

**ІДЕОЛОГІЯ ТА ЖАНР ДРАМАТУРГІЇ ОБРОБОК
(ПРИРОДА ТВОРЕННЯ ТРАГЕДІЇ О. ЛЕВАДИ "ФАУСТ І СМЕРТЬ")**

У статті на конкретному матеріалі аргументується твердження про несумісність ідеології як основного елемента "соціалістичного реалізму" та літератури, яка залежить лише від волі митця, його світосприймання і майстерності. Ідеологічні догми здатні знецінити, зруйнувати художній твір, змішуючи такі антонімічні поняття, як мистецтво й антимистецтво, добро і зло, правда й неправда.

Творче буття митця, формування його як особистості понад усе залежить від історико-культурного стану макросоціуму. Саме тому в роботі письменника завжди віддзеркалюється його епоха, що, зрозуміло, позначається і на авторському відборі жанру, і на конструюванні сюжету, і, найважливіше, – на авторській концепції відображення всіх соціальних колізій, на його поглядах щодо призначення та суспільної цінності мистецтва. Як наслідок – залежно від домінуючих ідеалів кардинально змінюється характер літератури і мистецтва тієї чи іншої епохи. Досить згадати хоча б, як і чим різняться античне й середньовічне мистецтво, мистецтво епохи Відродження й епохи Просвітництва.

У цьому ж ряду – мистецтво епохи науково-технічної революції, що в другій половині ХХ століття стала реальним утіленням віковичних мрій та пошуків людства в різних царинах історико-культурного процесу.

У ракурсі небачених наукових досягнень з новою гостротою і силою стали ревізуватись найважливіші філософські, морально-етичні та соціальні проблеми, зокрема – проблема призначення людини, її місце в природі та в історії. Цілком закономірно, що ці "фаустівські" питання спонукали письменників знову звернутися до фаустівської теми, до образу Фауста, власне, до обробки знаменитої трагедії Гете в тій чи іншій мірі та формі.

В українській літературі мотиви "Фауста" (та частково й поетику) використав О. Левада у творі "Фауст і смерть", жанр якого драматург обумовив таким чином: "Для мене обрання жанру для твору ніколи не було категорією формальною. *Все залежало від теми й ідеї твору* (курсив мій – О.Н.). "Фауст і смерть" міг з'явитися тільки як п'єса, і саме віршована, і саме трагедія" [1: 143].

Вичленивши тему й ідею твору як категорії домінантні для жанру трагедії "Фауст і смерть", драматург, на жаль, жодним словом не згадав про те, що визначальною обставиною творчого процесу на цей раз була космічна енергія великого твору Гете, надлюдське, фанатичне прагнення його Фауста дійти до істини, до суті законів буття, гідно виконати місію людства у відведений для цього час. "Фауст і смерть" саме тому й з'явився як п'єса, як віршована трагедія, що був зорієнтований на гетевського "Фауста". Зізнання ж драматурга, що "все залежало від теми й ідеї", сьогодні сприймається як *авторське твердження того факту, що тема та ідея були визначальними категоріями у способі існування літератури та мистецтва, їх сутністю.*

Зректися сьогодні причин і наслідків заідеологізованого літературного процесу майже цілого століття, звичайно, простіше, ніж дати йому правильне обґрунтування, розкрити природу й наслідки його побугування. Ідеологічна драма "Фауст і смерть" О. Левади, тобто п'єса, основою якої є не художня енергія, а тема та ідея, для цієї мети видається нам найбільш актуальною, тим більше, що автор прагне пов'язати її композиційно з найвищими надбаннями художньої та філософської думки, зі світовою фаустіаною.

Зв'язок трагедії "Фауст і смерть" з "Фаустом" Гете визначається не лише назвою твору О. Левади, але й характерною для драматургії обробок системою внутрішніх зв'язків і аналогій, дослідження яких, на нашу думку, є цінним і актуальним уже тому, що, на відміну від численних обробок, які складають світову фаустіану, не має ні спільного з першоосновою сюжету, ні навіть схожих фабульних вузлів.

Передовсім левадівську обробку єднає з гетевським "Фаустом" проблематика п'єси "Фауст і смерть", тобто спроба О. Левади у відповідності до ідей свого часу вирішити питання, що стосуються суспільних поглядів на зміст і красу людського життя, на долю людства.

За авторським задумом, опонентом гетевського Фауста є головний герой "Фауста і смерті", учений-астрофізик Ярослав, людина, що віддзеркалює духовно-моральну проблематику своєї епохи. Так окреслюється (а в подальшому поглиблюється й розкривається) своєрідна антитеза – протиставлення різних епох, різних соціальних і морально-етичних площин та діалектично взаємопов'язаних з ними характерів героїв.

Якщо, по-перше, гетевський Фауст не позбавлений ні земних гріхів, ні небесних, скоєних заради великої мети, – то левадівський Ярослав – "ідеал соціалістичного суспільства", ладен з позицій альтруїзму, декларованого в 30-і роки ХХ ст., втратити особисте щастя, аби виконати обов'язок вченого і комуніста перед суспільством. Цей обов'язок Ярослав бачить у тім, щоб не лише теоретично, у формулах і розрахунках накреслити шлях космічним кораблям, але будь-якою ціною відкрити цей шлях, забезпечивши таким чином тріумф наступних космічних польотів.

По-друге, Фауст (хоч і наділений загальнолюдськими рисами і водночас – глибоким особистісним началом) залишається, по суті, образом символічним. Тому трагедія Фауста, який за велінням небесних сил зміг двічі пройти земний життєвий шлях і в дарунок від Бога одержав безсмертя душі, сприймається як вочевидь фантастична.

Трагедія ж Ярослава, який, власне, є уособленням діалектичного впливу фактично дегуманізованої ідеології, є значно об'ємнішою, страшнішою, бо в ній – трагедія мільйонів, які не навчилися помічати очевидних "емпірій" і приречені фанатично вірити, що й після смерті їх справи і "думки іскристі живуть і дишуть, і невпинно діють". Тому й сприймається голос Ярослава, що посилає Романа в зоряну дорогу, не як переможне завершення двоюбою з Фаустом, а радше як "соціалістична містика" чи романтизована утопія:

...Фаусте, Фаусте! Ти помилився!
Втомі твоїй спокій приснився...
В серці своєму спинив ти хвилину,
ту, що ніколи не знає зупину, –
в ній-бо кінець початком стає, –
і розтає заклинання твоє
там, де кінець початком стає! [2: 90].

По-третє, створюючи небачену панораму суспільства "фаустівської" епохи, Гете використовує всю багату гаму кольорів і відтінків. Левада ж репрезентує суспільство свого періоду в кількох контрастних кольорах, з-поміж яких виділяються, як правило, рожевий, червоний та чорний, що найбільш яскраво проявляється в лірико-романтичному, ідеолого-публіцистичному та класово-антагоністичному характері сюжетних ліній.

Слід зауважити, що картини ці не мають аналогій з гетевськими (хоч і споріднені фаустівською темою), позаяк їх сюжети і герої належать до різних координатних систем простору і часу, розмежованих століттям наукового і суспільного прогресу. Тому Фауст і Ярослав по суті вирішують далеко не рівнозначні проблеми і не в рівнозначних умовах.

Трагічна невдача наукового пошуку насамперед тому й приводить гетевського Фауста до відчаю, до розпачу, що впродовж усього життя він фактично залишається самотнім, відгородженим від світу, від живого життя безліччю пробірок і колб. І навіть Вагнер, його учень і найближчий помічник, не розділяв поглядів та ідей свого наставника. Проте трагізм Фауста неспроможний затьмарити цього образу, бо він – то символ одвічної мрії людства, незбориме бажання побачити "небо в алмазах", нескореність у пошуках "ключів від щастя людського".

Трагедія левадівського Ярослава видається на перший погляд оптимістичнішою, ніж трагедія Фауста: хоч і дорогою ціною, та все ж досягнуто мети, звершено подвиг, який вимріявсь, готувався людством упродовж століть. Безперервність процесу вирішення проблем, що стосуються долі людства, – від мислителя Фауста до талановитого вченого Ярослава – символічно розкриває О. Левада в сцені, коли Ярослава оточують вчені, що "зійшли з портретів": Цюлковський, Ейнштейн, Складовська-Кюрі, Ірен Жоліо-Кюрі та Фредерік Жоліо-Кюрі. Тут, у кабінеті Ярослава, відбувається не лише містифікована передача наукової естафети – тут стверджується вірність великій космополітичній ідеї (точніше кажучи, ідеї, яка й стала великою завдяки своїй космополітичності) – служінню науки людству, людині.

Зворушливо і патетично говорять про самовіддану працю-подвиг вченого, про щастя людей Марія Кюрі та її дочка Ірен:

Марія Кюрі. Ірен, моя кохана доню!
Коли впаду я в боротьбі,
то власну долю, долю, долю
заповідаю я тобі.
Я щастя вищого не знаю,
аніж коли прийде пора,
віддати життя своє до краю
для всепланетного добра.

Ірен Жоліо-Кюрі. ...Ми смерті атомній у вічі
дивились пильно все життя
І знов пройти готові двічі
той самий шлях – без вороття.

Скоряючи примару чорну,
ми для людей несли в імлі
надію світлу й необорну
на мир і щастя на землі [2: 48-49].

З філософською мудрістю осмислив Ярослав гуманістичні заповіді своїх попередників, звертаючись до їхніх портретів:

Ні, не абстракцій холодини
скропили кров'ю ви й слізьми.
Ви працювали для людини
І до кінця були людьми.
І, вирушаючи в дорогу,
де зорі сяють крізь туман,
всі ваші мрії і тривоги
я заберу, як талісман [2: 49].

Тут, як бачимо, – теж романтична патетика, але як вона відрізняється від офіційної молитви-сповіді, що невдовзі звучатиме з вуст Романа біля мавзолею...

І тривоги матері, і мрії брата забере з собою в космос молодий астрофізик Ярослав. Щасливий він, бо не самотній! І, безперечно, має рацію І. Давидова, коли стверджує, що "...на відміну від героя Гете, Ярослав не називає себе пасинком природи, не відчуває себе черв'яком і не каже: "Спинися, мить, прекрасна, ти!" Його не влаштовує така звужена перспектива пізнання життя, він обстоює необмеженість людських можливостей. Ця думка приходить до Ярослава перед тим, як він мав здійснити історичний політ, коли він мав довести могутність людини у всесвіті. Ярослав – оптиміст і розуміє життя як діяння" [3: 70].

Та навряд чи можна погодитись з висновком, який тут же робить І. Давидова: "Таким чином, у зіткненні Фауста і Ярослава – двох літературних героїв різних епох – розкривається філософський задум твору, осмислюються життєві процеси, розв'язуються питання життя і смерті, стверджується безсмертя народу, що творить історію" [3: 70]. І навряд чи можна розкрити філософський задум твору, більше того – розв'язувати питання життя і смерті у надуманому, гіпотетичному "зіткненні" літературних героїв різних епох, з різних систем, так би мовити, з різних світів. Зрештою, слід зважити й на те, що філософські погляди представників різних епох базуються на несумісних методологічних основах. Думка ж про те, що в "зіткненні" розв'язується питання життя і смерті, є, по суті, сюрреалістичним пасажем.

Не зайвим буде нагадати при цьому, що Фауст, якого перевершує своєю аргументацією Ярослав, – це також своєрідне "творче доповнення", драматургічна обробка знаменитого гетевського образу. Якщо гетевський Фауст залишає життя з останнім бажанням – побачити народ свободний у свободні дні, то, опинившись (за велінням О. Левади) в суспільстві ХХ століття, він уже "бачить" втілення своєї мрії і промовляє трагічне заклинання:

Служить цій справі благородній –
це верх премудрощів земних.
Лиш той життя і волі годний,
хто б'ється день у день за них.
...І ось у мрії я стою
з народом вільним в вільному краю,
І в серці виростає клич величний:
"Спинися, мить, прекрасна ти!" [2: 46].

Щоправда, така обробка видається надуманою, ніби навмисне створеною для "переконливої" філософської антитези Ярослава. По суті, тут Левада полемізує не з Гете, а сам з собою, штучно створюючи містичну обстановку, яка сприяла б героїзації (навіть надмірній) Ярослава. Насправді ж з "незагіпнотизованим", "невідредагованим" гетевським Фаустом у Ярослава більше спільного, ніж конфліктного, в чому левадівський герой зізнається, читаючи велику трагедію Гете перед польотом у космос:

Знання безмежні океани
проплив ти аж до царства тьми,
та лікувати серця рани
не вмів так само, як і ми.
О Фаусте! Зламавши схеми,
пізнавши подих небуття,
звіряв ти всі філософеми
живою правдою життя [2: 45].

Безперечно, філософський характер якоюсь мірою притаманний не лише задумові драматурга, але й реалізації цього задуму в сюжетних колізіях трагедії "Фауст і смерть", у конфлікті ідей, світоглядів, полярно розмежованих, як вічні антиподи – добро і зло, життя і смерть, творення і руйнація.

Як і у "Фаусті" Гете, в обробці О. Левади філософські проблеми вирішуються у двох планах – у фаустівському та в мефістофельському. Сфокусувавши основну увагу на драматичній колізії талановитого вченого Ярослава та його морального антипода Вадима, автор переносить цю колізію у сферу світоглядну. Конфлікт стає динамічнішим і трагічнішим, ніж конфлікт між Фаустом та Мефістофелем, які в багатьох сценах драми були скорше схожими на двох приятелів, щоправда, з дещо різними характерами, з різною мірою віри в можливість людини, в її розум і сили. Скептик і нігіліст Мефістофель дійсно не заподіяв такого зла своєму опонентові, як Вадим, носій мефістофельського, точніше сказати, сатанинського начала в трагедії О. Левади. Спільно з рукотворним сатаною Механтропом Вадим не стільки уособлює дух заперечення і зневіри, скільки заздрість і підступність, ненависть і зло, руйнацію і смерть.

Незважаючи на те, що Ярослав і Вадим – це представники однієї епохи, однієї соціальної системи, вони суттєво різняться рівнем духовності, світосприймання, характером моралі. Це Моцарт і Сальєрі, чії дії, способи мислення не можна обґрунтувати лише зовнішніми чинниками, об'єктивними причинами та обставинами.

Погляди Вадима, безумовно, непересічного вченого, позначені філософією егоїзму та крайнього індивідуалізму – аж до прагнення стати надлюдиною і торжествувати над світом. Це неоніцшеанство викривається і спростовується О. Левадою (який, звісно, дотримується принципово протилежних філософських поглядів) і в експресивних монологів Вадима, і в окремих довірливих репліках. Філософією надлюдини Вадим хизується навіть у розмові з коханкою:

А що Земля? Приречена пилінка,
де кожний порух наближає мить,
коли закон всевладний ентропії
енергію погасить, мов свічу.
Цінуйте ж мить! Вона сьогодні наша,
моя, твоя, бо нині й ти – моя! [2: 45].

Та чи не найщиріше звучить зізнання морально надщербленого, спустошеного честолюбця в розмові з Чернецем.

Вадим. Мій апарат!..
Його задумав я лише для себе,
щоб мандрувати в зоряній імлі.
Я сам хотів скорити простір неба,
щоб ствердити презирство до землі! [2: 91].

Слід зауважити, що твердження таке, на нашу думку, нічим не обґрунтоване і безпідставне, не тільки не витримує ніякої критики, але й не потребує її.

По-перше, Вадим у розмові з Іриною сам однозначно відмежовується від Фауста:

Та певний я, що Фауста нудного
немає тут. У вашім домі він,
супруг пісний, з яким в супрягу шлюбну
впряглися ви, душі стоптавши цвіт! [2: 35-36].

По-друге, сказати про Фауста, що він "спокушений примарою надлюдськості", рівнозначно відмові від усього того, заради чого літературознавці досліджували фаустіану. Цілком закономірно, що філософія егоцентризму, яку сповідує Вадим, у двобої з гуманізмом Ярослава виявляється збанкрутілою.

Вадим. Бо що є час?
Абстракція холодна..
Ярослав. Проте у ній – невпинний пульс життя!
Вадим. Читав я десь, що жити – це вмирати..
Ярослав. Але вмирать – не означає жити [2: 40].

Коли ж Вадим з відвертим цинізмом і зухвалістю проголошує власну формулу індивідуалізму: "Людина є сама собі закон", – [2: 40] – Ярослав заганяє його в тупик логічним запитанням:

А що ж понесли б ви в чужі світи?
Улюблену ідею ентропії –
фатальної загибелі життя?
Чи, може, ваше твердження останнє
про те, що кожен сам собі закон?.. [2: 42].

І вже зовсім пророчо звучать слова Ярослава, сказані Ірині, яка вважає, що за Вадимом – майбутнє:

Прийдешнє – за життям. А то – мертвота! [2: 43].

Так і сталося. "...Ти вичерпав себе! Бо людяність і ти – це речі несполучні!" [5: 103], – виносить вивок Вадиму його друге "Я" – бездушний витвір лихого розуму.

За визначенням О. Левади, "взаємознищення Вадима і Механтропа виписане як ускладнене самогубство Вадима" [3: 70].

Цілком природно, що філософський характер трагедії "Фауст і смерть", як і гетевського "Фауста", не вичерпується у зіткненнях та суперечках виразників антагоністичних ідей. Філософською глибиною нерідко позначені діалоги-роздуми про найсуттєвіші екзистенціальні проблеми. Для прикладу розглянемо емоційно насичений діалог Ярослава та Ірини, чий погляд на сутність буття, на характер мистецтва й науки, зрештою, – на кохання виразно контрастують.

Ярослав. З малих цеглин – знання зростає вежа.

Ірина. Без спалаху і подвигу нема!
Хіба не так?

Ярослав. Наука – не пожежа,
шукати в ній сенсацію – дарма [2: 18].

Безперечно, це ніскільки не применшує значення трагедії О. Левади як твору, оригінального за змістом і композиційною організацією матеріалу, за віддзеркаленням суспільних поглядів іншої формації, які, зрозуміло, не могли не позначитись на авторському світосприйманні. Саме цей фактор дає нам право стверджувати, що оригінальність "Фауста і смерті" понад усе визначається особистістю драматурга О. Левади.

Особистість художника, як відомо, проявляється у творчому процесі надто рівнобічно – і в ініціативі та позиції спостереження, і в активних пошуках нового, і в невтомній боротьбі за ідеал, і в громадянській позиції стосовно всіх суспільних процесів. Власне кажучи, особистість вільного митця – це неповторна і надзвичайно складна система, що інтегрує в собі цілі соціальні й індивідуальні комплекси – моральні, філософські, політичні, ідеологічні, естетичні, психологічні тощо.

У художній літературі особистісне, суб'єктивне начало не менш важливе, ніж об'єкт відображення, що, власне, в різні часи відзначали непересічні літературні авторитети. Л. Толстой, зокрема, говорив, що, беручи в руки невідомий твір, він передовсім цікавиться особистістю автора даного твору: "Нумо, що ти за людина? І чим відрізняєшся від усіх людей, котрих я знав? І що ти можеш сказати мені нового про те, як треба дивитись на наше життя?" [4: 19].

В. Брюсов стосовно суб'єктивного начала в мистецтві визначився афористично: "Сутність у творі мистецтва – це особистість художника" [5: 8].

Якщо, як бачимо, класиків кінця XIX століття цікавило, яким є автор художнього твору, то навіть найталановитіші митці періоду соціалістичного реалізму вже взяли за правило вимагати, наставляти, яким повинен бути письменник цього часу.

Так, виступаючи на одному з партійних з'їздів, М. Шолохов уважав за потрібне говорити про особистість у літературі як про проблему особливого значення: "Я за те, щоб у письменника булькала гаряча кров, коли він пише, я за те, щоб лице його біліло від затамованої ненависті до ворога, коли він пише про нього, і щоб письменник сміявся і плакав разом а героєм, котрого він любить і котрий йому дорогий. Тільки за цих умов буде створений справжній твір справжнього мистецтва, а не підробка під нього" [6: 171].

Ніби доповнюючи думку М. Шолохова, О. Твардовський продовжував: "Одна з дивних особливостей мистецтва полягає в тім, що, коли художник сам не схвильований, не зворушений посправжньому тими ідеями, образами, картинами життя, якими він наповняв витвір, то ніякого чуда не відбудеться: читач, глядач або слухач, сприймаючи цю творчість, також залишається холодним, вона не зачіпає його душі" [7: 535].

Загальновідомо, що в умовах тоталітарного режиму, який, по суті, нівелював творчі особистості, література й мистецтво працювали на соціальне (точніше, відверто партійне) замовлення, при чому надмірно ідеологізувались, набуваючи утилітарного характеру, і разом з тим відмежовувались від загальнолюдських цінностей. Брюсовська афористична формула про значення особистості в літературі була замінена за цих умов лозунгом В. Маяковського: "Треба виробляти готові речі лише тоді, коли відчуваєш ясне соціальне замовлення" [8: 66].

Не зайвим буде нагадати, що в трагедії "Фауст і смерть" О. Левада не тільки проявляє чітке розуміння "соціального замовлення" за формулою В. Маяковського, але й – для засмачки – наслідує стиль російського поета, дотримуючись разом з тим "принципу партійності" як основної артерії соціалістичного реалізму. Так зроблена вся тринадцята (чи не символічно це!) сцена, про яку І. Давидова пише в стилі офіційно-партійної критики: "Один з кращих монологів Романа перед мавзолеєм написано вільним віршем у традиціях поезики Маяковського. Високий громадянський пафос сцени, ораторські інтонації цього монологу цілком виправдовують цей засіб" [3: 72].

Насправді ж ритуальний монолог Романа у згаданій сцені сприймається як заклинання, як язичеська молитва, надумана, наївна і нещира, чим, безперечно, послаблюється динаміка наступної сцени, навіть дещо дегероїзується подвиг Романа.

Щоправда, автор, на нашу думку, не зловживає штампами, характерними для літератури радянського періоду. Принаймні, найпоширеніший, точніше сказати, канонізований, обов'язковий для художніх творів того періоду штамп – традиційне зображення керівної ролі партії – у трагедії Левади "крамольно" обійдено. Без інших же ідей, що розкриваються у зіткненнях Ярослава з Вадимом та з Чернецем або в діалогах Вадима з Іриною та Механтропом, як відгомін непримиренної ідеологічної боротьби двох світів, – трагедія не мала б "соціального замовлення", інакше кажучи, просто не побачила б світу.

Зрозуміло, що в обстановці повної секретності, в якій готувались перші польоти в космос, автор і не смів думати про відображення (бодай поверхове) науково-технічних проблем, а тому замінив їх (як про це, до речі, він сам говорив) проблемами "людинознавчими", прагненням піднести розповідь до символу, до філософського осмислення життєвих процесів.

На перший погляд може здатися, що філософське спрямування трагедії "Фауст і смерть", образи-символи, елементи романтизму, що насичують сюжет трагедії, наближають її як обробку до "Фауста" Гете, сприяють жанровому спорідненню з першоосною. Насправді ж класична філософія Гете і філософія "наукового комунізму", що стала основою світосприймання для О. Левади, містяться в різних площинах, розмежованих простором, часом і, природно, способом суспільного мислення, системою життєвих цінностей. Саме цим можна пояснити той незаперечний факт, що Гете не ідеалізує свого героя, а "наділяє" його всіма земними гріхами, і навіть найбільшим, неспокутнім гріхом – боговідступництвом.

Левада ж у своїй трагедії репрезентує "образ нашого сучасника в усій його духовній і фізичній красі, що уособлює наш естетичний ідеал. За зовнішньою простотою ми відчуваємо неабиякий розум і інтелект Ярослава як вченого й людини, його непримиренність у боротьбі зі злом, високу принциповість, ліричність і сердечну щирість" [3: 69].

Таким чином, грішного гетевського Фауста врятовують небесні сили, відпускаючи всі його гріхи не за велике благо, знайдене для людства, а лише за невтомні пошуки його. "Безсмертя" ж Ярославу, на відміну від Фауста, забезпечене людською пам'яттю. Отже, недовге, символічне.

Світлана. Ти з ним говориш, ніби він живий...
Роман. Бо й він, немов живий, говорить з нами.
Його слова, його думки іскристі
живуть, і дишуть, і невпинно діють,
А в діянні – безсмертя джерело [2: 110].

Ідеал у художньому творі (та більше – в житті) – це щось невірогідне, сюрреалістичне, казкове, і пошуки його – марна затія. Всупереч реальності і на догоду "соціальному замовленню" О. Левада в трагедії "Фауст і смерть" виставляв цілу низку "будівників нового світу" в усій їх "духовній і фізичній красі". За задумом автора, вони повинні були репрезентувати "ідеал соціалістичного суспільства". Тут і Роман, брат Ярослава, і їхня мати, і Світлана – наречена Романа. Таким чином, ідеал як тип переростав у явище, тобто в ідеалізацію, лакування дійсності, і сприймався не як результат літературного процесу чи філософських роздумів про "складні події світового масштабу", а як спрямування всього твору на забезпечення потреб офіційної ідеології, утвердження її постулатів.

Слід зважити й на те, що в обстановці масової, суспільної ейфорії, спровокованої першими тріумфальними успіхами в освоєнні космосу (що, до речі, було не в меншій мірі явищем ідеологічним, ніж науково-технічним) полярне розмежування героїв трагедії (радянські люди – і їх "класові вороги", новий світ – і світ "загниваючий", комуністичні ідеали – і "пережитки минулого" або "розтлінний вплив ворожої ідеології") могло деякий час сприйматись глядачами як реалії часу. Проте з позицій сьогодення, коли суттєво оновлюється національна свідомість народу, такі надумані контрасти, за допомогою яких автор прагне довести, що "комуністичний гуманізм становить життєстверджуючу силу", можна однозначно розуміти лише як один з прийомів банальної ідеологічної пропаганди, своєрідний ідеологічний штамп. А штамп, коли йдеться про художню творчість, – це явище не стільки технічне, скільки світоглядне, що найчастіше йде від засилля догми.

Зважаючи на вельми багатий спектр жанротворчих факторів (непересічну особистість драматурга О. Левади, соціально-політичні обставини, за яких створювався "Фауст і смерть", гостру ідеологічну боротьбу між двома системами і – що найважливіше – своєрідність характеру драматичної обробки), недоцільно надто спрощено підходити до визначення жанру трагедії "Фауст і смерть" як трагедії філософської.

Разом з тим відзначимо, що навіть наявна в трагедії-обробці трансформація прийомів і способів художнього відображення дійсності, трансформація романтико-символічних форм, характерних для "Фауста" Гете і майже не властивих для літератури радянського періоду, не дав підстав запатентувати філософський характер "Фауста і смерті".

Безперечно, не можна відшукати в трагедії О. Левади філософських обґрунтувань авторського твердження, ніби найбільшим злом, що призводить до трагедії, є ворожа діяльність зовнішніх сил та їх агентів. По суті, цей реліктовий комплекс 30-х років перешкодив Леваді досягти філософського

рівня мислення, а разом з тим перешкоджав з'ясувати дійсні науково-технічні, моральні та соціальні проблеми, які в подальшому стали, як відомо, не гіпотетичними, а реальними причинами великих катастроф і трагедій.

На жаль, на естетичному і філософському світосприйманні драматурга Левади позначились ті ж негативні явища та історичні процеси, які ідеологізували всі сфери нашого життя і обумовили, таким чином, суцільну ідеологізацію національної свідомості.

На наш погляд, визначаючи жанр трагедії "Фауст і смерть", слід передовсім керуватись тією закономірністю, що в драматургії обробок значно більшою мірою, ніж у художній літературі взагалі, відбувається міжжанрова дифузія, своєрідне взаємопроникнення як власне жанрів, так і родів літератури, внаслідок чого ускладнюється жанрова природа драми-обробки або виникають нові жанри і структури обробок. При цьому, природно, найбільш суттєвими, жанротворчими факторами є художній зміст драми-обробки та трактування твореного змісту, авторське ставлення до нього, авторська концепція, що визначається особистістю митця.

Аналізуючи роль і співвідношення всіх цих чинників у трагедії "Фауст і смерть", ми можемо стверджувати, що в жанровому плані дана обробка є синтетичною, оскільки утворилась вона на ґрунті (і як наслідок) художнього "зрощення" різних начал – лірико-романтичного і драматичного, психолого-аналітичного і гуманістичного, морального та ідеологічного.

По суті, такий синтетизм може і повинен бути властивий драмам-обробкам багатоплановим, високохудожнім, тим більше, якщо вони (як у цьому випадку) пов'язані "стежками"-запозиченнями з літературними шедеврами світової культури.

Синтетизм жанру "Фауста і смерті" повинен був сприяти більш органічному, всебічному аналізу самоцінності особистості, її душі, світорозуміння, діяльності, долі. Насправді ж герої трагедії О. Левади, хоч і потрапляють у ситуацію морального вибору, моральної відповідальності, проте не вписуються в загальну систему світопорядку – сущого і грядущого, того, що приречений на руйнування, і того, що приречений на утвердження.

Надмірна заідеологізованість героїв "Фауста і смерті", яка, по суті, утвердилась у методі соціалістичного реалізму як домінанта духовного життя, ідеалізує до спотворення сам облік героїв, і разом з тим деформує й знецінює складові жанру: лірика стає декларативною, романтика – убогою, примітивною, а морально-етичні, екзистенціальні концепції проникнуті партійно-догматичним офіціозом.

Ідеологічний вплив, на жаль, позначається навіть на сімейних, чисто інтимних стосунках героїв "Фауста і смерті". Так, сцена, в якій передано безкомпромісну суперечку, що виникла між Іриною та Ярославом як наслідок різних поглядів на мистецтво авангарду, сприймається як відлуння демагогічних "розносів", що влаштовувались молодій генерації "шістдесятників" лідерами "керівної і спрямовуючої" сили.

Ірина. Тобі чужа мого мистецтва мова...
Картину цю назвати хочу я
"Шукання форм у просторі космічній"...
Тут вибух плям... Спіралі вогняні...
Танок безшумний викривлених ліній,
гігантське око в дальньому кутку,
а в ньому смуток і докір суворий...

Ярослав. Не розумію...

Ірина. Це не новина...

Ярослав. Картину цю назвав би я інакше...
Я бачу в ній якийсь таємний страх,
одчайдушність рішучості гіркої,
смутих вагань судому мовчазну,
тяжкий ривок в безрадісну незнаність...[2: 20-21].

У наступній сцені Ірина, вже в розмові з Вадимом, "байдужим до всього, чим дишуть люди", "байдужим до клопотів Землі", скаже слова правди, що були вкладені автором у її вуста, аби підкреслити духовне зближення людей, які, на думку О. Левади, різняться лише відтінками егоцентристського світосприймання:

Ірина. Правда ваша знову...
На виставках бринить, куди не глянь,
пейзажів сонних натуральна мова
І примітив портретних вихвалень.
На романтичні злети гордовиті
митці дерзають рідко в наші дні,
і торжествують будні діловиті
в книжках, і в фільмах, і на полотні... [2: 27].

Символічно, що образ Ірини, задуманий автором як уособлення міщанства, як вираження чужорідного мистецтва, не характерного для естетики доби, – насправді чи не єдиний образ інтелектуальної героїні, доміную характеру якої становить не ідеологія, не смиренна вірність "єдиноправильному" творчому методу в літературі й мистецтві, а висока громадянська мужність у відстоюванні права на власне бачення світу і його віддзеркалення в мистецтві – як одне з найнедоторканіших прав людини.

Гадаємо, тут доречно звернути увагу й на ту обставину, що, прагнучи спровокувати головного героя трагедії "Фауст і смерть" на гіпотетичний поєдинок з гетевським Фаустом, точніше, з його концепцією стосовно сутності життя і смерті, О. Левада, так би мовити, "волею обставин" змушений вступити в реальну суперечку з самим Гете, з його концепцією "свободи творчості", яку автор "Фауста" виразив чітко й однозначно: "... людині прикро, що її малювання – ніби рабські копії з букваря природи; вона винаходить свій власний метод, свою власну мову, щоб виразити по-своєму те, що закарбувалося в її душі, надати предметів, який часто відтворювала, своєрідної характерної форми, – навіть коли б при повторному зображенні вона й не бачила його в природі й не пригадувала собі його з усією яскравістю. Отож постає мова, якою дух того, хто говорить, безпосередньо себе виражає і характеризує. І так само, як погляди на моральні явища не однаково формуються і шикуються в душі кожної самотійно мислячої людини, так і кожен художник такого типу буде по-своєму бачити, охоплювати й відтворювати світ" [9: 212].

Очевидно, що не позиція драматурга Левади, а скоріше позиція художниці Ірини перекликається через століття з концепцією Гете.

Таким чином, з'ясувавши, що основні складові жанротворення в трагедії-обробці О. Левади "Фауст і смерть" – тема, сюжет, система образів, елементи поетики, – перебувають у прямій залежності від особистості автора, від його ідеологічних позицій, повністю підпорядкованих державній ідеології, можна, на нашу думку, констатувати, що ця обробка за жанром – лірико-ідеологічна трагедія.

Безперечно, державна ідеологія як доміную соціалістичного реалізму в тій чи іншій мірі догматизувала й гальмувала всі літературно-мистецькі процеси радянського періоду. Зрозуміло, що за таких обставин усі художні твори, які схвально оцінювались офіційною літературно-партійною критикою, були заідеологізовані. Проте далеко не завжди така заідеологізованість носила, скажемо, превалюючий, точніше, тотальний характер, як це спостерігається в обробці О. Левади "Фауст і смерть", де ідеологія визначає характер трагедії не в меншій мірі, ніж ліризм визначає її поетику.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ

1. Левада О.С. Фауст і смерть // Вітчизна. – 1979. – № 11. – С. 143.
2. Левада О.С. Фауст і смерть; Трагедія. – К.: Дніпро, 1989. – 118 с.
3. Давидова І.М. Позиція митця: Олександр Левада і його твори. – К.: Мистецтво, 1979. – 150 с.
4. Толстой Л.Н. Собрание сочинений в 20-ти т., Т. 20. – М., 1965. – 423 с.
5. Брюсов В.Я. Об искусстве. – М., 1899. – 243 с.
6. Шолохов М.А. Речь на XXII съезде КПСС // XXII съезд КПСС. Стенографический отчет. – М., 1962. – Т. 2. – С. 171.
7. Твардовский А.Т. Речь на XXII съезде КПСС // XXII съезд КПСС. Стенографический отчет. – М., 1962. – Т. 2. – С. 535.
8. Маяковский В.В. Как делать стихи? // О писательском труде. – М., 1953. – С. 66.
9. Гете Й.-В. Пoesия і правда. – К., 1932. – 212 с.

Матеріал надійшов до редакції 25.04. 2007 р.

Новобранець Е.Б. Идеология и жанр драматургии обработок (особенности создания трагедии А. Левады "Фауст и смерть").

В статье на конкретном материале аргументируется утверждение о несовместимости идеологии как основного элемента "социалистического реализма" и литературы, полностью зависящей от воли писателя, его мировоззрения и мастерства. Идеологические догмы способны обесценить, разрушить художественное произведение, смешивая такие антонимические понятия, как искусство и антиискусство, добро и зло, правда и неправда.

Novobranets O.B. Ideology and Genre of Dramatic Treatments (nature creation tragedies by O. Levada "Faust and Death").

In the article there are concrete examples and reasons for the statement about the incompatibility of ideology as the main element of "the socialist realism" and literature which depends only on the artist's will, his perception of the world and his mastery. Ideological dogmas can depreciate the literary work mixing up such antonym concepts as art and anti-art, the good and the evil, the truth and the untruth.