

**ЧИ МОЖЕ МЕФІСТОФЕЛЬ СТАТИ ФАУСТОМ?
(СПЕЦИФІКА ІНТЕРПРЕТУВАННЯ ФАУСТІАНСЬКОЇ
ТЕМАТИКИ В П'ЄСІ С. АЛЬОШИНА «МЕФІСТОФЕЛЬ»)**

Досліджуються особливості концептуального ядра, образної та хронологічної організації п'єси С. Альошина «Мєфістофель» як утілення фаустіанської тематики.

Ключові слова: фаустіана, образ, хронотоп, ціннісні орієнтації.

Исследуются особенности концептуального ядра, образной и хронологической организации пьесы С. Алешина «Мєфистофель» как воплощения фаустианской тематики.

Ключевые слова: фаустиана, образ хронотоп, ценностные ориентации.

This article is dedicated to researching of the conceptual essence's especially, imaginative and chronotopical organization «Mephistofel» play by S. Alyoshin as the embodiment of the faust-theme.

Key words: faust-theme, image, chronotop, axiologial orientations.

Навряд чи можна стверджувати, що п'єса «Мєфістофель» С. Альошина є одним із знаних і популярних утілень світового сюжету. Однак, на нашу думку, це в жодному разі не зменшує його значимості як специфічного «дзеркального відтворення» образності та сюжетики наскрізної концептуальної лінії європейської культури — фаустіани.

Із моменту «убирання» у «Фауста» І. Гете майже всіх концептуальних здобутків фаустіанської тематики в єдиний змістовний конгломерат і набуття ним значення символу європейського духу фаустіана заповнила собою європейський художній простір. Проникаючи в різні види мистецтва, вона «оберталася» в численних утіленнях різними змістовними гранями, максимально віддаляючись від створеного І. Гете «зразка» образів Фауста, Мєфістофеля та Маргарити.

Доречно пригадати своєрідну мєфістофєлівську «модуляцію» тематики у творчості Ф. Ліста, ліричну у творчості Ш. Гуно або ж викреслення одного з тріади образів — Маргарити (який фактично відсутній в інтерпретаціях фаустіани О. С. Пушкіна, В. Ф. Одєвського тощо).

Така поступово зростаюча «розпорошеність» одвічного сюжету та варіативність його змістовних стрижнів у цілому сформували відцентрову тенденцію існування фаустіани протягом ХІХ ст., що відповідає особистісності романтичної парадигми світобачення. Тому логічним, з нашої точки зору, стало досягнення такого рівня існування фаустіани, на якому вже не виникає необхідності

відтворення традиційної сюжетної канви з її змістовними центрами, зокрема мотиву укладання угоди в обмін на душу, збереження атрибутівних характеристик образів.

Одним із шляхів подальшого розвитку фаустіани стало не лише викреслення зі змістовного кола твору «опорних», нерозривно поєднаних своєю опозиційністю образів Фауста та Мефістофеля (у «Трьох сценах з «Фауста» О. Локшина), а й «спростування» сутності образів, насичення їх діаметрально протилежним змістом (у п'єсі С. Альошина «Мефістофель») або їх пародійна «карнавально-сміхова» інтерпретація (у «Фальшивому Фаусті» М. Зариня) тощо.

Невирішені аспекти проблеми пов'язані з тим, що, незважаючи на насиченість художнього простору, зокрема сучасного, фаустіанською тематикою, як у «чистому», так і в алюзійному вигляді, в різних інтерпретаціях і в різних видах мистецтва фаустіана, як цілісне явище європейської культури, не була вичерпно, саме культурологічно, досліджена.

Актуальність статті зумовлена тим, що сучасне дослідження фаустіанської тематики потребує висвітлення концептуальних особливостей тих її зразків, які перебувають на периферії дослідницької уваги та водночас демонструють здатність одвічної теми до концептуальної варіабельності. Одним із таких змістовно варіабельних утілень фаустіани є п'єса С. Альошина «Мефістофель». **Мета** статті полягає в дослідженні особливостей темпорально-хронотопічної організації п'єси С. Альошина як утілення фаустіанської тематики й особливостей концептуальної інтерпретації образів Фауста, Мефістофеля та Маргарити.

Предметом дослідження є логіка й особливості драматургії п'єси, специфіки інтерпретування фаустіанської тріади образів, що детермінує звернення до компаративних методологічних настанов, які синтезують власне мистецтвознавчі, культурологічні та філософські засади.

Сам факт звернення С. Альошина до фаустіани в 1942 р. є досить показовим. У роки війни, у час найдраматичнішого зіткнення цінностей, ця тема постала для нього не як атрибут німецького духу, а як позачасово значимий символ усєї європейської культури, що не втратила своєї цілісності та гуманістичного стрижня. Це повністю відповідало творчому кредо С. Альошина — «в одній зі своїх статей Альошин писав: «...якщо б не відбувалася дія п'єси того чи іншого автора — в наші дні або в ближньому чи давньому минулому, або в часи «існування» якоїсь вигаданої країни, — усе це відбувається зараз і взяте заради сьогоденного та є врешті-решт часом життя та праці самого письменника» [2, с. 68].

Тому п'єса в цілому презентує найактуальніші для того часу роздуми щодо самої сутності людини, зернини її душі. Пронизуючи

всю тканину твору, вони стають універсальними зв'язками, які утворюють єдине гуманістичне поле буття Людини, попри розбіжності в часі та просторі, об'єднують своєрідні «локальні» хронотопи кожної з дій.

Особливості темпорально-просторових ознак мають сутнісне значення для розкриття специфіки інтерпретування в п'єсі фаустіани в цілому та її образів зокрема. Утворення специфічних локальних часо-просторів у діях стає імпульсом, який підштовхує до визначення тих рис персонажів, що за інших обставин не могли бути виявлені. Драматург «випробовує» персонажів, створюючи умови, за яких виявляються моральні «межі» їх особистостей. Як результат — кожен з традиційної тріади образів фаустіани перетворюється на «самозаперечення», на своєрідного концептуального трікстера.

Така зворотність властива змістовній опозиції Фауст — Мефістофель уже в 1 картині п'єси. Об'єктивно можна стверджувати, що вони «помінялися ролями». Фауст уже не шукає Мефістофеля, не відчуває необхідності в цьому могутньому дусі для реалізації власних бажань, не ставить запитань, на які безплідно та самотужки шукав відповіді. Він постає як наставник, носій знання. «Відний дух» — Мефістофель — стає шукачем цього знання, очікуючи відповідей від Фауста, який для нього став хворобою протягом семи років.

Драматург точно вказує час дії — 1539 р., з вичерпною повнотою «випишує» як простір — кабінет Фауста в усіх деталях, так і зовнішність героїв, відтворюючи атмосферу епохи Відродження. Однак тематика діалогу, що розгортається між Фаустом і Мефістофелем, виходить за ці епохальні межі, має позачасовий сенс — що ж саме складає сутність людини, є питанням для всіх епох і культур.

Це запитання стає імпульсом зіткнення двох систем цінностей. Фаустом утверджується як основа людського буття не образ і не подoba людини — Мефістофель, що теж має людську оболонку, до речі, вельми привабливу. Серцевину людського начала Фауст убачає в тому, що становить духовну вісь існування особистості — у переживаннях, здатності до помилок, спогадах, стражданнях, почуттях — передусім кохання, а особливо — у здатності не лише відчувати, а й віддавати себе. Життя людини для нього є нерозривним з почуттям емпатії: «Віддавати себе в усьому — у тому, як кохаєш, створюєш, борешся, и навіть страждаєш. В усьому потрібно залишати свою часточку. І в такому житті народжується щастя» [1, с. 7]. Дієвість, почуттєва плинність і здатність до самопожертви для Фауста в розумінні сутності людини нерозривно поєднані із смертністю, скінченністю існування, завершеністю щастя.

Іншими є основи буття для Мефістофеля — він рівно, безтурботно та безкінечно існує без страху, кохання та пристрастей, не пам'ятаючи, що є щастям.

Таке зіткнення цінностей не є підставою для укладання традиційної угоди. На думку дослідника, «згода Мефістофеля на експеримент Фауста означає переукладання угоди та свідчить про його розгубленість, невпевненість у своїх можливостях. Мотив угоди — один із найрухливіших елементів традиційної структури. Зміст більшості фаустівських творів XVIII — XIX ст. визначався саме характером укладеної угоди» [3, с. 116]. Погоджуючись із дослідником щодо тези про мінливість змісту договору, що, на нашу думку, зумовлюється зіткненням ціннісних орієнтацій минулого та майбутнього, пропонуємо власну інтерпретацію ситуації «оминання» мотиву угоди.

На наш погляд, причина цього криється в сутності образів — якщо для Фауста умовою угоди була втрата душі, яку він тепер осмислює як сутність людини, то Мефістофелю первинно втрачати нема чого. Навпаки — здобуття душі, духовного, емоційного життя зрештою і стане результатом його пошуків людського начала.

Це зіставлення різних систем ціннісних орієнтацій формує особливий простір 1-ої картини — ціннісно не визначений: «квазі»-угода ніякий ціннісний простір як однозначно значимий та істинний не стверджує. До того ж кожен з учасників цієї «квазі»-угоди нічого не втрачає, тому конфліктності це аксіологічне зіставлення позбавлене.

«Квазі» — характер угоди зумовлений і невизначеністю інших хронотопічних характеристик. Невідомо, чи спить Фауст під час появи Мефістофеля, чи не відбувається все уві сні — картина завершується сном Фауста. Тому в цілому формується своєрідний простір — театралізації театральної дії. Ефект театру в театрі, функціональна перевертненість персонажів надає хронотопу картини специфічної двоїстості, яка властива й наступній картині.

Слід відзначити, що в цілому 1 картина позбавлена дієвості як такої, ціннісні світи в ній постають як дані, сталі. Конфліктність і насиченість дією 2 картини зумовлюють формування іншого хронотопу, відмінного від попереднього ще й завдяки специфічному принципу організації дії. Своєрідна тричастинність картини — три життєві ситуації, що пов'язані між собою образом Фауста.

У кожній із них Фауст постає носієм життєвого знання, здатним завдяки своїй життєвій мудрості давати поради з будь-яких питань, силою, спроможною вирішити будь-який конфлікт. Картина і є низкою таких конфліктів, що власне надає їй дієвості, фабульності.

Перша життєва ситуація, в якій Фауст дає пораду, може бути розглянута як конфлікт обов'язку та честі вдови, що розривається між бажанням кохати й нормами поведінки.

Однак друга ситуація є фактично парадоксальною — поради Фауста шукає священик. Відповідь Фауста стосується глобального для епох Середньовіччя та Відродження питання — сутності віри та її співвідношення зі знанням. Аргументуючи тлумачення слова Божого, священик порушує самі настанови віри. За словами Фауста, «те, що доводять, можна розглядати, а віра не виносить пильної уваги. Віра потребує сліпоти» [1, с. 12 - 13]. Третя ситуація знову переносить дію в особистісну площину — Маргарита шукає власного щастя, не погоджуючись із тією лінією життя, яку обрали її рідні.

Однак, окрім образу Фауста як своєрідного ланцюга зв'язку, ці конфлікти пов'язані історично-культурною й світоглядною природою. Вони «спровоковані» зіткненням систем цінностей Середньовіччя та Відродження. Перший та останній конфлікти відбивають намагання самої людини вийти за ті межі, що доба Середньовіччя визначила від імені Бога та церкви бажання ствердити своє власне «Я», значимість особисто сформованих цінностей, власного сенсу життя. Другий конфлікт можна інтерпретувати як безпосереднє зіткнення різних способів світорозуміння та світовідчуття, епохальних парадигм світобачення. З одного боку, це наукова парадигма, яка базується на експерименті, доведенні думок, інтенсивній розумовій праці. З іншого — це середньовічна, релігійна, така, що не припускає сумнівів і вагань. Адже «релігія дозволяє відповідати, не вивчаючи. Оскільки в кожному з нас сидить невіглас і ледащо, готовий повірити в брехню, аби не вивчати правду. ...І разом із тим так приємно вірити в чудеса» [1, с. 13].

Хронотоп 2 дії складає яскравий, бароковий контраст із попередньою. Засобами створення такого контрасту є нарочита ярмарковість, підкреслена тетралізація того, що відбувається. Водночас дія переміщується із замкненого простору кабінету Фауста в дійсність як таку, багатолюдну, гомінку, насичену дією та персонажами.

Своєрідного «позадійснєсного» відтінку цьому простору надає його насиченість персонажами — ярмарковими дивами. Розвінчуючи їх дивність, «чудесність», Мефістофель постає як утілення духу сумніву, скептицизму — що в цілому є атрибутивними рисами образу Фауста. Однак іншого дива — підлаштованого раптового нападу звіра та чудесного спасіння Маргарити — Мефістофель не заперечує.

Таке диво повністю виправдовує орієнтацію на своєрідне відтворення традицій середньовічного жанру міраклія, в якому диво є рушійною силою вирішення конфліктів. Раптовість вирішення

ситуації повністю адекватна й раптовій переорієнтації образу Мефістофеля. На відміну від традиційного свого статусу сили, що активує дію, зумовлює ситуації, в яких Фауст знаходить відповіді на свої запитання та засоби задоволення своїх бажань, він стає персонажем, підпорядкованим Фаусту. Саме за ініціативи Фауста як рушійної сили дії за використання чудодійних можливостей Мефістофеля утворюється конфліктна ситуація. Саме Фауст її вирішує — до того ж він «переміщує» Мефістофеля в опозиційний ціннісний простір сакральних цінностей, штовхаючи його на зустріч із Маргаритою в церкві.

Дослідник відзначає, що «умовність місця дії («просто місто»), відсутність національної та побутової локалізації підкреслюють загальну значимість того, що відбувається, його просторово-часову всезагальність. Умовність історичного часу (дія відбувається в 1539 — 1544 рр., тобто після смерті реального Фауста) вказує на вічний, позачасовий характер проблематики, що розробляється» [3, с. 121–122].

На нашу думку, ефект позачасовості та позапросторовості створюється за допомогою інших засобів. Передусім відзначимо, що певний натяк на національний колорит створюють імена персонажів, а також ремарки в тексті, які відсилають до західноєвропейської культурної традиції (вказівка на сунану священика, на звання Фауста — доктор філософії, на одяг слуги Фауста — камзол, на країни, в які мандрували безіменні учасники дії — моряки — Італію та Іспанію). Точне визначення часу дії є не стільки умовним, скільки концептуально обґрунтованим — це час закріплення нової світоглядної парадигми Північного Відродження, генетично пов'язаного із ціннісним світом Середньовіччям і водночас спрямованого на його глобальне оновлення.

Сполучення своєрідної барокової контрастності, міраклевої середньовічної чудесності (завдяки недетермінованості подій, «невідповідній» дійсності), дотримання принципу театру в театрі, конфлікт цінностей минулого та майбутнього й своєрідна трікстеровість персонажів, на нашу думку, і формують у 3 картині хронотоп «позачасовості».

У цій позачасовості Фауст стає ініціатором дії, провідним персонажем, а Мефістофель — силою пасивною, персонажем веденим. Підміна ролей підкріплюється підміною імені — у подальшому Мефістофель постає перед Маргаритою як Пауль — на ім'я святого, у церкві імені якого він призначив їй першу зустріч.

У традиційному фаустіанському сюжеті Фауст шукає одвічного кохання, в інтерпретації С. Альошина носієм кохання стає саме Мефістофель. Ціннісний конфлікт у 4 картині зумовлений зіткненням норм християнської моралі й особистісного світоба-

чення, конфліктом норм, соціально визнаних і таких, що соціумом заперечуються.

З одного боку, Маргарита «переступає» через норми буття людини тієї епохи — вона повністю віддається коханням поза шлюбом, освяченим і визнаним церквою. Особистісне, земне в ній перемагає релігійне.

З іншого боку, це конфлікт бажання продовжити кохання в дітях і неможливості цього продовження. Народження дітей для Маргарити та соціуму її часу — природний і бажаний вінець кохання, визнаний суспільством результат союзу двох сердець. Недарма в 4 картині виникає епізодичний образ няньки. Функція його парадоксальним чином нагадує роль хору в давньогрецькій трагедії — нянька постає носієм суспільної точки зору на шлюб, виразником моралі суспільства.

Прохаючи Маргариту про сина, Мефістофель сам створює драматичну ситуацію. Він, знаючи, що це неможливо, первинно і свідомо дає безплідні надії, крах яких спричиняє руйнацію особистості Маргарити і спотворення сутності її образу. Подібно до «квазі»- характеру угоди, його кохання також має присмак «квазі». Він приходить до Маргарити лише вночі, їхнє кохання приховане від очей сторонніх і не може бути визнаним соціумом, як і не може мати продовження в нащадках.

Непорядність, невідповідність його кохання нормам людського буття відбиваються і в характеристиці няньки. Гарна, добра людина для неї, як і для всього суспільства, — та, якій нема чого приховувати. Мефістофель же передусім приховує своє ім'я. Жодного разу в картині, що змальовує його почуття з Маргаритою, не вимовляються їх імена, і в подальшому Фауст його ім'я перекладає як «неправдивий», Маргариті ж він одразу називається іншим ім'ям — Пауль.

Доречно згадати в такому контексті міфологему імені як носія сутності особистості. Мотив підміни імені підтверджує принцип перевертневості, трикстеровості, який стає визначальним у п'єсі щодо інтерпретації традиційної тріади образів. Заміна імені Мефістофелем, однак, не стає кардинальною заміною його духовної сутності — зло зберігає свою сутність поза назвою. Зміна лише імені й закохування в себе жінки — лише гра в людину, що не веде до автоматичного набуття статусу людини.

Водночас інтерпретація кохання як «квазі», «гра» в людину, людські почуття та стосунки зумовлюють значимість у п'єсі за принципом «театр у театрі».

Слід відзначити, що мотив перевертневості, двійництва, з одного боку, сягає своїм корінням міфологічної свідомості, а з іншого — своєю актуалізацією зобов'язаний романтичному світобаченню. Алюзія романтичного світовідчуття підтверджується

в п'єсі й апеляцією до мотиву сну. Заявлений у 1 картині, в 4 картині він надає ірреальності кохання Мефістофеля та Маргарити. Водночас тільки уві сні — як у мрії — Мефістофель може прохати Маргариту про дитину, знаючи, що це неможливо. Це зумовлює принципову невіршуваність конфлікту, що також співвідносить хронотоп картини з романтичною парадигмою світобачення.

Послідовність 2 і 3 дій закріплює значимість принципу контрасту в драматургії п'єси. Часопростір інтровертності, інтимного, особистісного начала з певною «аурою» сну та водночас двійництва, романтичної алюзійності раптово змінюється дієвим, екстравертним, забарвленим комічним началом хронотопом 5 картини. Така атмосфера створюється не лише через участь великої кількості другорядних дійових осіб, а й завдяки специфіці їх вербальної репрезентації — їхнє мовлення багате на незакінчені речення, експресивні вигуки зокрема.

Сцена в шинку своєрідним майданним духом створює хронотоп заперечення моральних орієнтирів і загальноприйнятих норм епохи, в яку розгортаються дії: шинкар — веселий монах, прислужниці — веселі монашки, у шинку Фауст і Мефістофель, на відміну від усіх, замовляють воду, що присутні вважають образою, і платять за неї більше, ніж за вино, а лікар від імені медицини стверджує: пияцтво не отрує організму.

Утворення опозиційного простору, в якому порушення норм сприймається позитивно, на наш погляд, створює алюзії із середньовічною сміховою, карнавальною культурою, яка власне й ґрунтується на «перевертанні» ціннісної ієрархії епохи. «Відсилання» до часопростору Середньовіччя набуває підтвердження й у продовженні своєрідної лінії чудес — дивовижний захист Мефістофеля у сварці з моряком і не менш дивовижне зникнення Фауста і Мефістофеля.

Зауважимо, що Мефістофель — єдиний персонаж у п'єсі, який здатний раптово виникати з нікуди й зникати в нікуди — він поза часом і простором, на відміну від «персонажів-людей».

Однак такі надлюдські здібності не перешкоджають поступовому формуванню в душі Мефістофеля людських якостей під впливом почуттів до Маргарити. Мефістофель уперше сумнівається: коли він згадає про Маргариту, йому здається, що він жалкує про те, що не такий, як вона: «А іноді ніби боюсь, що вона неминуче помре, а я залишуся жити вічно.... Однак іноді мене так обтяжує це, що я не хочу її бачити. Майже втікаю від неї. Саме тому мені раптом стає незручно жити» [1, с. 26].

Ці слова Мефістофеля доводять логіку кардинального переосмислення образів у п'єсі — його образ наповнюється ваганнями, сумнівами, що є хрестоматійною ознакою образу Фауста. Мотив брехні та зради виникає не випадково. Передусім носієм неправди

як деструктивного начала, що руйнує стосунки, долі, врешті-решт саму сутність людини, спотворює її моральний стрижень, постає Мефістофель, ім'я якого Фауст розшифровує як «руйнівник» і «брехун».

Цей мотив брехні та зради детермінує кардинальну трансформацію образу Маргарити в наступній 6 картині. Символ чистого, самовідданого кохання перетворюється на брехунку, повію, що намагається в ім'я кохання видати чужу дитину за дитину Мефістофеля. Дослідник вважає, що «С. Альошин трактує вчинок Маргарити не як гріховне діяння, а як прояв шляхетності та моральної чистоти героїні» [3, с. 121]. Частково погоджуючись із дослідником щодо «спиралеподібності сюжету драми та еволюції персонажів» [3, с. 123], підкреслимо дискусійність думки щодо незмінності кохання Маргарити. Вважаємо, що подальша еволюція образу таку точку зору спростовує — Маргарита, подібно Мефістофелю, обравши шлях брехні, стає повією, втрачає розум і зворотного шляху для неї вже не існує.

3 дія продовжує логіку контрасту в послідовності хронотопів окремих картин. Раптове зникнення Мефістофеля та Фауста наприкінці 5 картини, її раптове навіть не закінчення, а обривання так само раптово змінюються винятково особистісним хронотопом 6 картини. Звуження в ній кола дійових осіб — лише Мефістофель і Маргарита — жодним чином не позначається на наповненості її дією. Але дією особливою — інтровертною, сповненою інтимною чуттєвістю та водночас такою, що остаточно руйнує кохання.

Слід відзначити, що повна зануреність у ліричну сферу, сферу почуттів, як і позачасова тематика зрадженого кохання, зумовлюють особливу позачасовість і позапросторовість хронотопу 6 картини та водночас особливий його контраст із хронотопом попередньої.

Хронотоп 7 картини вбирає в себе як рефлексивність, так і дієвість, що надає їй кульмінаційного значення в розгортанні конфлікту.

Контрастуючі хронотопи в п'єсі міцно скріплені своєрідними образними і змістовними провідними лініями. Так, «лейтмотив» нещирих стосунків, що ґрунтуються на брехні, закладений у картині 2 (у спілкуванні Фауста із удовицею), набуває продовження в первинно невиконуваний «квазі»-угоді Мефістофеля та Маргарити і завершується згубним фіналом для образу Маргарити з його незворотним «перевертанням». Лейтмотив бійки в ім'я кохання, «заявлений» в ярмарковій 3 картині, «модулює» в безпідставну п'яну бійку в шинку і остаточно трансформується в картині 7 у смертельний двобій. У ньому стверджується «перевертнева» логіка трансформації образу Мефістофеля — зі шляхетного рятів-

ника, котрий ризикує своїм життям, він, сам того не бажаючи, перетворюється на носія смерті.

Концептуальні зміни образу Мефістофеля виявляються в декількох площинах: кохання до Маргарити змінюється огидою та ненавистю, впевненість у нескінченності свого існування — випробовуваннями цієї безсмертності та певними пошуками смерті, пошуки кохання — бажанням спокою. Відчуваючи людські емоції, переживаючи пристрасті, Мефістофель, однак, людиною ще не стає — у бійці він фактично недоторканий. Набуття людського начала ним неможливе через те, що на співчуття, емпатію, «співвідчуття» болю та страждань іншого він не спроможний, а головне — не здатний вибачати, прощати.

Логіка «перевертання» образів досягає апогею в 4 дії. Часова дискретність дії в часі в цьому разі не має концептуального значення — шлях кожного з персонажів уже визначений наперед і є незворотним. Ця незворотність багаторазово підсилюється їх поверненням у той самий простір, в те ж саме місто. Коло дії в картині 8 замикається образами, що «заперечують» самі себе. Фауст, сповнений і стомлений спогадами, відчуває скінченність свого буття і нічого не прагне — у картині 8 він фактично не бере участі. Мефістофель, доторкнувшись до світу людських почуттів, людиною остаточно так і не став і тому роки на ньому не позначилися. Його впевненість змінилася розгубленістю та жахом від кохання, спотвореного через його первинно неможливу «квазі»-угоду. Маргарита зберегла пам'ять про кохання, але це не врятувало її від долі повії й обірвати цей шлях вона не може — смертна людина, на відміну від безсмертного Мефістофеля, кінця життя жахається.

«Перевертневість» картини віддзеркалює й алюзія картини в шинку. Комічні раніше образи матросів набувають функції спокусників. Їх веселість і безтурботність обертаються ницістю й хтивістю, на яку піддається Маргарита, котра, втративши кохання, втратила й особистісний моральний стрижень.

Драматичне «олюднення» Мефістофеля — концептуальна зернина останньої, 9 картини. «С. Альошин створює в драмі своєрідний катарсис: трансформація Мефістофеля із духу в людину здійснюється через страждання та співчуття, за допомогою яких він «очищується» від неприродного безсмертя, протиставленості людині та її почуттям. Катарсис змінює Мефістофеля, перебудовує його світобачення» [3, с. 120]. У той самий кабінет Фауста в той самий час — темну ніч — повертаються ті самі персонажі, однак не той самий Мефістофель. Названий Фаустом як дух у 1 картині, в останній сам себе називає людиною. І таке право дало йому набуття суто людських якостей — розуміння страждання, відчуття

провини, жалю, остраху, переживання пристрастей, осмислення смерті й остраху її.

На основі вищевикладеного можна дійти висновку, що триада образів, створених С. Альошиним, є дещо парадоксальною. Фауст залишається серцевиною цієї триади, фактично не змінюючи своєї суто людської, гуманістичної серцевини. Через страждання і муки Мефістофель перетворюється з інфернального персонажа та носія зла в людину, неоднозначну з моральної точки зору, але здатну до емпатії й осмислення своєї сутності і почуттів, учинків та їх наслідків, спроможну любити життя. Однак набуття ним людського начала стає згубним для образу Маргарити, який «скидається з небес на землю» і стає моральною опозицією самому собі.

Кардинальне переосмислення сутності фаустіанської триади образів у п'єсі С. Альошина «Мефістофель» — знак початку нового етапу існування вічного сюжету та вічних образів, дослідження специфіки якого є перспективами наших подальших розвідок.

Список літератури

1. Алешин С. Тема с вариациями. Пьесы; Беседы о театре / С. Алешин. — М. : Сов. писатель, 1984. — 520 с.
2. Владимирова З. Журавль в небе / З. Владимирова // Театр, 1982. — № 7. — С. 68–80.
3. Нямцу А. Е. Фаустовская традиция в драме С. Алешина «Мефистофель» / А. Е. Нямцу // Вопросы русской литературы. — Республиканский межведомственный научный сборник. — Львов: Вышп. шк. — 1979. — 138 с. — С. 114–122.

Надійшла до редколегії 20.03.2012 р.