

Алексей Аствацатуров

■ «ФАУСТ» ГЕТЕ: ОБРАЗЫ И ИДЕЯ

«Фауст» Гете принадлежит к тем созданиям человеческого гения, которые стали вечными спутниками нашей истории. И такими, видимо, останутся на все времена. Для самого создателя трагедии Фауст был делом его долгой жизни. Поэтому мы можем с полным правом согласиться с убеждением, что если эту трагедию рассматривать в связи с остальными произведениями Гете, то она ничего не потеряет от своего величия как высокохудожественная поэзия, но лишь в «Фаусте» в полной мере раскрывается величие его создателя.¹

«Фауст» создавался на протяжении 60 лет, то есть в течение почти всей творческой жизни поэта. Три редакции «Фауста», так называемый франкфуртский «Фауст», или «Прафауст» (1773-1775), «Фауст-фрагмент» (1790) и, наконец, «Фауст» 1 часть» (1807) показывают нам сложнейший путь эволюции фаустовской идеи, которая затем потребовала огромного напряжения сил при создании второй части, завершенной незадолго до смерти поэта.²

Философский смысл трагедии находится в нерасторжимом единстве с его художественным воплощением; композиции произведения, нарративные структуры, сложнейшая символика, разнообразие художественных метров и ритмов делают «Фауст» поистине неисчерпаемым произведением, создавая эффект космичности художественного целого, эффект многоуровневой информации, получаемой от текста. Действительно, трагедия захватывает нас с самого начала, когда мы слышим голос героя, его исповедальную речь, в которой он, закончивший четыре факультета, ставший магистром, а затем доктором, говорит нам о тщетности всех человеческих усилий в раскрытии тайны мироздания. И сразу становится понятно, что перед нами человек восемнадцатого столетия, надевший на себя маску средневекового ученого, человек ищущий и страдающий, стоящий лицом к лицу с проблемами своей эпохи, ставшими после того, как он заговорил, проблемами вечными. Мы начинаем понимать, что такого рода исповедь стала результатом духовной революции, которая произошла в Германии в 70-е годы XVIII века и привела к возникновению мощного литературного течения, вошедшего в историю под

¹ См.: Trunz E. Anmerkungen. Faust. Hamburg, 1999, S. 503.

² См.: Жирмунский В.М. Творческая история «Фауста» Гете. В кн.: Жирмунский В.М. Очерки по истории классической немецкой литературы. Ленинград. 1972, с. 466-479; Gajjer U. Goethes-Faust-Diclifungen. Ein Kommentar. Bd- 1: Urfastl. Studgart, 1989; Arens H. Kommentar zu Faust I. Heidelberg,

именем «Буря и натиск».

Если к фаустовской проблематике подойти социологически, хотя этот подход зафиксирует только внешнюю сторону, то речь пойдет здесь о бюргерском индивиде, утверждающем свое право на свободу деятельности, не зависящей от религиозных и сословных регламентаций. Лишь такой индивид оказывался открытым миру и продуцировал этот мир из себя, и при этом обнаруживал в себе творческие силы, аналогичные силам, творящим мироздание; лишь ему было отдано право переходить границы сферы социальных ролей, отведенных ему обществом, а следовательно, и притязать на право быть личностью общечеловеческой, для которой сословные ограничения оказываются совершенно бессильными. Лишь он мог завоевать, благодаря своей деятельности, право стать гражданином как природного, так и сверхчувственного миров. Мы бы очень сузили великий замысел Гете, если бы свели все содержание «Фауста» к демонстрации социальных ролей, к которым принуждает человека общество и которые заставляют его играть. Человек — не сумма общественных отношений, не зеркало их, он созидатель и творец собственного жизненного мира, и его прорыв за границы социальной обусловленности означает вечное творение его жизненного мира. Социальные роли — это поверхностный слой грандиозной проблемы Гете и его поколения, которую уже тогда невозможно было свести только к выбору ролей.

Европейская литература XVII-XVIII веков имела достаточный опыт в осмыслении так называемых ролевых игр (испанский плутовской роман, романы эпохи просвещения). Но никто до Гете не ставил проблему жизненного мира человека. Возможности выбора искали Гете в соединении человека с природой, гарантировавшем человеку возможности реализации его сущностных сил. Внутренняя природа, обращение к духу творения превращала человека в существо, притязавшее на право быть подлинным субъектом деятельности, выходящей за пределы отведенных ему ролей, правом играть эти роли не как актер-лицедей, а схватывать их глубинную сущность, проецировать в них всю мощь своей души. Постигание всей игры природы превращалось в условие становления человека как личности. Драматизм этого постижения и показан в «Фаусте». Мотив народной книги и кукольной комедии XVI века поднят на высоту драмы, для создания которой потребовалась вся жизнь поэта.

С историко-литературной точки зрения «Фауст» — произведение

уникальное не только в художественном отношении. В нем отразилась творческая эволюция его создателя: от бурного «гения» через веймарскую классику к глубинному синтезу искусства, науки и практической деятельности в 20-е годы XIX века.

Теперь перейдем к произведению. Выше уже сказано, что Фауст закончил четыре факультета средневекового университета, и на этих факультетах ему была присуждена степень доктора. Конечно, самым престижным был теологический. Разуверившись во всей мировой премудрости, Фауст предпринимает попытки магического познания мира. И прежде чем показать магические действия Фауста, его попытку связаться с миром природы магическим путем, Гете дает возможность своему герою высказать свою тоску по природе, свое внутреннее томление в ожидании встречи с природой, в ожидании такого слияния с ней, где его силы, подобно силам природы, получили бы подлинную мощь, способность творить, и Фауст сам стал бы частью природы в ее вечной созидательной деятельности.

До этого Фауст смотрел на нее издали, лишь свет луны проникал в его мрачную келью; погруженный в книги, он видел звездное небо только через мрачную атмосферу своего печального кабинета. Это изгнание в мир книг еще больше усиливает желание Фауста прорваться к горным высям, освободиться от Wissenqual, от дыма, чада учености. Мир, в котором живет герой Гете, — мрачная тюрьма. Фауст ненавидит простирающиеся до потолка и покрытые пылью горы книг. Он ненавидит свитки пергамента, почерневшие от дыма. Ему противен вид копящей лампы, стоящих в комнате реторт и колб, весь экспериментальный и духовный инструментарий науки теперь вызывает у него ненависть. Все эти приспособления помогают получить только призрачное знание, оторванное от жизни; это знание, рождающееся в темном пространстве, мудрость науки теперь кажется Фаусту пустой, никому не нужной, и это вызывает у героя чувство абсолютной обреченности. Созерцая только свою келью, Фауст видит свой мир во всей его ограниченности и с горечью восклицает: "И здесь твой мир? И жить ты должен в нем?!". Стремление к оторванному от жизни знанию, к познанию всех хитросплетений схоластики, погружение в книжную науку привело ученого к полному разочарованию в ней. Картина мира оказалась мертвой, она стала подобной той мрачной келье, в которой он провел многие часы над книгами; через знания он прорвался не к живой природе, а к умозрительным, безжизненным схемам книжной науки. В

поисках истинного знания Фауст вступает на путь магического познания.

Сам Гете в юные годы под влиянием герметизма пережил увлечение алхимией и магией. Многие его современники считали, что посредством магии можно постичь движущую силу мироздания, а алхимические опыты позволят понять сущность взаимосвязей между всеми явлениями во вселенной. Традиционная религия никогда не приветствовала увлечение магией, и герметические и магические учения всегда отвергались ортодоксальным христианством. Обращение к магии можно рассматривать как первую фазу соперничества с Богом, правда, не вполне осознанного. Магический путь к познанию соединяется с идеей об излучении, о свете божества через все сущее; познавая суть природы, входя в самую ее сердцевину, схватывая этот свет, делая его внутренним, человек связывается с духами.

Фауст открывает книгу пророчеств знаменитого французского врача и астронома Мишеля Нострадамуса. Этот известный французский астролог опубликовал в 1555 году в Лионе свое сочинение "Астрологическое обоснование пророчеств", которое вызывало огромный интерес во времена Гете. Упоминая эту книгу в «Фаусте», Гете как бы отсылает читателя, своего современника, к книге мистических пророчеств, окунает его в магическое мировоззрение. На самом деле речь идет о модернизированном Нострадамусе. Гете имеет в виду не самого Нострадамуса, а другого мистика, не менее известного в XVIII столетии — Эммануэля Сведенборга. В 70-е годы XVIII века в среде философов и мыслящих людей произведения этого мистика были чрезвычайно популярны. Открыв книгу Нострадамуса, Фауст видит в ней знак макрокосма, находит геометрические рисунки, которые по воззрениям алхимиков отражали отношения между человеком и вселенной. С геометрической структурой алхимиков, где куб обозначает землю, пирамида — огонь, а восьмиугольник — воду, Гете познакомился еще в юные годы, когда интересовался магическими учениями, в книге Георга фон Велинга, деятеля позднего барокко (1652-1727).

Созерцание знака макрокосма наводит Фауста на мысль о гармонии мироздания. И в этой гармонии все силы находятся в состоянии динамического взаимодействия. «Wie alles sich zum Ganzen webt, eins in dem andern wirkt und lebt» — «Какая связь видна кругом, как все живет одно в другом!». Здесь перед нами раскрывается динамическая картина природы, взаимодействие всех мировых сил превращается в цепь творения, это осуществление божественного

промысла, божественного провидения. В одном из своих писем Гете написал; «Die ganze Natur ist eine Melodie, in der eine tiefe Harmonie verborgen ist» — «Вся природа — это мелодия, в которой скрыта глубокая гармония». И действительно, перед Фаустом восхитительное зрелище, зрелище мировой гармонии, и оно представляется Фаусту спектаклем. Schauspiel, но Фауст только пассивный созерцатель движения мировой жизни. Он видит прекрасное сплетение живой ткани мироздания, но это еще не познание — скорее, мечта, греза. Поэтому она и остается для Фауста только игрой. Он приходит к мысли, что необходима другая форма познания мира, новая ступень встречи с природой. Фауст стремится к своей конечной цели, он хочет охватить истоки всей жизни, заглянуть в сердце, в сердцевину бесконечной природы. И самое главное — он стремится пережить познание как действие. Это означает, что он ощущает в себе божественность, силу Бога, у которого действие и познание совпадают друг с другом. Стремясь к достижению своей цели, Фауст вызывает Духа Земли.

Дух Земли понимается им как Welt- und Tatgenius. то есть как гений мира, действия, поступка. Согласно алхимическому воззрению, каждое созвездие, каждая планета, и в том числе Земля, подчинены определенному духу. И этот дух определяет сущность того или иного космического тела, той или иной планеты. В мистическом учении Парацельса говорится о существовании некоего архетипа Земли, ее начала. Джордано Бруно в своих трудах приходит к заключению, что у Земли, как и у всего сущего, есть душа. Сведенборг пишет о Земле и планетарных духах, а Георг фон Велинг вводит в мистические учения понятие «мирового духа». И этим мировым духом, согласно Сведенборгу, является воздух. В алхимической книге Фауст находит знак Духа Земли, и этот Дух является ему в его комнате.

Мы видим прекрасную поэтическую картину — могучий образ Духа Земли в сиянии лучей света, свет является его началом. Дух Земли представляется Фаусту и рассказывает о себе. В первой части «Фауста» это одно из важнейших мест, выражающее динамическое мировоззрение молодого Гете, для которого бытие представляет собой безостановочное становление, постоянное изменение всех природных форм:

На море житейском. среди суеты,

Я плаваю взад и вперед.

И всюду рука моя тклет!

И смерть, и рожденье
Мое появленье
Везде застаёт,
Все то же волненье,
Все то же движенье
Мне время несёт.
И так я, свершая свой путь неизменный,
Тку ризу для Бога, Владыки вселенной.

Из этих стихов становится ясно, что представляет собой Дух Земли. Это высшая деятельности, вечное творчество, которое включает в себя начало и конец всех единичных явлений. И в то же самое время деятельность Духа Земли охватывает единичные движения и явления принципом неисчерпаемого обновления. Это бесконечное порождение чего-то нового. Мир у Гете находится в вечном становлении, а природа в процессе постоянного самовозвышения — *Steigerung*. Если в космическом видении показана созерцательная сторона поведения Фауста, то в его желании быть Духом Земли видна его практическая, активная сторона, желание воплотить в деятельность свои жизненные силы. Его порыв к Духу Земли — это неудержимый порыв к действительной, реальной жизни. Личность хочет расширять себя до бесконечности. Но Дух Земли отталкивает от себя Фауста, в ужасе Фауст слышит, что он подобен не Духу Земли, а духу, который он сам постигает: «*Du gleichst dem Geist, den du begreifst nicht mir*». Видимо, Дух Земли в провиденциальном смысле намекает Фаусту на Мефистофеля, хотя для героя этот намек остается туманным и непонятым. Здесь происходит первая катастрофа — несмотря на титанический порыв, несмотря на героическую решимость, Фауст не достигает той ступени, к которой так стремился, ступени единства творчества и познания. Отказ от схоластики и книжной премудрости не дает ему возможности стать подобным творящему духу природного самосозидания. В столкновении Фауста и Духа Земли особенно ярко проявляется вся трагедийность образа Фауста и фаустовского символа вообще.

Фауст — это символ титанизма человеческого духа. И в этом он разделяет судьбу всех героев гетевского *Sturm und Drang*. Чувство творца связывает его с Прометеем, а неприятие мира роднит с Гетцем и Вертером. И все же фаустовский титанизм шире, он имеет более глубокие, более сильные

побуждения. Это ненасытность жизнью, стремление охватить всю полноту жизни, бытия. стремление утвердить себя и силу своей жизни. Формами и знаком этого опыта, этого недостатка мощных жизненных сил является чувство неудовлетворенности, возникающее из борьбы между нашими жизненными формами, которые ограничены временем³. Мир пространства и времени для Фауста узок, для него важен именно прорыв за пределы этого мира. И трагизм Фауста прежде всего в его стремлении расширить себя до вселенной. Это уже новая сторона в титанической экспансии гетевского поколения. «Прафауст» не был завершен по той причине, что штюрмерским героям не хватало масштабности и всеохватности страстей, мир штюрмерских героев был узок для такого героя, как Фауст. Поэтому Гете отложил «Фауста», и продолжение его последовало только во время итальянского путешествия⁴.

Некоторые части «Фауста» были написаны уже в 1800 году, Гете совершенно спокойно перешагивал в XIX век, принимая его проблематику.

Трагедия Фауста — специфическая трагедия человека, это трагедия создателя формы. Ее Гете выражает восклицанием, вырвавшимся из уст его героя, когда он говорит с Духом Земли: «Ich Ebenbild der Gottheit und nicht einmal dir» — «Я — образ Божий, и не похож я на тебя», а Дух Земли иронически называет его словом, которое много позже вошло в обиход XIX и XX веков, — «Übermensch», сверхчеловек. Во времена Реформации католики называли так лютеран, а в эпоху Гете слово обозначало героизм, героическое.

Дух Земли покидает Фауста, и в его комнату входит Вагнер, Это ученый-педант, человек, с усердием собирающий в своей голове сокровища знаний, кропотливо суммирующий и регистрирующий данные человеческого опыта. Гете не создает здесь сатирический образ бездарного и бескрылого ученого. Систематизатор Вагнер — воплощение строгого научного знания. Он жаждет подлинного знания так же, как и Фауст. Для Вагнера анализ и синтез, классификации и системы — это путь к истинному знанию. Он прежде всего теоретик, и более того, энтузиаст науки.

Но есть отрада для людей

В дух времени былого погружаться;

³ О титаническом начале в гетевском «Фаусте» см.: Gundolf F. Goethe. Berlin. 1920. S. 106-150.

⁴ Strich Fr. Zu Faust I. Deutsche Dramen von Gryphius bis Brecht. Frankfurt am Main und Hamburg, 1965, S. 76-101.

И как приятно, наконец, добраться.

Как думал древний мудрый человек

И как над ним возвысился наш век!

Вагнер относится к Фаусту с большим пиететом, он ценит духовное богатство Фауста. Но фаустовский ученик уже самостоятелен и в спорах с учителем всегда бескомпромиссно отстаивает свою позицию. Вагнер зашел в неурочный час в кабинет Фауста не случайно, ему показалось, что его учитель декламирует греческую трагедию. Эта маленькая деталь свидетельствует о большой культуре Вагнера, о его преклонении перед античностью. Гетевский Вагнер — человек с тонким вкусом, здесь мы видим направленность учености фаустовского ученика и адепта. Замечательный немецкий германист Эрих Трунц определяет Вагнера как гуманиста. Вагнер — ренессансный гуманист в узком смысле слова, то есть ученый, ориентированный на изучение античных памятников. И, конечно, наибольший интерес для него представляют риторика и грамматика⁵. Конечно, он в какой-то степени карикатура на Фауста, когда-то верившего во всемогущество науки, в превосходство научного разума над природой. Спор Фауста и Вагнера имеет принципиальный характер. Фауст обращается к непосредственному изучению природы. Мы знаем, что Фауст прошел все университетские факультеты, и конечно, прекрасно знает античность и риторику. Из беседы Фауста и Вагнера можно понять, что Вагнеру представляется важным овладеть всеми формальными законами риторики, он ученый-энциклопедист. Фауст же риторику не признает, он не признает искусственного оформления речи, языка:

Ужель пергамент — ключ святой,

Навеки жажду утоляет?

Искать отрады — труд пустой,

Когда она не истекает

Из родника души твоей.

Здесь на спор двух направлений, имеющих своим истоком два вектора ренессансной мысли, накладываются и противоречия, свойственные эпохе Гете. С одной стороны, культурологически, он может быть понят как полемика между филологически ориентированными гуманистами и натурфилософами

⁵ Trunz E. Anmerkungen. Goethe I. W. München, 1999, S. 522-523.

Возрождения; с другой — это отображение борьбы деятелей «Бури и натиска» с рассудочным просвещением, с классическими догматами школы Готшеда.

Расходятся Фауст и Вагнер и в своем отношении к наследию прошлого. Вагнера прошлое привлекает больше всего, а Фауст считает изучение прошлого занятием абсолютно бесплодным. Фауст призывает различать истинный труд прошлого, живой и бессмертный труд — и картину прошлого, которая создана в головах ученых мужей:

Прошедшее для нас есть свиток тайный
С семью печатями, а то, что духом века
Ты называешь, — то есть дух случайный.
То дух того, другого человека.
А в этом духе — века отраженье.
Оно ворон — ужасное виденье.
Ты отбежишь, лишь только кинешь взор.
Порой — сосуд, где собран всякий сор.
Порою — камера, набитая тряпьем.

Дух ученого, направленный только в прошлое, лишен устремленности в будущее. Вагнер убежден, что человеческое развитие находится на той стадии, когда человек может ответить на все вопросы, его знание становится всеобщим достоянием. Фауст полемизирует с Вагнером в картезианском духе, придерживаясь мнения Декарта, что на истину скорее натолкнется один человек, нежели целый народ. И это знание и прозрение никогда не будут встречены с радостью, каждому великому ученому уготована роль мученика познания.

После беседы с Вагнером у Фауста начинается глубокая душевная депрессия. В отчаянии от мысли, что сын земли ограничен конечностью своего существования, Фауст предпринимает последнюю попытку вырваться из навязанной ему формы жизни, ему нужно во что бы то ни стало разорвать формы пространства и времени. Иными словами, выйти за пределы априорных, субъективных форм чувственности, пространства и времени, если говорить языком Канта. Для этого Фауст должен сбросить с себя ограничение собственной телесности, ему нужна свободная смерть, он должен взмыть к новым сферам чистой деятельности, вырваться из мира пространства и

времени, с которым он связан телесно. Только освободившись от телесной оболочки, его дух обретет спонтанность, будет неудержим. В предвкушении такой чистой деятельности Фауст хочет оставить бытие червя, копошащегося в одной из борозд мироздания. Он хочет быть свободным от страха смерти, от страха перед жизнью. Он хочет доказать, что человек достоин взойти на божественные высоты. Фауст решает принять яд, но когда он подносит к губам чашу с ядом, слышит храмовое пение. Он оставляет чашу, самоубийство не состоялось. Не страх божественного наказания за игнорирование христианских заповедей, не страх перед религией, запрещающей самоубийство, а сам дух жизни препятствует ему сбросить земную оболочку. Слышится храмовое пение, и мир удерживает Фауста, не дает ему перенестись в другое измерение, тормозит его порыв к сфере чистой духовности. Здесь начинается та линия в трагедии, которая обуславливает появление Мефистофеля.

Мефистофель является вторым по значимости героем трагедии, тенью Фауста. Под этим именем дьявол появляется в первый раз в средневековой книге о Фаусте, Вероятно, имя восходит к двум еврейским словам: «мефис» (разрушитель) и «тофоль» (лжец). Существует достаточно сомнительная версия происхождения этого слова от греческих слов «me fodo files» (ТОТ, КТО НЕ ЛЮБИТ СВЕТ) или «me Fauslto files» (ТОТ, КТО НЕ ЛЮБИТ ФАУСТА). Если первую этимологию можно было бы принять, то вторая выглядит слишком искусственно.

В «Прологе на небе» Господь признал, что из всех духов отрицания он больше всего благоволит к Мефистофелю. Заслуги Мефистофеля состоят в том, что он не дает людям успокоиться. В целом Мефистофель изначально признает свою полную зависимость от Бога, ибо негативное начало парадоксальным образом всегда превращается в добро. Мефистофель дает себе следующую характеристику:

Я дух, что вечно отрицает.

И правда требует того:

Все сотворенье, без сомненья,

Вполне достойно разрушенья.

И лучше, если бы его

Совсем на свет не появлялось.

Все, что у вас ни называлось

Иль разрушеньем, или злом,

Вот все явления такие —

Моя природная стихия.

Таким образом, в трагедии появляется дух отрицания, дух того сознания, которое Карл Густав Юнг определил как негативное сознание. И нет ничего удивительного, что критицизм преобладает у Мефистофеля над демонической силой. Разум человека, обладающего негативным сознанием, направляется на разрушение того, что является ценностью для другого; он подвергает сомнению не существо дела, а обстоятельства⁶.

Почему Гете вводит в трагедию дух отрицания? Дело в том, что дух отрицания, дух критики — это характерная черта XVIII столетия начиная с 70-х годов. Дух критики был направлен против рассудочного догматизма, против всего обветшалого, регламентированного, ретроградного; против того, что было лишено внутренней свободы, что сковывало свободу личности. Он иногда принимал нигилистические формы полного отрицания смысла жизни.

В трагедии присутствуют два представителя этого века. Фауст — это вдохновение и энтузиазм. Энтузиазм Фауста — это энтузиазм уже развитого сознания. Сознания, которое спокойно обращается и во внешний мир, и на самого себя — то, что можно назвать рефлексией или рефлексивным сознанием. Этому сознанию присуще критическое отношение. Но самое главное — это именно рефлексивная сторона фаустовского сознания, способная делать себя объектом мысли, видеть себя со стороны, уметь мыслить о своих чувствах, давать мысль о мысли. И критический дух является инструментом рефлексии, прежде всего саморефлексии. Естественно, что этот дух выступает и как иронический дух.

Мефистофель — дух иронии, который проходит через всю трагедию. Самая важная особенность этой иронии: она плодотворна, продуктивна в том смысле, что она будит в Фаусте неудовлетворенность, заставляет рефлексивное

⁶ См. об этом подробнее: Kommerel M. Geist und Buchstabe der Dichtung. Berlin. 1944, S. 24-25.

сознание Фауста быть в постоянном напряжении. Обоим героям, Фаусту и Мефистофелю, присуще и демоническое, и дьявольское. И самому Гете демония также не была чужда⁷. Но божественное в Фаусте все-таки преобладает. Мефистофель же дьявольское берет в чистом виде. Это скорее ироническая дьяволиада. Надо сказать. Томас Манн прекрасно заметил, что дьявольское в Мефистофеле не в таких уж плохих отношениях с божественным. Господь говорит о Мефистофеле:

Таких как ты, не презираю я:
Из духов всех, живущих отрицаньем,
Уж плут совсем не тягость для меня.

Гете очень тонко вводит Мефистофеля в действие во второй сцене. До этого Фауст пытался выйти из своего «я» с помощью знака макрокосма и затем с помощью самоубийства. Сцену за городскими воротами мы можем воспринимать как дальнейшее осуществление стремлений Фауста. Фауст выходит из города, присоединяется к горожанам, которые празднуют Пасху, его разговор с народом у городских ворот происходит на фоне гуляния многокрасочной толпы. Люди празднуют Воскресение Господне, духовное возрождение, обновление мира. Главное, однако, в этой сцене — появление черного пуделя, который неотступно следует за Фаустом и Вагнером до самого жилища, а в кабинете Фауста уже предстает перед ним в образе самого дьявола. Мефистофель возникает перед ним в тот момент, когда охватившее Фауста стремление достигает своего апогея, когда он опять-таки стремится перешагнуть тесные границы своего мира.

То, что встреча Фауста и Мефистофеля происходит на Пасху, очевидно, должно придать священный, сакральный характер всему событию. Это означает, что начавшееся в священный день приключение несет в себе положительный смысл. Место встречи Фауста и дьявола — у городских ворот, которые символизируют здесь выход человека в более широкое пространство бытия. И хотя все приключения Фауста будут заключаться в том, чтобы идти за Мефистофелем, цепь странствования по стадиям бытия все-таки будет проходить под знаком Воскресения Господня. Следовательно, Мефистофель — это не полностью inferнальный образ и не носитель абсолютного зла.

По замыслу Гете, в «Фаусте» должен был появиться подлинный Сатана

⁷ Аникст А. Фауст, Гете. М. 1979. с. 112.

как носитель всех темных сил. Сцена Вальпургиевой ночи должна была завершиться ужасающим, гротескным шабашем, и вершиной этого шабаша должно было стать появление Сатаны в окружении ведьм, блудниц, козлов — всех действующих лиц, присущих дьявольской атрибутике. Здесь должны были торжествовать два начала — бездуховная человеческая похоть и золото. Мефистофель должен был присутствовать в этой сцене как бы в качестве заместителя главного режиссера — Сатаны. Для XVIII века эта сцена написана на пределе пристойности, но удивительно сильно и мощно. Но в окончательный вариант «Фауста» Гете ее не включает по той причине, что сцена имела бы гротескный характер и в какой-то степени она была бы смешной, в данном случае глубина философской демоники была бы снижена гротескностью образов. Мефистофель предстал перед Фаустом в виде пуделя, и слова о пуделе Гете вкладывает в уста Вагнеру:

Не ясно ли, что тут о привидении

Не может быть и речи?

Видишь сам —

На брюхо лег, хвостом виляет.

Ворчит...

Вагнер говорит о его безвредности и безобидности. Пудель, как известно, наиболее зависящая от человека порода собак, он удивительно общителен и добр. Считается, что из всего собачьего мира эта порода обладает наименьшей агрессивностью; это собака, которая совершенно потеряла свой охотничий инстинкт. Появление пуделя в «Фаусте» — намек на обольстительность духа отрицания — Мефистофеля. Мефистофель в первое его появление не символ зла, а символ общительности. Фауст обращает внимание на странное поведение пуделя, он чувствует, что это не обычная собака. Мефистофель впоследствии ведет с Фаустом разговоры, которые он не посмел бы вести с Богом. Смысл речей Мефистофеля заключается в том, что созданный Богом мир и порядок не совершенен, более того, он никуда не годится, все существующее в нем заслуживает уничтожения. Но все напасти, которые Мефистофель посылает на землю, никак не могут уничтожить мир. Космический порядок остается незыблемым, несмотря на всю глупость и несовершенство этого мира.

Кто же такой Мефистофель? Это или сам Сатана, или один из подвластных Сатане чертей. В "Фаусте" Гете он фигурирует как главный представитель Ада, посланник Ада. И в то же время — это дьявол второго ранга. Здесь Гете не интересует абсолютная точность, для него важно другое. Гете создает свою модель мироздания, свою картину мира, и в ней демоническим силам, духу отрицания отводится важное место. Мефистофель считает, что изначальной стихией мира была тьма, она скрыта в основе всех вещей. А свет — это всего лишь порождение тьмы, он не связан с сущностью вещей, он способен лишь осветить поверхность. И когда наступит конец этого мира и все подвергнется разрушению, тогда повсюду снова воцарится тьма.

Устами Мефистофеля Гете излагает нам свой миф о сотворении мира. Что же это за миф? Гете создал собственную космогоническую модель, которая резко отличается от христианской. Согласно Гете, создание божественной Троицы — Бога-Отца, Бога-Сына и Бога-Святого Духа — привело к тому, что круг замкнулся, и божества уже не могли создавать себе подобных. Но божественное начало может быть только началом творческим. Троица же утратила потребность к воспроизведению, она пребывает в состоянии самоуспокоенности⁸. И именно поэтому было создано еще и четвертое божество. Гете здесь достаточно вольно обращается со Святой Троицей, он делает то, что запрещал делать святой Августин — переводит Троицу в ранг языческих богов. В четвертом божестве уже таится некоторое противоречие. Это божество — Люцифер, и он наделен у Гете творческой силой. Получив созидательные силы, Люцифер создал бытие, но случилось так, что после этого им овладела гордыня, он восстал, часть ангелов пошла за ним, а другие отправились за Богом и вознеслись к небу. Люцифер создает материю. Но односторонность Люцифера стала причиной всего зла, происходящего в мире. Люциферову бытию недоставало лучшей половины, Троица была отделена от мира, созданного Люцифером. Мир Люцифера выглядел довольно странно. В нем была концентрация, сплоченность, это был путь в центр, путь в глубины, но ничего не имело характера распространения, расширения. Это уходящая в себя вселенная. Такая концентрированная материя, как считает Гете, уничтожила бы бытие и самого Люцифера, если бы не божественное вмешательство. Троица наблюдала за концентрацией материи и, дождавшись определенного момента, начала свое творение, как бы исправила творение

⁸ Гете И. В. Собр. соч. В 10-ти томах. М., 1976, т. 3, с. 296.

Люцифера, устранила изъян мироздания. И волевым напряжением, как пишет Гете, Троица мгновенно уничтожает зло и с ним преуспеяние Люцифера. Троица одарила бесконечное бытие способностью распространяться и восходить к первоистоку. Как считает Гете, необходимый пульс жизни был восстановлен.

Образ Мефистофеля в «Фаусте» достаточно сложен — наряду с тем, что это дух отрицания, негативный дух, он еще в то же самое время дух, который является настоящим созидателем. И в эту эпоху, как говорит Гете, появилось то, что мы называем светом и привыкли считать Творением. Мироздание — это не некое замкнутое единство, где части хорошо приложимы друг к другу, мироздание изначально проникнуто принципом развития, принципом созидания, творчества. Односторонний мир Люцифера был исправлен внесением в него светоносного начала, наличие света исправило мир материи и мир природы, сотворенный Люцифером. Дело Люцифера завершилось бы фиаско, если бы Троица не осветила его деятельность, не придала ей смысл. Эта деятельность внутри материи, внутри жизни как бы освещается светом трех ипостасей и, таким образом, Люцифер и его начало, его посланник на земле Мефистофель все время придают действию движение. При этом они хотят созидать, создавать своего рода разрушения, уходя в материю, уходя во тьму, — и одновременно создают для божества возможность освещать деятельность человека и придавать ей смысл.⁹ Это и есть та философская конструкция, та мифологическая концепция, которую Гете вкладывает в «Фауста». Он разбивает созидательную деятельность на два начала — с одной стороны существует Фауст, с другой Мефистофель, который собственно и двигает действие, он становится движущим началом трагедии Гете.

Обратимся к тексту еще раз. Возвратившись с прогулки, Фауст собирается вновь приступить к своим занятиям. Войдя в свой кабинет, он говорит, что оставил поля и горы, окутанные ночной тьмой, — сообщает о том, что он преодолел тьму, и входит в своего рода состояние света, духовного свечения:

В душе высокие порывы

Родятся тайно в этот миг.

В душе Фауста постепенно стихает шум внешнего мира, и под влиянием

любви пробуждаются лучшие чувства:

И в глубине душевной вновь

Горит огонь благоговенья

И к человечеству любовь!

Общение с другими людьми во время прогулки дает воскреснуть этой любви к человечеству. Надо сказать, особенность истории Фауста в том, что процесс духовного творчества в нем неотделим от демоники. Иначе говоря, порыв души к свету соединяется здесь с демонией, с мефистофелевским началом. В пасхальный вечер Фауст возвращается с праздника, ощущая в себе свое высшее «я», он находится в состоянии контакта с Богом, но возвращается не один, за ним идет безобидный и смысленный на вид пудель. Черный цвет пуделя являет нам его настоящую сущность. Его появление означает, что в психике Фауста начинает действовать какая-то темная сила, и эта сила лишает его настроенности на высокий лад: «При силе всей хотенья из сердца не течет уже успокоенье».

Свою духовную высоту Фауст пытается сохранить с помощью книги. Но теперь он ищет вдохновения не в книге Нострадамуса, а в Новом Завете. Фауст даже собирается переводить начало Нового Завета, задумывается над первой строкой и приходит к мысли, что в Евангелии от Иоанна правильнее было бы перевести «В начале Мысль была», нежели «В начале было Слово». Здесь речь идет о переводе греческого слова «логос». Однако значение немецкого «das Wort» гораздо уже значения греческого «логос». Слово — это только лишь знак, и оно может быть стершимся понятием. Слово — это нечто готовое, заранее данное. При переводе таким образом творение теряет свое значение, превращается в семиозис, приобретает знаковую форму. В конечном итоге словозамена вещей — это искажение мира, и если заменить «логос» на «слово», то мир лишается энергии, лишается продуктивности. Гете говорил: «Мне отвратительно любое знание, не пробуждающее меня к действию, к творчеству». Перевод «В начале было Слово», как считает Фауст, ограничит мир схемами безжизненной науки. Далее следует другой перевод — «Im Anfang war der Sinn». Теперь речь уже идет о более широком понятии, речь заходит о смысле, о размышлении. Этот перевод уже больше соответствует библейским

⁹ Там же, с. 297.

божественным премудростям. Собственно, миф о божественной премудрости, о мудрости Бога — это единственный миф в Библии. Это мудрость Господня, и именно мудрость (*der Sinn*) имел Господь перед сотворением мира. Мудрость сопровождает весь процесс сотворения мира. Но Фауст склоняется к другому выводу: *Ist es der Sinn, der alles wirkt und schafft? Es sollte stehen: «Im Anfang war die Kraft»*. «*Der Sinn*» Фаустом отвергается: «Подумай наперед: ну, разве мысль зачин всему дает и все так мощно сотворила?» Он утверждает, что здесь должно стоять другое слово: «Была в начале Сила». Но от слова «*die Kraft*» Фауст тоже отказывается и приходит к окончательному решению: *-Im Anfang war die Tat* — «Было Действие от самого начала».

И здесь возникает проблема, которая занимала многих переводчиков в XVIII столетии. Гердер переводил слово «логос» сразу несколькими словами: *Gedanke, Wort, Wille. Tat, Liebe*. При переводе этого слова использовалось сразу несколько понятий. Эта сцена имеет двоякий смысл. Гете говорит здесь о продуктивном характере творения мира, о том, что мир есть вечное творчество. И в то же самое время высказывает свое ироничное отношение к новой школе перевода Библии. Стремление переводить Библию по-новому после Лютера возникало неоднократно, и в XVIII веке также были многочисленные такие попытки. Вся сцена имеет двойной план, здесь Гете иронизирует над своим другом Гердером, который предпринимал попытки перевести Библию; игра в слова в какой-то степени забавляет Гете. И одновременно здесь ставится важнейшая для XVIII и XIX веков проблема мира. Мы видим: отвергая перевод «В начале было Слово», Фауст отвергает Христа. Он предпочитает слово «Действие», он утверждает космогонию, которая была близка к языческой вере.

В то время, когда Фауст переводит Евангелие, пудель постепенно превращается в Мефистофеля. Фауст находится в состоянии духовной экзальтации, духовного восторга, и в этот момент темное начало входит в его душу. Его душа получает тень, и этой тенью является Мефистофель. Так гетевская мифологема дополняется присутствием Люцифера. Появление Мефистофеля как раз дает развитие этим словам «*Im Anfang war die Tat*». Гете в данном случае подводит нас к мысли, что психика и разум не изобрели сами себя, а разум обрел нынешнее состояние только путем развития. Процесс развития разума не прекращается и поныне, это значит, что нами движут как внутренние, так и внешние стимулы. Внутренние побуждения к действию, как

показывает нам Гете, вырастают из глубин, не имеющих отношения к сознанию. Мефистофель появляется как раз в тот момент, когда Фауст не может понять смысл действия. С духом отрицания Фауст ведет себя властно и даже заносчиво, он нисколько не боится посланца тьмы. Да и вид Мефистофеля не располагает к страху.

Здесь же мы находим одну из главных черт фаустовского человека у Гете — безжалостность. Истину Фауст ищет за пределами морали и религии, он готов вступить в диалог с дьяволом и не боится этого. Явившийся Фаусту Мефистофель сразу определил свою метафизическую сущность: «Я часть той силы, что, желая злое, творит, однако, только лишь благое». С самого начала он говорит, что разрушение — его стихия. При этом разрушение становится созиданием, и в процессе деятельности всегда появляется светоносное начало бытия.

Первое, что делает искушитель - Мефистофель, — он пробуждает в своем подопечном интерес к сфере тела и власти. Это та сфера, где искушение является особенно сильным. Если использовать психоаналитическое толкование, то Мефистофель действует как умелый психоаналитик, который помогает пациенту обрести вытесненные желания¹⁰. Фауст, занимаясь наукой, отрекся от всего, он забыл о любви, о власти, о наслаждениях. Мефистофель дает возможность Фаусту признаться в том, что он обладает человеческими желаниями: жадной любви и власти. Но Фауст настаивает на своем неприятии мира, в его душе все время царит тревога и беспокойство, в сцене с Мефистофелем Фауст опять попадает под настроение религиозного аскетизма и мизантропии¹¹. Корень этой мизантропии — вытесненные из его души желания и надежды. Но Фауст отрекается от всего. Он проклинает мечты о славе, проклинает все человеческое — ограниченное человеческое счастье, семью, власть, труд; он проклинает золото, То есть мы видим полное неприятие мира. Мир прежних ценностей разбит, и это означает абсолютную духовную смерть героя.

Фауст хочет иного мира, иного бытия, а Мефистофель понимает его достаточно прозаически, он предлагает Фаусту выйти в мир земных радостей и

¹⁰ Психоаналитическое толкование этой сцены читатель найдет в: Наранхо К. Песни просвещения. СПб. 1997. с. 174-180.

желаний. Мефистофель хочет доказать ему, что мир, в котором живет человек, не стоит ни гроша, что он достоин уничтожения. Мефистофель в данном случае – и дьявол, и ангел-хранитель, и искушитель, и освободитель. Более того, он понимает, что постоянная тоска о недостижимом приведет Фауста к катастрофе. Мефистофель говорит герою: «*Noeg auf mit deinem Gram zu spielen*» — «Да перестань играть своей тоскою! Она, как коршун, сгложет, съест тебя». Здесь мы видим прометеевский образ коршуна, терзающего печень. Человек не может существовать в изоляции от мира. Мефистофель призывает Фауста выйти из кельи, в которую он сам себя запер, и вступить в общение с людьми¹². Но гетевский герой не хочет делать этого, он отказывается от желаний.

Мотив дьявола, выполняющего любые прихоти человека, очень распространен в фольклоре, но в данном случае нужно поменяться ролями. Когда мирская жизнь закончится, Фауст должен стать слугой дьявола. Но Фауста несколько не интересует, что с ним случится в загробном мире, он полностью разочарован и не может представить, чем его может вознаградить Мефистофель, какое наслаждение в земной жизни ему еще не знакомо. Мефистофель требует от Фауста расписки кровью, на что Фауст отвечает:

Werd' ich zum Augenblicke sage: Verweile doch. Du bist so
schoen.

Dann magst du mich in Fesseln schlagen, Dann will ich gern
zugrunde gehn!

Dann mag die Totengloeke schallen,

Dann bisl du deines Dienstes frei,

Die Uhr mag slehn, der Zeiger fallen

Es sei die Zeil fuer mich vorbei!

Когда хоть раз остановлю мгновенье:

«Помедли дивное и прочь не улетай!», Ты на меня оковы
налагай,

¹¹ Там же. с. 176.

¹² Там же. с. 178.

Твоим стать я готов без замедленья!

В тот час пусть колокол надгробный запоеет; Тогда конец твоей неволи.

Пусть часовая стрелка упадет:

Мне времени не нужно будет боле!

Мефистофель достиг своей цели, самолюбивое желание Фауста превращается в желание испытать все. В процессе трансформации его первоначальное желание превращается в конечном итоге в жажду жизни, которая не знает границ. С этого момента начинается совместный путь Фауста и Мефистофеля по жизни.

Вторая стадия выхода Фауста в жизнь — замечательная сцена в погребке Ауэрбаха. Она показывает, как низко Мефистофель ценит человеческий род. Поэтому первое, что он хочет сделать, это приучить Фауста к пьянству. И ведет его туда, где есть плоды Бахуса, надеясь, что опьяненный Фауст быстро захочет остановить мгновение и объявить его прекрасным. В погребке Ауэрбаха, убедившись в невозможности одержать молниеносную победу над Фаустом, черт проделывает перед веселящимися студентами различные фокусы с вином. В народной книге, а также в «Прафаусте» это свершает Фауст. В окончательной редакции Гете делает фокусником Мефистофеля.

Кроме того, Мефистофель выступает здесь как обличитель общественных порядков, и вся сцена носит ярко выраженный сатирический характер. Объектами сатиры становятся церковь и власть, в особенности в знаменитой Песне о блохе. Это действительно одно из самых сильных сатирических произведений, которые знает история мировой литературы.

То, что эта песня вкладывается в уста Мефистофеля, не случайно. С некоторым преувеличением можно было бы сказать, что критический дух Мефистофеля, дух чистой негативности, направлен против тех феноменов человеческого бытия, которые люди склонны трансцендировать, делать сакральными, неприкосновенными. Видимо, негативный дух истории связывался Гете с демоническим. В ход действия трагедии вносится историчность, конечно, по-мефистофельски понимаемая.

Следующая сцена вводит читателя в мир демонию. Это знаменитая «Кухня ведьм». Мефистофель приводит Фауста в тот мир, где он —

полновластный властелин. Ведьма должна сварить для Фауста напиток, который герой выпьет, чтобы помолодеть. Испив это зелье, Фауст обретает способность к любви, любви плотской, не проясненной светом духовности, Мефистофель иронизирует:

Скоро, скоро тип живой
Всех женщин пред тобой предстанет.
Таков напиток: непременно
Во всякой женщине пригрезится Елена.

После этой сцены в «Фаусте» начинается трагедия Гретхен. Любовная линия в драме связана с одной произошедшей во Франкфурте страшной историей, которая потрясла поэта. Молодая служанка, Сюзанна Маргарета Брандт, родив вне брака ребенка, утопила его и созналась, что совершила это преступление. Ее осудили на смертную казнь и обезглавили. Девушка была соблазнена молодым человеком, бросившим ее. Судьба соблазненной и брошенной девушки интересовала штюрмеров. Друг Гете Генрих Леопольд Вагнер написал мещанскую драму «Детоубийца», к которой Гете относился отрицательно, видимо, оставляя только за собой подлинно художественное развитие этой темы. В каком-то смысле Гете оказался прав, потому что никто из его современников не поднял эту тему на высоту такого великого искусства, как он. Трагедию Гретхен можно рассматривать даже как пьесу в пьесе, потому что она сохраняет в себе черты самостоятельного действия, никак не связанного с предыдущим повествованием. Линия Гретхен насчитывает немногим свыше тысячи стихотворных строк. И в то же самое время это концентрированное и внутренне единое произведение. Причем оно обладает классической драматургической структурой, четко делится на пять частей по принципу пятиактного деления драмы. Здесь есть завязка, развитие действия, задержка и катастрофа. Гете, конечно, ориентировался на тип шекспировской драмы и не соблюдал правила трех единств.

Фауст впервые видит Гретхен выходящей из собора. Девушка только что исповедалась, и мы сразу же понимаем, что важнейшей чертой гетевской героини является ее набожность. В Бога она верит искренне и всем сердцем. Нравственное и религиозное для нее едины, но при этом в характере Гретхен невозможно найти ничего, что хоть чем-нибудь напоминало бы ханжество. И в то же самое время — это абсолютно мирская натура. Героиня Гете прекрасно

осознает свое сословное положение, свидетельство тому — ее первый краткий разговор с Фаустом. Нравственность и богопочитание идут у нее рука об руку с установленным в мире порядком вещей. Для девушки немислимо выйти за рамки своего сословия. Хотя Фауст не дворянин, но Гретхен принимает его за такового, мгновенно осознавая разницу между ними¹³. Эта деталь служит не только верной передаче исторического колорита, это сущность характера самой Гретхен.

Фауст восхищен красотой девушки, для него достаточно и физической привлекательности героини, и первое, что охватывает его, — простое вожделение. Образованному герою не приходит в голову мысль, что Гретхен личность и что внимание ее надо заслужить. Фауст желает обладать Гретхен, и Мефистофель бесконечно рад, что в Фаусте, наконец, пробудилось вожделение, та область человеческой психики, которой, по его мнению, целиком распоряжается сам Мефистофель. Но в этой ситуации черт попадает в незавидное положение, потому что Фауст хочет использовать его в качестве банального сводника, заставить заниматься одной из самых презренных в Средневековье профессий. Фауст неумолим, сводничество, говорит он Мефистофелю, это дьявольское занятие. Черт, конечно, унижен, хотя и прекрасно улавливает характер просьбы Фауста. Все идет по его сценарию, но оказывается, что Мефистофель не имеет власти над девушкой, ибо только что вышедшая из храма Маргарита находится под сенью божественного благословения. Там, где полностью осуществляется законодательство Бога, где творение находится под полным контролем божественного разума, там нет пространства для деятельности демонических сил. И Мефистофель с возмущением констатирует, что Гретхен абсолютно чистое и невинное существо.

Еще раз отметим, что первый порыв Фауста к Гретхен является грубо чувственным. И Мефистофель, парируя фаустовские выпады, справедливо называет его распутником, воображающим, что женская красота существует только для удовлетворения его сладострастия. Но Фауст непреклонен в своих желаниях, ему хочется, чтобы этой ночью девушка была у него, и требование это категорично. Не достигает успеха также и второй способ приворожить девушку. Идея Мефистофеля проста: необходимо достать шкатулку с драгоценностями, и девушка, увидев их, сойдет с ума. Здесь у Фауста уже

¹³ Doke T. Faustdichtungen des Sturm und Drang. Goethe. Neue Folge des Jahrbuchs der Goethe-Gesellschaft.

начинает возникать сомнение — честный ли это путь к сердцу Маргариты. Но особенностью Мефистофеля является то, что он поначалу избирает самый элементарный путь для достижения цели, а потом уже, когда первые попытки не удаются, усложняет свои действия.

Следующая сцена показывает нам Гретхен в ее комнате, и здесь из ее уст звучит замечательная «Баллада о Фульском короле» (в переводе Иванова — «короле чужого края»), баллада о верности в любви до самой смерти. Она становится перспективным моментом в трагедии Гретхен, как впрочем, и все песни Маргариты. Верность в любви — это основное качество гетевской героини, которое сохраняется у нее до смертного часа. Затея со шкатулкой с драгоценностями не удастся. Гретхен рассказывает о своей находке матери и та, будучи благочестивой христианкой, относит шкатулку попу. Таким образом шкатулка попадает в руки церкви; попутно скажем, что этот сюжетный момент дает возможность Гете развить критику церкви и государства. Мефистофель предпринимает новую попытку: является к соседке Гретхен Марте с сообщением, что ее муж умер в Неаполе от тяжелой болезни.

Марта — это полный контраст Гретхен, она нисколько не горюет о кончине своего непутевого супруга и, узнав, что он ничего ей не оставил, быстро его забывает. Кроме того, Мефистофель своим достаточно галантным поведением привлекает ее внимание к себе. Для того, чтобы подтвердить смерть мужа, по обычаям и юридическим нормам необходим второй свидетель, и он появляется — это Фауст. Вся сцена представляет собой своеобразный квартет, его разыгрывают две пары — Гретхен и Фауст, Мефистофель и Марта. Мефистофель изображает из себя волокиту, старающегося приударить за Мартой, и она готова выйти за него замуж. Вся ситуация выглядит как смешение сцен — то появляется Марта с Мефистофелем, то Гретхен с Фаустом. Гретхен влюбляется в красивого молодого кавалера. В сцене свидания у Фауста еще нет полной любви, пока это только эротическое чувство, но уже в следующей сцене — в лесной пещере — страсть у Фауста сливается с чувством природы. Природа оказывает воздействие, которое возвышает его чувства. Любовь к Гретхен соединяется с открытостью к природе, и следует замечательный монолог — благодарственная песнь духу Земли:

Высокий дух! Ты все, ты все мне дал,

О чем тебя молил я. И в огне

Свой образ обратил ты не напрасно

Ко мне. Ты дал мне дивную природу,

Как царство; дал мне силу ощущать

Ее и ею наслаждаться.

Здесь, как и в лирике молодого Гете, так и в его «Вертере», любовное чувство охватывается ощущением природы, открытости ей и получает в результате этого соединения мощный импульс природных сил. Из первоначального эротического влечения в душе Фауста рождается любовь, приобретающая космические горизонты. И масштабы этого чувства кажутся герою поистине вселенскими. Естественно, Мефистофель на все тирады Фауста отвечает с присущей ему иронией, поскольку он не верит в человека и не верит в силу любви.

Сцена в комнате Гретхен — великая лирическая исповедь героини, любовное чувство показывается через призму сознания Гретхен. В нем объединены два начала — радость и страдание. Маргарита в восхищении от своего любимого. Ее любовь к нему обладает такой силой, что она не может ее осмыслить. Это чувство непостижимо для нее.

Где ты, где, мой покой?

Сердцу так тяжело...

Никогда, никогда

Не найти мне его.

Где его нет со мной.

Веет смертью одной.

И весь свет оттого

Мне постыл без него.

В этой песне в преломлении чувства Гретхен дается образ Фауста. Маргарита осознает, что ее любовь может принести ей не только радость, но и

страдания и даже гибель:

Грудь изныла Моя,
Так и рвется к нему;
Отчего его я
Удержать не могу?

Развитие и стадии любви Гретхен к Фаусту от начала до катастрофы прослеживаются поэтом с неповторимой точностью понимания самого феномена любви. Мы видим, как в Гретхен зарождается это чувство, как оно вырвало ее из бюргерского мира, привело к конфликту с обществом и с самой собой. Катастрофа Гретхен вызвана тем, что все в бюргерском мире противодействует ее любви. Эта любовь стала причиной смерти матери, гибели брата, убийства ребенка, и причина всей трагедии героини — прежде всего социальные противоречия и общественные условия, в которых она находится. Одновременно эти конфликты и косность бюргерского мира высвечивают чистоту и силу ее самозабвенной любви. Простая девушка становится у Гете героиней великой трагедии. В истории мировой литературы ее можно сопоставить только с Антигоной и с Офелией. Вся линия Гретхен — это утверждение права свободной любви, одного из самых элементарных прав человека, и в праве на эту любовь сословное общество отказывает героине, становясь причиной ее гибели. В этом отношении трагедия Гретхен приобретает общечеловеческое значение.

Бюргерское общество с совершенным спокойствием взирает на практически узаконенное распутство и не может простить Гретхен ее разрыва с устоями, в основе которых лежит ханжество и лицемерное благочестие. Героиня становится жертвой обмана, и события в драме осложняются тем, что Гретхен, думая, что она дает матери сонный напиток, дает ей яд. С этого момента ей открывается весь ужас ее поступка, весь ужас ее любви. Она начинает осознавать, как низко она пала. Бюргерское общество, к которому также принадлежит ее брат, осуждает и презирает ее. Фауст наслаждался и пресытился любовью и, кажется, ему больше ничего не нужно.

В XIX веке сформировалась концепция, согласно которой уход Фауста от Гретхен объясняется тем, что ее мир для Фауста слишком узок, что существует слишком большое различие в интеллектуальном мире гетевских героев, что

неудержимое стремление Фауста не может быть сдержано любовью простой девушки. Данную точку зрения исследователи пытались выдать за гетевскую. В действительности это не так. Ничто в гетевском тексте не может ее подтвердить. Это уход пресытившегося любовью человека, это настоящее преступление и предательство. Девушка остается без какой-либо опоры в ее самоотверженной любви. Диалог Гретхен с Лизхен демонстрирует нам, если так можно выразиться, «общественное мнение». Лизхен говорит Маргарите о судьбе знакомой девушки, которая догулялась до того, что теперь «за двоих — и ест, и пьет», то есть за себя и будущего ребенка. Когда Гретхен начинает жалеть оступившуюся, Лизхен ей злорадно возражает:

И ты ее жалеешь?
Как жили мы? Бывало, днем всегда
Сидишь за пряжею, а ночью никуда
Из дому выходить не смеешь.
А что она? Все с миленьким своим
То за воротами, то в темном закоулке;
Часы казались, поди, минутой им.
И очень краткими предлинные прогулки...
А вот теперь пусть в храм она идет
В рубашке грешницы для покаянья
И там среди всего собранья
Поклоны тяжкие кладет!

В этих словах гетевская героиня видит свою судьбу. Обманутая, преданная Фаустом, осуждаемая обществом, героиня ищет защиты у Богородицы, обращаясь к ней с молитвой, и просит спасти ее от мук позора.

Молитва Гретхен — подлинный шедевр лирики Гете. Со смелыми, никогда не появлявшимися до Гете рифмами, которые восхищали выдающегося русского поэта А. К. Толстого.

Hilf! Rette mich von Schmach und Tod!
Ach neige,
Du Schmerzenreiche.
Dein Antlitz gnaedig meiner NOT!

Даже самым выдающимся русским переводчикам не удавалось сохранить

эту смелую рифму.

От смерти, позора спаси, Всеблагая!

Тебе

В своей беде

Молюсь, Страдалица Святая!

Далее события следуют с нарастающей быстротой. Фауст и Мефистофель у дома Гретхен. Появляется ее брат Валентин. Из его монолога мы узнаем, что о девушке идет дурная молва, он слышит намеки на ее грех, и когда Мефистофель поет гротескную серенаду, Валентин приходит в ярость. Сцена заканчивается гибелью Валентина. Страдания героини усиливаются еще и тем, что умирающий брат проклиняет ее. Поведение Мефистофеля во всей этой ситуации можно рассматривать как аналог отношения общества к Гретхен. Естественно, что любовь не может бесследно исчезнуть из души Фауста. И чем больше любовь к Гретхен вырывается из тьмы чувственного вожделения, становясь более чистой и духовной, чем сильнее Фауст начинает чувствовать свою вину перед девушкой, чем больше его терзают муки совести (этого не мог предусмотреть Мефистофель), тем сильнее становятся попытки черта заставить Фауста забыть о Гретхен. Ибо он видит, что никак не может заполучить душу Фауста¹⁴.

В этой ситуации Мефистофель делает последнюю попытку бросить Фауста в стихию разврата. Он хочет сделать его участником демонической оргии, в которой сам является главным распорядителем. Это знаменитая сцена Вальпургиевой ночи на Блоксберге (Брокене). По народным поверьям, в день святой игуменьи Вальпургии ведьмы обычно собираются на шабаш, и в эту ночь природа приобретает демонический характер; кажется, что все благотворные силы из нее исчезают, она наполняется обманчивым холодным светом блуждающих огоньков, освещающих дорогу, и ночная сторона природы проявляется с особой силой. Именно здесь Фауст должен навсегда забыть о Гретхен. Но как вино в погребеке Ауэрбаха не способно затмить разум Фауста, так же и эротическое опьянение Вальпургиевой ночи не может стереть из сознания Фауста Гретхен, он продолжает ее любить. И тогда герою раскрывается весь смысл свершившегося. За убийство новорожденного ребенка, которое Гретхен совершила в полном безумии, она заключена в

¹⁴ Strich Fr. Zu Faust I. Deutsche Dramen von Gryfius bis Brecht. Frankfurt am Main und Hamburg,

тюрьму и ждет своего смертного часа. Теперь Фауст понимает как свою вину, так и вину всего общества. Естественно, что весь гаев его обращен против Мефистофеля. Это единственная прозаическая сцена в окончательной редакции первой части, и в ней Гете достигает огромной силы социального обличения.

Первая часть трагедии завершается сценой в тюремной камере. В «Прафаусте» она была написана прозой и стала, пожалуй, самым выдающимся достижением прозы "Бури и натиска». В редакции 1807 года это уже зарифмованный текст. Фауст пытается спасти возлюбленную, которую застаёт в состоянии полубезумия. Две реальности сталкиваются в сознании Гретхен – ее преступления и любовь к Фаусту. Ее сознание блуждает между этими реальностями. Муки совести требуют, чтобы героиня отдала себя на суд Божий и искала спасения у Бога. Появление любимого возвращает в ее душе надежду на продолжение жизни. Но когда видит Мефистофеля, она отказывается идти с Фаустом и отдает себя в руки Бога. На категоричные слова Мефистофеля «Осуждена» голос свыше отвечает «Спасена». В «Прафаусте» этого слова не было. По первоначальному замыслу Фауст должен был разделить судьбу многих героев «Бури и натиска», то есть погибнуть. Окончательная редакция первой части и голос свыше в ее последней сцене указывали на то, что в трагедии будет продолжение.

Вторая часть отличается от первой, прежде всего, структурно. Пять действий второй части представляют собой грандиозное продолжение развития фаустовской идеи, которая должна была закончиться спасением души Фауста. Голос свыше в финале первой части как бы намекает на это спасение.

В начале первого действия второй части Фауст после потрясения, перенесенного в тюремной камере Гретхен, перенесен на цветущий луг. Он раздавлен тяжестью совершенных им преступлений, обессилен и стремится к забвению. Он, по словам Гете, полностью парализован, даже уничтожен. Кажется, что его покинули последние жизненные силы. Забвение — единственный удел героя. Однако близкое к смерти состояние все же временное, и чтобы вывести Фауста из летаргии, чтобы в нем возгорелась новая жизнь, необходима помощь могущественных добрых духов. Герой-преступник должен вызвать сострадание, испытать на себе высшую форму милосердия. Эльфы погружают его в целительный сон и заставляют забыть то,

что произошло.

Забвение это, конечно, не просто провал в памяти, а соединение с добрыми силами природы, изоляция Фауста от сил зла. Действительно, без забвения здесь не обойтись. Очень точно определяет этот момент фаустовской драмы Г. Адорно: «Сила жизни, в форме силы для дальнейшей жизни, уподобляется забвению. Тот, кто пробудился к жизни и встречает мир, где «вес дышит жизнью вдохновенной», и вновь возвращается «к земле», способен только на это, он ведь больше не помнит ужаса от совершенного ранее»¹⁵. Забвение здесь идентично очищению души, оно не есть простое прощение Фауста за давностью срока его преступлений. Гете необходимо было вернуть своему герою способность действовать, возродить эту способность, и его возвращение к жизни можно объяснить словами Поля Рикера: «ты стоишь больше, чем твои действия»¹⁶. Монолог пробудившегося Фауста — свидетельство этому. Макрокосм и микрокосм соединяются в едином чувстве, и природа раскрывается ему во всей своей многообразной красоте, мощи и величии, и эта игра мироздания захватывает Фауста, он чувствует дыхание жизни. Центральным образом монолога становится солнце.

Исследователи творчества Гете уже давно установили, что философские воззрения поэта во многом связаны с рецепцией неоплатонической традиции, хотя последняя трансформирована в гетевском духе. В философии Платона присутствует метафизическое разделение миров на мир истинный, мир идей, пирамидально устремленный к высшей идее добра, блага и красоты — и мир видимый, схватываемый нашими чувствами: он устремлен ввысь, к солнцу, высшему творению природного космоса, которое является чувственным аналогом идеи блага. Однако изливающийся из солнца свет в чистом виде невыносим. Если человек будет смотреть на солнце открытыми глазами, то мощный свет ослепит его, свет превратится в непроницаемую тьму.

Человек может видеть солнце только в отраженном, преломленном свете, видеть его во всех вещах природы.

Нет, солнце, ты останься за спиной!
 Смотреть на водопад я буду, восхищаясь,
 Как шумно со скалы он падает к другой,
 На тысячи частиц пред нами разбиваясь.

¹⁵ Адорно Т. В. К заключительной сцене «Фауста». Коллегиум 1-2, СПб, 2004, с. 191.

¹⁶ Рикер П. Память, история, забвение. М., 2004, с. 685.

Потоков новых столько же творя.
Искрится пена там, над пеною шумя,
А наверху, меняясь непрестанно,
Сверкает радуги воздушный полукруг —
То яркая вполне, то выглядит туманно.
Прохладу и боязнь неся с собой вокруг.
Да! Водопад – людских стремлений отраженье.
Взгляни ты на него, тогда поймешь сравненье:
Здесь в яркой радуге нам жизнь предстала вдруг.

Этот полный динамизма образ постоянного изменения мира показывает характер реальности, и он господствует во всей трагедии. Все вещи мира находятся во власти времени, и по своей сути они преходящи, бренны. Они падают в поток времени и исчезают в нем, как струящиеся брызги водопада. Но в этом беспрестанном падении есть нечто постоянное: над всем этим движением вещей на своем месте стоит красочная радуга. Она — свидетельство присутствия бесконечно далекого света, который, конечно, нас ослепит. Свет в радуге оказывается преломленным, причем преломленным многократно; следовательно, это ослабленный свет, но он парадоксальным образом оказывает на нас более сильное впечатление, прежде всего своим многообразием. Вещи в мире существуют подобно краскам радуги в исчезающих брызгах воды. Они — отблески, отражения, сравнения, символы. Как символы они говорят нам о присутствии абсолютного начала, и в них проявляется нечто от абсолютного¹⁷.

Реальность для Гете всегда представлена в природе, но измеряется она по масштабу абсолютного, никогда не превращается в чистое ничто. Природа не Бог, но бытие природы божественно, и дух, творящее начало, укоренен в природе, его сверхчувственная сущность не независима от нее. Поэтому к сверхчувственным вершинам дух не может подняться, не охватив природу. И, если говорить о человеческой деятельности, то перед лицом вечного, абсолютного она не есть вечное напрасно. Человек действует, стремится, страдает не зря. Следовательно, также и в недоступном, недостижимом человек может что-то получить, завоевать; и если в доступном для него человек обращает свой дух, свои усилия во все стороны, и здесь, в мире, себя

¹⁷ См. Об этом подробнее: Schadewaldt W. Faust und Helena. Goethe im XX Jahrhundert und Deutungen. Hamburg, 1967, S. 265-269.

утверждает, то он причастен к вечному, непреходящему. Мир — не место мук и страданий, а поле самоутверждения. Конечно, в нем есть разные ступени; высшие и низшие. Все это для характера реальности в гетевском Фаусте имеет однозначное следствие.

Но тогда неизбежно возникает вопрос: в каком отношении к этому миру находится человек, какое место он в нем занимает? Ведь все, что есть у человека, все, в чем воплощены его способности, может исчезнуть: сила, знание, счастье, добродетель... Может ли человек в этом мире вечного непостоянства, мире вечного становления, в непостоянстве всего преходящего иметь что-то устойчивое, пребывающее, постоянное? Ответ ясен. Этим постоянным будет только форма изменения, изменение как таковое. Dauer im Wechsel. Внутренняя сущность человека и есть вечный переход из одного в другое.

Постоянство движения выражается у Гете словом, которое поэт полюбил еще смолоду: streben. Человек – это стремление, и оно подчинено тому, что царит во всей природе: порывам. Но путь стремящегося человека, каким он обнаруживает себя в мире преходящих вещей, есть опять-таки непостоянство, и если мы посмотрим на человеческое стремление через призму абсолютного, то мы поймем, что во всех случаях это ошибка: "В ошибки человек впадает, стремясь к истине, всегда» — «Es irrt der Mensch, solange er strebt»). Ошибки с необходимостью вызваны стремлением, но стремление - единственная форма, достичь высшего, и, конечно, это стремление и есть самое благородное в человеке.

4 февраля 1829 года Гете сказал Эккерману: -«Пусть человек верит в бессмертие, у него есть право на эту веру, она свойственна его природе, и религия его в ней поддерживает. Но если философ хочет почерпнуть доказательство бессмертия души из религиозных преданий, дело его худо. Для меня убежденность в вечной жизни вытекает из понятия действительности. Поскольку я действую неустанно до самого своего конца, природа обязана предоставить мне иную форму существования, ежели нынешней не удержат дальше моего духа"¹⁸.

Часть благородная спаслась.

Отвергнув силу злую:

¹⁸ Эккерман И. П. Разговоры с Гете в последние годы его жизни. М. 1981. с. 281.

Всю жизнь свою вперед рвалась:

Как не спасти такую?

Так говорят ангелы, унося бессмертную сущность Фауста. И только в конце трагедии возникают очертания идеи, которую невозможно свести к одной мысли, ибо то, что здесь сказано, говорит только об ее деятельном характере; сама же идея — всего лишь продуцирование нашим сознанием жизни мирового целого, что составляет смысл человеческого бытия.

"Немцы чудной народ! — говорил Гете Эккерману. — они сверх меры отягощают себе жизнь глубокомыслием и идеями, которые повсюду суют. А надо бы, набравшись храбрости, больше полагаться на впечатления; предоставьте жизни услаждать нас, трогать до глубины души, возносить ввысь... Но они подступают ко мне с расспросами, какую идею я тщился воплотить в своем "Фаусте". Да почему я знаю? И разве могу я это выразить словами?"¹⁹. Имя этой идеи — жизнь, жизнь природы и духа, и в искусстве она должна быть представлена в стадиях своего возвышения, подобно тому, как действует природа в своем беспрестанном возвышении, в которое включен человек. Поэтому сложнейшие взаимосвязи, существующие в мире, требуют особого художественного мышления, как бы мы сказали сегодня, особого дискурса. Последний должен фиксировать то, что фиксируется с большим трудом. Отсюда и возникает несводимость жизни природы к точно определенной и априорно заданной идее. Попытка использовать таковую в качестве художественного дискурса казалась Гете упрощением мировых связей. «Природа, — писал Гете, — не имеет системы, она сама жизнь от неизвестного центра к непознаваемому пределу. Рассмотрение природы поэтому бесконечно, будь то в рамках деления на частности, либо в целом ввысь и вширь». Если это так, то художественный дискурс делается невероятно сложным. Он одновременно должен идти в разных направлениях; как бы сказал Иосиф Бродский, быть центробежным и центростремительным, устремляться вперед, ввысь, расширяться в сторону непознаваемого предела, то есть быть расширением горизонтов и в то же самое время усиливать свою связь с центром, который трудно определим. Это обстоятельство объясняет всю сложность гетевского мышления, с которой мы все время сталкиваемся, читая вторую часть "Фауста". Действительно, многим мыслящим в гегелевских

¹⁹ Там же, с. 534.

категориях, прежде всего в категориях диалектического развития идеи, структура второй части кажется размытой, рыхлой в противоположность структуре части первой. Эпической поэмой, состоящей из пяти самостоятельных пьес, — такой она казалась Теодору Адорно и не только ему; более того, в ней находили черты старческого стиля, понимая под этим аморфность, отсутствие концентрации, постоянные отвлечения от главной темы. Критика исходила от выдающихся фигур XIX и XX веков: от Р. У. Эмерсона и Т. С. Элиота. С другой стороны, вторая часть представлялась произведением, предназначенным для разгадки любых тайн.

В отличие от первой части «Фауста», содержательные моменты здесь определены не причинно-следственными отношениями, имитирующими механистичность мышления. Устойчивая привычка считать эти отношения в искусстве универсальными не позволяет исследователю даже самого высокого ранга понять композиционные принципы второй части. Она с этой точки зрения кажется рыхлой, в ней налицо множество самых разнообразных, разрозненных, мало связанных между собой мотивов. Но сразу следует сказать, что для позднего Гете причинно-следственные отношения не являются универсальными, способными охватить все многообразие материала. Поэт вступает на крайне сложный путь. Задача здесь состоит в том, чтобы, сохраняя временную направленность сюжета в будущее, постоянно охватывать целостность времени; в каждом мгновении должна присутствовать вечность, центрированность повествования должна сочетаться с центробежностью. Но центр парадоксальным образом остается неизвестным, а предел движения непознаваемым. Эта космичность второй части, ее единство создается необычным образом: созданием символических точек, символических мотивов и образов, которые находятся в состоянии взаимоотражения и создают зеркальную оптику. Гете уже в самом начале второй части использует серию перспективных образов-символов, определяя тем самым такую направленность текста, которая вызывает появление аналогичного образа, но на более высоком уровне. Это возможно лишь при использовании поэзией игры, точнее, игровых моделей, и эта имитация игровых структур начинается уже в первом действии.

Замечательный маскарад, на первый взгляд, совершенно самостоятельный и избыточный для общего сюжета, казалось бы, задерживает это действие. На самом деле — это «Фауст» в «Фаусте». Условность маскарадного действия позволяет Гете сконцентрировать в нем почти все проблемы, которые будет

решать вторая часть трагедии. Образы маскарада играют здесь роль символических проекций. Это забегание вперед в развитии сюжета создает систему зеркал. Проспективный символический образ соответствует другому образу, и зеркальность отношений усиливает воздействие образов, явившихся в результате развития фаустовского сюжета. Маскарадное действие ведет нас сначала к двум центральным его образам: мальчику-вознице и Плутусу, за маской которого скрывается Фауст. С появлением мальчика-возницы игра открывает нам мир поэзии. Этот персонаж — ее символ, и вся сцена с ним представляет собой аллегория поэзии, сущность которой, говоря словами Ницше, - дарящая добродетель», в контексте с жадностью, скупостью и алчностью. Поэзия дарит миру многообразие форм, расточительная фантазия поэта творит бесчисленные картины и образы, создавая прекрасный мир видимости, от чар которого невозможно избавиться. Это — эстетический принцип второй части «Фауста»,

Действительно, именно здесь поэтическая щедрость Гете, кажется, не знает предела. Но это богатство образов пронизано символической связью, которая постепенно тклет картину в последовательности, предусмотренной поэтом. Так мальчик-возница — прообраз Эвфориона, сына Фауста и Елены. Объясняя Эккерману значение маскарада, Гете сказал: «вы, конечно, догадались, что под маской Плутуса скрывается Фауст, а под маской скупца — Мефистофель. Но кто, по-вашему, мальчик-возница? Я не знал, что ответить. Это Эвфорион», — сказал Гете. Когда же удивленный Эккерман спросил поэта, как же сын Фауста и Елены может быть среди участников маскарада, когда он рождается только в третьем действии, Гете ответил с предельной ясностью: «Эвфорион — не человек, а лишь аллегорическое существо. Он олицетворение поэзии, а поэзия не связана ни со временем, ни с местом, ни с какой-нибудь личностью. Тот самый дух, который изберет себе обличие Эвфориона, сейчас является нам мальчиком-возницей, он ведь схож с вездесущими призраками, что могут в любую минуту возникнуть перед нами»²⁰.

Создается впечатление, что вся вторая часть, в отличие от первой, имеет призрачный характер, но эти призраки обладают такой мощной символической силой, что мы воспринимаем их как наиреальнейшую реальность. Сам маскарад есть не что иное, как «Фауст» в «Фаусте», своего рода проспективный интертекст, определяющий дальнейшее развитие драмы. А она

²⁰ Там же, с. 340.

развивается как последовательность ситуаций, в которых образы получают все большую выпуклость, а следовательно, и все большую символическую силу. Авантюра с магическим вызыванием Елены и Париса по просьбе императора чуть было не стоила Фаусту жизни, но в то же время вызвала необходимость обращения к миру прообразов всех существ, к дионисийской сфере становления. Поэтому герою необходимо увидеть все стадии этого становления, чтобы встретиться с нетленным образом земной красоты, воплощенном в Елене.

Возвращение Елены из подземного мира означает воскрешение красоты, возвращение античности во всем ее блеске, речь идет о поиске утраченного исторического времени, исторического прошлого. Это, как указывает Йохен Шмидт, Ренессанс в полном смысле слова²¹. Добавим от себя, что здесь еще и демонстрация самого возвращения, которое у Гете выглядит как движение навстречу античной красоте, встреча с античным искусством и культурой; одновременно это путь к силам, организующим жизнь и культуру. Последние воплощены в символических образах Матерей.

Грандиозную «Классическую Вальпургиеву ночь» мы можем рассматривать также как некий вселенский маскарад, сценарием которого является мировое становление. Однако все здесь подчинено главному поэтическому замыслу — показать все происходящее как тройкий поиск, в котором находятся три фигуры драмы — Фауст, Мефистофель и Гомункул. Гомункул — творение Вагнера, чистый интеллект, запрятанный его создателем в колбу. Это новый образ в драме. В реторте Вагнер с помощью алхимических манипуляций создает человека. Ученый-педант стремится в этом деле превзойти природу. Но прежде чем в лабораторию Вагнера войдет Мефистофель, кажется, что создание искусственного существа завершается без постороннего вмешательства.

О, что за звон, и как он проникает
Сквозь стенки черные от копоти своей!
Истома ждать меня одолевает,
Но близится конец и ей.
Был в колбе мрак, но там, на дне, светает,
Как уголь пламенный иль огненный гранат,

²¹ Schmidt J. Goethes Faust. Erster und Zweiter Teil. Grundlagen-Werk-Wirkung. Muenchen,

Он темноту лучами прорезает,
Как тучи черные — блестящих молний ряд.
Вот появляется и чистый белый свет;
О, если б он блистал не зря мне!

Порыв вагнеровского энтузиазма напоминает заклинание Фаустом духа Земли; но, конечно, такое сравнение можно рассматривать лишь в качестве аналогии с фаустовскими исканиями и жаждой живой деятельности. Возвышенное видение Фауста, закончившееся плачевно для него, было прервано неожиданным появлением Вагнера. Теперь Вагнер вырван из своего безнадежного эксперимента приходом Мефистофеля.

Но эти эпизоды существенным образом отличаются друг от друга. Мефистофель становится помощником ничего не подозревающего Вагнера²².

Чего, собственно, добивается Вагнер своими алхимическими опытами? Создавая искусственного человека, Вагнер стремится изъять природное начало, ибо он, никогда не испытывавший на себе силы Эроса ученый педант и наивный аскет, считает любовь животным реликтом в человеке. Свою задачу он видит в том, чтобы оторвать навсегда свое творение от природы. Для него это означает возвышение духа. Начинание Вагнера изначально абсурдно, но алхимический процесс выглядит как действие огненной стихии:

Вздывается, сверкает и плотнеет.

Еще мгновение, и все поспеет!

Вот сила милая в сем звоне появилась;

Стекло тускней – и вновь светлей оно:

Так должно быть, и там зашевелилось.

Фигурка милая, мной жданная давно.

А ведь это стихия адская, стихия Мефистофеля, и не случайно черт приходит в самый важный момент вагнеровского эксперимента. Используемая демоническими силами природная стихия несет, однако, не только разрушение и гибель, она также создает и тепло, без которого невозможна жизнь. Вагнер

1999, S. 224.

²² См. Об этом: Mueller J. Die Figur des Homunkulus in der faustdichtung. Mueller J. Neue Goethe-Studien. Halle (Saale), 1969, S. 193-195.

синтезировал человека — точнее, дух, аналог разума — из неорганических веществ и убежден в триумфе научного разума над природой. Этот искусственный человек, созданный с помощью Мефистофиля, - сложный образ. Без всякого сомнения, демоническое и ироническое начало он наследует от Мефистофеля, которого называет родственником. Но одновременно он свободный интеллект, персонифицированный чистый дух, который нуждается в вочеловечении, которому необходима для этого природа. И здесь, в своем стремлении к красоте и деятельности, он близок к Фаусту. Как чистый дух он предсказывает желания и действия Фауста и Мефистофеля. Он — их спутник в «Классической Вальпургиевой ночи», которая противоположна шабашу ведьм на Блоксберге. Именно он покажет в структуре «Классической Вальпургиевой ночи» три слоя: архаически-стихийный, героически-мифический и идеально-образный, причем все эти три слоя будут смешиваться, сплетаться друг с другом²³.

Мефистофель во время «Классической Вальпургиевой ночи» находится в поисках хтонических начал, животной витальности, той атмосферы, которая походила бы на то, к чему он привык на Блоксберге, ему нужен мир разбушевавшегося инстинкта, бесстыдных эксцессов. Фауст же ищет

возвышающуюся жизнь, он ищет Елену как воплощение вечной земной красоты; и в этих поисках, которые суть грезы, предчувствия, познания, понимания, то есть все духовные возможности человека, происходит совершенствование гетевского героя, его возвышение. Мефистофель, чья деятельность — чистое отрицание, чувствует себя неуютно в этом мире высшей позитивности.

Перед нами развернуто мифическое пространство, мы находимся в мифическом времени, в древнейшем правремени, устремленном ко времени героическому, и к нему по пути становления движутся возвышающиеся образы греческого мира: грифы, сфинксы, сирены, нимфы, кентавр Хирон, Манто, Фалес, Анаксагор. Череда ярких сцен показывает нам расточительность природы, которая через полярность стремится к возвышению.

Каждый из трех главных образов второго действия достигает на своем пути цели. Фауст после встречи с воспитателем героев Хироном, воспользовавшись его помощью, получает у пророчицы Манто разрешение войти в подземный мир, чтобы испросить у Персефоны Елену.

²³ Mueller J. Op. Cit., S. 200-201.

Войди же, дерзкий! Радуйся! Проход

Во тьме ведет в чертоги Персефоны;

Там у подножия она Олимпа ждет,

Кто сотворит перед ней запретные поклоны.

Когда-то там я провела Орфея,

Удачней будь его! Проворнее! Живее!

Мефистофель же, наконец, находит прообразы рожденного Ночью и Хаосом безобразия — хтонических форкиад. Он чувствует ближайшее родство с ними, и он может принять их облик, став «Хаоса сыном именитым» — и полным контрастом красоте Елены. В этом облике он останется в третьем действии.

Летающая колба Гомункула светит в ночи, и в этом свете мы видим движение гетевских образов. Цель Гомункула, цель духа — начать природное становление; он охвачен, как замечательно выразился в своих комментариях к переводу К. Иванов, «стремлением доделаться». У истоков этого процесса стоит древнегреческий натурфилософ Фалес. В грандиозной сцене у залива Эгейского моря, в свете луны, остановившейся в зените, мы попадаем в стихию мирового становления. Протей-Дельфин несет Гомункула по воде к желанной цели. Именно здесь явственно осуществляется принцип вечной жизни: «умри и возродись!». Подвижный мир, где царствует закон метаморфозы, демонстрирует нам движение от первоначальных хтонических образов хаоса, от полуживотных к более чистым, благородным, прекрасным и более духовным. Мы видим вселенское становление и величественный ландшафт бухты Эгейского моря. Это — великая вода, первоначало всего сущего, прародительница жизни. Мощными аккордами звучат гениальные натурфилософские стихи, прославляющие мировое становление, жизнь и ее источник, в котором владычествует божественный Эрос.

Что за пламенное чудо озаряет наши волны.

Что, друг друга разбивая, сильно искрясь, жизни полны?

Блеск и трепет колебанья, вот и пламя столбовое...

Зажигаются тела все, что сокрыты темнотою...

Посмотри – вокруг все ярко, все тем пламенем объято...

Так владычествует Эрос, это Эросом зачато!

Слава морю и волненью

С разлитым на нем огнем,

И воде, и озаренью,

И свершившемуся в нем!

Из этой стихии родилась богиня любви и красоты Афродита. Поэтому вся "Классическая Вальпургиева ночь" — путь к этой стихии и одновременно к жизни, красоте, к Елене. Здесь, у колесницы Галатеи, разбивается колба Гомункула, дух свободен, и он может начать свою вечную жизнь в метаморфозах.

Почти все образы "Классической Вальпургиевой ночи" невозможно отделить от натурфилософских, космологических, геологических взглядов ее создателя. Они формировались у него на протяжении целых десятилетий. В споре Фалеса и Анаксагора представлена полемика между нептунистами и вулканистами. Гете принадлежал к первым. Его позитивная натура не принимала идею мировых катаклизмов, и отрицательное отношение геолога Гете к вулканизму нельзя отделить от его отрицания смысла переворотов и катаклизмов в обществе и истории; фантастический волшебный театр, сценой которого является Фессалия и Эгейское море, становится местом действия полемики двух конфликтующих космогонических систем. Хотя оба принципа обнаруживают себя в природе, дух вулканизма — это прежде всего господство, нептунизм — это рост, постепенное формообразование к высшему²⁴. Ведь Мефистофель как раз и принадлежит к вулканистам. В четвертом действии, где мы встретимся с феноменами власти и войны. Мефистофель скажет о вулканизме как о дьявольском принципе уничтожения:

При толщине своей земной коре несколько

Выдерживать напор такой не удалось.

Короче — лопнуть с треском ей пришлось.

²⁴ См. об этом подробнее: Reinhardt K. Die klassische Walpurgisnacht. Entstehung und Bedeutung. Deutsche Dramen von Grzphius bis Brecht. Frankfurt am Main und Hamburg,

Перемещение то сделалось причиной:

Что было дном, то стало вдруг вершиной.

На этом строится у них и их ученье:

Что-де внизу, тому передвиженье

На верх-де самый предстоит.

Судьба же наша это подтвердит:

Сперва мы в бездне в тесноте томились,

Потом и в воздухе свободном очутились.

Доминирующей в природе все же остается сила постепенного мирового становления.

Третье действие Гете часто называл «Елена». Он самым решительным образом трансформирует мотив, известный из народной книги о Фаусте. В ней Елена — земной образ, создание дьявола, и с этой возлюбленной, посланной дьяволом, Фауст проводит ночи любви. У Гете Елена — воплощение классической древности, причем в ее самой благородной форме. Это античная героиня. О Елене Гете говорил 16 декабря 1829 года Эккерману, что его героиня — воплощение красоты. Брак Елены и Фауста показывает нам встречу классического и романтического, Греции и Западной Европы. Указывая своему собеседнику на различные смыслы, необходимые для понимания второго и третьего действий, Гете говорил: "...в дальнейшем... вы обнаружите, что в ранее написанных актах классическое все явственнее слышится наравне с романтическим, дабы мы, как на пологий холм, могли подняться к «Елене», где обе поэтические формы выступают все отчетливее и одновременно как бы друг друга уравновешивая²⁵.

Греческий идеал красоты выглядит у Гете как вневременной. Путь сознания к нему он сравнивает с движением по пологому холму, то есть постепенным и непрерывным подъемом, без каких-либо рывков. Так видится Гете постепенное наполнение сознания смыслом классического. Собственно, так у Гете выглядят кадры «Классической Вальпургиевой ночи»; их движенье

1965, S. 129.

²⁵ Эккерман И. П. Разговоры с Гете в последние годы его жизни. М., 1981. с. 337.

показывает нам возникновение и развитие прекрасного мира форм, который представлен сном Фауста о Леде, имеющей значение протекции, определяющей чувственный характер отношений к идеалу.

После Гретхен Елена – самый запоминающийся женский образ гетевской драмы. В начале третьего акта Елена получает у Гете личностные характеристики, голос и историю. Она уже не проекция, не мираж, каковыми была для Фауста ранее. Елена предстает перед нами в момент ее возвращения из Трои, когда со своими спутниками, хором, стоит перед дворцом Менелая. Без свиты она входит в кажущийся необитаемым дворец и видит страшную уродливую старуху, воплощение ужаса, порождение «бездны ужасной». Это вторжение демонических сил инспирирует происходящее; все эпизоды, связанные с Еленой, несут на себе печать демонического, не чуждого грекам и самому Гете. Слова, прославляющие героиню, вкладываются в уста страшной ведьмы, которой предписано привести в исполнение приговор, вынесенный Елене Менелаем: она должна пасть под секирой палача, а ее свиту повесят. Красота будет поругана, уничтожена, и мелькнувшая на миг надежда на ее возрождение исчезнет. Дворец готовится принять жертву, и появление прекрасной героини кажется жутким контрастом с тем, что ей здесь уготовлена смерть, причем бесславная. Погибнуть должна красота, о которой говорит форкиада:

Из легких облаков к нам выгляни ты снова.

О, Солнце чудное сегодняшнего дня!

Ты восхищало нас, и под своим покровом

Теперь ты царствуешь, нас ослепляя вновь!

Как развернулся мир опять перед тобою,

Само ты видишь светлыми очами.

Пусть бранят меня все безобразной,

Но красоту я также понимаю.

Как и Гретхен, Елена обречена и отдана во власть демонических сил, спасение свыше кажется невозможным. Но во второй части действует также и своя символическая логика сюжета. Конечно, у Мефистофеля есть свои резоны

спасти Елену. Он по договору должен выполнять все желания Фауста, ему также хочется выиграть пари. Отсюда и спасение Елены. Однако важным моментом в третьем действии является то, что в прекрасном мире Греции демонические силы оказываются парализованы, и сам черт в облике безобразной Форкиады выступает скорее как контраст, на фоне которой красота выглядит победой над хаосом. Мифологическая и символическая логика все-таки для третьего действия становится определяющей. Драма несет на себе ярко выраженные антикизирующие черты. Гете опирается на трагедию Еврипида «Елена». Богиня-мать Гера сотворила тень Елены, фантом, и обманутый Парис похитил не настоящую Елену, ее, подлинную, боги унесли в Египет. Незакрепленность во времени и пространстве – это форма существования духов, богов и идолов. Они могут присутствовать везде, во все времена. Люди этого не могут. Елена у Гете — не человек, а призрак, но она наделена языком, восприятием, ощущениями, любовью, страданием, раскаянием, гневом, то есть всем, что свойственно смертным. Она — медиум, через который циркулирует энергия любви всех времен. О ее любви к Ахиллу рассказывает легенда, согласно которой Ахилл по просьбе Фетиды был отпущен из царства мертвых: однако он мог оставаться только в Фере, и там происходила его встреча с Еленой; а полюбил он ее, когда увидел на стене Трои. Она и для Фауста идол.

Ужели пылом я СТРЕМЛЕНЬЯ своего

Не в силах жизни дать для образа того?

Он – вечен, он – велик, он – нежен безгранично:

И он, и божество бессмертны безразлично.

Гетевская героиня приходит к осознанию того, что она не реальный человек, а идол. Ей выпала участь подчиниться желанию мечты. Но Елена – говорящая красота, не подчиняющаяся пространственно-временным связям. Как и в случае с другими образами, но еще более явно, Гете создает в драме эффект символической трансляции, и Елена тем самым вырвана из времени и истории, из течения жизни. Этот образ неповторимой красоты оказывается у Гете внутренне противоречивым в своей субстанции. Мы видим, что это создание поэта мучительно достигает самоидентичности, причем только через воспоминания, к которым ее принуждает Форкиада-Мефистофель, играющий здесь отведенную ему роль Мнемозины; и эти воспоминания превращаются в сознании гетевской героини в ад, из которого она не может

никак уйти.

Я чувствую, что я лишаясь чувств,
Что для себя самой я призраком явлюсь.

Сознание Елены оказывается расколотым, разорванным; она себе самой кажется идолом. Безжалостные воспоминания, восстанавливающие историю жизни Елены, омрачают этот образ красоты. Она внутренне дисгармонична. Над прекраснейшей из женщин постоянно нависает аура меланхолии, и меланхолии неустрашимой. Счастье для нее невозможно, ибо там, где она есть, всегда из-за нее начинается борьба. Гетевская героиня — страдающая личность, жизнь которой оказывается под угрозой.

Оказывается, что у призраков, каковыми являются Елена и ее свита, возможен страх, ужас перед судьбой. Видя, как Елена и хор, оцепенев от ужаса, воспринимают свою участь, Форкиада утешает их поистине по-дионисийски.

О, призраки! Как вы оцепенели!
Вы перепуганы разлукой предстоящей
Со светом дня, но этот свет не ваш.
И люди, призраки такие же, как вы,
Ведь так же неохотно расстаются
С сияньем Солнца; но никто за них
Не просит, и никто их не разводит
С развязкою последней. Всем известно это,
Но нравится немногим.

Мотив жертвоприношения играет в драме двоякую роль. Первое — он переносит Елену в Средневековье как жертву; она осознает себя идолом и остается идолом для Фауста. Второе — в качестве идола она приносит в мир войну, которую Фауст, спасающий Елену, ведет с Менелаем. Мы видим возвращение того же самого сюжета, сопровождающего всю жизнь героини.

Включенная Форкиадой-Мефистофелем в историю, синхронизированная со Средневековьем, Елена также играет роль в символическом процессе, где «все преходящее — уподобление». Импульс этого процесса — фаустовские стремления: желание, сила, тоска. Они и поддерживают все новые и новые вариации отношений к идолу. Отсюда у Гете своеобразное преодоление

устойчивых пространственно-временных конфигураций: прошлое — будущее, настоящее — прошлое, земной мир - подземный, жизнь - смерть, греза - реальность. Все здесь соединяется, смешивается, синхронизируется.

Раздвоенность сознания Елены исчезает после спасения ее Фаустом. Встреча Фауста и Елены мыслилась Гете как создание модели идеальной ситуации, с которой начинается любое подлинное искусство и, вообще, человеческая жизнь в высших ее возможностях. Следуя за Еврипидом, Гете видит эту ситуацию как особую вариацию древнего мотива борьбы за Елену. Но, в отличие от древних, речь идет не о завоевании Елены с целью овладения ею, Брак с Еленой — это добровольное подчинение Фауста Елене, то есть красоте и величию. Елена возвращается на трон как царица Спарты, а Фауст становится регентом, по сути дела, ее вассалом.

Война Фауста с Менелаем, который вторгается в действие драмы, имеет символическое значение. Это спасение германскими народами всего пространства греческой культуры. Они для Гете становятся ее наследниками, но не как продолжатели тех или иных ее традиций, что уже имело место в Средневековье, а во всей ее целостности. Это, прежде всего, возрождение духа античности. Смысл сближения классического с романтическим, о котором говорил Гете Эккерману, заключается не в установлении классицистских норм, как это было в XVII веке, а в сохранении античной основы поэзии, ее приверженности к реальному, посюстороннему, то есть к подлинной жизненности, связанной с земной природой.

Примечательно, что аркадская идиллия в третьем акте восстанавливается путем борьбы, и идиллия эта возникает не на далеком острове, а на земле, соединенной с Европой не только духовно, но и географически. Бесспорным фактом в сложной коннотации гетевских образов является аллюзия на освобождение Греции от турок. Это проблема, волновавшая европейское общество двадцатых-тридцатых годов, и она, конечно, была связана с Байроном.

Как бы к борьбе между собой

Они все встанут для защиты

Тебя, о полуостров мой.

Морями дивными омытый

И легкой цепью гор давно
С Европой связанный в одно!
Счастливейшею под Луною
Да будет эта сторона!
Ведь увидала пред собою
Ее всех ранее она!
Когда она, в лучах блистая,
Под легкий шепот тростинка,
И мать, и братьев затмевая,
Разбила скорлупу яйца.
Лишь на тебя одну взирая,
Сия страна приносит все;
Так пусть не будет лучше края.
Как лишь отечество твое!

В драме восстанавливается прекрасная страна Аркадия, родина красоты, Эта страна, где человеческое, природное слилось с божественным, край, где, наконец, исчезла романтическая тоска по идеалу, ибо он предстал перед глазами воочию.

Под этим небом нежное дитя
Перерождается в мужчину постепенно.
Дивимся мы и молвим, не шутя:
То люди или боги несомненно?
Там Аполлон бывал под видом пастуха.
Один из пастухов мог за него считаться:
Ведь в тех местах, где так чиста среда,

Миры легко могли перемешаться.

Аркадия — место рождения сына Елены и Фауста Эвфориона, которого Гете сделал символом поэзии и борьбы за красоту. Отождествление гибели Эвфориона с критикой Гете романтизма кажется нам упрощением проблемы, хотя эта точка зрения получила широкое распространение в германистике. На наш взгляд, упрощение вызвано механическим перенесением эстетических взглядов поэта, прежде всего, неприятия им определенных положений йенского романтизма, а также религиозного отречения гейдельбержцев и поздних романтиков, романтического стремления к безмерному и даже дионисийскому — на образы трагедии, как если бы поэзия была их точным отражением.

Уже Фридрих Гундольф не отваживался утверждать в своем труде о Гете, думал ли поэт сделать Эвфориона плодом романтического и классического духа: «Достаточно того, что Эвфорион как необходимое свидетельство брака Фауста и Елены дополнительно был соотнесен с жизнью лорда Байрона и наполнен ею. Что за черты он принял бы без решающего впечатления от этого образа, мы не знаем; то, что плод Фауста и Елены предусматривался и без Байрона, предположить было можно».

Повторим еще раз, что Эвфорион был задуман как символ поэзии, и поэт связал его с Байроном как с личностью, высоко ценимой им. Об этом свидетельствует важнейшее высказывание Гете об английском поэте, сделанное им Эккерману в связи с третьим действием: «Байрон был единственным, кого я по праву мог назвать представителем новейших поэтических времен, — сказал Гете, — ибо он, бесспорно, величайший талант нашего столетия. Вдобавок он не склонялся ни к античности, ни к романтизму, он — воплощение нашего времени. Такой поэт и был мне необходим, к тому же для моего замысла как нельзя лучше подошла вечная неудовлетворенность его природы и воинственный нрав, который довел его до гибели в Миссолонги. Писать трактат о Байроне несподручно, и я бы никому не посоветовал это делать, но при случае воздать ему хвалу и указывать многообразные его заслуги я не премину и в дальнейшем».

В Аркадии, где рождается Эвфорион, царит вневременное гармоническое существование. Елена говорит, глядя на рожденного ею от Фауста сына:

Любовь, чтоб счастье дать земное,

Чету в единое сольет.

Но счастье высшее, иное

Одна лишь троица дает.

У Гете очень часто натурфилософские проблемы ассоциативно связываются с проблемами искусства и культуры — скачки в природе и появление гения. Приход гения в мир сходен с проявлением похожей закономерности становления в природе. Ворвавшийся в мир гений — это Эвфорион, он подготовлен всем предшествующим постепенным органическим развитием. Гений приходит в мир, когда для его прихода все подготовлено, он воспринимается как чудо в этом последнем акте развития культуры и истории, он своего рода потрясение, но все же — он результат постепенного развития. Пламя и ореол вокруг головы погибшего, как Икар, Эвфориона символизирует у Гете возвращение в высшие сферы, сферы духовного бессмертия. Гибелью Эвфориона Гете хотел показать вовсе не крушение творческого гения как личности, а, скорее, преждевременность проявления героических качеств, которые он связывал с Байроном. То, что после гибели Эвфориона его духовная сущность, как ореол в виде кометы, возносится к небу, а на земле остаются лира, туника и плащ, говорит о двойном бессмертии. Аналог ему можно найти в биологических представлениях Гете. Пламя духа, взмывшее к небу, сбросившее с себя все материальное, чуждое себе, пламя, родившееся в подземных неорганических глубинах и лабиринтах, устремляется ввысь, ища свою родину в сверхчувственном. Эта символика пламени показывает, что Гете признает также и другую, чисто биологическую форму бессмертия, и ореол Эвфориона служит тому подтверждением.

Во время создания третьего действия Гете занимался натурфилософской стороной проблемы ореола и смерти. Его внимание привлек к себе феномен распыляющихся и умирающих мошек. Такое распыление казалось ему освобождением от стесняющей материи, оно выглядело для него вторжением власти стихии, стремящихся к разрушению индивида. Стихии проявляют себя как «эластичность» и оформляют для себя развивающуюся ауру. Эта аура образуется вокруг лишнего души тела и вызывает, по мнению Гете, в соединении с эластично отталкивающей силой подлинную энергию, освобождающуюся от стесняющей материи. Это бесконечное продолжение деятельности жизненной силы, благодаря которой смерть опять поглощается

жизнью.

После гибели Эвфориона Елена следует за своим сыном в Гадес, и мир Аркадии — мир гармонии и поэзии — исчезает для того, чтобы возникнуть в сознании человека как необходимый для его развития вечный идеал.

Пятое действие – завершение жизненного пути гетевского героя, последняя из экзистенциальных ситуаций, ярко высвечивающая место человека в мироздании. Власть и труд, эти феномены человеческого бытия, обнажаются поэтом в их сущностном начале как деятельность, объектом которой становится природа. Если в процессе возвышения человека как природно-разумного существа происходит осознание им самим необходимости целенаправленной практической деятельности, деятельности во благо других, то в нем возникает ощущение себя как творца. В особенности, когда человек стремится к утверждению собственной силы в преобразовании природы.

В своем первом монологе Фауст ощущал себя только созерцателем захватившей игры природы, но не ее участником, и это приносило Фаусту страдание. Последнее действие трагедии показывает нам охваченного пафосом созидания героя, противопоставляющего свои силы силам стихийной природы. Однако именно в нем Мефистофель впервые во второй части играет свою прежнюю роль, закрепленную за ним пактом, - роль противника, искусителя, отрицателя, стремящегося выиграть пари.

Экспансия власти и деятельности, преобразующей природу, таит в себе опасность ее деформации вплоть до уничтожения, власть же над людьми позволяет осуществить эту экспансию без риска для деятельности, поскольку деятельности не поставлены границы. Деятельность, соединенная с властью над людьми, не смущается жертвами, принесенными во имя ее осуществления. Люди в таком случае становятся орудиями, инструментами для деятельности человека, берущего на себя миссию по созиданию чего-то нового.

От Гете не остался скрытым тот факт, что соединение власти над людьми с преобразованием природы придает цивилизации Нового времени насильственный характер. В гетевском мифе творения власть и деятельность отданы Люциферу, но они просветляются и ограничиваются божеством, точнее божественной Традицией. Поэтому оба феномена человеческого бытия неизбежно несут в себе демонические черты, демонический огонь, который может развиваться в страшный пожар. Мефистофель здесь не пассивный созерцатель деятельности Фауста, он искусно переводит все фаустовские

планы в формы цивилизации, осуществляемой насильственно. Свобода, необходимая для творческой созидательной деятельности, оказывается только иллюзией. Более того, в ходе сюжета деятельность Фауста на побережье, отданном ему во власть императором, выглядит как продолжение войны, поскольку пиратствующий на море Мефистофель вместе со своими пособниками занят финансовым и материальным обеспечением фаустовской цивилизаторской миссии.

Фауст — самодержавный правитель, и стремление к покорению стихийной природы соединяется в нем с управлением чужой волей. С точки зрения самого героя, его деятельность есть созидание во благо других. Гете показывает ее двойственный характер. Конечно, практическая деятельность Фауста вызвана его стремлением к безусловному, но она осуществляется в ситуации полной обусловленности.

Йохен Шмидт с полным правом указывает на то, что «его (Фауста — А.А.) культивирующая деятельность не есть нечто само по себе позитивное и великое, которому причиняют вред некоторые неблагоприятные сопровождающие обстоятельства и моральные слабости характера. По ту сторону случайного, индивидуального и морали, процесс и культура являют себя таинственным образом как амбивалентность, поскольку они сообразно своей сущности несут с собой уничтожение природы и насилие»²⁶.

Действительно, сопутствующими моментами деятельности Фауста являются экспроприация и насилие в самой преступной их форме, и поэтому каждое его деяние угрожает стать преступлением, так как в осуществлении планов Фауста принимает участие Мефистофель. Эпизод с Филемоном и Бавкидой показывает, что экспансия фаустовского духа не останавливается ни перед чем; не считается ни с естественным состоянием мира с его устоявшимися формами, ни с культурным ландшафтом, сохраняющим историческую память, ибо этот дух безоговорочно полагает себя благом для других и ко всему прочему он не терпит обусловленности. Хижина Филемона и Бавкиды «была настолько ненавистна властелину вновь отвоеванной для людей земли, как всему подчиняющему природу разуму ненавистно то, что не схоже с ним»²⁷.

Это и есть причина совершенного Мефистофелем преступления,

²⁶ Schmidt J. cit. 274.

²⁷ Адорно Т. В. К заключительной сцене «Фауста». Коллегиум 1-2, СПб, 2004, с. 190.

сожжения хижины и зверского убийства двух добрых стариков и странника, ставшего на их защиту. Патриархальный, естественный, связанный с природой мир безжалостно уничтожается под натиском цивилизаторской деятельности Фауста. Достаточно посмотреть, как выглядит Фауст в последнем акте. Это – повелитель, живущий во дворце, где он планирует последовательность своих благодеяний; старики же, ставшие жертвой этих планов, живут в хижине. Во дворец свозятся награбленные Мефистофелем сокровища, которыми Фауст будет расплачиваться; обитатели хижины дают приют страннику. Поэтому двойственно выглядят все труды охваченного вакхическим восторгом героя. Деятельность Фауста при всем ее цивилизаторском, культуросозидающем пафосе, который отнять у нее невозможно (более того, она показана Гете как борьба со стихийными силами хаоса, и сама эта борьба есть возвышение человека, апологическая деяниям мифических героев, защищающей мир человеческий), имеет все же и негативный аспект. В ней приносится в жертву как природа, так и связанное с ней древнее благочестие. Это не новый мотив в творчестве Гете. В романе «Избирательное средство» показана деятельность Шарлотты и Эдуарда, занявшихся преобразованием старого кладбища и прудов с целью улучшить природу, — эта деятельность привела к трагическим последствиям²⁸.

Нежелание духа хотя бы в чем-то пребывать в состоянии обусловленности символически находит свое выражение в ненависти, которую испытывает герой к звону колокола маленькой часовни, призывающему к смирению и возвещающему судьбу всех смертных.

Проклятым звон! Меня он ранит

Так, как коварная стрела;

Там, впереди, владенье манит.

А сзади... вновь тоска взяла;

Такими звуками досадно

Она напоминает мне,

Что хоть владенье и громадно

²⁸ Emrich W. Szmbolik von Faust II Sinn und Vorformen. Bonn, 1960, S. 395.

И хоть мое, но не вполне.

Часовни старенькой остатки

И хижина в той стороне,

И роща лип еще в придатке –

Принадлежат, увы, не мне.

Экспансия духа, захваченного страстью присвоения, стремлением предельно расширить свои возможности для власти и деятельности, в земных условиях, бесспорно, несет в себе зло, за которое ответственен не только Мефистофель, осуществивший преступления, но и Фауст, чья неумная деятельность сделала их возможными. Непреодоленная фаустовская гордыня дает о себе знать даже там, где герою кажется, что его деятельность служит благу.

Человек он злой, бездушный,

Так и зарится на нас:

Домик, садик наш уютный

Заберет себе как раз.

И кичлив невероятно

Завидуший наш сосед:

Гнет, как подданных примерно,

Хоть на то и права нет.

Так говорит Бавкида о Фаусте, хотя ее муж Филемон видит много хорошего в его деятельности, отмечая его мудрость, полезность труда, изменившего ландшафт страны, «где море, злобное, что ад... превратилось ныне в сад»; да и странник видит преображенную страну. Но Бавкида предчувствует угрозу уничтожения идиллии, в КОТОРОЙ она и Филемон привыкли жить.

В последних сценах пятого действия — «Большой двор перед дворцом» и «Положение во гроб» — поэт раскрывает нам смысл фаустовской

деятельности. Может показаться, что о ней все уже сказано Фаустом и Линкеем, Филемоном и Бавкидой, и ослепившая его Забота уже подвела итог, говоря о нем:

Все чувства хоть ясны, внутри же темнота,
Сокровищ он уже не собирает.
Несчастье, счастье - прихоть лишь одна,
Средь изобилия он все же голодает.

Именно здесь и наступает решающий момент в драме человека, который стал персонифицированной деятельностью. Оказывается, что для человеческих стремлений нет пространственно-временных границ. Спасти человеческий дух можно только тогда, когда он соединится с внутренним светом. Ослепленный Заботой, Фауст видит осуществление своих замыслов не в реальном внешнем свете, реальностью становится свет внутренний, и в нем, и только в нем творческие силы проявляют себя во всей своей чистоте. В этом свете, исходящем уже из души, деятельность очищается от всего преходящего, суетного, и все интенции сознания идут навстречу божественному замыслу²⁹.

Внутренний свет — это полное торжество Абсолютного, Бога, торжество божественного законодательства в преображенной природе, и в нем нет уже места для мифистофельской демоники, душа уже не может стать добычей дьявола.

Видение умирающего Фауста выглядит как полнокровная сознательная, творческая жизнь, как новое творение, преодоление хаоса, ее невозможно остановить, ибо это — свободная деятельность, где неразделимы мир природы и мир свободы.

Лишь только тот, кто весь уходит в дело
И каждый день успехи брать готов
Среди опасностей, пусть ожидает смело
Свободной жизни он от тягостных трудов,
Что он творит ребенком, мужем, старым.
Вот о каких трудах и о какой свободе

²⁹ Emrich W. Op. cit., S. 400.

В стране свободной, о каком народе

Мечтал я. Ведь тогда сказал бы я недаром

Мгновенью: «Стой, мгновенье! Ты — прекрасно!»

И жизнь моя не пропадет напрасно!..

В предчувствии такого наслажденья

Считаю, что достиг я высшего мгновенья!

Эти слова умирающий Фауст произносит, не видя, что лемуры роют ему могилу. В видении Фауста был прекрасный ландшафт, преображенная свободным трудом природа, Земля, подобная Раю.

Если внимательно читать начало последнего монолога Фауста, то преображенный ландшафт, по замыслу героя, создается в результате использования людей как средства:

Ты добывай людей,

Возможно более, хоть целыми толпами!

И строго поступай ты с ними, как с рабами,

И удовольствия для них ты не жалеи!

Плати, настаивай и соблазняй! А я

Жду каждый день известий для себя,

Насколько ров прибавился в длине.

Может ли использование организаторских способностей Мефистофеля создать такие условия труда, которые превратили бы Землю в Рай? Горькая и злая ирония даже не в том, что в голове Фауста появляются грандиозные созидательные планы в тот момент, когда ему уже роют могилу. Описанное видение противопостоит тому способу, каким Фауст задумал его создать. Это иллюзия, но иллюзия особого рода. Она прекрасна как цель, которая для Фауста уже неосуществима, и если Фаусту кажется, что прекрасное мгновение наступило как результат той деятельности, которую он для себя планировал, то он, конечно, проиграл. Душа Фауста должна остаться у Мефистофеля, и он с полным правом, как Шейлок, ожидает выполнения договора.

Но от кого? Фауст мертв. Бог договора с Мефистофелем не подписывал.

Он не выступал и гарантом этого договора.

Действительно, на уровне земного бытия прекрасное мгновение выглядит как чудовищная аберрация сознания, упованием на то, что по своей сути прекрасным быть не может. Но и черт не может быть равным Богу противником, он не может сопротивляться высшей деятельности на уровне бытия в целом. И только за Богом остается последнее решение о судьбе души Фауста, только Бог — свидетель внутреннего света фаустовской души.

Жизненный путь гетевского героя выглядит как цепь заблуждений, поражений, а если вспомнить судьбы Гретхен, Филемона и Бавкиды, то и преступлений. Поражение он терпит как ученый, стремившийся к подлинно живому знанию, как маг, который не может вынести взгляда и мощи духа Земли: крушение терпит его любовь к Гретхен, которая привела девушку к гибели: трагедией завершается его брак с Еленой: в конце концов, ошибается Фауст и в созидательной деятельности: вместо преображенной, освобожденной Земли и свободного народа — могила, вырытая лемурами, жалкими призраками умерших. Не выглядит ли самое великое творение Гете трагедией вечного поражения человеческого духа?

Ранее мы говорили о гетевском понимании реальности во второй части «Фауста». Поэтому Следует обратить внимание на то, что при всех поражениях героя все же происходит его возвышение. Жизнь Фауста прошла в стремлениях, и тем самым его душе было гарантировано спасение. Но не только ей.

Финальная сцена «Фауста» похожа на текст оратории. Здесь поэт говорит о тайне и цели бытия. Визуальный ряд выстроен как иерархически члененный ландшафт: горные ущелья, леса, скалы, пустыни. Он устремлен ввысь. Святые анахореты рассеяны на горных высях и расположились в ущельях. Ландшафт ступенчато возвышается, он как бы выговаривает «историю своего сотворения». Последняя сцена — это, однако, не прославление Бога-творца, а прославление того, что делает сущность человеческой души и ее стремления бессмертными.

«Бытие ландшафта содержит в себе символ становления. Это в нем самом скрытое становление как творение уподобляется любви, чья деятельность прославляется возвышением фаустовской бессмертной сущности»³⁰.

В пении *Pater ecstaticus* и *Pater profundus* начинается прославление любви.

³⁰ Адорно Т. В. К заключительной сцене «Фауста». Коллегиум 1-2, СПб, 2004, с. 187.

У Гете оно вселенское, космическое чувство:

Как грома скал у ног моих лежит

Всей тяжестью над бездной онемелой.

Как множество ручьев сверкающих бежит.

Чтоб слиться с пеной ярко-белой.

Как все стволы стремятся в вышину

СВОЕЮ СИЛОЮ, природою им данной.

Так всемогущая любовь творит, всему

Ей сотворенному являясь охраной.

Ангелы возносят бессмертную сущность Фауста в высшие сферы, где начинается ее очищение, и здесь душа Гретхен, обращаясь с молитвой к Богоматери, просит принять своего возлюбленного в надзвездные выси. Драма завершается апофеозом Богоматери и мистическим хором. Богоматерь получает у Гете четвертую, божественную ипостась. Она – Богиня, защитница и хранительница вечного, неуничтожимого начала, вечной любви, воплощающейся во всех любящих женщинах. В нем тайна и сущность мироздания и человеческой жизни и деятельности, которые обретают смысл только тогда, когда их оживляет любовь.

Настоящая статья написана к переводу «Фауста», никогда не издававшемуся. Этот перевод принадлежит Константину Иванову, известному историку конца XIX — начала XX века. Автор, умерший вскоре после завершения труда над «Фаустом», так и не увидел свой перевод в напечатанном виде. Константин Иванов работал над переводом около сорока лет, с 1880 года. В это время интерес русской мысли к творчеству и личности Гете был особенно интенсивен. Гете привлекал внимание как художников, так и ученых, от философов до естествоиспытателей. Видимо, это было связано с тем, что одной из характернейших тенденций Серебряного века было стремление к синтезу, где доминирующими были две составляющие — искусство и философия, а в творчестве Гете такого типа синтез имел место. Поэтому на последнее десятилетие XIX и вплоть до двадцатых годов XX века

падает расцвет русского гетеанства,

Константин Иванов как раз и является ярчайшим примером русского гетеанства, причем свободного от поклонения Гете как идолу. О своем интересе к великому поэту Гете и о своей работе над переводом он подробно рассказал в Предисловии переводчика. Из него мы узнаем, что творчество Гете, в особенности «Фауст», увлекло Иванова, когда он был еще студентом Санкт-Петербургского университета, и этим увлечением он был во многом обязан лекциям выдающегося русского филолога А. Н. Веселовского. От фигуры средневекового Фауста, от образа, созданного великим немецким поэтом, исходили особые творческие импульсы, прежде всего непереносимое желание всеми путями, которые открываются перед человечеством, искать истину. Сам Иванов достаточно ясно сказал о смысле этого почти сорокалетнего труда: «Далекий от идолатрического отношения к гениальному произведению, я не могу не признать за второю частью «Фауста» высокою воспитательного значения в самом широком смысле этого выражения, а посему считаю ее распространение в среде нашего общества в высокой степени желательным».

Эти слова были написаны в канун сочельника 1918 года, когда казалось, что развитие русской культуры приостановилось. Гражданская война не давала ни малейшего повода смотреть оптимистически на будущее России. Но человек, написавший эти слова, был убежден: несмотря на исторические и культурные катаклизмы, общая тенденция творческого и созидательного духа человечества одержит победу над торжествующей демоницей в русской истории, аналога которой Иванов, видимо, находил в «Фаусте» Гете. Его уверенность в неспособности сил тьмы закрыть от людей свет разума была поистине гетевской.

Перевод Иванова мы можем с полным основанием рассматривать как жизненный подвиг, осененный благородными убеждениями его создателя. Подробный анализ этого высокохудожественного текста читатель найдет в статье Ирины Алексеевой, показавшей, какое место он занимает в русской гетее. От себя добавим, что выполненный с большим мастерством перевод дарит читателю настоящие поэтические шедевры. Это особый тип «русского Фауста». Иванов не стремится, подобно Борису Пастернаку, поэтически русифицировать гетевский текст в ущерб точности мысли, передача которой в случае с «Фаустом» необходима в первую очередь. Но автор и не буквалист, пренебрегающий художественностью во имя адекватности переводимого.

Анализ перевода дает все основания утверждать, что ориентиром для Иванова был выдающийся русский поэт Алексей Константинович Толстой, оставивший нам гениальные переводы великих гетевских баллад "Коринфская невеста» и «Бог и Баядера». Это, конечно, неподражаемые образцы переводческого искусства. Но и оригинальные произведения А.К. Толстого, в частности, его большие поэмы, в которых ощущается непосредственное влияние Гете, оказали несомненное воздействие на Константина Иванова. Это чувствуется, когда сравниваешь с переводом те места толстовских поэм, где философская мысль самым непосредственным образом соединена с картинами природы и образует с ними нерасторжимое единство. Таких мест в переводе очень много, причем К. Иванов не только точно передает образы Гете, но и достигает гетевского дыхания стиха. Это широкое дыхание, ощущаемое в переводе, распространяется на большие пространства текста.

В переводе Иванова мы не найдем также свойственной русским переводам «Фауста» христианской цензуры, которая есть у Пастернака и Холодковского. Оставаясь верными православной религии, оба выдающихся переводчика не решились передать четвертую ипостась Богоматери. Гете называет Богоматерь Богиней, Doctor Marianus завершает свою молитву Богоматери следующими словами:

Jungfrau, Mutter, Koenigin.

Goettin, bleibe gnaedig!

К. Иванов в своем комментарии объяснил появление этой четвертой ипостаси и постарался ее сохранить, не цензурируя гетевский текст;

Осени Ты благодатью

Наши совершенья!

Дева, Мать, цариц всех краше,

Божество Ты наше!

Действительно, без точной передачи гетевской мысли остаются непонятными слова мистического хора о вечно женственном, о подлинно божественной силе любви, без которой невозможна ни человеческая жизнь, ни человеческая деятельность.

Выпуская в свет перевод Константина Иванова, мы как бы исправляем ошибку истории и возвращаем другим поколениям то, что переводчик хотел подарить своим современникам. Конечно, делаем это — не по своей вине, а по нашей общей беде — с большим историческим опозданием. Однако мы уверены, что высокохудожественный перевод Константина Иванова найдет своего читателя и будет воспринят им как выдающееся достижение своего времени, сохранившее это значение по сегодняшний день.