженістю на одвічно актуальній аксіологічній проблематиці та у зв'язку з цим – здатністю до «вбудування» в будь-який культурний (історичний, національний, парадигмальний тощо) контекст.

І в цих різних контекстах фаустиана в цілому та своїми складовими – образами фаустианської триади (Фауст, Мефистофель, Маргарита) – постає як актуалізація найсуттєвіших духовних проблем епохи та водночас – як символ їх співвіднесеності з одвічними духовними шуканнями людини.

Така змістовна зорієнтованість зумовлює й переакцентуацію сутнісних рис образів фаустианської триади, їх «модуляції», що надають цим образам інколи парадоксального змістовного наповнення – до своєї опозиції самим собі.

Одним із зразків такого парадоксального переосмислення є образ головного героя в романі М. Зариня «Фальшивий Фауст, або Переправлена, поповнена куховарська книга – П. П. К.». Відзначимо, що образна сфера роману ще очікує на докладне та ретельне дослідження зокрема у зв'язку з нетрадиційним жанровим його «оформленням» – адже роман, по суті, є специфічною трагедією, комічним «перекрашуванням» одвічної тематики, спрямованої на осмислення кардинальних, позачасових за своєю значущістю духовних проблем людства.

Специфічні якості образної сфери роману «Фальшивий Фауст, або Переправлена, поповнена куховарська книга – П. П. К.» М. Зариня, як і творча спрямованість митця (для якого основоположного значення мала як музична, власне композиторська, так і літературна діяльність) зумовили й специфічну дослідницьку ситуацію – роман поки не «вписався» в обрії сучасного порівняльного літературознавства та фаустианознавства, представлених роботами Г. Ішимбаєвої, А.С. Нямцу, Волкова А.Р., Реїзова Б.Г., Пінського Л.Ю., Неупокосвої І.Г., Якушевої Г.В. тощо.

**Актуальність статті,** таким чином, детермінована розбіжністю між рівнем дослідженості роману «Фальшивий Фауст» М. Зариня як зразка інтерпретації фаустианської тематики в контексті культури ХХ століття та адекватністю специфічних особливостей концепції роману, образів фаустианської триади в цілому та образу головного героя зокрема провідним світоглядним орієнтаціям людини 2 пол. ХХ століття.

**Об'єктом статті** є фаустианська тематика як явище світової культури, що відбиває сутність та історико-культурну динаміку ціннісних пошуків люди-

Надійшла до редакції 14.12.2012

ни та людства, предметом – концептуальна специфіка інтерпретування образу Фауста в романі М. Зариня «Фальшивий Фауст».

**Мета статті** – формування уявлення про особливості трактування образу Фауста в романі М. Зариня «Фальшивий Фауст» у контексті аксіологічних орієнтацій 2 пол. ХХ ст.

**Невирішені частини загальної проблеми**, на наш погляд, співвідносяться з різними дослідницькими напрямками. До сьогодні не опанований в повному обсязі як музичний, так і літературний доробок М. Зариня. Притаманна цим сферам творчої діяльності митця полістилістичність констатована дослідниками переважно у музикознавчій площині [див. 7], попри те, що саме стилістичне «багатоголосся» є однією з найвиразніших ознак роману. Роман у цілому та образ Фауста зокрема, являє собою надмасштабний полілог культур, перетин різних – історичних і соціальних – просторів. Для деяких дослідників це стало приводом для осмислення сутності, специфіки концепції роману та особливостей трактування образів фаустіанської тріади з одного боку, як пастіша [див. 1], з іншого ж – як незрозумілого твору про незрозуміле [див. 14]. До сьогодні історично-культурна «поліфонія», створена в романі, не знайшла висвітлення як така, що суголосна ігровій, іронічній постмодерністській світоглядній парадигмі, кризовій ситуації переосмислення духовних опор буття людини, пошуку нових ціннісних орієнтирів.

**Основний матеріал.** Із часів раннього Середньовіччя у легендарній літературі поступово виокремлювався своєрідний тематичний шар, зосереджений на осмисленні проблеми відходження від глобальних, визначальних за своєю значущістю для людини християнських настанов. Ця відмова у різних випадках здійснювалася в ім'я різних цілей – чуттєвого кохання, багатства, задоволення честолюбних амбіцій тощо. Пошук нових цінностей людиною, що насмілилася відійти від загальноприйнятої парадигми світобачення, був пов'язаний із апеляцією до диявольських сил, за етичним знаком опозиційних до офіційної ідеології. У результаті сформувався стрижень фаустіанської тематики, відзначений наявністю як змістовної, концептуальної константи – мотиву пошуків нових світоглядних орієнтирів, аксіологічних орієнтацій, так і сюжетної константи – мотиву продажу людської душі та укладання угоди між людиною та диявольськими силами. Закріплений у «Народних книгах», зокрема «Народній книзі» Іоганна Шпіса та одному з вершинних утілень людської духовності – «Фаусті» І. Г. Гете, цей концептуально-сюжетний «концентрат» увійшов у смислові контексти подальших епох, «розгортаючи» свої «згорнені» смисли відповідно до спрямувань духовних пошуків людини.

Осмислення специфіки концепції роману М. Зариня «Фальшивий Фауст» крізь призму фаустіанських констант – концептуальної та сюжетної – одразу висуває необхідність пошуку відповідей на низку питань: хто ж є головним героєм – Фауст чи Мефістофель, чи належать їм традиційні функції та ролі у фаустіанській тріаді, чи можна вважати наявним у творі мотив угоди

– продажу душі, в ім'я ж яких цінностей укладається ця угода.

У драматургії твору та драматургії образу головного героя можна віднайти, на наш погляд, доволі відчутні паралелі з концепцією жанру симфонії. Передмова до роману-симфонії постає як вступ, що потенційно містить у собі суттєві концептуальні моменти, один із яких – декларативно заявлений мотив пошуковості, намагання ствердити особистісне начало актом самоствердження, актом духовної діяльності. Інша – тема головного героя – утілення духовної пасіонарності, невинних духовних рухів. Однак ці сутнісні в концепції фаустіани змістовні мотиви забарвлені своєрідною двійничністю, що сягає своїм корінням романтичної парадигми світобачення та водночас міфологічної трикстеровості.

«Травестійний» дух, всеохоплююче спрямування до «перегортання» смислів виявляє себе одразу ж в експозиції образу головного героя. Він постає як особа, сповнена, за його ж словами, гоноровитих претензій, намірів у своїй книзі перевершити все, що раніше було створено людством, як пошукувач скарбів знання. Однак це знання є доволі своєрідним – воно спрямоване не на духовне зростання людини, не на ствердження величі її духу та розуму, а на утвердження земного, матеріального начала, «вітальних» цінностей – накопичення та вдосконалення гастрономічного досвіду: «Книга доконечно має стати філософсько-гастрономічним трактатом, ледь не дисертацією на здобуття кандидата медичних та кулінарних наук, поданою під соусом норів століття та здобреною гарніром емоцій» [3, с. 7], – декларує головний герой роману.

Розбіжність між пасіонарною піднесеністю духу, емоційною напругою, «високим градусом» бажань головного героя та самою їх метою (відзначимо, що цю невідповідність можна розглядати і як джерело комічного – іронічного – начала в романі) миттєво та багаторазово підсилюється й орієнтацією не на творення, а на переробку. Така вторинність духовних пошуків героя, що зумовлює тяжіння до цитатності та рیمейковості, як і орієнтованість на матеріальне начало та водночас ігровий, іронічний, «травестійний» дух» вносить в даний образ постмодерністські ноти.

У постмодерністській невизначеності з функціональної та смислово-концептуальної точки зору образ головного героя вступає у драматургічні перипетії першої частини. Як шукач знання, як особистість, що бажає через акт духовного творіння вийти за межі того, що вже накопиченого людством, як індивідуальність, що бажає самоствердження, він – Фауст. Однак сутність його шукань спростовує високий фаустіанський дух образу, надаючи йому квазі-сутності, травестійності. Шукати ж своєї мети він збирається за допомогою старого аптекаря, знавця усіляких лікарських зіль і гастрономічних вишуканостей Яніса Врідрікіса Трампедаха. Як носій бажаного знання, заради якого герой здатний на все, старий фармацевт Трампедах постає як утілення мефістофельського начала. Однак його образ містить у собі й алюзійне посилання на образ Фауста як мага

та чорнокнижника з «Народної книги» І. Шпіса – він є поважним магістром фармакологічних, астрономічних та окультних наук.

Спрямованість на концептуальне самоzapereчення образів реалізується у своєрідній експозиції сонатного алегро – перших розділах першої частини. У своєрідному зіткненні бажань і цілей стикаються та функціонально підмінюють одна одну «головна» та «побічна» партії першої частини роману-симфонії – фаустіанська та мефістофелівська теми.

Головний герой перетворюється на Мефістофеля і дух підміни пронизує всю першу частину, надаючи їй пародійного, інколи навіть гротескового забарвлення. Його образ відзначений гострохарактерними рисами, як зовнішніми – гостра бородка, шрам на все обличчя, вишуканість, так і змістовними – зухвалість, звичка порушувати встановлені норми (входить через вікно), здатність протистояти пулям. Найприкметнішою його ознакою стає ім'я, яке він нарешті відкриває Трампедо – Кристофер Марло – посилання на Кристофера Марло – автора «Трагічної історії доктора Фауста» часів Північного Ренесансу. Адекватна його образу архаїчна вишуканість стилю, багатомовність, яка утворює другий хронотопічний шар образу, що є первинно полістилістичним, таким, що перебуває одночасно в двох часово-просторових вимірах – Ренесансу та сучасності.

Ця полістилістичність закріплюється у невеличких епізодах-вставках – цитатах з іншого, минулого життя образів роману, в яких вони постають як «реінкарнація» постатей відповідно письменника та актора Кристофера Марло та аббата з Дептфорда. Проходячи ренесансним лейтмотивом крізь увесь роман, ці вставні епізоди утворюють другий шар змісту, мерехтливу, розмиту хронотопічну атмосферу, в якій яскравими спалахами відблискують в подальшому образи Шекспіра, героїв його творів і його легендарної музи – Чорної Мері, поета та драматурга Бена Джонсона...

Утягуючи в себе всі ці культурні «ниті», головний герой, проте, постає протягом першої частини (як у розробці головної та побічної партій сонатного алегро) не тільки як утілення духовного надбання людства, а й парадоксальним чином як його заперечення – персоніфікація духу сумнівів. За його словами – він сам є дивовижно немонолітною людиною, «кожний мій роздум – це ніби то суперечка з самим собою, і не тільки із собою: з багатьма східними скализубами, які живуть у мені, не знаю, як скоро і хто з них зірветься з міста і почне віщувати свою правду, декотрим разом це відбувається настільки неждано-негадано, що всі інші мої іпостасі залишаються, як кажуть, з відкритим ротом» [3, с. 27]. Він вірить не в порядок, як Трампедо, а, спростовуючи значущість всіх духовних цінностей, «в абсолютну свободу та незалежність духу» [там же, с. 28], релігія для нього – «чиста маячня та дурисвітство», дружба – «для бевзів і блазнів», «життя – це фарс», героїзм та ентузіазм – «для злиденних духом і тих, хто вигадав вашу дурисвітську літературу» [там же].

Цей дух тотального скепсису, нігілістичного відкидання духовних, моральних опор, що були для людства та людини протягом століть атрибутивним фундаментом духовності, переорієнтація з пошуку духовних цінностей на цінності низові, матеріальні підтверджує постмодерністські нюанси в образі головного героя роману. Лексична та стилістична ж атмосфера своєю архаїчністю відсилає до минулого. Діаметральна спрямованість орієнтацій, глобальний, вражаючий контраст різних історично-культурних хронотопів невідповідність високого сенсу та гротескових засобів вираження створюють певним чином і комічний ефект.

Концептуальна перевертневість, породжена потенційним багатством іпостасей головного образу, реалізуються в сутнісному для фаустіанської тематики мотиві угоди, в якій герой постає як Мефістофель, а Трампедо – як Фауст. До того ж спонукальні чинники угоди подані як дійсно високі: «віддайте мені вашу мудрість, я дам вам свою молодість, дайте мені багатство вашої душі, я поверну вам красу світу» [3, с. 32]. Проте молодість героя є доволі сумнівною – адже він пам'ятає ще епоху Відродження. Сумнівною є й мудрість Трампедо – знавця старовинних високомовних рецептів, мистецтва кулінарії та культу чагування. Більш ніж сумнівні й багатства його душі – їжа для нього є зосередженням сенсу життя, метою його буття, фактично сакральним началом, її прийом – урочистою містерією, а злиденні пацієнти викликають тільки відразу та гнів.

Постмодерністська іронічність у трактуванні сутності образів і сутності їх цілей детермінує власне й пародійність угоди – «проштрикнувши по черзі один у одного кінчик вказівного пальця шкідливою штуркувиною, вигукнувши «ой!», обидві високі сторони, що домовляються, вичавили кожна по темно-червоній краплині, умочили в них заздалегідь заготовлені пір'я «рондо» та не без великих зусиль нашкрябали» [3, с. 59] свої імена та повернулися до своїх побутових справ. Специфічної віртуальності цій угоді надає те, що її текст, щодо якого вони із завзяттям сперечалися раніше, в романі відсутній. Отже кульмінаційний момент у розробці фаустовської та мефістофелівської тем «сонатного алегро» першої частини у душі постмодерністської комічної іронічності раптово модулює у сферу низову, спростовуючи традиційно високу трагедійність фаустіанської тематики та сутність образу Фауста.

Іронічно-гротесковими є наслідки угоди. Кристофер Марло збирається омолоджувати свого Фауста, застосовуючи «еліксир життя», зілля з огірків, стрибунців, часнику, мух та моху. Безперечно низовим є той солодкий світ, яким він його спокушає, адже його утілення – будинок розпусти. Пародійним є й омолодження «нового Фауста» – він перевертається на нерозумне, пустотливе маля, що носиться по двору, кидає камінці у сусідські вікна та ганяє курей.

У своєрідній репрізі сонатного алегро першої частини роману остаточно утверджується «перевертневість», двійничність і підмінність образів Фауста та Мефістофеля. Їх взаємне концептуальне

перевтілення завершується зовнішнім – зміною імені (та водночас національності) Трампедом на пишномовне – Джон Амбрерод та обміном одягу.

У драматургії масштабної другої частини процес поступового «модулювання» образів до опозиції самим собі забарвлює життя всіх персонажів роману. Відзначимо, що потужними імпульсами до такого концептуального переосмислення стають значущі у драматургії роману принципи монтажного зіставлення контрастуючих епізодів і принцип «театру в театрі», що забарвлює образи специфічною умовністю, віртуальністю, адекватною постмодерністській парадигмі світобачення.

Трампедом – Амбрерод, ставши Фаустом після укладання угоди, змінив соціальний статус, однак не змінив своєї дрібненької духовної сутності, зрадивши своє національне коріння та «перекрашувавшись» у німця, ставши прибічником алюзійно відтвореного фашизму. Він поступово стає володарем Кристофера Марлова, його паном, від якого композитор залежить і якого він ненавидить. Водночас він прямо перебирає на себе й функції Мефістофеля, спокушаючи Маргариту заможним життям та опублікуванням її віршів.

Маргарита – утілення чистого кохання, одвічної чистої жіночості, яка первинно шукала соціальної справедливості визнання та творчої самореалізації, яка намагалася вкоротити собі віку, розшарувавшись у житті, сповненому омани та бруду, фактично продає себе Трампедому.

Однак найбільш вражаючі зміни відбуваються з головним героєм, образ якого своєрідним рефреном форми рондо проходить крізь низку різних історико-культурних просторів, повертаючись різними гранями в кожному із них. Як результат – образ вільно «мігрує» із далекого минулого (час Відродження) та близького минулого (десять років тому) у сучасність. Раптовість та свобода таких часово-просторових утворює хроно-топ, в якому в єдину нерозривну цілісність поєднаний світ культури в цілому. Тому такими природними у надзвичайно щільній «тканині» роману є численні згадки та посилення на митців Ренесансу, творчість Бетховена, зокрема на персонажі «Фіделіо», «Лебедине озеро» Чайковського та водночас на творчі постаті сучасності – Шолохова, Шостаковича, Маяковського (які, до речі, репрезентують розмаїтість творчих спрямувань I пол. XX століття) та багатьох інших...

Продовжуючи аналогію із симфонічним жанром, другу частину роману можна розглядати також як романтично інтерпретоване поєднання функцій другої частини, що втілює образ людини, яка мислить і споглядає, та третьою, змістовним центром якої є образ людини, яка грає. І ця двоїстість спрямувань розвитку образу головного героя, з одного боку, має наслідком переосмислення ним своєї сутності, мети життя та шляхів її досягнення, переоцінки своїх ціннісних орієнтирів.

За десять років він втрачає амбітність, жагу до вдосконалення куховарської книги, як піаніст дає приватні уроки та імпровізує в ресторані, у злиднях пристосовується до доквілля, перебиваючись зі хліба

на квас та блазнюючи в божественних вештаннях, розпорозивши увесь свій творчий потенціал.

Змістовною константою образу головного героя на шляху його перевтілення стає, з одного боку, його кохання до Маргарити, яка всі ці роки була для нього віддушиною, його мрією в часи поразки [див. 3, с. 242]. З іншого боку, константою у концептуальних обрїях образу є його співвіднесеність з образом Кристофера Марло, яка стверджує буття образа одночасно у двох вимірах. Ця двійничість повною мірою реалізується в ліричному центрі другої частини та роману в цілому. У новій сюжетній лінії кохання Кристофер і Маргарита постають водночас і як утілення своїх ренесансних двійників – Чорної Мері та Кристофера Марло. Таке часово-просторове відлуння передбачає наперед і драматичність фіналу цього кохання, край якому кладе зраджений Трампедом, вбиваючи Маргариту та тяжко поранивши Марлова.

Кристофер, поступово набуваючи у своїх духовних шуканнях іпостасі Фауста та «відбираючи» у нього кохання, перебирає на себе (хоча й доволі специфічно) частку образу Маргарити – її хворобу. Цей змістовний мотив, на наш погляд, є фактично прямою алюзією з образом головного героя «Доктора Фаустуса» Т. Манна. Як і Адріан Леверкюн, герой роману М. Зариня – композитор, який бореться із хворобою – джерелом марень, в яких він мандрує часами та світами, знову розпочинає пошуки сенсу буття.

Пронизаність образу головного героя надактивними ціннісними шуканнями знову стверджує первинну його перевертненість. Відзначимо, що ці пошуки для героя є не тільки складними, а й болісними. Адже в романі вони пов'язані навіть не стільки з проблемою творчої самореалізації. Передусім вони спрямовані на вирішення питання визнання митця соціумом, проблеми соціальної призначеності митця в контексті драматичних соціальних подій першої половини XX століття. Чи має він право розсіювати свій талант у примарному блиску напівсвітського божественного життя? Чи має право в ці кризові часи, поринути, як Маргарита, у творче усамітнення, у світ власних почуттів? Чи не повинен він долучитися до активного соціального життя, стати рушійною силою нових духовних шукань робітничого класу та втілити у своїй творчості народний, революційний дух?

Відповідь на ці питання нерозривно пов'язана із осмисленням значимості в драматургії твору хронотопу реальності. У першій частині твору його присутність є фактично мінімальною – часо-простір буття персонажів видається штучно, інколи навіть гротесксово, архаїзованим. У другій частині від розділу до розділу «вторгнення» реальності, сучасності стає все більш потужним – у мотиві смертельної хвороби, сценах робітничих зібрань, в епізодах, пов'язаних із образами друзів Кристофера, кожен з яких обирає свій шлях у численних політичних світоглядних спрямуваннях, у тому числі й шлях побудови соціалізму.

Поступова модуляція у світ реальності зі світу умовності та минулого, з простору театру в театрі (що утворюється завдяки виокремленим курсивом вставкам – епізодам, в яких утверджуються ренесансні

іпостасі героїв роману) виявляється і на стилістичному рівні – у зміні пишномовної пафосності все більш посилюваною чистотою та ясністю «мовної атмосфери», реалістичністю стилю, психологічною достовірністю образів.

У світі реальності, напередодні прийдешніх катастрофічних соціальних подій ціннісна переорієнтація образу Кристофера пов'язана з його поверненням до активного творчого життя. Програмна назва його сонати – «Сарказми», як посилання на витончені модерністські шукання початку ХХ століття, створює додатковий нюанс, що посилює первинно заявлену в образі іронічність, трагедійність та той нігілізм і скептицизм, які первинно були атрибутивними рисами образу.

Жорстоке вторгнення реальності – війна – примушує головного героя переосмислити всі життєві настанови, відмовитися від того, що раніше було безперечною цінністю та фактично складало сенс життя. Біжучи з лікарні, він бере з собою лише манускрипт із рецептом «еліксиру життя» і залишає омріяну «Куховарську книгу» Яніса Трампедаха. Цей радикальний аксіологічний «злам» стає поштовхом до нового етапу буття квазі-Фауста, який тепер шукає життєвих смислів у народному середовищі.

Потрібно відзначити, що у тканині твору – щільній, насиченій символічними алюзіями, знаками-символами різних епох і культур – особливого значення набувають мотив хвороби, мотив кохання, мотив творіння та творчої самореалізації, «життя та смерті», які утворюють змістовні арки між розділами та частинами роману.

Двійничість образів, їх певна амбівалентність яскраво виявляється і в контексті розгортання мотиву «життя та смерті». Як алхімік, маг – Трампедах є автором «еліксиру смерті», який він свідомо та добровільно продає представникам міфічного ватажка Уріана-Аурехана (алюзійно відтвореного фашизму). Алюзія цього «еліксиру» зі зброєю масового знищення – імпульс не тільки до повного переосмислення етичного знаку даного образу, а й до акцентуації значущості осмислення однієї з найбільш важливих проблем людства ХХ століття – етичної сутності знання, інтелектуальних, зокрема наукових, досягнень людини. Зміна полюсів моральної опозиції, що її складають Трампедах і Марлов, підтверджується й тим, що Марлов є автором міфічного еліксиру життя.

Значущу змістовну арку, яка також репрезентує амбівалентність образів героїв, вільну змінюваність ними їх моральних знаків, утворює мотив зміни імені, який відбиває повну зміну сутності героїв. Як і Трампедах, розпочинаючи у новій іпостасі нове життя, Кристофер переходить у нове життя в народі з новим іменем та в новому одязі. Однак показово, що нове ім'я Трампедаха – пишномовне та пафосне, його модний, стильний новий одяг – позичений самим Кристофером (як алюзійно відтворена передача частки самого себе). Нове ж ім'я Кристофера – реальне, «просто» ім'я реальної людини, найпростіший одяг йому дає незнайома бабуся, і загалом від голоду його рятують не вишукані страви за надскладними рецептами, не

мистецтво кулінарії, а подані на першому сільському подвір'ї хліб та молоко. Повернення до реальності «перевертає» сутність Кристофера та фактично рятує його життя.

З цього «перевертання» і розпочинається новий виток складного та неоднозначного розвитку образу головного героя у третій частині. Реалістичність її часо-простору, проєкціювання буття персонажів на дійсність, сповнену гострих ідеологічних, соціальних конфліктів, просякненість народними образами та, нарешті, реалістичність, сучасність стилю – ті ознаки фіналу твору, які дозволяють асоціювати його з концепцією фіналу симфонічного жанру – втіленням образу людини у середовищі людства, людини соціальної.

Війна приносить із собою кардинальну зміну ціннісних настанов усього латиського соціуму, вона калічить і фізично, і духовно – персонажі виявляють приховані впродовж багатьох років і негативні риси, і чесноти, і амбіції.

Трагедійність, двійничість і пародійність в образі головного героя у третій частині досягають кульмінації. «Ренесансна» вставка відсилає до джерел фаустіанської тематики, оскільки є фактично відтворенням одного з епізодів «народної книги» І. Шпіса – чар і фокусів Фауста. Герой подає працю свого життя – куховарську книгу під другою назвою «Фальшивий Фауст», що має на увазі не переосмислення образу, а винятково гастрономічний підтекст. Все своє життя він подає як пустощі, а самого себе, як псевдописьменника, який «...змішує стилі, плує часи та події, він орудує, як слон у посудній крамниці, для нього нема нічого святого» [3, 277] та має на меті лише бажання подразнити дам.

В архітектоніці другої частини важливе значення має врівноваження численних посилань на знаки минулих епох, вставок-хронотопів культури Відродження, епізодів театру в театрі епізодами – хронотопами реальності. Змістовний зв'язок із ними у третій частині утворює їх персоналіфікація в новому образі радянського військовополоненого (також двійничого за своєю сутністю). Цей персонаж – концентроване втілення нових цінностей – колективізму, самопожертви, патріотизму, людяності – розкриває Кристоферу позірність його псевдодуховних поривань: «Бажуючи відійти від співпричетності, від відповідальності за те, що коїться у світі, ви вдумуєте куховарську книгу. ...Так робить страус у пустелі, коли засуває голову в пісок» [3, с. 288].

Аксіологічна модуляція образу, переміщення у простір реального буття, сповненого глобальних і для нього, і для всього людства проблем, спростовує для Кристофера цінності божественного життя, кулінарних розвідок, гастрономічних вишуканостей, переорієнтує його на активну боротьбу з фашизмом.

Відзначимо, що певна невідповідність лаконічної третьої частині масштабності попередніх частин компенсується інтенсивністю аксіологічних модуляцій образів. Остаточне їх перетворення – сенс розділу «Страшний суд». Термін угоди між Кристофером і Трампедахом спливає і до цього фіналу кожен із них

підійшов у радикально зміненому образі. Колишній Мефістофель – Кристофер став зв'язним у партизан, як молитву, твердить він своє нове ім'я, що символізує його оновлену сутність. Колишній же Фауст став зрадником людства, фашистом, бридким старим, якого Кристофер увів в оману і примарною молодістю, і солодким життям та до того ж ще й відібрав кохану.

Символічною є сцена загибелі колишнього Фауста. Те, що для нього є фіналом, Кристофер бачить як животворний початок нового життя. Одвічну змінність епох, одвічність боротьби зі злом утверджує й апеляція до минулого духовного доробку людства. Трагедія – Фауст, що став Мефістофелем, носієм планетарного зла, творцем зброї зі знищення усього живого – від свого ж витвору й гине, декламуючи монолог Фауста з «Трагічної історії...» Кристофера Марло. Кристофер Марло – Мефістофель, що, як Фауст відшукав нових ціннісних горизонтів і сенсів буття у єднанні з людством, повертається до життя.

Видається, що остаточно утверджується лінія розвитку образу головного героя: кризь тернії – до зірок, від егоїстичності, амбітності, нігілізму та блазнювання, від богомності – до активної соціальної життєвої позиції, до колективізму. Однак і у фіналі третьої частині, і в епілозі, здійснюється концептуально значущий змістовний поворот. З одного боку, повернення до пишномовного слогу повертає до Передмови, утворює своєрідне змістовне, сюжетне та часово-просторове коло. З іншого ж – утверджується віртуалізованість, театралізованість усіх описаних подій та позірність того, що було безперечною цінністю для головного героя. Виявляється, що омріяна куховарська книга, заради якої укладалася угода, вибудовувалося його життя, зраджувалися моральні настанови – чистої води плагіат. І тому і угода не мала ніякого сенсу, і розстановка моральних полюсів у цій угоді – ілюзорна, і всі життєві перипетії головного героя закінчуються пародійно зниженою кулінарною «ноткою» – пригощанням «могучою кавказькою юшкою – харчо» [3, с. 308].

**Висновки.** Роман «Фальшивий Фауст, або Переправлена, поповнена куховарська книга – П. П. К» – унікальний зразок утілення фаустіанської тематики. Його концепція якого в цілому та трактування образів фаустіанської тріади відзначені такими рисами як перевертневість, двійничість, віртуалізація, пародійний характер, значущість осмислення життя, як гри та водночас певний скептицизм щодо сутності та значущості аксіологічних настанов. Водночас із апеляцією до світу культурних надбань людства, до надмасштабного світу символів культури, що надає образам фаустіани певного характеру рисами, це зумовлює співзвучність роману настановам постмодерністської картини світу та прокладає шляхи подальшого осмислення сутності духовних шукань людини, зернини духовності особистості на межі ХХ – ХХІ століть.

#### Література:

1. Абызов Ю. «Приспешниче шародейство во Влугине» / Даугава, 1983. – № 2. – С. 93 – 107.
2. Волков А. Р. К теории традиционных сюжетов // Сравнительное изучение славянских литератур. – М.: Наука, 1973. – 511 с. – С. 303 – 314.
3. Заринь М. Фальшивый Фауст. Романы. – М.: Известия, 1984. – 400 с.
4. Ильин И. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. – М.: Интрада, 1996. – 257 с.
5. Ишимбаева Г. Г. Русская фаустиана XX века. – М.: Флинта, 2002. – 128 с.
6. Козловски П. Культура постмодернизма. – М.: Издательство «Республика», 1997 – 240 с.
7. Курышева Т. А. Маргер Заринь. – М.: «Советский композитор», 1980. – 208 с.
8. Лотман Ю. Семиосфера. – СПб.: «Искусство – СПб», 2000. – 704 с.
9. Маньковская И. Эстетика постмодернизма. – СПб.: Алетейя, 2000. – 347 с.
10. Неупокоева И. Г. История всемирной литературы. Проблемы системного и сравнительного анализа. – М.: Наука, 1976. – 359 с.
11. Нямцу А. С. Загальнокультурна традиція у світовій літературі. – Чернівці: Рута, 1997. – 223 с.
12. Пинский Л. Е. Магистральный сюжет: Ф. Вийон, В. Шекспир, Б. Грасиан, В. Скотт. – М.: Советский писатель, 1989. – 416 с.
13. Реизов Б. Г. Сравнительное изучение литературы // Вопросы методологии литературоведения. – М.-Л.: Наука, 1966. – 283 с. – С. 170 – 217.
14. Урнов Д. М. Пристрастия и принципы. – М.: Советский писатель, 1991. – 425 с.
15. Якушева Г. В. Фауст и Мефистофель в литературе XX века // Гетевские чтения – 1991. Под ред. С. В. Тураева. – М.: Наука, 1991 – 262 с. – С 165 – 192.