

КОНЦЕПТ ПЕРЕВЕРТНЕВОСТІ У ФАУСТІАНСЬКИХ ВЕРСІЯХ С. АЛЬОШИНА ТА М. ЗАРИНЯ

Здійснено спробу дослідження особливостей утілення концепту перевертневості й інтерпретування образів фаустіани у творчості С. Альошина та М. Зариня.

Ключові слова: *фаустіана, аксіологічні орієнтації, перевертневість, концептуальна сутність.*

Осуществлена попытка исследования особенностей воплощения концепта оборотности и интерпретации образов фаустианы в творчестве С. Алешина и М. Зариня.

Ключевые слова: *фаустиана, аксиологические ориентации, оборотность, концептуальная сущность.*

The embodiment peculiarities of the self-opposition concept and interpretation by faust-theme images in creation by S. Alyoshin and M. Zarin are illuminated.

Key words: *faust-theme, value orientation, self-opposition, conceptual essence.*

Духовний шлях людства, «зітканий» із нитей спадкоємності та новацій, містить концептуальні «вузли», що на рівні художньої рефлексії відбивають кардинальні проблеми особистісної екзистенції й акумулюють загальнолюдський духовний досвід. Цей проблемний дихотомічний перетин минулого-сучасного й особистісного-загальнолюдського концентровано віддзеркалюється у своєрідних концептуальних універсалах, які на рівні наукової рефлексії традиційно визначаються як універсальні образи, загальнокультурні зразки, магістральні сюжети, вічні образи, мандрівні сюжети тощо. Із поняттєвою панорамою, з ними пов'язаною, резонує панорама дефініцій і дослідницьких «векторів», що мають на меті осмислення їх сутності та концептуальної основи.

Образ Фауста й фаустіана загалом, як наскрізні модули художнього опанування світу, духовного буття людства, також традиційно постають у плюралістичній множинності дослідницьких бачень. Причинами цього, на нашу думку, є потенційна здатність фаустіанської тематики, зважаючи на її звернення до кардинальних проблем людства, органічного «входження» не тільки в різні культурні контексти, а й у контексти різних видів мистецтва. На рівні наукової рефлексії це зумовлює опору на дослідницький інструментарій, що є адекватним конкретній «аурі» засобів виразності та водночас створює проблему відпрацювання методологічного фундаменту й дослідницького інструментарю, які вможливили б цілісне осягнення фаустіани й образу Фауста в синхронії та діахронії культурного буття людства загалом як смислопороджуючого символу.

Актуальність такого модусу осмислення фаустіани зумовлена багатьма чинниками, передусім певною дискретністю її дослідження. Це виявляється, з одного боку, в нівелюванні значущості тих її зразків, які опосередковано співвідносяться із фаустіаною в хрестоматійному її розумінні як відбиттям концепту пошуку саме знання. З іншого боку, в полі зору дослідників, зазвичай, опиняються «вершинні» зразки фаустіани, наділені статусом позачасових шедеврів. Унаслідок цього на дослідницькому маргінесі понині перебуває масштабний «спектр» зокрема сучасних утілень фаустіани в літературі та музиці, що демонструють унікальні інтерпретації одвічної тематики, сюжетики та проблематики.

Слід зазначити, що дискретність осмислення фаустіани є наслідком доволі традиційного її дослідження (як і багатьох інших наскрізних тем і сюжетів) у контексті порівняльного літературознавства, зокрема у фундаментальних працях О. М. Веселовського, В. М. Жирмунського, І. Г. Неупокоевої, Б. Г. Реїзова, І. М. Нусінова, П. Н. Беркова, А. Є. Нямцу, Г. Шимбаєвої та ін. Масштабна ж панорама інтерпретацій фаустіани в музиці й образотворчому мистецтві (із поодинокими винятками), як своєрідна концептуальна лінія, що пронизує культурні епохи, ще не набула цілісного осмислення.

Інший аспект актуальності обраного в цій розвідці модусу осягнення фаустіанської тематики зумовлений тим, що цей «проблемний вузол» духовного надбання людства резонує з полівекторністю ціннісних орієнтирів сучасності, котра спричинена наявністю різноспрямованих тенденцій глобалізації й актуалізації проблеми національної самоідентифікації індивіда, а також необхідністю та прагненням визначення загальнолюдських орієнтирів, адекватних сучасним культурним реаліям і осмисленню значущості набутого людством духовного досвіду, та винятковою суб'єктивізацією аксіологічних настанов. Це актуалізує необхідність осмислення сутності, концептуальної основи та специфіки відбиття «аксіологічного шляху» людства, відзеркалених у фаустіані.

Актуальним є також уведення до наукового обігу, зокрема в масштабну дослідницьку площину, пов'язану з осмисленням логіки й інтерпретаційної динаміки наскрізних сюжетів у контексті різних історично-культурних епох, уявлення щодо специфіки та культурної зумовленості тих концептуальних «рішень» фаустіани, що не набули належного висвітлення в сучасному гуманітарному знанні через «варіативність» репрезентації одвічної, кардинальної, загальнолюдської духовної проблематики, зокрема в контексті культури ХХ ст.

Об'єкт статті — фаустіанська тематика як феномен світової культури, що в множинності концептуальних інтерпретацій є художнім відбиттям ціннісних пошуків людства; предмет — концепт перевертневості у фаустіані. **Мета** — висвітлити сутність і специфіку втілення

цього концепту в сучасних версіях фаустіанської тематики у творчості С. Альошина та М. Зариня.

Невирішені складові загальної проблеми, на нашу думку, пов'язані не тільки з тим, що, попри оригінальність, «Фальшивий Фауст» М. Зариня та «Мефістофель» С. Альошина не привернули уваги науковців як самостійні об'єкти дослідження і не ввійшли в орбіту фаустіанознавства, за поодинокими винятками радше інформацийного та публіцистичного, аніж аналітико-теоретичного характеру. Це загалом обмежує уявлення щодо концептуальної сутності та специфіки інтерпретації фаустіанської тематики, особливостей її входження в культурні обрії сучасності. Концепт перевертневості, котрий дослідники подають «пунктиром» [6, 7], як фундамент «варіативної» репрезентації атрибутивних для означеної тематично-образної лінії проблематики, сюжетики й образності тематики, також є недослідженим. Висвітлення особливостей його втілення зумовлює наукову новизну статті.

Масштабний досвід, набутий фаустіанознавством, ґрунтується на доволі традиційному баченні як центрального образу фаустіанської тематики, так і її проблемного стрижня. Осмислюючи сутність фаустіанських міфологеми та архетипу, дослідники пов'язують їх передусім із сюжетною константою — продажем душі й укладанням угоди з дияволом і з гносеологічною проблематикою здобуття знання. Однак багатовікова історія фаустіанської тематики в різних національних її інтерпретаціях свідчить, з одного боку, про відсутність генерального сюжетного «вузла» (у творах В. Одоевського, Є. Гофмана, К. Манна та ін), з іншого — розгортання фаустіани в просторі та часі засвідчує відцентрову тенденцію щодо атрибутивності її гносеологічної проблематизуючої основи. Не менш значущими для численних Фаустів, аніж пошук знання, є й набуття мирських благ та кохання (що наочно відбивається зокрема в зразках прафаустіани та фаустіани ХХ ст.).

Відзначимо, що «згортання» в нерозривний вузол сюжетних і проблемних «випромінень» попередньої фаустіани (зокрема у незавершеній трагедії Г. Лессінга, інтерпретаціях фаустіани Я. Р. Ленца, Ф. М. Клінгера, Ф. Мюллера, сповнених штурмерського бунтівництва), винятковий ступінь концентрації кардинальної, загальнолюдської духовної проблематики та її філософського осмислення у «Фаусті» Гете ознаменували той етап в її бутті, на якому бунтівний образ надлюдини, що прагне надреалізації свого потенціалу, творення нового світу людства, осяяного найвищими цінностями, набув статусу міфологеми. Як міфологема, цей образ із багатогранною проблематикою набуває полісемантичного «розгортання», в якому кожен з елементів-концептів і кожна з проблемних граней (як сюжетного, так і концептуального рівнів) постають такими, що містять «згорнену» пам'ять цього культурного цілого.

У такому розумінні образ Фауста беззаперечно набуває статусу символу, котрий являє собою «...не позначення певного зрозумілого змісту, а вказівку на смислове поле, на певну культурну традицію, на деяку сферу загальної всім пам'яті» і демонструє притаманну символам «...культурну усталеність: вони виявляють здатність, трансформуючи свої значення, пронизувати культурні епохи, що змінюють одну одну, втрачаючи та знову набуваючи культурної активності» [13, с. 86–87] та міфологеми-концентрату — потужного джерела вихідних подальших еманцій, зв'язок яких із початковим відбиває дедалі більше «розтягування».

Спектр таких концептуально-сюжетних «розтягувань» є нескінченним. Певним чином його втіленням можна вважати грандіозну музичну «модуляцію» фаустіани у творчості Ф. Ліста, Г. Малера, А. Рубінштейна, Р. Вагнера та ін. Мотив укладання угоди та гносеологічна проблематика в контексті інструментальних «еманцій» фаустіани, які позбавлені вербальної конкретики, мають вторинну значущість. На нашу думку, як і варіанти мети угоди (кохання, матеріальні цінності, честолюбні прагнення), це надає підстави для обґрунтування концептуальної константи фаустіани як пошуку не тільки і не стільки знання, скільки нових світоглядних обріїв, виходу за межі ціннісних орієнтацій епохи та формування-передбачення ціннісних настанов майбутнього.

Водночас наявність фаустіанських «еманцій», віддалених від концептуального стрижня певної світоглядної парадигми, надає можливості вбачати в них виявлення певної «ризомної» тенденції буття. Фаустіана, як сад стежок, які розходяться, в новелі Х. Л. Борхеса є смислопороджуючою сферою, конкретні смисли якої співвідносяться з аксіологічними орієнтаціями сучасності та майбутнього як безпосередньо, так і опосередковано, як асоціативно, так і через заперечення. Вектори та ракурси таких співвідношень, ступінь їх зв'язків із вихідним началом нині, зважаючи на масштабний корпус музичної фаустіани та специфічні версії фаустіани ХХ ст., надають проблемному полю фаустіанознавства певної дискусійності і дозволяють дійти висновків щодо певної стабільності ідейно-естетичної рецепції протосюжетів традиційних структур (термін А. Нямцу). Проте думки науковця щодо наявності «багатоманітних подієвих і семантичних домінант» у протосюжетах (хоча, на нашу думку, трансформація протосюжетів зумовлюється не ними, а аксіологічною динамікою, що має історично-культурну детермінованість, і такими їх особливостями, як «відносна самостійність цих домінант, їх здатність редукуватися від протосюжетів» та потенційною спроможністю традиційних структур до переосмислення [10, с. 34]), уможливають осмислення варіативних фаустівських версій, значно віддалених від традиційного архетипу образу та тематики, забарвлених концептом перевертневості

(на основі чого дослідники дійшли висновку щодо наявності в них антифаустівського начала [6, 7]).

П'єса С. Альошина «Мефістофель», як одне з утілень такого концепту, демонструє своєрідне проєкціювання фаустіанської тематики на тло парадигми світобачення, що склалася в контексті радянської культури, й водночас дивовижну співзвучність актуалізованим у розпал Другої світової війни проблемам світової культури — позачасовій значущості гуманістичних ідеалів, збереженню морального стрижня особистості та людства загалом.

Радикальне переосмислення концептуальної основи образів фаустіани та їх розвитку передусім відбивається в образі Фауста. Зберігаючи ті ознаки, які подаються дослідниками як такі, що утворюють зв'язок із традиційним прототипом («...інтелектуалізм мислення, прагнення вирішити ключові проблеми буття, повнота почуттів та ін.» [11, с. 117]), цей образ є і запереченням прототипу. Перевертневість утілення в образі літньої людини, сповненої не пошуковості та динамізму, а втоми від знання та життя, дозволяє характеризувати його як «пост-Фауста».

На своєрідну опозицію традиції образ Фауста в п'єсі С. Альошина перетворюють: аксіологічна стабільність, що детермінує відсутність внутрішнього розвитку, статичність, а також соціально активна, екстравертна позиція. Тому кінцева мета концепту здобуття знання — в ім'я суспільства, а не заради задоволення власних гносеологічних прагнень — є другорядною. Саму сутність людини Фауст убачає не в безмежних можливостях пізнання світу, а в здатності до помилок і емоцій, глибоких почуттів, емпатії. «Жити — означає відчувати», — стверджує він [2, с. 7]. Традиційний Фауст із його маргінальним протистоянням ціннісним орієнтаціям своєї епохи замінюється Фаустом, що прагне не відірватися від соціуму, а навпаки, злитися з ним, і сенс життя вбачає в житті для інших, «розчиненні» особистісного в соціальному, що адекватне тогочасній необхідності акумуляції особистісних зусиль заради спільної мети.

Репрезентація образів Фауста як такого, що первинно досяг своєї мети — всеохоплюючого знання, мудрості, максимальної соціалізації, та Мефістофеля як такого, що шукає атрибутивних для людини емоцій та почуттів, проблематизує розгортання традиційної сюжетної схеми і детермінує актуалізацію концепту перевертневості. Це виявляється у функціональному «обміні» сторін фаустіанської колізії та двоїстості образу Мефістофеля, котрий насичується духом пошуковості та емоційно-почуттєвим началом.

Перевертневість-двоїстість в образі Фауста виявляється й у набутті ним функцій каталізатора подальших подій. Спокушаючи Мефістофеля, він змальовує перед ним ціннісні обрії людства та емоційно-почуттєву сповненість людського життя — її насиченість коханням, сумнівами, стражданням, співчуттям і острахом смерті.

У процесі функціональної переорієнтації персонажів змінюються сутність і спрямованість зв'язків між ними. Традиційну для фаустіани пара Фауст-Маргарита замінює пара Мефістофель-Маргарита, котра створюється за ініціативи Фауста. Деструкція усталених функціональних зв'язків спричинена й водночас спричиняє й позбавлення образу Маргарити самостійності. Образ одвічної жіночості, символ прагнень людства постає в концептуально-детермінуючій функції — як засіб перетворення Мефістофеля, даний Фаустові «...самим богом, щоб перетворити чорта на людину. Жінки народжують нас, жінки творять із нас чоловіків, і якщо жінка не навчить його відчувати, то, значить, ніщо йому не допоможе» [2, с. 17].

На відміну від первинної, вихідної перевертневості образу Фауста, образ Маргарити трансформується поступово. Утілення невинності, чистоти, співчутливості, емпатії, визначальної значущості загальнолюдських, зокрема релігійних, настанов, образ Маргарити модулює до етичної протилежності — цинічного, нігілістичного відкидання як настанов історично-культурної доби, в просторі якої функціонують дійові особи п'єси, так і загальнолюдських, універсальних, позачасових ціннісних орієнтирів. Єдиною ланкою її зв'язку з людським світом залишається бажання жити (страх смерті не дозволив їй вкортити собі віку), якого первинно позбавлений Мефістофель. Однак ті ціннісні настанови, які становили сутність її особистості та загальнолюдську аксіологічну основу, безповоротно втрачені, і символ кохання перевертається в жахливу, безсоромну самопародію.

В образі Мефістофеля концепт перевертневості виявляється в декількох аспектах. З одного боку, він первинно є опозицією традиційному архетипові втілення зла у фаустіанській тематиці, втрачає притаманну йому функцію ініціатора подій, рушійної їх сили і постає як ведений. З іншого боку, цей образ у різних концептуальних вимірах функціонує в площині зіткнення цінностей, у спілкуванні з Фаустом (де він постає як власне Мефістофель) й у площині емоційно-почуттєвій, у контексті розгортання лінії кохання (під самостійно обраним іменем Пауль).

Поступова трансформація цього образу є неоднозначною та складною. «Звеличення одвічного спокою характерно для багатьох філософсько-етичних інтерпретацій образу Мефістофеля, ... однак С. Альошин підкреслює на відміну від своїх попередників, моральну втому героя від безсмертя; радше традиційне, аніж осягнене захоплення позачасовістю» [11, с. 117–118]. Від цього позачасового буття, безсмертя, позаемоційності образ одвічного зла поступово модулює через сумніви та вагання щодо сутності своїх почуттів до граничної емоційності, високого почуттєвого напруження і власне набуття тих ознак духовності, що й надають йому можливості відчутти себе людиною — до відчуття своєї провини та співчуття. Фіналом

перевертневого шляху є «олюднення» Мефістофеля, втрата ним безсмертя та здобуття відчуття любові до життя, що закарбовує горда декларація: «Я — людина...» [2, с. 41]. Осмислення визначальної позапросторової та позачасової значущості одвічної загальнолюдської цінності — життя — надає гуманістичного пафосу інтерпретації фаустіани в п'єсі С. Альошина, зумовленій ситуацією ціннісного зламу та глобальних конфліктів у житті людства в середині ХХ ст.

Інший модус перевертневості репрезентує роман М. Зариня «Фальшивий Фауст». Первинно фактично всі персонажі роману постають як травестовані пародії на традиційні прообрази фаустіанської тематики, супроводжені своїми двійниками з минулих історично-культурних епох, що створює унікальну стилістичну атмосферу, сповнену мерехтінням культурних часів і просторів Північного Відродження та сучасності, грою стилями, літературними і музичними асоціаціями, цитатами, знаковими для світового мистецтва персонами та персонажами.

Суперечливу фаустівську образну площину формують різні іпостасі головного героя. Одна з них — утаємничений, утім історично достовірний, образ Крістофера Марло (зазначимо — автора однієї з версій фаустіани), що визначає себе як Сатану, передбачаючи перебіг подальших подій: «Це — жорстокий жарт і один із нас дорого за себе заплатить» [5, с. 117]. Іншою та домінуючою іпостасю в романі є образ студента-музиканта (що створює й певну алюзію з Адріаном Леверкюном Т. Манна), приналежного фаустівською за напруженням амбітною мрією — створення надвеличного, неперевершеного інтелектуального творіння. Додатковий вимір перевертневості, двоїстості створює розбіжність між пасіонарним духом поривань героя та вторинною за своєю сутністю, утилітарною метою. Це кулінарна книга, до того ж не створена власноруч, а набута в результаті угоди з її власником, що «...остаточно має стати філософсько-гастрономічним трактатом, ледь не дисертацією на здобуття кандидата медичних та кулінарних наук, що подана під соусом норів століття та здобрена гарніром емоцій» [5, с. 7]. Третя іпостась образу Фауста — ініціатор угоди, спокусник, що функціонально трансформує його в Мефістофеля.

Декларативний обмін функцій позначається на інших образах фаустіанської тріади, також відзначених двоїстістю. Образ старезного лікаря Яніса Трампедаха у фаустіанській іпостасі постає як шукач молодості та чуттєвих насолод, заради яких він і поступається не душею, а авторськими правами на куховарську книгу. Його історична іпостась — абат із Дептфорда, котрий є заклятим, давнім ворогом Крістофера Марло, що створює ефект ретроспективного відлуння фаустіанської колізії й утверджує її позачасовість, перманентність, непозбутність.

Функціональна перевертневість зумовлює й модули буття героїв роману. Амбітний юнак перетворюється на стомленого мефістофельською роллю, розбитого хворобою, розчарованого чоловіка, котрий напружено шукає як реалізації творчого потенціалу, визнання як композитора, так і кохання Маргарити, і духовних опор у буремній атмосфері Другої світової війни. «Псевдо-Фауст» лікар Трампедах трансформується на штучно омолоджене багатія, що обстоює ідеї нацизму. Знаком аксіологічних модуляцій сутності образу та водночас віддзеркаленням пародійно-пафосного втілення концепту перевертневості стають «перейменування» — самостійні зміни імені та національної належності (зазначимо, що вигадане ним нове прізвище Амбрерод сповнене фаустіанських алюзій, запах сірки — ознака диявольського начала, ім'я Амбрерод же, за версією Трампедах перекладається як той, що породжує пахощі, тобто алюзійна опозиція Мефістофеля).

Маски легендарної музи В. Шекспіра — Чорної Мері та юнака-актора — одягає в романі Маргарита. Її трансформація з поетеси, сповненої чистого творчого натхнення, в утриманку, що продає себе та зраджує коханню — шлях низхідного ціннісного руху, природним фіналом якого є смерть.

Логіка розвитку образів фаустіанської тріади в романі М. Зариня позначена й ефектом «дзеркала в дзеркалі», «театру в театрі — у театрі», в якому діють одночасно і самі персонажі, і їх історичні двійники, і персонажі театральної вистави, що надає концепту перевертневості історично-культурної багатовимірності та позачасовості.

Глобальна значущість перевертневості утверджується радикальним зниженням заявленої «парафрази» фаустіанської тематики. Назва роману — «Фальшивий Фауст» — у фіналі репрезентується як визначення гастрономічного експерименту: «тому що вирішив дати своєму твору другу назву — «Фальшивий Фауст», яку раджу тлумачити винятково в гастрономічному сенсі, в якому сприймається, наприклад, фальшивий заєць або фальшивий фазан, у жодному разі не слід думати, що я хотів поглумитися над працями таємного радника або ж мого великого тезки Марло» [5, с. 277]. Головний же герой репрезентує себе вигнанцем, для якого нема нічого святого, та водночас таким, що прагне докорінно змінити свою сутність.

Мотив зміни імені в романі набуває не тільки функції «скріплення» архітектоніки, а й засобу втілення глобального за значущістю концепту перевертневості. Зміна імені для Фауста знаменує початок життя із «чистого аркуша», осягнення іншої мети життя — боротьби з нацизмом, модуляцію образу із хронотопу архаїзованого минулого з гастрономічними цінностями, часо-простору Ренесансу з віртуалізованим театральним буттям до світу елітарних орієнтацій богемі, сучасного соціуму, народної маси з її нагальними проблемами.

Концепт перевертності зумовлює й аксіологічну переорієнтацію мотиву угоди, й зміну функцій сторін, що її укладають. Між Фаустом і Трампедахом — це наочна пародія, між Трампедахом і Маргаритою — угода-продаж кохання. Я. Трампедах постає в ролі Мефістофеля, що купує і творчу душу, і кохання, а Маргарита — у ролі Фауста, котрий продає найдорожче — свою душу, оспівану в поезіях, та незатребуваною та неоціненою світом, що ґрунтується на утилітарних цінностях.

Концепт перевертності позначається на всіх персонажах роману. Деякі зі зміною політичної та соціальної ситуації втрачають статки, статус і амбіції, інші — світоглядні настанови та політичні погляди, набуваючи аксіологічної опозиційності самим собі.

Отже, актуалізація концепту перевертності та визначальна його значущість у логіці розгортання образів фаустіанської тріади у версіях одвічної теми, створених С. Альошиним і М. Заринем — репрезентація одного з можливих шляхів її буття в культурному просторі сучасності. Смыслова полівекторність, полісемантичність образів в «аурі» цього концепту резонує із ціннісним плюралізмом і мозаїчністю постмодерністської парадигми світобачення та постсучасності, надаючи фаустіані статусу культурного метатексту, всеохоплюючого простору культурних символів і значень, у якому Людина сучасності шукає своє місце й аксіологічні константи. Цілісне дослідження цього метатексту складає перспективи подальших розвідок.

Список літератури

1. Абызов Ю. Приспешниче шародейство во Влумине / Ю. Абызов // Даугава. — 1983. — № 2. — С. 93–107.
2. Алешин С. Тема с вариациями. Пьесы. Беседы о театре. / С. Алешин. — М. : Сов. писатель, 1984. — 520 с.
3. Владимирова З. Журавль в небе / З. Владимирова // Театр. — 1982. — № 7. — С. 68–80.
4. Волков А. Р. К теории традиционных сюжетов / А. Р. Волков // Сравнительное изучение славянских литератур. — М. : Наука, 1973. — С. 303–314.
5. Заринь М. Фальшивый Фауст : романы / М. Заринь. — М. : Известия, 1984. — 400 с.
6. Ишимбаева Г. Г. Образ Фауста в немецкой литературе XVI–XX веков / Г. Г. Ишимбаева. — М. : Флинта : Наука, 2002. — 262 с.
7. Ишимбаева Г. Г. Русская фаустиана XX века / Г. Г. Ишимбаева. — М. : Флинта, 2002. — 128 с.
8. Козловски П. Культура постмодернизма / П. Козловски — М. : Республика, 1997. — 240 с.
9. Курышева Т. А. Маргер Заринь / Т. А. Курышева. — М. : Сов. композитор, 1980. — 208 с.
10. Нямцу А. Загальнокультурна традиція у світовій літературі / А. Нямцу. — Чернівці : Рута, 1997. — 223 с.

11. Нямцу А. Фаустовская традиция в драме С. Алешина «Мефистофель» / А. Нямцу // Вопросы русской литературы : респ. межвед. науч. сб. — Львов : Высшая школа, 1979. — С. 114–122.
13. Труды по знаковым системам. Актуальные проблемы семиотики культуры // Ученые записки Тартусского государственного университета. — 1987. — Вып. 746. — 150 с.
14. Урнов Д. М. Пристрастия и принципы / Д. М. Урнов. — М. : Сов. писатель, 1991. — 425 с.
15. Якушева Г. В. Фауст и Мефистофель в литературе XX века / Г. В. Якушева // Гетевские чтения–1991 / под ред. С. В. Тураева. — М. : Наука, 1991. — С. 165–192.

Надійшла до редколегії 21.01.2014 р.