

ІНФАНТИЛЬНИЙ МОДУС У "ФАУСТІ" Й.-В. ГЕТЕ

Галина Васільєва

*Новосибірський державний університет економіки та управління,
інститут міжнародних відносин і права, Росія*

Маленький Фауст – тема, яка заслуговує на окремий аналіз. Та це ані характеристика росту, ані віку героя, тема має загальну функцію, пов'язану з граматикуо димінутивності. Димінутивність визначає тональність і загальний смисловий фон трагедії. Наприкінці твору виникає пам'ять про Рай як вічну силу. Поет ставить Фауста в перспективу невпевненості та малих величин. Зображаючи "хор блаженних немовлят", він видобуває з німецького вірша нові звуки серафічної фонетики.

Ключові слова: димінутивність; "Фауст" Гете.

Людина впродовж життя є вигнанцем стосовно тієї всеосяжної єдності, якою для неї є її дитинство. У трагедії Гете "Фауст" наче приховане назавжди втрачене дитинство – час великих запитань до життя, на які не змогла відповісти людина, ставши дорослою і будучи стурбованою моментними справами. Панування пам'яті – вибрана Гете доля. Це настільки очевидно, що не потребує доказів. Поет повертається до перебігу дитячого життя, до яскравості його уявлень. Ідеться про пам'ять майже безмежного охоплення: чуттєвого, психологічного, естетичного й соціального порядку. Його порівняння, метафори, образи, метонімія – такого ж мнемонічного походження. Це свято пам'яті, не організованої і не переможеної. Справа в характері пам'яті, в її діапазоні та спрямованості. Сам спогад, співвіднесений із платонівським анамнезисом, прагне до творення реальності, яка вже не існує в цьому житті, але перебуває вічно. Повторення минулого в теперішньому, збирання дитинства з найменших частинок заворожує своєю схожістю до справжнього містичного повернення. У цьому сенсі повтори та збіги Гете близькі до романтичної теми "поверненого наближення Вічності", воз'єднання з блакитною вітчизною, замежовою батьківщиною. Такими "наївними" і головними для Гете були Гомер і Шекспір – з усіма ріками крові, відкритими пристрастями – але й з тим безмежним проникненням у суть людини, на яке здатна лише істота із задатками водночас і дитини, і Бога.

Зменшувальність (а не лише пестливість) пояснена словами Фауста "мені здається, що я маленький". Димінутивність визначає тональність і загальний смисловий фон трагедії, вона розлита в просторі тексту, хоча насправді димінутивів не так і багато. Та саме ці строфи є ключовими в розвитку дії. Мефістофелєві треба задовольнитися речовими гарантіями (підписом краплинкою крові, листочком). Навіть одиничні димінутиви надають текстові особливої аури. Набір димінутивних суфіксів не такий широкий і різноманітний. І поєднуються вони практично лише з одним розрядом слів – іменниками. Та суфікси з легкістю приклеюються до слів. Це і є, власне, димінутивність – пряме значення, що вказує на мализну (величину, розмір) визначеного об'єкта "зменшувального зразка", і етикетна форма (будь ласка-димінутив). Маленьке (зменшене) викликає – на рівні інстинкту – бажання захистити / приголубити, поставитися з особливою обачністю, але й із презирством відкинути

як *quantite negligeable*. У межах відношення старий / молодший відбувається використання димінутивів у патронімічній функції. Демінутив – це своєрідний комунікативний пароль для довірливішої атмосфери. Димінутиви “збирають” простір навколо людини, сприяють створенню близького, свого, захисного локусу, в який утягується не лише саме місце, а і його мешканці, об’єкти, атрибути. Маленьке, зменшене сприймається тільки з близької відстані. Воно має вести до опису мініатюрного простору, наповненого мініатюрними предметами, розміри яких “верифікують” мініатюрність. У трагедії не має аугментативів, які б урівноважували попередні димінутиви. Етикетні використання димінутивів пов’язані з організацією свого світу. Це породжує метафоричне значення димінутивів: повинна виникнути близькість Фауста та Мефістофеля в значенні споріднення, дружби, симпатії. Відбувається визначення його меж, а будь-яка межа “зменшує” простір.

На початку трагедії Фауст нарікає на старість (“*Es möchte kein Hund so länger leben*”). У просторовому сенсі старість нерухлива. Дитинство – час швидких, але хаотичних рухів. Традиційно й досі в буденному дис-курсі діти бігають і гуляють, та їхню свободу старші обмежують простором дому чи селища. У дитячому фольклорі простір міфологізується: в ньому виділяють “страшні” та “чарівні” місця, які позначають різними секретиками та іншими потаємними місцями. Цей мотив посилюється у “Фаусті” в зв’язку з темою оновлення, воскресіння, до якого, як до кульмінації, спрямоване великодне слово (сцена “Ніч”). Будь-якому святковому дійству властиве інфантильне дитяче забарвлення. Міф трагедії “Фауст” – народження сина-Спасителя – акумулює надзвичайно специфічно розв’язану в трагедії Гете проблему дитини і дитячого начала взагалі, яка, по суті, (як це не парадоксально) є однією з головних тем. Мотивом воскресіння текст повернений всередину. Його здійснення, можливо, відбудеться за межами трагедії і за межами історії. Цей сенс неминуче підкріплюється останньою, 28 частиною Євангелія від Матвія: німа сцена йде в ній після слів Ангела Господнього про Христове Воскресіння, звернених до Марії (Мт, 28, 1–4).

У роки праці над “Братами Карамазовими” Достоєвський знову перечитав або лише переглянув другу частину “Фауста” [1, с. 87; 2, с. 87]. “Старий – це той, хто бере вашу душу в свою душу”. Цей вислів належить до другої частини трагедії Гете (акт 5, сцена “Гірські ущелини, ліс, скелі, пустеля”), де Pater Seraphicus “приймає в себе” рано померлих блаженних немовлят і наділяє їх своїм мудрим баченням. “Хор блаженних немовлят” звертається до нього (отця, зарахованого до Серафимів). Відпущений на “Божий простір”, перейнявши “зі середини” всевідну мудрість Pater Seraphicus, “хор блаженних немовлят” співає, танцюючи “навколо височених вершин”. Світ затишно обжитий слухом. Звуки приєднані до своїх джерел, вони легко й радісно впізнаються слухом, який впевнено орієнтується в звуковому середовищі. Це внутрішнє відчуття хору, без якого неможливе священне мистецтво, голос людської спільноти, час загальної натхненної творчості Церкви. Немовлятам відводили верховне становище серед інших посланців світової гармонії, вони мали надзвичайні повноваження. Переміщення в замежову сферу не означало зникнення із фізичного середовища. Цим зумовлюється використання мотиву левітації – вознесіння, що не відводило далеко від землі. Здатністю відриватися від землі була наділена Марія Єгипетська.

Образ “прийняття в себе” праведником тих, хто не зіткнувся із земним життям, Гете запозичив у шведського філософа Сведенборга. Доктор Ернст Бенц здійснив дослідження про вплив Сведенборга на романтичний рух у Німеччині. Натхнення, яке подарувало світові “Фауста” Гете, на його думку, викликане до життя “надзвичайним впливом” стокгольмського філософа [3, с. 244]. За Сведенборгом,

немовлята відразу після смерті виявляються на небі, і там ангели вирощують їх і дають їм настанови, доки вони не досягнуть духовної зрілості. Маленька дитина готова вчитися в ангелів. Вважають, що “De Cultu et Amore Dei” Сведенборга – книжка, написана радше для ангелів, аніж для людей. Мешканці небес невтомно прославляють Бога.

Слова хору взято із доктринальної християнської мови, але загалом вони дуже узагальнені. Євангельські теми та епізоди Гете запозичує як метафору. Символічна структура свідомості для нього звичніша. І події для нього – символи, які входять до цієї структури внутрішнього. Самотність людини – самотність голосу, якому не відповідає людський хор. На деякій глибині білизна й тиша виявляються не лише зовнішніми, а й внутрішніми властивостями “розіграних” тут образів стійкого, гідного, майже блаженного існування. Особистість зцілюється (відновлюється у цілості) особистістю (ціле – цілим). Будь-яке ціле відкрите іншому цілому, а що цілісне, те істинне, що істинне, те єдине з іншим. А єдине і є всеблагим. В істині нема “частинок”, істинно-суте неподільне. На небесах уся сила належить Божественній істині. Святість є лікарем, великим діагностиком. Відбувається розширення ландшафту людини по вертикалі: догори, до Раю, або Царства Божого, або святості. У звичному полі класичної літератури – це також фантастичний пейзаж. У Данте, Петрарки святій є дійовою особою, а святість – реальним виміром, потребою людини (у Петрарки – це вже обов’язок). “Пороки”, які зображає Гете, мають райську генеалогію. Гріх у суворому смислі здійснюється перед обліком неба, в Раю, як уперше. Святому нічого робити на початку трагедії. Він пішов із світу, де головний інтерес представляють доля і характер. Проте ані перше, ані друге вже не важливе для святого. Він не підлягає долі. А у “Фаусті”, як у героїчній трагедії, йдеться про “роман” людини із долею. Наприкінці трагедії виникає особлива пам’ять: пам’ять про Рай як вічну силу. Поет ставить Фауста в перспективу невпевненості та малих величин. Він відкриває такі безодні, порівняно з якими людина безмежно мала. Блаженство – це розуміння, мудрість, любов і благо. Спів, монотонія (як кажуть лінгвісти) не підкреслює ніяких деталей окремо взятої думки, не розставляє логічних акцентів, йде суцільним голосовим потоком. Виникло нове бачення життя і навіть новий спосіб дихання – “зворотний” або “внутрішній”. Воно відповідає станові ембріона в материнському лоні (цікаво, що схоже описують вищі медитативні стани в йозі та китайському даосизмі). Відбувається коливання, рух поміж пневматикою і граматиною.

У “граючої мудрості” було гідне пригадування продовження історії у “Фаусті” Гете. Мудрість у Біблії виявляється своєрідно. Її представляють як жінку, яку приваблюють суспільні місця, – знаменний вчинок, оскільки жінкам було заборонено проголошувати промови серед народу. Вона – “існуюча від початку”, до всіх етапів творіння, її велич не порівняти ні з будь-яким іншим витвором. Як було задумане створення світу, якою уявляли картину космосу й світу? Адже, як би “серйозно” Бог не створював світу, усе відбувається навколо “Пані-Мудрості” з її веселими думками й граціозністю рухів. Вона розкладає все на полицках і впорядковує, та це виражається у ній вільно, через поезію. В її ставленні до природи втілилися й розумна радість, і грайлива розкутість. Що можна сказати про мудрість як таку, її суть? З цього приводу біблійні історичні книги свідчень не дають. У Книзі Притч “Пані Мудрість” постає в трьох великих речах (Притчі 1; 8; 9). Вона проголошує на майданах і закликає неосвічених стати мудрими. “Пані Мудрість” хоча й величніша за будь-який інший витвір, постійно уподібнюється до дитини, яка веселиться, яка радісно грається перед Богом і людьми. Можливо, вона танцює. Веселість і радість творять її суть, її творча сила – це гра. Як “граюча” істота “Пані Мудрість” – виняток

у біблійній Книзі Притч. Усюди навчають “мудрості життя”, встановлюють життєві правила, дають моральні настанови. А “Пані Мудрість” обдаровує “знанням природи”.

Потрібно дати шанс дитині в собі, яка багато чого ще не розуміє. Той, хто “ще не розуміє”, зуміє, ймовірно, поставити правильні запитання. Це знання первинне, органічне. Воно не прочитується духовними очима, але переживається екзистенційно – в модусі “самого життя”, до межі наповненого світлом, темрявою й початковим “ясельним” теплом. Роздивитися цю потаємну, живу релігійну реальність “іншоплемінному” погляду не дано. Ніяким розумовим приписам вона не піддається. Що ж робити? Вихід один: не вламуватися в заповідні – внутрішні, цілісні – смисли, але в акті безумовної взаємної довіри оголосити їх таємницею, єдиним авторитетним тлумачем якої виявиться сам її володар. У фінальній строфі Фауста “вічну жіночність” можна назвати і “вічним перебуванням у стані немовляти”. Все зображене перевтілиться, все, що виражене, стане втіленим. Це звучить як містичний закон. Різьке шукав поезії, яка б не тривожила “вічного дитинства речей”.

Гете показує, що переживання весни й дитинства зберігає свою справжність, незалежно від пори року й людського віку. Переживання ранку й ночі занурене в значення, якого набуває для нас буття в його єдності, де вже є і радість ранку, і таємничість вечірніх сутінок. Тема дитинства просвічує контур однієї витонченої фігури замовчування. Гете залишає невисловленим те, що неможливо висловити, настільки химерним і ніжним є предмет замовчування. Прикінцевий опис акцидентції буття окреслює межі, за якими міститься суть людини, – її не визначають і не аналізують, вона стає очевидною кожному “від зворотного”. Будь-яка творчість оснований на вірі в буття того, що твориться. Щоб створити живу дійову особу, треба вірити в цілісність особистості. Саме вірити, адже в будь-якому досвіді є віра. Ця цілісність може бути сприйнята по-різному, а переживають її завжди як дещо очевидне. Як тільки ця самоочевидність слабшає, драматургові залишається зображати людину, ґрунтуючись на окремих “характерних рисах”, запозичених безпосередньо з життя (від чого тільки вони не стають здатними давати життя) або логічно виведених із якихось загальних передумов. У фіналі трагедії важливий відтінок апокаліптичної теми означає водночас оновлення й звільнення. Це нове народження з більшою силою змушує звучати мотив раннього дитинства. Відбувається поєднання апокаліптичного зриву та наївно-інфантильної оновленості.

До образу хору в Гете звернувся композитор Густав Малер. Його вокальний цикл “Пісні про померлих дітей” написаний в оригіналі для голосу з симфонічним оркестром (“Kindertotenlieder”, 1904). А найбільш монументальна з усіх симфоній Малера – восьма, “Симфонія тисячі учасників”. Вона написана для великого ансамблю солістів-співаків, трьох хорів і величезного оркестру. Її перша частина – католицький духовний гімн “Veni Creator Spiritus” (“Прийди, Духу животворящий”). Він служить розгорнутим вступом до другої, основної частини, де використано текст останньої сцени “Фауста” Гете. У цій частині об’єднані жанрові ознаки кантати, ораторії, вокального циклу, симфонії з хором у дусі Ліста та інструментальної симфонії класичного типу.

Гете належить ототожнення інфантильності з інфернальністю. Інфантильне та інфернальне співзвучні, але, здається, інфантильне – “на іншому боці”. Мефістофель – не лише носій інфантильного начала, а й “розсадник” інфантилізму. “Частина сили тої...” – це і характеристика, і водночас самохарактеристика. Експансію “я”, яке розрослося, вдало й мимовільно передає розширене на декілька рядків ім’я персонажа. Це – невизначена алюзія, натяк невідомо на кого. Цікаво, що тут використано так званий інклюзивний, тобто об’єднувальний тип висловлювання,

яким звичайно розмовляють із дітьми (“ось і ми...”). Інфантильна інфернальність Мефістофеля має яскраво виражену сюжетну функцію. Припустімо на якийсь момент, що добро є злом. Та зло – не добро. Який сенс такого порівняння, яке не має зворотної сили. Імпровізований ментор незабаром переходить до суто практичної діяльності. Мефістофель дає сповнений віртуозної майстерності урок. Гете вводить у текст непоінформованого персонажа-неофіта, якого постачає знаннями герой-фахівець.

У Гете хитрість приходить на допомогу мализні. Не випадково в трагедії з’являється мотив абсолютної мализни комах. Та сама ідея мализни, яка розігрується через образ комах, часто протиставляється образам великості. Властивість комахи в міфопоетичних уявленнях (“бути найменшим”) пояснює втягнення її образу в кумулятивні й квазікумулятивні казки (“ланцюгового” типу). Ідея багатства (ширше – господарності, домовитисті) постійно виникає в зв’язку з образом комах у найрізноманітніших топосах. У дитинстві фригійському цареві Мідасу, який став відомим завдяки своєму багатству і якого покарав Аполон, комахи носили в уста хлібні зерна, передбачаючи йому цим багатство. Зв’язок теми багатства і комах чітко виступає у “Фаусті” в партіях грифів і комах (ч. 2, акт 2).

1. *Достоевский Ф. М.* Материалы и исследования / Под ред. Долинина А. С. Л., 1935.

2. *Вильмонт Н. Н.* Достоевский и Шиллер. М., 1984.

3. *Сведенборг Э.* Жизнь и труды. М., 2003.

THE INFANTILE MODUS IN GOETHE'S *FAUST*

Halyna Vasylieva

The domination of memory is the destiny chosen by Goethe. It is so indisputable that there is no need to prove it. The poet comes back to the custom of a child's life, to the brightness of its notions. The memory here is almost infinite horizons, it is a sensible, psychological, aesthetical and social sequence. His comparisons, metaphors, images, metonymies are of the same mnemonical origin. It is the celebration of memory, unorganised and undefeated. The matter is in the character of memory, in its amplitude and direction. The reminiscence itself matched to Plato's anamnesis strives for the creation of reality that has vanished from this life but stays eternally. Repetition of the past in the present and assemblage of childhood from tiny pieces fascinate us by the likeness to the genuine mystical return. In this sense, Goethe's repetitions and coincidences are close to the romantic theme of “the reflexive approach of Eternity”; of reunion with the blue ancestral land and boundless mother country. In the beginning of the tragedy, Faust complains about the old age. Spatially, the old age is motionless. Childhood is the time of quick but chaotic movements. Traditionally up till now in ordinary discourse children run and walk, but adults restrict their freedom to the enclosed space of a house or settlement. In children's folklore the space is mythologized: dreadful and magical places appear in it and they are marked with various secret and mysterious places. This motive is emphasized in "Faust" because of the theme of renovation and resurrection, which is actually brought to a climax in the Easter act (the scene of "The Night"). Every celebration act is marked by an infantile shade. The myth of the tragedy "Faust" - the birth of the Son-Saviour accumulates most peculiarly the solved problem of children and their origin on the whole, which is (by a curious paradox) one of the major themes. The text addresses itself to the outside world by the motive of the resurrection. Its accomplishment perhaps will occur beyond the tragedy and history limits. It is also fortified by the last Chapter 28 of the Gospel of St. Matthew: a silent scene takes place after the herald's words concerning Christ's Resurrection addressed to Mary (Matt. 28:1–4).

Key words: the diminutive, Goethe's “Faust”.