

«ФАЛЬШИВИЙ ФАУСТ» МАРГЕРА ЗАРИНЯ

Стаття присвячена дослідженню особливостей концептуальної інтерпретації фаустіанської тематики та організації художнього часу й простору в романі М. Зариня «Фальшивий Фауст». Ключові слова: фаустіана, хронотоп, аксіологічні орієнтації. Стаття присвячена дослідженню особливостей концептуальної інтерпретації фаустіанської тематики та організації художнього часу й простору в романі М. Зариня «Фальшивий Фауст». Ключові слова: фаустіана, хронотоп, аксіологічні орієнтації.

ишайе О. V. «PaI5e Paixi» Бу Mapет 2arип. Тьиз агііеіе із (есіісаіесі Іо геіеагсЫп§ Бу ресііагіуѵ оі (е гегаіІ-іѵеѵе'з сопсеріаі іптеррегаііоп апсі ог\$апI2arіоп ог іѵе агііііс Ііѵе апсі зрасе іп «PaI5e Paixi» поусі Бу Mapет 2arип. Кеу теорск: ГаиЯ-іѵеѵе, сіігопоіор, ахіоІо\$ісаІ оріенгаііонз.

Постановка проблеми. В історії фаустіанської тематики роман М. Зариня «Фальшивий Фауст, або Переправлена, поповнена куховарська книга - П. П. К.» посідає доволі своєрідне місце. З одного боку, роман М. Зариня є одним із утілень відзначених А. С. Нямцу тенденцій інтерпретування фаустіанського сюжету в культурі ХХ ст. Як сутнісна її ознака виокремлюються активізація сюжетів про геологічні, політичні катаклізмами та демонстрація принципової зміни «...мотиву божественної визначеності загибелі цивілізації цілком реальними соціально-ідеологічними, науковими і морально-психологічними факторами» [11, с. 61]. «Фальшивий Фауст», з іншого боку, є адекватним тій лінії в бутті сучасної фаустіани, яка характеризується як запозичення, що супроводжується жанровою переробкою, зміною ідейного змісту, осучасненням зокрема - зміною соціальної спрямованості, національного колориту тощо [див. 2, с. 308].

Однак, попри таку адекватність сучасним спрямуванням у бутті одвічної теми, «Фальшивий Фауст» складно «вписується» в сучасні дослідницькі обрії фаустіанознавства та порівняльного літературознавства, представленого ґрунтовними трудами Г. Ішимбаєвої, А. С. Нямцу, Волкова А. Р., Реїзова Б. Г., Пінського Л. Ю., Неупокосвої І. Г., Якушевої Г. В. тощо. Сформована в них дослідницька установка радше витісняє цей зразок інтерпретування фаустіанської тематики за межі її дослідження у філософському ракурсі, спонукає нечисленних дослідників цього напрочуд цікавого (з багатьох точок зору) роману подавати його як далеку від провідних ліній буття фаустіани її «модуляцію».

До того ж периферійність «Фальшивого Фауста» в дослідницьких векторах фаустіанознавства пояснюється й тим, що для М. Зариня основоположне значення мала саме музична діяльність. Літературна ж творчість митця (незважаючи на її масштабність і концептуальність) і музикознавцями, і літературознавцями розглядається як вто-

ринна, другорядна за значенням і тому така, що не претендує на самостійне висвітлення.

Актуальність статті, зумовлена, таким чином, з одного боку тим, що даний зразок інтерпретування вічного сюжету та образу, незважаючи на оригінальність концепції та адекватність її ціннісним орієнтаціям часу, перебуває й до сьогодні «на маргінесі» фаустіанознавства і не є об'єктом самостійного дослідження, з іншого - необхідністю висвітлення сутності та специфіки інтерпретування фаустіанської тематики в романі М. Зариня «Фальшивий Фауст» як відбиття сутнісних тенденцій буття фаустіани та водночас світоглядних, аксіологічних орієнтацій 2 пол. ХХ ст.

Об'єктом статті є фаустіанська тематика в просторі світової культури як художнє відображення аксіологічних шукань людини та людства, **предметом** - висвітлення сутності та особливостей художнього часо-простору роману М. Зариня «Фальшивий Фауст» як засобу створення оригінальної інтерпретації фаустіанської тематики. **Мета статті** - формування уявлення про специфіку інтерпретування фаустіанської тематики в романі М. Зариня «Фальшивий Фауст» у контексті аксіологічних орієнтацій 2 пол. ХХ ст.

Невирішених частин загальної проблеми на шляху досягнення поставленої мети, на жаль, чимало. Передусім, відзначимо, що сучасним гуманітарним знанням, зокрема культурологічним та музикознавчим, ще не опанованим у повному обсязі власне композиторський доробок М. Зариня та фактично залишено без уваги його літературну діяльність. Констатуємо полістилістичну спрямованість його композиторської творчості, дослідники [див. 7] подають її переважно у герметичному музикознавчому просторі. Залишається поза увагою те, що така полістилістична орієнтованість є провідною загалом для творчої спадщини митця і в такому аспекті розуміння постає як культурно детермінована, адекватна постмодерністським настановам культури 2 пол. ХХ ст. Отже, висвітлення специфіки інтерпретування фаустіанської тематики в романі «Фальшивий Фауст» не може бути відірваним від висвітлення особливостей творчого світу митця в цілому і тонгу потребує використання тих дослідницьких траєкторій, які, завдяки культурологічній спрямованості відповідають специфіці і музичного мистецтва, і літератури, а також дозволять виявити культурні детермінанти цієї «модуляції» фаустіани та «вписати» її в провідні лінії буття одвічної теми в контексті різних історично-культурних епох.

Основний матеріал. Роман М. Зариня «Фальшивий Фауст» можна вважати «попелюшкою» в потужному струмені втілення одвічних тем і сюжетів

О
«ч

У
В
а
И

у світовій культурі. Нечисленні дослідницькі розвідки, присвячені цьому твору [зокрема 1, 14], або опосередковані звернення до нього [5, 15, частково 7] (що скоріше є лаконічними згадками, аніж цілісними дослідженнями), підкреслюють унікальність, винятковість передусім мови, кола

засобів та творчого задуму. Однак констатація такої винятковості не спонукає дослідників до розширення дослідницького контексту.

У результаті дослідницька «аура», що створюється навколо роману, є «інтровертно-герметичною», замкненою на самому творі. Паралелі в ній між музичною та літературною складовими творчості М. Зариня, враховуючи специфіку його творчості в цілому, є скоріше винятком, аніж нормою. Така своєрідна дослідницька атмосфера фактично унеможливує як «вписування» роману в потужну фаустіанську лінію в європейському мистецтві, так і глибоке та ретельне виявлення — своєрідності авторської інтерпретації в контексті щ провідних ліній історично-культурної еволюції ^ фаустіани в цілому.

5 Поза увагою дослідників опиняється також і х культурологічне висвітлення особливостей концепції О твору. На нашу думку, саме такий модус дослідження 3 може стати підґрунтям для відсутнього до сьогодні в

>< сучасному гуманітарному знанні з'ясування специфіки ° концепції роману в контексті культурних «координат» власне часу його створення - виявлення своєрідності

х

о

·

·

^

®

'Й

>х

3

щ

>

їх

заповзятість,

сло-

«в

стиль

0

1

н

х

латиську мову [див. 14, с. 331], стає для дослідників 4

приводом для доволі несподіваних і суперечливих

висновків. З одного боку, жанрово-концептуальна

основа твору визначається як пастіш, в якому дуже

важливою є спрямованість до фантазування. «Саме

фантазією відзначені всі його стилізації, варіації

традиційних сюжетних моментів, використання

архаїчних шарів мови, яка пов'язана з остзейською

дворянською культурою, гра з реліктами різних епох,

включаючи зовсім недавню епоху 20-30-х років,

гра в дусі «ретро», відтворення мови артистичної

богеми, мозаїка з музичних алюзій» [1, с. 93]. До

речі, акцентуючи увагу на недоліках роботи пере-

кладача над цим твором, дослідник підкреслює, що

це твір, «...який розглядає латиську культуру в

контексті культури світової» [там же], і висуває до

перекладача конкретні вимоги - мати «...уявлення

про особливості провінційного життя Прибалтики

про гастрономічні витонченості, про фольклор, про інтер'єр та нориви зелених затишків і про багато іншого» [там же]. Однак такі вимоги постають не тільки перед перекладачем, а й перед читачем та, особливо дослідником цього твору.

З іншого боку, «мовний плюралізм» подається як перешкода на шляху осмислення твору, як чинник складності не самої думки роману, а складності її вираження. Як результат, дослідник декларує, що основна думка твору зашифрована. «Це роман про незрозуміле. Він так і написаний - незрозуміло про незрозуміле. Подвійний вузол. Для того щоб висвітлити проблему, що видається незбагненно складною, автор звертається до «сполучень і протиставлень сучасного гостро соціального матеріалу та міфічного, гротескового...» [14, с. 334]. Висновок дослідника доволі категоричний: «Сторінки роману уявлялися мені іноді ніби то насправді закопчене або запітніле скло: хотілося його протерти та ясніше побачити, що за ним?» [14, с. 337].

Димка часів, мерехтлива атмосфера літературних та музичних асоціацій, гра часів і культурних просторів, що затмарює інколи дослідницьку «лінзу», призводить дослідників і до неможливості точного розрізнення в романі власне образів Фауста та Мефістофеля. Фаустовський герой М. Зариня «...іде не шляхом поступового падіння, «продажі» себе дияволу особистісного благополуччя, гедонізму, егоїстичної самонасолоди, як Фауст Марло, а тяжким шляхом подолання обивательської рутини, неправди та несправедливості, через страждання, помилки, слабкості, навіть відступ від самого себе і самозраду, що закономірно примушує його «травестуватися» в образ Мефістофеля, правда, фальшивого Мефістофеля, Мефістофеля «тимчасово», оскільки Марлов не може пристосуватися до «диявольського» [15, с. 180].

Отже, що за цим «закопченим склом» - незрозуміло про незрозуміле чи оригінальна, нетрадиційна концепція, що ґрунтується на перевертневості, травестійному «переодяганні» Фауста в Мефістофеля та навпаки? Відповідь залежить від того, в яких світоглядних, аксіологічних та дослідницьких парадигмах постають його художній світ та образи.

Відзначимо, що статті А. Абізова та літературна дискусія, на яку посилається Д. Урнов, створені у 1982 - 1983 рр., подавали роман фактично сам по собі, без зв'язку із фаустіанською лінією та відповідно до тогочасних векторів мистецтвознавства, для якого провідне значення мала аксіологічна вісь радянської культури, бачення художньої практики передусім у «світлі» тогочасних же світоглядних настанов. У силу цього унеможлилювалася співвіднесеність роману з провідними спрямуваннями у сучасній світовій художній практиці, забарвленій постмодерністськими нюансами. І та гра культурами, просторами, «масковість» персонажів, цитованість, апеляція до знакових для світового мистецтва персон і персонажів, яка утворює насичене семантичне поле роману, природно приводила дослідників до висновку - незрозуміло про незрозуміле.

«Використання багатьох стилів - це і є мій стиль», - відзначив композитор, підкресливши також особливу для себе привабливість драматургії їх

сполучень» [7, с. 91]. Творчість М. Зариня в цілому просякає дух стилізації, утворення своєрідно, внутрішньо контрастної «тканини твору», в якій кожна нить - елемент із виразною стилістичною забарвленістю, а поєднання цих нитей - елементів часом зумовлює й пародійний ефект.

За висловленням І. Стравінського, митці всіх часів мандрують у часі та просторі, звертаючись, з одного боку, до архаїки, з іншого - до екзотики. М. Зариня ці мандри проєкціює в утворення особливого колориту часу та колориту місця дії [див. 7, с. 92]. Така полішаровість була накреслена вже у першому великому творі композитора - комічній опері «Пан та музикант» (1939 р.), в якій наявними були 3 різні інтонаційно-семантичні сфери - побутово-сатиричний, фольклорний (який спирався на фольклорну обрядовість) і ліричний. Посилення фольклорного струменя у творчості композитора збіглося із підвищеною увагою до театралізації та стилізації. Яскравим підтвердженням міцності та значущості цих ліній стала комічна опері із розмовними «вставками» «Зелений млин» (1959 р.). Провідне значення у творі мали сфери народного музикування та оперної лексики, подані крізь призму стилізації та пародіювання.

Посиленням інтересом до стилізації, навіть певною творчою потребою в ній, зокрема у зверненні до барокових та класицистичних настанов, і були відзначені 1960-1970-ті рр. У цей час «у полістилістичних опусах Зариня основна образна ідея - конфронтація часів. Далеке зазвичай представлено стилем бароко, раннім класицизмом, інколи ренесансними елементами. Сучасне - 12-тоновим тематизмом, складними ритмічним і тембродинамічним розвитком. ... Одним із найважливіших прийомів полістилістики у Зариня стає введення в ролі «сучасного» легкожанрових зокрема джазових ритмів, інтонацій, гармоній, тембрових барв» [7, с. 91].

Виразно виявленою така спрямованість до «культурних мандрів», до створення внутрішньо контрастного художнього часо-простору, в якому стикаються «старе» та «нове», є й літературних творак 1960-1970-х рр. «Кожен із крупних інструментальних творів періоду, ЩО РОЗГЛЯДАЄТЬСЯ [Concerto 2Г0550, 3 органних концерти] тією чи іншою мірою спирається на позамузичні асоціації, будь то майже театральна «конфронтація часів і стилів» у Concerto 3гого або програмні мотиви в органних концертах» [7, с. 186-187].

У літературній творчості того часу важливим чинником, що «спрацьовував» на створення виняткового за семантичною, образною, концептуальною насиченістю художнього часо-простору, стала мовна архаїка. Відродження тих багатств мови, що виявилися за тогочасної культурної ситуації забутими та непотребуваними, повернення до мовних «основ» митець вважав одним із своїх творчих завдань, маючи за мету створення неповторного колориту епохи, адекватного «іншому» світовідчуттю, та гру мовними просторами.

Саме така гра і відзначає унікальну стилістичну «ауру» роману. На наш погляд, створена вона завдяки нерозривному поєднанню декількох семантичних кіл, що вирізняються комплексом асоціацій, символів та мовними просторами.

Перший із них заявляє про себе вже у Передмові, позначений духом минулого, але минулого дещо штучного. Простір гри, «нарочитості» та певної комічності утворюється завдяки комплексу чинників. З одного боку — чинникам зовнішнім — мовній вибагливості, химерності. Умовність створеного автором духу «пилу віків» відтворюється передусім рясним використанням архаїзмів: (цитуюмо за мовою видання, на яке посилаємося) яства, пиття, присовокупил, каплун, нїне, при- спеть, воркунї, бубреги, брезоль зельник, каковой, доселе і т. ін., а також великою кількістю синонімів, своєрідними стилістичними конструкціями, загальною багатослівністю, певною бароковою «надлишковістю» висловлювання.

З іншого - чинникам концептуального, змістовного сенсу. Передусім - розбіжністю між «високим», пафосним стилем мовлення героя та декларацією мети існування героя - створення ««Переправленої, поповненої куховарської книги». «Спокій покину мене - і я запалився думкою: «П. П. К.» буде книгою мого життя, витвором мого духу» [3, с. 6]. Особливої вторинності, «несправдливості» цьому майбутньому витвору одразу ж надає те, що власне така книга, створена відомим автором, видана ще 50 років тому - у 1880 р. Молодий, амбітний митець, душу якого наповнюють марнославні претензії, таким чином, намагається переписати та поліпшити вже існуючий досвід.

Те, що зміст його є «частково» запозиченим, таким, що власне йому не належить, майбутнього автора не засмучує. Посилання на те, що світ інтелектуальної праці, зокрема мистецтво (до речі, приклади, на які посилається герой, починають потужну низку музичних асоціацій як власне національного гатунку, так і світового значення - «Опера жебраків» Гей та Папуша), рясніє прикладами таких запозичень, виправдовує «вторинність» його духовних «зазіхань» і стає підґрунтям для «перевертання власне фаустіанської концепції.

Однак досвід, якого шукає герой, також є більш ніж специфічним. Він шукає не духовних цінностей, інтелектуального досвіду, який має стати одкровенням для людства, накреслити йому нові шляхи духовного буття, відкрити світ нових цінностей, а нового, вдосконаленого знання, досвіду у світі матеріальному, утилітарному - у світі гастрономічних «вишуканостей».

Певної театральності, «перевертневості», травестійності як даному часо-простору, так і образу головного героя в цілому та його шуканням зокрема надає й надмірна пафосна піднесеність презентації його мети: «Книга неодмінно має стати філософсько-гастрономічним трактатом, ледь не дисертацією на здобуття кандидата медичних та кулінарних наук, що подається під соусом норів століття та здобрена гарніром емоцій» [3, с. 7].

Атмосфера театру, стилізації, гри часами та просторами створюється й завдяки концептуально значущій розбіжності між хронотопом буття образу головного героя (умовно відтвореним завдяки мовній, стилістичній «аурі» світом минуло) та хронотопом дії - часо-простором реальності - 1930 р.

Штучно архаїзований, театральний умовний простір минулого фактично домінує в усій 1 частині

Д не випадково. Така умовність виправдовує первинну та декларативну перестановку функцій образів у фаустіанській тріаді, створює передумови для комічного перевертання їх сутності.

« Головний герой - молодий злиднений студент, В* який в ім'я своєї примарної мрії, готовий на будь що і тому одночасно «грає» роль і Фауста, і Мефістофеля. Умовність даного хронотопу детермінує й можливість «травестійного зниження» та перевертання образу Яніса Врідрікіса Трампедаха, який «ситуаційно» виконує функцію Фауста (а скоріше, ніби то виконує його роль), що його має спокусити головний герой. Однак замість традиційного пасіонарія, який шукає знання, перед нами постає старезний лікар - він страждає на манію переслідування та передусім зосереджений на проблемі збереження таємниці своїх страв та лікарських зіль, бажає передусім молодості та солодкого життя, земних радощів, що їх він позбавлений в силу віку та життєвих обставин.

Умовна атмосфера детермінує первинну «умовність» цього Фауста, який продає не душу а авторські права на куховарську книгу. До того моменту, як К. Марлов виконує роль спокусника Мефістофеля, а Я. Врідрікіс - Фауста (який замість душі віддає куховарську книгу), до того, як герої виходять у реальний світ, і домінує умовний, театралізований ігровий хронотоп.

Цей часо-простір є значущим і в 2 частині, незважаючи на певний часовий «люфт». Дія переноситься на 10 років уперед, за які К. Марлов - колись амбітний, енергій, сповнений зухвалих планів юнак - перетворюється в розбитого хворобою, німецького пацієнта, який очікує на смерть від сухот, та потерпає від розчарування: «Я лежав лежнем, роздавлений прокляттям десяти років, які пов'язали мене щ обов'язком грати роль Мефісто, одарили нещасним коханням і позбавили найдорожчого...» [3, с. 90].

Хронотоп умовного, театралізованого минулого притаманний й тим епізодам, в яких головний герой згадує про свої пригоди з Я. Трампедахом.

Тобто світ штучної ретроспективності є світом І- буття образів головних героїв під час виконання ними рольових обов'язків відповідно Мефісто та 5 Фауста. Сам К. Марлов визначає себе як Сатану, « передбачаючи: «Це - жорстокий жарт і один із нас дорого за себе заплатить» [3, с. 117].

Однак у цьому просторі та часі друга сторона опозиції Мефісто-Фауст себе як власне фаустіанську ніколи не визначає. «Оновлений», пародійно-омолоджений «реставрований джентльмен» [3, с. 84] Я. Трампедах бере собі інше ім'я. Сцена вибору іншого імені, яке має відповідати іншій сутності, сповнена притаманного даному хронотопу комізму - К. Марлов пропонує ім'я Яніс Сквородка, свідомо знижуючи амбітну претензійність переродженого лікаря та натякаючи на гастрономічну сутність як своїх, так і його розвідок. Я. Трампедах обирає ж собі ім'я псевдовишукане, таке, що скоріше нагадує сценічний псевдонім - Альгімант Амбрерод [3, с. 84]. Водночас це ім'я сповнене певних алюзій, які відсилають до семантичного кола фаустіанської тематики. Доречно пригадати, що загалом диявольське начало певним чином пов'язується із запахом сірки, Амбрерод же, за версією Трампедаха - той,

що породжує пахощі, тобто алюзійна опозиція Мефісто.

Театралізований умовний світ минулого у 2 частині поступово втрачає значущість і протягом 2 та особливо 3 частини повертається епізодично, комбінуючись з іншими хронотопами та поступово замінюючись ними.

Один із них - часо-простір Ренесансу. Принципова виокремленість його досягається знову ж таки за допомогою декількох чинників. Чинником зовнішнього характеру є візуальна виокремленість тексту, який подається курсивом. Як чинник внутрішнього порядку постає завантаженість тексту великою кількістю асоціацій із реаліями ренесансної епохи, що створює другий план осягнення образів К. Марлова, Я. Трампедаха та Маргарити.

Саме в цьому часо-просторі реалій минулого виявляється, що всі вони мають своїх історичних попередників - прообразів. К. Марлов - відтворення за нових історичних обставин, в іншому соціокультурному вимірі постаті Кристофера Марло, автора «Трагічної історії доктора Фауста», що детермінує можливість продовження дискусії щодо проблеми авторства та спонукає героя роману до визначення сутності фаустіанської проблематики та образу Фауста: «Головним для нього був Фауст із його невиситимою спрагою пізнання, трагічний талан людини, що позбавлена можливості вгамувати її...» [3, с. 44].

Посилання до джерел літературної традиції фаустіанської тематики дає автору привід і для продовження теми авторства, автентичності інтелектуальної праці. У вигаданому діалозі із Вільямом (із контексту безумовним стає посилання на особу В. Шекспіра) обговорюється питання запозиціонування сюжетів у європейській літературі часів Відродження - тема одвічних сюжетів, одним із яких є власне й фаустіана. Проблема запозиціонування сюжетів та виявлення авторської їх інтерпретації стає й підґрунтям для осмислення й комічно-пародійної сутності образу К. Марлова: «У тіні твого генія міг писати лише той, хто умів змиритися із роллю блазня» [3, с. 45].

Хронотоп Ренесансу пов'язаний із художнім світом роману в цілому не тільки «другим планом» образу головного героя - «реінкарнації» митця Відродження. Як своєрідний засіб зв'язку постає й близькість пошуків у сфері мови - Кристофер Марло милувався староанглійською так же натхненно, як і М. Заринь мріяв про розкриття багатств рідної мови

«Ренесансні» вставки нечисленні та невеликими за розмірами, однак концептуально значущі в драматургії твору та концепції інтерпретування в ньому фаустіанської тематики. Така вставка - початок угоди між Я. Трампедахом і К. Марловим, писаний кров'ю. Однак повний текст угоди відсутній - тобто мотив укладання угоди, атрибутивний для фаустіани, мотив, який власне й покликаний чітко визначити цілі сторін, визначити, в ім'я чого, заради чого людина віддає душу - своє духовне ество негативній силі — в романі відтворений настільки ж умовно, наскільки умовним, «перевертневим» є виконання образами роману функцій персонажів фаустіани.

Суто комічний характер має «ренесансна» вставка в розділі VI. «День великих перетворень». Процес омолодження Я. Трапедеха - Фауста набуває гіперболізованого характеру, доходить до абсурду - він фактично перевертається в нерозумне маля: «Підвівшись із крісла, після того як його розв'язали, він, наприклад, застрибав на одній нозі та почав кликати Кристофера на двір пограти в пісочок» [3, с. 77]. Із цим перебільшенням на шляху досягнення мети контрастує подана у вставці інша іпостась образу - виявляється, що в цьому часо- просторі Я. Трапедеха - ворог митця, дептфорсь- кий абат, а його стосунки з К. Марловим сягають корінням ще Північного Відродження і назвати їх гладкими та приязними навряд чи можна: «Син кентерберійського чоботаря примушує танцювати під свою дудку пихатого теолога» [3, с. 77]. І загалом утворюється ефект театру в театрі - пустощі Дептфордського абата порівнюються із пустощами персонажів «Сну літньої ночі» В. Шекспіра.

Даний хронотоп у розділі VIII не тільки створює «другий шар» змісту, а й виступає як площина виявлення істинної сутності образів: «Дептфордський абат сприймає речі прямо, реально: що бачиш, те й є!... Натомість Сатана бачить те, чого нема, оскільки він, чорт його бери, романтик. Тому господ і вигнав його» [3, с. 117].

Такий же контрастуючий ефект та водночас світ «театру в театрі» створює й вставка у розділі XII «Зелений шум весни». Вторгаючись у світ сучасної реальності, вона переносить дію в реальність минулого. До того ж персона К. Марло подається як персона актора і вже стає неможливим з'ясувати - йдеться про реальну особу митця, чи про роль, яку він, як актор виконує, про події, які описує автор, чи про описані автором події, які розгортаються на сцені театру.

Примхливість еднання часів і культурних просторів, їх підміна характеризує лист Я. Трапедеха до свого ворога та суперника на лікарському поприщі - Айвара Джонсона, в яком}' він розкриває сутність драматичних подій, що мали наслідком загибель Маргарити та поранення К. Марлова. У нерозривний конфліктний вузол пов'язуються різні часи та культурні простори. З одного боку, це сучасність 1930-х рр., сповнена трагічним передчуттям «коричневої чуми», наступу нацизму та фашизм⁷. З іншого - візуальна «виділеність» тексту є своєрідним знаком проєкціювання конфлікту Я. Трапедеха та К. Марлова в культурний простір минулого.

Масштабна курсивна вставка фактично є трагічним фіналом 2 частини, який ґрунтується на винятковому контрасті часів і просторів та подає подальші події як сон, що знову підтверджує значущість умовності театралізації. Йому передують ідилічна картина спілкування закоханих, яка переривається картиною ранку - сповненого гамору, брязкоту посуду та неприємних запахів, що переводить дію у площину сірої та злиденної буденності.

Усе замасковано та алюзійно у цій вставці, всі починають «грати ролі», все перевертається на театральну виставу, утворюючи ілюзорний, віртуальний світ: «Літери «П. П. К.» перевернулися в слова Papiere, Porcage, Pesiage - сміття, аптекар і двірник. Це комедія Хейвуда, вірніше, мораліте,

що її наш театр Eagi of Beikizieg Mep показує на внутрішньому дворі палацу графа Пембрукського Вільяма Херберта. Я грав аптекаря, який насправді був бісом, що замаскувався. Кандел вдавав із себе сміттяря, злиденного монаха із ордену жебраків, який визволив із пекла и повернув двірнику його розпусну жінку. Зміст надзвичайно алегоричний, але не так, до слову...» [3, с. 271]. Кодування та шифрування досягає апогею - головний герой постає як його ренесансний прообраз, який виконує не свої функції, а роль персонажа, який у свою чергу, теж грає певну роль. Маргарита перевертається в легендарну музу В. Шекспіра - Чорну Мері, яка зраджує герою в його ренесансній іпостасі, як і Маргарита в романі, кохаючи К. Марлова, живе з нелюбом Я. Трапедехом. Чорна Мері в цьому світі ренесансних театралізованих алюзій також постає не сама по собі, а як певний прообраз шекспірівської Клеопатри, до того ж вона маскується під юнака, оскільки «жінкам у пуританській Англії грати в театрі забороняється...» [там же]. Як Кристофер Мало вимушений ховати свою кохану Чорну Мері та переодягати - травестувати - її, так і К. Марлов вимушений приховувати своє кохання та ховатися з Маргариток) від світу. Як К. Марлов збирається тікати з Маргаритою, так і Кристофер Марло має намір втекти із Чорною Леді. Як К. Марлов втрачає свою кохану, так і герой роману - Мефістофель, що вимушений стати Фаустом, втрачає Маргариту...

У наступному епізоді вбивства Маргарити Я. Трапедеха теж виконує певну роль - давнього ворога К. Марло - Дептфордського абата, який теж перевертається із смиренного служника бога на жорстокого вбивцю, яким рухає не любов до ближнього, а лють і ненависть. Отже, дія одночасно відбувається в декількох просторах- сучасному, реальному та минулому, театралізованому -та раптово, за принципом монтажності контрастує із буденною, сповненою ненависті та люті буденністю.

Наступна «ренесансна» вставка міститься у розділі XV із 3 частини. Присвячена осмисленню одвічної проблеми існування зла у світі, проблеми зрад, вона проголошує: «... із часів Єлизавети нічого в цьому світі не змінилось на краще» [3, с. 284]. У ній же розкривається таємниця зовнішності К. Марлова - як і його прообраз, прототип часів Відродження, поет та актор Кристофер Марло, він має шрам, що їм «завдячує» найманому вбивці.

Цей епізод утворює й своєрідний зв'язок із фаустіанською легендою - з із «Народною книгою» І. ІПіса та багатьма народними легендами про доктора Фауста, в яких міститься оповідь про його фокуси та дива, зокрема мотив перевертання коня в сніп соломи.

Надзвичайна семантична щільність, змістовна сконцентрованість цієї «вставки» утворюється й завдяки висвітленню в розмові Кристофера Марло та його товариша актора Неша сутності його творчості - «Виверження театральщини, жахіття, усілякі художні перебільшення у твоїх трудах не від гарного смаку, у житті так не буває» [3, с. 285], що, власне, надає фундаментального значення принципам умовності та театралізації в романі в цілому.

Остаточо стверджує концептуальну значущість принципів умовності та театралізації

останній епізод «зі світу Відродження» в розділі XVI. З одного боку, це розв'язка стосунків Кристофера Марло та Дептфордського абата, з іншого - ми нарешті дізнаємося, що ці стосунки є більш у ніж давніми - тісні та дружні, склалися вони ще В* під час навчання англійського поета в Кембриджі.

Сповнений асоціацій та своєрідних змістовних арок, цей епізод певний чином скріплює алюзійно мерехтливу, хронотопічно калейдоскопічну тканину твору в цілісність: згадування про вишукану страву перегукується із багатослівними рецептами з хронотопу архаїчної давнини, мотив убивства - трьох ударів кинджалом із драми «Тамерлан» Кристофера Марло - з трьома ударами кинджалом, що їх було нанесено Я. Трампедом К. Марлову, цей малесенький кинджал, що ніби то належав Тамерлану - із малесеньким кинджалом-талісманом Маргарити.

Концептуальна зернина цього епізоду - критика «Трагічної історії доктора Фауста» Дептфордським абатом - зумовлює дивовижну функціональну та семантичну неоднозначність-множинність. Дептфордський абат (ренесансний двійник Я. Трампедо, який формально виконує фаустіанську функцію в романі) в цьому епізоді завзято, несамовито осуджує і саму ідею «Трагічної історії...», і певні змістовні елементи: «...святотатство: чорт, ...вештається по >> білу світу, вибухаючи підбурювальними речами» [3, с. ° 292]. Не менш суворою є критика структури трагедії

0- Кристофера Марло, позбавленої традиційного членування на діалоги, картини, акти. Але найзапекліша © критика спрямована саме на сповненість трагедії й дивними відходженнями від теми, блюзнірськими

сценами, ремінісценціями, демонстрацією уельського діалекту - тобто тим, чим також рясніє й 3 роман М. Зариня. Формується дивний за глибиною щ відтворення ефект «дзеркала в дзеркалі», «театру >, в театрі в театрі» - двійник-перевертень пересів нажу, який сам по собі є двійником-перевертнем

ге іншого персонажу, критикує замисел та засоби його втілення творцем, який же власне цей персонаж і цю «матрьошковість» створив.

1- Висновок наприкінці цього палкого спічу декларує глобальний дух всепроникаючої іронії,

5 відчуження творця від власного творіння, ефект же «остранення», первинно задану умовність, (Е' пародійність та театралізованість всього, що відбувалося, та формує іронічну установку на осмислення подій: «Від цього твору мене нудить, і я в ньому нічого не тямлю. Це каша, нісенітниця несусвітна. Не драма, а куховарська книга. Словом - ахінея» [3, с. 292].

Не менш значимим є хронотоп сучасності, який вперше постає у 2 частині, відповідний створенню максимально реальної атмосфери суспільного життя Латвії напередодні Другої світової війни. В силу цього цей часо-простір наповнений побутовою, інколи штучно спрощеною лексикою, великою кількістю тогочасних сленгових виразів діалектного, місцевого походження.

Неоднозначна, бурхлива ситуація радикального зламу аскіологічних орієнтацій, що її змальовує цей й часо-простір, сповнена зрад і радикальних

цьому хронотопі своєрідним змістовним центром є, з одного боку, найбільш узагальнені образи - хлопців у коричневому, та міфологічний образ Уріана-Аурехана, з іншого ж - реалістичні образи радянського полоненого Василя, діяча радянської влади Янки Сомерсета тощо.

Потрібно відзначити, що принцип маскової театральності, перевертневості є сутнісним і для цього часо-простору реальності. Образ Уріана-Аурехана ховається під личиною «ватажка мейстерзінгерів» [3, с. 69], насправді ж він-надлюдина [3, с. 70], утілення міфу ХХ століття, якому присягаються іменами богів німецької міфології; об'єднання, що декларує фашистську ідеологію, «маскується» як Товариство балтійських гімнастів, а власне ідеологія фашизму - подається як рух мейстерзінгерів.

У хронотопі реальності новими семантичними нюансами сповнюється сама ідея твору. Підзаголовок «Фальшивий Фауст» тепер подається в «зниженому» ракурсі - не як «парафраз» фаустіанської тематики, а як вказівка на гастрономічний експеримент: «через що вирішив дати своєму твору другу назву - «Фальшивий Фауст», яке раджу тлумачити винятково в гастрономічному значенні, в якому сприймається, наприклад, фальшивий заєць або фальшивий фазан, в жодному разі не слід думати, що я хотів поглумитися на трудами таємного радника або ж мого великого тезки Марло» [3, с. 277].

Саме в цьому часо-просторі головний герой видає свою сутність: «Мені просто втішає дратувати дам. Уявляю, яке обурення викликає в них моє пустування: цей псевдописьменник змішує стилі, плутає часи та події, він орудує, як слон в посудній крамниці, для нього нема нічого святого. А що для мене може бути свято? Я ізгой, опальна собака, утікач і бурлака...» [3, с. 277].

Утікаючи від самого себе, герой у силу обставин позбавляється власного імені (як носія власної сутності, серцевини особистості) та всього, що пов'язує його з минулим життям. Він фактично починає життя з «чистого аркушу» - з новим ім'ям (двоюрідного брата, що зник без вісті декілька років тому), новими цінностями, новою метою життя (допомога партизанському руху), переміщується з часо-простору архаїзованого минулого з низовими - гастрономічними - цінностями та з часо-простору Ренесансу з віртуалізованим театральним буттям до реальності з її болючими, нагальними проблемами.

Хронотоп реальності подає в «оберненні» і мотив угоди. У даному випадку вона укладається між Я. Трампедом - Альгімантом Амбреродом та Маргариткою, якій він обіцяв надрукувати її поезії власним коштом на доказ кохання. Тепер вже Я. Трампедо постає в ролі Мефістофеля, що купує і творчу душу, і кохання, а Маргарита - в ролі Фауста, який продає найдорожче - свою душу, виспівану в поезіях, ту душу, яка виявилася ніким із сучасників не потребуваною та не оціненою. Однак квазі-Мефістофеля та одночасно квазі-Фауста - Трампедо тягне до Маргарити не духовна близькість, а тілесне, плотське, її творіння для нього - паскудна книжниця, Маргариту ж до нього - лише матеріальні статки. Атрибутивна, концептуально сутнісна для фаустіанської угоди тому перевертається в квазі-угоду, до того ж її

нездешненість зумовлена вторгненням політичних реалій - негативною реакцією на творчість Маргарити «німецьких товаришів» Трапедаса.

Масковість забарвлює в даному часо-просторі й образи, що подаються первинно як реальні. Так, військовополонений Василь Степанович виявляється не льотчиком, який був затриманий німецьким патрулем, а ватажком партизанського руху, «закінутим» на окуповану територію.

У обрії цієї перевертневості втягуються фактично всі персонажі: одні з них із зміною політичної та соціальної ситуації втрачають свої статки, а з ними - амбіції та пихатість, як свої визначальні риси, інші діаметрально змінюють свої світоглядні настанови, політичні погляди — колишні друзі, обстоюючи різні політичні погляди, стають ворогами та йдуть на вбивство: «Усі ми були однодумцями, тільки не знали, що в кожному з нас криється» [3, с. 282].

Дух всеохоплюючої іронії насичує й цей хронотоп реальності. Особливої яскравості, безпосередності вираження, фактичної гротесковості він набуває в епізодах, пов'язаних саме із образом Уріана- Аурехана та Товариством балтійських гімнастів. Фанатизм, перебільшена серйозність, удавана конспірація та водночас нерозуміння сутності присягань та ідеології створюють комічний ефект: «Якщо товариші по боротьбі вирішили, він готовий обстоювати грудьми за міфі.. (Чорт його знає, що це таке і якого рожна треба стояти за нього грудьми?)» [3, с. 73].

Слід відзначити, що у полікультурному в цілому хронотопі твору в імпліцитному вигляді міститься ще один часо-простір. Він створює своєрідне тло культури, насичене літературними та музичними посиланнями, зокрема до творчих постатей та до творчості Е. Гофмана, Телемана, Скарлатті, Шумана, Оффенбаха, Сафо, Л. ван Бетховена, Чайковського, Мусоргського, Верді, Пучіні, Р. Вагнера, Шопена, Моцарта, безумовно - Гете, до образів «Фіделіо» Бетховена (Флорестана та Леонори), «Отелло» Шекспіра, до художньої атмосфери Ренесансу - до постатей Бьорда, Булла, О. Гіббонса, Дж. Доуланда, В. Галілея, членів гуртка Барді, видатних акторів ренесансного театру, семантики музичних інтервалів у світоглядних вимірах ренесансної доби тощо.

Примхлива полікультурна тканина твору, що мерехтить посиланнями, цитатами, ремінісценціями, алюзіями та асоціаціями, скріплюється в єдину цілісність за допомогою декількох принципів. Один із них - монтажність, що зумовлює бароковий за силою ефект контрастування. Особливо наочним таке барокове поєднання різних культурних шарів є у розділі XI - як про абсолютно реальну та сучасну дійсність К. Марлов розповідає Маргариті про реалії художнього життя епохи Ренесансу, змішуючи дійне та минуле, та примушуючи Маргариту усвідомити, що власне єднає його та англійського класика Ренесансу Кристофера Марло: «Це двійники, вони - одне і теж саме. Якщо не одна плоть, то меншою мірою одна ідея» [3, с. 189]

Не менш важливим у драматургії твору є поєднання епізодів за змістовною аналогією. Так, у розділі XV світ реальності єднається зі світом Відродження за допомогою апеляції до всеохоплюючого відчуття розпачу, песимізму: «Всі прикрасі

світу легли на куль із соломною, ми ледь плентаємося. *Всі прикрасі світу, все зло його»*[3, с. 284]. Таким же є й перехід до розділу XVI: «*Часи стали бридкі, гірше і не вгадаси...Так, часи стали паскудні...*» [3, с. 285]. І таких ефектів «луни», перегукування у творі чимало.

Висновки. Отже, художній часо-простір роману в цілому — щільний «пастиш», певним чином перенасичений (змістовно, мовно, стилістично і т. ін.) грою культурними просторами (у синхронії та діахронії), грою мовними просторами, літературними та музичними асоціаціями тощо - створює «перевернутий», травестійний, ігровий модус сутнісного для фаустіани концепту пошуку аксіологічних опор, концептуальної зернини буття людини, відповідний постмодерністським орієнтаціям.

Кожен із образів у цій атмосфері, що викликає асоціації з «Грою в бісер» Г. Гессе, являє собою специфічну множинність - образи фігурують не тільки самі по собі, а й як постмодерністське втілення принципу «подвійного», або навіть багаторазового кодування, в нерозривній єдності із своїми численними культурними коріннями. Кожне з них - семантично визначений та багатогранний концентрат культурної пам'яті, що має свою семантичну ауру, «тягне» за собою конкретні культурні світи. Це детермінує можливість інтерпретувати образну систему роману як типово постмодерністське утілення різими.

Як результат - концептуальну вісь роману створює не тільки його власне текст як самостійний смислоутворюючий часо-простір, а й ті культурні контексти, до яких він відсилає, поза якими змістовні обрії роману суттєво звужуються. Не дивно, що в системі критичного бачення, що спиралася на усталеність, ідеологічну визначеність і однозначність світоглядних настанов, роман поставав як твір «ні про що». Та семантична багатомірність, змістовна калейдоскопічність, наявність «другого» дна сенсу (а інколи й третього, і четвертого), вписують твір передусім у проблематику світоглядних орієнтацій постмодернізму¹ та притаманних йому дослідницьких траєкторій.

Відзначимо, що навіть парадоксальна авторська характеристика сенсу твору, відчуження від нього - збігаються із тим, що постмодернізм ставить під сумнів існування за сучасних умов сенсу як такого [див. 4].

За Ю. Лотманом, «...текст сприймається як свого роду «стоп-кадр», штучно «застопорений» між минулим та майбутнім» [8, с. 22]. Таким «стоп-кадром» в яком¹ фіксується багатомірна часова вертикаль культури людства і є роман - інтертекст, в якому на різних рівнях наявними є текст культури, що оточує, та культури, що передує, в якому все вже було колись сказано, «.. а нове можливе тільки за принципом калейдоскопа: змішування певних елементів дає все нові комбінації» [4, с. 226].

Семантичний простір роману¹, «.. постає перед нами, як багаточарове перехрестя різних текстів, що разом складаються в певний шар, зі складними внутрішніми співвідношеннями, різним ступенем перекладеності та неперекладеності» [8, с. 30], як своєрідна «луна-камера» [4, с. 226]. У «Фальшивому Фаусті», на наш погляд, кожен образ відлюнює

та його відлуння спричиняє нові «луни» змісту, що в цілому створює своєрідну змістовний «вир», що розширюється в глибини культурних площин, духовного досвіду людства, і глибина занурення в який у адекватна ступені прилученості особистості до цього В* досвіду. Текст роману неможливо відокремити від ^ того плюралістичного, мультикультурного контексту духовного досвіду, до якого він апелює.

Механізм смислопородження в романі, таким чином інтерпретованому, полягає в тому, що «... сама природа сенсу визначається тільки із його контекст»', тобто в результаті звернення до більш широкого простору, що лежить поза ним» [8, с. 39] - до тих Фаустів, Мефістофелів та Маргарит, до тих символів - згорнутих сенсів, що ними рясніє духовна пам'ять людства, і в якій жоден з них не забутий, і кожен потребуваний за умов активізації пошуку аксіологічних опор у просторі сучасної культури.

Література:

1. Абызов Ю. «Приспешничье иародейство во Влумине» / *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. Романи. - М.: Известия, 1984. - 400 с.
4. Ильин И. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. - М.: Интрада, 1996. - 257 с.
5. Ишимбаева Г. Г. Русская фаустиана XXвека. - М.: Флин- та, 2002. - 128 с.
6. Козловски П. Культура постмодернизма. - М.: Издательство «Республика», 1997 — 240 с.
7. Курьшьева 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.: Аистейя, 2000. -347 с.
10. Неупокоева И. Г. История всемирной литературы. Проблемы системного и сравнительного анализа.-М.: Наука, 1976. - 359 с.
11. Няму А. Є. Загальнокультурна традиція у світовій літературі. - Чернівці: Рута, 1997. — 223 с.
12. Пинский Л. Е. Магистральний сюжет: Ф. Вийон, В. Шекспир, Б. Грасиан, В. Скотт. — М.: Советский писатель, 1989.-416 с.
13. Реизов Б. Г. Сравнительное изучение литературы /7 Вопросы методологии литературоведения. - М.-Л.: Наука, 1966.-283 с.-С. 170-217.
14. УрновД, М. Пристрастия и принципы. — М.: Советский писатель, 1991. - 425 с.
15. Як'шеева 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.