

TATSIANA SUPRANKOVA

Belarusian State University

Minsk, Belarus

Belarusian Faust-concept at the Crossroads of Epochs and Cultures

The article is dedicated to the influence of the Faust-concept's topos upon the Belarusian culture. The work accentuates the creations, that interpret the Faust-concept's topos, and fill it with distinctive national and universal colour: poems by A. Mickiewicz, stories by J. Barszczewski, poems by Y. Kupala, works by Ul. Karatkievich. The author also considers the impact of the Faust-concept on the European and Belarusian culture of the romanticism and modernism.

Key words: Faust-concept; romanticism; modernism; Belarusian culture and literature.

Т. С. СУПРАНКОВА

Беларусь, Минск,

Белорусский государственный университет

Белорусская фаустиана на стыке эпох и культур

Белорусская культура, являясь частью европейской, всегда была открыта на межкультурный диалог как с Западом, так и с Востоком. Подтверждением этому становится рецепция фаустианы в белорусском культурном наследии. В XVI веке в немецкой литературе появляется народная легенда о докторе Фаусте, увидевшая свет в нескольких редакциях. Топос фаустианы – один из самых популярных в культуре Запада. Оформившись в эпоху Ренессанса, он получил распространение в литературах многих европейских стран (немецкая народная легенда «История о докторе Иоганне Фаусте, знаменитом чародее и чернокнижнике», трагедия английского драматурга К. Марло «Трагическая история доктора Фауста»; на территории Речи Посполитой в польской и белорусской культурах это цикл легенд о пане Твардовском). В эпоху Просвещения эта мифологема привлекла немецких сентименталистов, ярким представителем которых был молодой И. В. Гёте, написавший своего «Пра-Фауста» («Urfaust») в 1772 г. Не посчитав этот труд достойным, великий мастер слова сжег его, но, как напишет русский писатель XX века М. Булгаков в своей фаустиане «Мастер и Маргарита», «рукописи не горят»: через столетие была найдена рукописная копия первого «Фауста», сохранившаяся благодаря почитательнице таланта молодого Гёте Луизе фон Хеххаузен. Переработанный «Фауст», его первая часть, увидел свет только в 1808 году. Вторую величайший мастер создавал вплоть до своей смерти в 1832 году. Это шедевральное произведение, дело всей жизни И. В. Гёте, становится образцом, провозглашая мифологему и философему фаустианы в мировой литературе и культуре. Вершиной литературной обработки сюжета о Фаусте становится версия великого И. В. Гёте, который на протяжении своего творческого пути создал три его варианта – «Пра-Фауста», литературного «Фауста», известного широкой публике, и в соавторстве с белорусским композитором А. Г. Радзивиллом – либретто к опере «Фауст», пользовавшейся популярностью в XIX веке. Опера соединила в себе лучшие традиции Просвещения и романтизма.

Музыкального «Фауста» (1808–1833) – оперу композитора А. Г. Радивилла, либретто к которой написал И. В. Гёте, – в музыковедении относят к романтизму. Эстетическое поле романтизма, проросшее из глубин эпохи Просвещения, идейно, жанрово, тематически вышло из

него. Заинтересованность литературным сюжетом «Фауста» Гёте с момента появления произведения породила многочисленные музыкальные интерпретации Ш. Гуно, Г. Берлиоза, М. Глинки, А. Локшина, М. Мусоргского и других классиков мировой музыки. Радивилловская версия – первая по времени написания музыкальная обработка, плод многолетнего труда композиторского и писательского талантов, плод взаимодействия культур. Поэтому либретто «Фауст» представляет интерес как театральное произведение эпохи романтизма, как величайшее философское и эстетическое воплощение гётевского гения. Интересно и направление переосмысления автором отдельных образов, переакцентуация их в соответствии со спецификой жанра либретто. Причина интереса и в том, что произведение является результатом взаимодействия двух культур (немецкой и белорусской) и двух эпох (Просвещения и романтизма). Понимание ментальности другого народа, способность принять и вместить опыт иной культурной традиции, синтезировать лучшие достижения «своего» и «чужого» – эти факторы неизбежно приводят к выдающимся результатам. Так и деятельность князя Антония Генрика Радивилла, эмигранта из Великого княжества Литовского после третьего раздела Речи Посполитой, стала результатом межкультурной коммуникации. Начало этой истории – 1814 год, когда в Веймаре встречаются два творца – поэт и композитор, немец и литвин, теоретик веймарского классицизма и трубадур романтизма – Иоганн Вольфганг фон Гёте и князь Антоний Генрик Радивилл. Как для Гёте, так и для Радивилла работа над «Фаустом» становится самой значительной в их творческой деятельности.

Послегётевскую эпоху открывает европейский романтизм – литературный стиль, пришедший на смену просветительским направлениям. В эстетике романтизма, которая подпитывалась культурой Просвещения и одновременно полемизировала с ней, интерес представляло в первую очередь творчество И. В. Гёте. Когда вторая стадия немецкого романтизма (гейдельбергского) начинает набирать силы, некоторые романтики пробуют создать свою интерпретацию знаменитого немецкого сюжета: романтический «Фауст» (драматический отрывок) появляется у А. фон Шамиссо в 1803 г. (самая же удачная интерпретация – новелла «Невероятная история Петера Шлемия»), стихотворение «Доктор Фауст» собирателями фольклора А. фон Арнимом и К. Brentano размещено в «Волшебном роге мальчика» (1806–1808), дальнейшие интерпретации – роман «Мемуары сатаны» известного сказочника В. Гауфа (1827), драма «Дон Жуан и Фауст» 1828 г. Х. Д. Грабе, в 1836 г. выходит лирико-эпическое произведение «Фауст» Н. Ленау.

Белорусские романтики, писали они по-польски либо пытались писать на мужицком тогда белорусском языке, также впитывали импульсы мировой литературы. Среди таких писателей нельзя не выделить выдающуюся фигуру романтизма Адама Мицкевича, поэта нескольких народов, сердцем преданного своей родной земле – Беларуси. Как отмечал сам поэт, родиной его являлась Литва (северо-запад современной Беларуси), а первая столица Великого княжества Литовского Новогрудок была его родным городом. Тогдашняя столица Вильно стала местом его обучения. Именно там он встретил настоящих друзей, вместе с которыми основал патриотические молодежные организации филоматов и филаретов, вместе с которыми по обвинению царскими властями был арестован и выслан в 1824 г. в Россию. Писатель желал бороться за лучшее будущее родного края не только с помощью пера, но, чудом оказавшись на свободе, он смог продолжить дело своей молодости только в своих произведениях. Почти что все друзья погибли в царских тюрьмах или в ссылке, а ему одному придется на протяжении десятилетий, что были отведены на этой земле, оплакивать их незавидную судьбу.

Адам Мицкевич как поэт пришел к романтизму не сразу. Среди кумиров начинающего литератора были просветители Вольтер и Шиллер. В «Оде к молодости» (1820) критики видели отголоски творчества Ф. Шиллера. Литературовед Б. Стахеев отмечает близость этого художественного шедевра поэтике классицизма и одновременно наличие в ней идей нового направления: *«В ней еще современники поэта подметили родство с теми мотивами творчества Шиллера, которые были подхвачены революционно настроенными романтиками (не только в Польше). Для мироощущения автора “Оды” были характерны восприятие действительности в стремительном движении, в борьбе светлого и темного начал, патетическая устремленность в грядущий день человечества, когда произойдет обновление всей “глыбы мироздания”. Аллегорические образы Молодости и Старости олицетворяли: первый – самоотверженность, порыв юных энтузиастов, их братское единство, второй – трусливый эгоизм “себялюбцев”. Отрицание старого, скованного “заплесневевшей корой” мира, призыв “подавить насилие насилием” и повести земной шар “новыми путями”, вера в неизбежное торжество “мира духа”, порожденного “любовью” и “молодостью”, в то, что вслед за “зорькой свободы” взойдет “солнце избавления”, – вот те новые мотивы, которые внесла “Ода” в польскую поэзию»* (Стахеев 1989: 480).

Сборник стихов «Поэзия» (1822 г.), а точнее авторское предисловие к нему, становится манифестом польского и белорусского романтизма.

А. Мицкевич считал, что романтическая поэзия берет свое начало в истории, в народной культуре. Взяв на вооружение увлечение фольклором филоматов и филаретов (гейдельбержские романтики также источником вдохновения считали народную литературу), в цикле «Баллад и романсов» поэт обогащает польский литературный язык белорусскими диалектизмами и простонародной лексикой, мотивами народного творчества. Романтическая концепция двоemiрия проявляется уже здесь в сосуществовании наряду с миром людей мира духов и фантастики, который наказывает тех, кто нарушает нравственные законы.

Вселенная и место человека в ней рассматривается Адамом Мицкевичем с позиций народного опыта, который нашел отражение в фольклорных легендах, преданиях, песнях и суевериях. Эта тенденция ярко прослеживается и в драматической поэме «Деды». Если обратиться к истории создания поэмы, то как для классика немецкой литературы И. В. Гёте, так и для классика белорусской и польской литературы А. Мицкевича написание «Дедов» стало самым главным делом, которое он так и не окончил. Каждая ее часть может считаться отдельным произведением, хотя сюжетная связь между частями существует. Такое сходство прослеживается и в истории написания и композиции «Фауста».

Как и Гёте, классик польской и белорусской литературы Адам Мицкевич представляет в поэме синтез различных жанров и стилей, что делает близкими «Деды» художественному универсализму «Фауста». Поэтому правильно было бы определить жанр обоих произведений как драматическая поэма.

Композиционную аналогию можно провести и по наличию в обоих произведениях пролога-посвящения друзьям молодости. «Фауст» И. В. Гёте начинается с трех прологов, каждый из которых имеет свою функцию. «Zueignung» («Посвящение») идет первым, написано октавами: *«Вы снова здесь, изменчивые тени, // Меня тревожившие с давних пор, // Найдется ль наконец вам воплощенье, // Или остыл мой молодой задор? // Но вы, как дым, надвинулись, виденья, // Туманом мне застлавши кругозор. // Ловлю дыханье ваши грудию всею // И возле вас душою молодею»* (Гёте 1969: 33).

Эту романскую форму, благозвучную и напевную, создатель веймарского классицизма использует с целью показать читателям, насколько дорогими для его сердца являются символические многозначные «schwankende Gestalten» («невнятные образы»), которые напоминают о молодости, о друзьях, которые хорошо его понимали, о персонажах юношеского «Пра-Фауста»... Для Адама Мицкевича обращение к друзьям, которые погибли мученической смертью, – тоже дань памяти. Посвящение дается автором только к III

части, хотя три остальные уже были написаны и имели свои вступления. Но только здесь есть перечень лиц, которым посвящается часть: *«Святой памяти Яну Соболевскому, Циприану Дашкевичу, Феликсу Кулаковскому, моим друзьям по учению, по заключению, по изгнанию, которые терпели преследования за любовь к Отечеству и умерли от тоски по Отечеству в Архангельске, Москве, Петербурге, народного дела мученикам посвящает автор»* – Здесь и далее подстрочный перевод наш. – Т. С. (Мицкевич 1999: 8).

Само действие в III части показано в романтическом ключе с использованием важного приема двоemiрия: автор вводит сначала в качестве действующего лица Ангела, который охраняет Узника от сил тьмы и таким образом поддерживает его. Как и Гёте, Мицкевич показывает невидимое присутствие духовного мира в жизни своих героев, особенно если они находятся на перепутье и должны принять важное решение (договор Бога и Мефистофеля в «Прологе на Небе», присутствие духов в сценах, финал «Фауста»). Фаустианский мотив – недовольство книжными и эмпирическими знаниями, стремление проникнуть в мир духов – прослеживается и в беседах узников, которые готовят себя к смерти. Они явно чувствуют присутствие невидимого мира и во тьме темницы будто видят этот мир, как Фауст сразу же разглядел в странном пуделе-Мефистофеле не просто собаку; как Гретхен, находясь в тюрьме и прозрев духовно, отказывается от ухищрений Мефистофеля, а отдается Божьему суду.

Фаустианские мотивы в «Дедах» А. Мицкевича угадываются на уровне идей, характеристик персонажей, а также присутствуют целые вставные сюжеты, что отсылают нас непосредственно к гётевому шедевру. В I части в балладе «Зачарованный юноша» поэт показывает фантастический эпизод: зачарованный юноша, вставая в стену, разговаривает с рыцарем из Твардова (паном Твардовским). Пан Твардовский является польско-белорусским аналогом Фауста.

Легенда о пане Твардовском возникла в XVI веке не без немецкого влияния, когда была выдана Иоганном Шписом «История доктора Иоганна Фауста, знаменитого чародея и чернокнижника». Правда, польско-белорусский герой не во всем следует своему известному немецкому прототипу. Анонимный создатель немецкой легенды ставил перед собою цель – дать назидание своим современникам, чтобы каждый вынес урок, что всякий договор с чертом к добру не приведет, поэтому финал произведения дает страшное описание гибели не только телесной, но и духовной: как бы ни желал в конце жизни обратиться на путь истинный Фауст, все попытки оказываются безрезультатными. Финал польской легенды дает

надежду на спасение грешника: молитва к Деве Марии спасает безбожника Твардовского, когда черт хочет уже забрать его в ад.

Легенду о пане Твардовском, точнее ее финал, иронично обыграл Мицкевич в балладе «Пани Твардовская», которая была написана в 1821 г. почти что одновременно с «виленско-ковенскими» «Дедами». Автор-романтик делает акцент на договоре Твардовского с Мефистофелем («*Мефистофель пред тобой!*») (Мицкевич 2017), – поэт называет своего черта так, как он именуется в тексте немецкой народной легенды и в «Фаусте» Гёте). Согласно договору, Твардовский должен отдать Мефистофелю душу, после того как черт семь лет будет ему служить. Герой же решает перехитрить лукавого и не имеет намерения ехать в Рим, где дьявол заберет его в ад. Таким образом, Твардовский совершенно уверен, что с ним не может случиться ничего, пока он не окажется в Риме, а туда ни в коем случае он и не стремится. Мотив изменения договора мы видим в «Фаусте» И. В. Гёте. Только там все обходится без всякого обмана и в самом начале Фауст искренен с Мефистофелем, потому что уверен в своей победе. Гёте отходит от традиционного срока договора в двадцать четыре года, поэтому время у него не указано.

Мефистофелю Мицкевича удается подловить Твардовского в трактире с символическим названием «Рим» («*Глянь, корчма зовется “Римом”*») - Мицкевич 2017). И здесь начинается подлинное состязание в том, кого перехитрит. Романтический герой Мицкевича ни в коем случае не хочет сдаваться: он требует выполнения последних трех желаний, в чем Мефистофель не может ему отказать, потому что этот пункт также прописан в договоре. Последнее желание сообразительного шляхтича – взять в жены пани Твардовскую, пока муж будет в аду. Главная героиня появляется в финале, как «*deus ex machina*»: ее описания нет, но от ее грозного вида Мефистофель исчезает навсегда. Мотив покровительства Богородицы, который был в легенде, Мицкевич с юмором заменяет на спасение мужа женой. В «Фаусте» Гёте также в финале небесное заступничество и прощение Маргариты спасает главного героя (это только типологическое сходство, потому что вторая часть «Фауста» на время создания баллады Мицкевича еще дописывалась Гёте).

Баллада «Зачарованный юноша» вводится Адамом Мицкевичем как песня про юношу, что встал скалою, ее много раз Старец пел со своим внуком. Сейчас дед просит, чтобы юноша сам спел ему эту песню. Основная фабула этого произведения – диалог между молодым человеком, растающим в крепостную стену, и паном Твардовским, полным противопоставлением тому гуляке и пьянице, которого мы встречаем в «Пани Твардовской».

Герой назван здесь «рыцарем», который рассказывает юноше о битвах Ольгерда и Ягайло, отвечает на вопросы молодого человека. Перед нами белорусский Фауст-Твардовский, который много пережил, много страдал, но хочет многое передать юноше. Поэтому становится понятным, почему Старец просит спеть внука эту песню: молодое поколение не должно забывать свое прошлое, чтобы быть способным создавать будущее. Многое в этой небольшой балладе роднит ее и с мотивами «Фауста». Твардовский намеренно путает время, говоря о внуке Ольгерда Ягайло, который теперь через двести лет *«сокрушает вражью силу»* (Мицкевич 2017). Ягайло был не внуком Ольгерда, а его сыном. И через двести лет в XVI веке были другие руководители (скорее всего имеются в виду потомки Ольгерда и Ягайло). Этот век – время жизни легендарных Фауста и Твардовского. Хотя и тот, и другой автор всегда в своих произведениях очень умело экспериментируют с хронотопом (Ночь Вальпургии, вся вторая часть «Фауста», время обряда на Деды, время узников в тюрьме в «Дедах»).

Символика зеркала также появляется и у Гёте, и у Мицкевича. Во время своего омоложения Фауст видит в зеркале тусклый женский образ. Как после подшутит Мефистофель, *«Глотнув настойки, он Елену // Во всех усмотрит непременно»* (Гёте 1969: 125). Зеркало раскрывает перед Фаустом тайны будущего, оно является способом самопознания рожденного заново в Кухне ведьмы героя. Юноша (которого можно отождествить и с лирическим героем), глядясь в зеркало, превращается в стену. Рыцарь Твардовский (*«Кто я? Целый мир страшится // Моего меча и слова, // Ибо я – могучий рыцарь, // Славный рыцарь из Твардова!»*) (Мицкевич 2017), – такой благородный титул придает сейчас своему герою Мицкевич хочет избавить его от проклятия и уже достал саблю, чтобы разбить зеркало, но юноша просит вырвать зеркало и подать ему. Молодой человек надеется, что так сможет освободиться, но еще не время, и он превращается в стену. Символ стены также важен для Мицкевича. Находясь в Париже, он написал стихотворение-наследование Горацию *«Exegi monumentum...»*, где присутствует топоним памятника. Поэт в этом стихотворении и в балладе из «Дедов» (и, как следует из его «Памятника», всем своим творчеством!) строит стену от врагов, какую-то волшебную крепость, в которой оказывается его *«alter ego»* – заколдованный юноша.

Драматическая поэма «Деды» – выдающееся самобытное произведение, в котором Адам Мицкевич соединил лучшие достижения европейской романтической традиции с традициями своего края. Поэт вступает в творческое соревнование с гением немецкой литературы Гёте и испытывает влияние разных идей и мотивов, в том числе и фаустианских.

Белорусский писатель Ян Барщевский, который писал на тогда литературном польском языке, в отличие от А. Г. Радивилла и многих своих соотечественников, которые эмигрировали после разделов Речи Посполитой, выбирает нелегкую судьбу песняра своего Отечества. Сборник «Шляхтич Завальня, или Беларусь в фантастических повествованиях» выходит именно тогда, когда в Российской империи шовинистическая царская политика русификации не позволяла даже употреблять слово «Беларусь».

Я. Барщевскому удается с помощью системы художественных образов воспеть самобытность, красоту родного края, напомнить о его славном прошлом. Многие вопросы, которые связаны с самоопределением белорусского народа, имеют и национальный, и универсальный характер. Типологически они близки духовным поискам представителей романтизма польского, русского, немецкого, европейского вообще. Аналогии можно провести и с творчеством И. В. Гёте, в первую очередь с его драматической поэмой «Фауст», тем более что в народных представлениях популярен был образ пана Твардовского, к которому в своем творчестве обращаются известные современники писателя Адам Мицкевич и Томаш Зан.

Самым запоминающимся и ярким в сборнике рассказов является образ Плачки, который символически связывает все произведения. Если обратиться к морфологии народных погребальных обрядов у белорусов (и в других культурах тоже), плакальщица-плачка была важным персонажем похоронного процесса. Известный этнограф Ефим Карский в своем обстоятельном исследовании «Белорусы» отмечает, что сам обряд оплакивания очень давний и существовал на наших землях еще с языческих времен. Далее автор вспоминает мотив плача по умершим мужьям Ольги и Ярославны как необходимую обязанность жен. Но после исследователь отмечает, что были и профессиональные плачки, не из числа родственников, которых специально приглашали близкие покойного: *«Благодаря своим природным дарованиям, вопленицы эти живо сохраняют старинные приемы плачей и отчасти содержание древней погребальной причеты и передают свои знания другим плакальщицам»* (Карский 1916: 310). Е. Карский анализирует ее сакральную роль в обряде похорон следующим образом: она входит в положение осиротевших и является проводницей семейного горя, профессиональная плачка устойчивыми фразами и оборотами выражает то, что чувствуют родственники умершего, переживая их чувства, провозглашает то, что свои не могут сказать.

У Яна Барщевского образ Плачки, которая выглядит бедной сиротой (подчеркивается мотив ее личной потери), является лейтмотивом

«Шляхтича Завальни, или Беларуси в фантастичных повествованиях». Это образ мученицы-Беларуси, которая плачет о своих неразумных детях и стремится донести правду Сыновьям Счастья и Сыновья Терпения об их земле и их судьбе, но они слепы, не хотят видеть и слышать ее. Только Сыну Бури и страдающему Духу, которые сами бродят по миру в поисках счастья и лучшей доли для людей, открывается этот таинственный образ.

Топос Плачки родственен гётевскому Вечно Женственному (Ewige Weiblichkeit), что берет свое начало в еврейской и христианской мистике. Как и Фауст оправдан за свои поиски истины и стремление к счастью людей заступничеством бывшей грешницы Маргариты, так и Плачка помогает тем немногим, которые не закрывают глаза на несчастья родного края.

Важным мотивом в «Шляхтиче Завальне» является измена, которая расценивается как связь с Чернокнижником, Белой Сорокой, как договор с дьяволом. Особенно остро этот вопрос стоит в рассказах «Огненные духи», «Гвардовский и ученик» и «О чернокнижнике и о драконе, который вылупился из яйца, снесенного петухом». Неверные сыны Беларуси заключают договор с нечистой силой и таким образом приносят зло на нашу землю. В рассказе «Ужовая корона» главные герои господский лакей Карп и охотник Семен осознанно идут на договор со злыми духами, чтобы зарабатывать легкий хлеб. В других рассказах белорусы становятся слугами Белой Сороки, что также может интерпретироваться как контракт с нечистой силой.

Очень показательным является описание чернокнижника в рассказе «О чернокнижнике и о драконе, который вылупился из яйца, снесенного петухом»: *«Появился в нашем имении неведомо откуда некий странный человек. До сих пор помню его наружность, лицо и одеянье: невысокий, худой, всегда бледный, нос большой, похожий на клев хищной птицы, брови густые. Взгляд у него был отчаянный как у безумца. Одежда черная и какая-то странная, совсем не такая, какую носят паны или попы. Никто не знал, был ли он мирянин, или монах какой, с паном говорил на каком-то непонятном языке. Позже открылось, что это был чернокнижник, который учил пана делать золото и другим сатанинским штукам»* (Барщевский 2017: 12). Показательно, что такие персонажи не живут среди «своих», это явление приходит извне. Они и обликом, и манерами, и поведением противопоставляются обычным людям из деревни. Если вспомнить главного героя фаустианы Мефистофеля, он также отличается своей необычностью, причем необычность эта в первую очередь внешняя (очень часто этот герой появляется перед нами в разных обличьях, но эти метаморфозы происходят только снаружи). Метаморфозы имплицитного

характера происходят с теми, кто доверяется таким персонажам, как, например, это делает Фауст или герои рассказов Барщевского. Но как правило все договоры с нечистой силой заканчиваются очень трагично. Фантастический мир белорусских народных преданий и легенд, которым Я. Барщевский насыщает свои рассказы, близкий к сценам из «Фауста» «Кухня ведьмы» и «Ночь Вальпургии», которые И. В. Гёте также писал, опираясь на народные предания и поверья.

Я. Барщевский, размышляя в своих произведениях о проблемах национального характера, смог почерпнуть лучший опыт мировой классики, чтобы стать понятным и своим соотечественникам, которым в первую очередь были адресованы его произведения, и мировой культуре. Топос фаустианы, который не оставляет творчество романтиков, особым образом присутствует у автора «фантастических повествований».

XX век, который ознаменовался сменой новой философско-мировоззренческой парадигмы модернизма, начался небывалою верою в технический и научный прогресс, когда человеческие знания делают колоссальный прорыв в исследовании окружающего мира и глубинных процессов, которые происходят в нашей психике. Очень быстро это оптимистическая вера обернется невероятнейшим пессимизмом, который принесет Первая мировая война. Для культурного процесса нулевых–десятих годов тем не менее характерно предчувствие войн и глобальных катастроф нового столетия. Начало войны в Европе характеризуется всплеском нового культурного потенциала, открытием новых художественных школ. Белорусская литература развивается в это время в контексте европейской, тесно связана с ней, ей присущи те же самые тенденции: тематика, система образов, способ мироощущения и осознание себя в этом мире, обыгрывание архетипов, топосов, мотивов прошлых эпох.

В начале XX века, когда европейская культура переживает эпоху модернизма, белорусская находится в поиске самоидентификации. Осознав свою особенность, важным фактором которой являются употребление родного языка и обращение к народным традициям, литература белорусов (как составляющая культуры) вместе с этим стремится быть и национальной, и открытой миру. Примером этому становится типологическая близость произведений военной тематики (А. Барбюс, М. Горький, Э. Хемингуэй, Э. М. Ремарк), поиск новых жанровых форм поэтом и переводчиком М. Богдановичем, а также определенные аналогии на уровне заимствования топики, аллюзий, мотивов в творчестве писателей классики мировой литературы, которая для всех поколений мастеров слова всегда давала образцы формы и содержания.

Янка Купала, как талантливый литератор своего времени и отец новой белорусского литературного языка, также стремится возвысить родное слово до мирового звучания, открыть белорусов миру, а с мировой классикой познакомить белорусов. Исследователи его творчества В. Конон, А. Данильчик, В. Чарота говорят о типологической и кантачной близости произведений Я. Купалы литературному наследию великого итальянского писателя Данте Алигьери. Но выдающийся возрожденец белорусской традиции был также и великим просветителем, поэтому для него понятными являются произведения гения немецкой культуры И. В. Гёте, о чем свидетельствуют исследователи И. Науменко, Г. Тычко, А. Буров.

Янке Купале, как и И. В. Гёте, больше импонирует сложность архитектоники художественного произведения. В центре внимания художника не просто реальный мир людей, но и попытка проникнуть в сверхреальность, отразить события, которые иногда от людей не зависят. Поэтому в центре такого сюжета – Вселенная и внутренний мир человека, макрокосм и микрокосм, поиски истины человеком и общечеловеческие проблемы и попытки их решения. Такими чертами наделены его драматические поэмы «Извечная песня» и «Сон на кургане», отличительным качеством которых является синтетичность жанра. Как Данте в «Божественной комедии» создает грандиозную картину Вселенной, действие в которой охватывает всю известную тогда геоцентрическую картину мира, как Гёте для решения пари между Господом и Мефистофелем на Небе заставляет нас «*Сойти с небес сквозь землю в ад*» (Гёте 1969: 40); так и Купала, чтобы раскрыть универсальные законы существования человечества, проводит читателей через мир, созданный белорусскими народными преданиями и населенный русалками, Черным в «Сне на кургане», либо абстрактными, обобщенными персонажами (Жизнью, Долей, Бедой и др.) в «Извечной песни».

Как для «Фауста» присущ художественный универсализм, так сплав стилей и направлений (неоромантизма, экспрессионизма, экзистенциальные мотивы), что органично сочетаются в драматических поэмах, также близки творчеству белорусского песняра. Характерной особенностью для обоих художников слова является необходимое параллельное описание мира реального и мифологического (концепция двоemiрия в романтизме), когда в жизнь героев вмешиваются сверхъестественные силы. Так, третий «Пролог на небе» в «Фаусте» И. В. Гёте можно сопоставить с первым проявлением «Крестины» «Извечной песни» Я. Купалы. Высшие силы (Господь и Жизнь) рассматривают позицию человека в этом мире, выражая надежду на его достоинство, стремление к совершенству, мудрости, могуществу. Силы

же зла (персонифицированные Доля, Беда, Голод, Холод, как и Мефистофель) хотят провести лучшего представителя человеческого рода (Фауста и Мужика) через ряд испытаний, чтобы доказать обратное. Так, показав нам такую иррациональную завязку, авторы переносят нас в человеческий мир. Но читатель должен всегда помнить, что в жизни Фауста, Сама, Мужика постоянно присутствуют добрые и злые силы, которые борются за их души.

Как и Фауст, главный герой поэмы «Сон на кургане» Сам в начале произведения размышляет о смысле своей жизни, выражает недовольство собой. После ключевого монолога в скором времени Фауст встретит Мефистофеля, а Сам в своем сне увидит Черного, который защищает сокровище (символ наследия, что осталась от предков) и не верит в то, что человек может отыскать свое предназначение и стать счастливым. Поэтому Сам в достижении своей цели проходит много испытаний: борьба со злыми силами, опыт познания, пожар в деревне, потерю самых дорогих людей (эти мотивы можно наблюдать и в двух частях «Фауста» в историях с Гретхен и Еленой Прекрасной, в сценах «Ночь Вальпургии» и «Классическая ночь Вальпургии», пожар во дворце императора, размышления о путях прогресса и стремление к нему в заключительном акте).

Главные герои поэм Я. Купалы Сам и Мужик, как и Фауст, как и библейский Иов, становятся представителями всего человеческого рода, чтобы пройти испытания. Только вот жизненная позиция героя Гёте, которая выражена в финале поэмы, в монологе Фауста, отличается: *«Вот мысль, которой весь я предан, // Итог всего, что ум скопил. // Лишь тот, кем бой за жизнь изведен, // Жизнь и свободу заслужил»* (Гёте 1969:455).

А вот Я. Купала настроен более пессимистично. Это понятно, ведь он был писателем другой эпохи, когда вера в человеческий разум разбивается о страшные примеры использования продуктов этого разума против человека. Поэт остро чувствует кризис, который так был знаком представителям литературы модернизма. Поэтому его герои переживают трагедию в жизни и часто не проходят испытания, они в отличие от Фауста – чаще побежденные. Но с помощью образов Сама и Мужика Купала хочет показать общенациональные для белорусов начала XX века и общечеловеческие проблемы в целом: *«... Мне спать под землей надоело, // Мне хочется знать до конца: // Что слышно на свете на белом? // Как дети живут без отца? // Хватает ли на зиму хлеба? // Богато ли родит земля? // Иль, может быть, милости неба // Не знают, как некогда я. // Свободны иль, может, как мухи, // Попались в сеть паука? // Про все говорите мне, духи, // Что сделано для мужика»* (Купала 2017).

Конец поэмы «Сон на кургане» типологически близок к окончанию Первой части «Фауста», что также соответствует и фабуле «Пра-Фауста»:

Фауст, как и Сам переносят много страданий, теряют своих любимых. Кстати, герой Купалы, пережив свою «Ночь Вальпургии» (сцена «На замчище»), возвращается в реальный мир, где сталкивается и с собственными, и с людскими бедами. Образ гётевской Гретхен прослеживается в судьбе нескольких персонажей: Русалки, Сумасшедшей и Жены. Трагедия Сама, таким образом, заканчивается неизвестностью: с одной стороны, он остался жить, пройдя через испытания реального и иррационального миров; с другой же, обстоятельства, не без вмешательства злых сил, сложились так, что мы не знаем, какой следующий выбор сделает главный герой.

Среди писателей второй половины XX века, которые сами подчеркивали органическое влияние на них творчества И. В. Гёте, следует сразу же отметить Владимира Короткевича: он выступил одним из первых критиков белорусского перевода «Фауста» Василия Семухи в своем эссе «И наш “Фауст”», впервые опубликованном в пятом номере журнала «Юность» за 1978 год (через два года после выхода в свет перевода). Как определяет цель своего исследования сам писатель: *«это эссе не рассуждение о том, чего стоит эта вещь, а просто несколько мыслей о переводе “Фауста”, о нашем белорусском “Фаусте”»* (Караткевич 1991: 417). Прекрасный знаток национальной и мировой литературы, Вл. Короткевич отмечает, насколько важным для белорусского читателя было получить перевод знаменитого шедевра на собственном языке. Белорусы были знакомы уже с русскими переводами М. Холодковского и Б. Пастернака, которые выдавались и в наших типографиях, но насколько важным событием был выход воссозданного по-белорусски шедевра мировой литературы, свидетельствуют следующие размышления писателя: *«Много лет я знал о том, что человек, о котором я сегодня говорю, переводит одну из величайших поэм земли на белорусский язык. Я знал Василия Семуху давно, он был редактором одного из моих произведений и добросовестно стремился сделать его лучшим. <...> Перевод “Фауста” вещь, пожалуй, невозможно-сложная. Идти по тропам Гёте – как на слом головы. Дышать благодатным, но высоким его воздухом горных вершин может не всякий.*

И еще один повод для тревоги. Я рискну сказать, что перевод такой вещи – оценка зрелости литературы, оценка того, что поток ее безудержен. Не может полнокровно жить литература без Шекспира, Данте, Гёте, которые звучат на ее языке. Первый у нас есть. Второго пока что нет. Третий – только что появился.

И вот перевод прочитан до последней страницы. Из груди вырывается вздох облегчения... Выдержали... И все мечты юности когда-нибудь взяться за него самому отпадают. Тяжелая работа выполнена досконально, и после

нее все твои попытки будут просто ненужными...» (Караткевич 1991: 407). Не выполнив перевод, писатель сотворил другое – своего, белорусского Фауста, особенного и самобытного.

Классик белорусской литературы Владимир Короткевич в течение своей многолетней плодотворной творческой деятельности работал в различных жанрах литературы. Он – великолепный романист, проникновенный лирик, драматург-новатор, и к тому же не только писал собственные произведения, а и давал оценку деятельности других мастеров слова. Как литературный критик он выступал со статьями про Скорину, Купалу, Коласа, Байрона, Гёте и др. Он очень хорошо чувствует включенность отечественной литературы в мировой литературный процесс, стремится подышать *благодатным, высоким* воздухом гётевских вершин, восхититься звучанием стиха мирового классика и сделать его *нашим*. Под последним действием Короткевич всегда в критических работах имеет в виду, прежде всего, хороший и качественный перевод текста с языка оригинала, а также переложения и переработки отдельных топов, идей, мотивов в собственном творчестве.

Самым ярким переосмыслением мировой, в том числе и гётевой фаустианы, на наш взгляд, является «Легенда о бедном дьяволе и об адвокатах Сатаны» (1961) и повесть «Ладья Отчаяния» (1968). Главный герой легенды проходит путь от черта к Человеку, от Мефистофеля к Фаусту: Рогач – он же Андрей Рогач, он же магнат Андроник Рогинский, он же король Андроник I. У Гервасия Выливахи также есть что-то от Фауста и от Мефистофеля. В статье «И наш “Фауст”» Вл. Короткевич акцентирует особое внимание именно на образе Мефистофеля и отмечает, что Василию Сёмухе хорошо удалось схватить этот образ: *«Мефистофель в общем удался переводчику. Как и у Гёте, никак не можешь избавиться от мысли, что автор им немного любит. Да, наделал под конец много плохого (надо же ему оправдать свою репутацию), да, едок. Но, несмотря на все наносное, он богоборец, а значит, кое в чем близок воплощенному человеку. Наглый, дерзкий, веселый, сердитый... и на удивление симпатичный. Настоящий ироник, хитрюга, софист, циник – и существо, которое творит добро. Властелин странной, но вполне естественной диалектики: жить – чтобы отрицать. Часть тьмы, которая породила свет»* (Караткевич 1991: 419).

Заметим, что основное, чему вопреки желаниям Сатаны и ада учится Рогач, тождественно мефистофелевскому злу, из которого образуется добро. В легенде именно он порождает свет, с черта превращается в Человека, стремится сделать мир лучшим. Поэтому автор Легенды так ярко играет на контрасте начала, представленного адом и мрачными зарисовками на земле, где также царит адский огонь войн, и конца, когда описывает тот земной

рай, который способен создать тот, кто любит свою Родину.

Размышляя над удачами белорусского перевода, Короткевич отмечает, что образ Мефистофеля действительно самый колоритный, сильнейший: *«Ведь он – это скепсис, это отрицание старого, пробный камень человеческой мысли и стимулятор человеческого прогресса, а значит, необходимая часть нас самих»* (Караткевич 1991: 411). Если обратиться к кульминационному моменту «Ладьи Отчаяния», то именно благодаря этому принципу Гервасий Выливаха и становится победителем Смерти: *«Делай неожиданное, делай, как не бывает, делай, как не делает никто, – и тогда победишь. Даже если ты слаб, как комар среди враждебного моря. Потому что только глупцы рассуждают всегда по правилам здравого смысла. Потому что человек только тогда человек, когда он дерзко рвет унылое предопределение и плюет на “извечный” закон»* (Короткевич 2017).

Важное место в легенде отведено теме двойничества (которая навеяна романтизмом), мотив этот затрагивает не только главного героя, но и женщину, которую он любит: Дубравка, она же и королева Агата, – *«длань света и молот темноте, двойники в человеческих воплощениях своих»* (Караткевич 2013: 71). Если Гервасий встречает любимую Березку в Ладье Отчаяния, ее образ до боли также знакомый ему.

Прямые аллюзии на «Фауста» И. В. Гёте присутствуют при описании кабинета Саганы в легенде. В адских университетских аудиториях также изучают это произведение, где *«в искаженном виде подается положительный образ Мефистофеля»* (Караткевич 2013: 80). Концепция «смерти и воскрешения», центральная для Гёте, разрабатывается и Короткевичем: Рогач перевоплощается в человека, Гервасий попадает в царство смерти и снова возвращается на землю (рай) вместе с любимой.

Заслуживает внимания и игра с цифровой символикой. Главному герою «Ладьи Отчаяния» Гервасию тридцать три года. В библейской трактовке это возраст духовной зрелости человека, возраст достижения важных жизненных результатов. Поэтому Гёте проводит своего Фауста через омоложение, чтобы он из шестидесятилетнего превратился в тридцатилетнего, чтобы смог много чего совершить и постичь. В конце испытания Выливаха получает еще сорок лет жизни (это также сакральное число), как и Фауст. Еще одним показательным моментом является то, что Короткевич, как и Гёте, временем действия выбирает шестнадцатое столетие, эпоху Возрождения, когда мир стоял на пороге Нового времени.

Таким образом, эпоха романтизма способствовала проникновению топоса фаустианы в белорусскую литературу и межкультурному диалогу. Для композитора Антония Генрика Радзивилла это был совместный труд

с И. В. Гёте, для Адама Мицкевича, Томаша Зана и Яна Барщевского – интерпретация преданий о белорусско-польском Фаусте-Твардовском. Следующим этапом пристального внимания к теме Фауста стала эпоха модернизма, когда мотивы фаустианы оказались типологически близки создателю современного белорусского языка и белорусского мифотворчества, представителю национального возрождения Янке Купале. Во второй половине двадцатого века после осуществления перевода «Фауста» на белорусский язык В. Сёмухой Владимир Короткевич указал на важность этого события для национальной литературы и попытался дать рецепцию фаустианской темы в своих произведениях. Топос фаустианы, обладая национальными и универсальными коннотациями, смог привнести новое звучание и новые мотивы в творчество наших соотечественников, а белорусскую литературу приобщить к мировому литературному процессу.

ЛИТЕРАТУРА:

Барщевский 2017: Барщевский Я. *Шляхтич Завальня или Беларусь в фантастических повествованиях* [book online]. Дата доступа: 15.03.2017. Режим доступа: <http://e-libra.ru/read/207922-shlyaxtych-zavalnya-ili-belarus-v-fantastichnyx-povestvovaniyax.html#>.

Гёте 1969: Гёте И. В. *Фауст*; пер. с нем. Б. Пастернака. М.: Художественная литература, 1969.

Карский 1916: Карский Е. *Белорусы*: в 3 т., Т. 3. М.: Типо-литография Т-ва И.Н. Кушнерев и К, 1916.

Караткевіч 1991: Караткевіч Ул. *Збор твораў: у 8 т. 3 жыццяпісу, нарысы. Эсэ, публіцыстыка, постаці, крытычныя творы, інтэрв'ю, летаніс жыцця і творчасці*. Т. 8. Кн. 2. Мінск: Мастацкая літаратура, 1991.

Караткевіч 2013: Караткевіч Ул. *Збор твораў: у 25 т. Т. 5: „Легенды. Навела. Паэма. Аповесць, 1960–1972*. Мінск: Мастацкая літаратура, 2013.

Короткевич 2017: Короткевич В. *Ладья отчаяния* [book online]. Дата доступа: 15.09.2017. Режим доступа: <http://booksonline.com.ua/view.php?book=117675>; Интернет.

Купала 2017: Купала Я. *Извечная песня* [book online]. Дата доступа: 15.10.2017. Режим доступа: <https://www.litmir.me/bg/?b=167197&p=5>.

Мицкевіч 1999: *Мицкевіч А. Дзяды*: у 2 т.; Т. 2, агул. рэд. І. Кур'ян; пер. на бел. мову С. Мінскевіч; камент. З. Стэфаноўска, С. Мінскевіч. Мінск: Медысон, 1999.

Мицкевич 2017: Мицкевич А. *Стихотворения и поэмы* [book online]. Дата доступа: 15.09.2017. Режим доступа: <https://www.e-reading.club/book.php?book=133311>.

Стахеев 1989: Стахеев Б.Ф. Сентиментализм. Становление романтизма: [Польская литература первой половины XIX в.]. Мицкевич. *История всемирной литературы: в 8 т. Т. 6*. М.: Наука, 1989. С. 479–483.