

Степанова А.А.

УДК 82.091

РОМАНТИЧЕСКИЙ ТИП ФАУСТОВСКОГО СОЗНАНИЯ: НЕМЕЦКАЯ И РУССКАЯ ВЕРСИИ

Процессы развития фаустовской культуры наиболее ярко и глубоко были осмыслены в романтической литературе, и более всего – в немецкой, где Фауст был признан национальным символом эпохи. После почти двух веков литературного забвения образ Фауста вновь становится популярным на стыке Просвещения и Романтизма. По свидетельству В.Жирмунского, легенда о Фаусте прочно входит в классическую немецкую литературу в конце XVIII века. Г.-Э.Лессинг был первым, кто после длительного перерыва предпринял попытку литературной обработки легенды. Написанные им сцены из «Фауста» остались незавершенными, но и дошедшие до нас отрывки свидетельствуют о том, что Лессинг угадал в легенде современное идейное содержание – трагедию исканий свободной человеческой мысли, а в образе Фауста – положительного героя, одержимого одной страстью: неутолимой жадностью знания, и потому достойного спасения [1, с. 345-347].

С подачи Лессинга фаустовским сюжетом увлеклись и писатели-романтики, в творчестве которых «жизненный цикл» образа Фауста запечатлел моменты зарождения фаустовской темы в литературе романтизма (Ф.-М.Клингер «Фауст, его жизнь, деяния и низвержение в ад»); ее расцвета и апогея популярности в трагедии Гете; закатные тенденции в поэме Н.Ленау «Фауст»; наконец, «выход» вечного образа за пределы Европы его популярность в русской литературе («Сцена из Фауста» и «Наброски к замыслу о Фаусте» А.С.Пушкина). Несмотря на кардинальное переосмысление, образ Фауста эпохи романтизма актуализировал культурные традиции Возрождения и Просвещения. Так, в «фаустовских версиях» Клингера, Гете и Ленау отчетливо просматривается влияние Кристофера Марло; синтез традиций гуманизма, Просвещения и романтизма отличает образ Фауста у Гете; образ Фауста в поэме Ленау, являющий классический романтический тип героя-бунтаря, во многом развивает черты марловского Фауста; наконец, пушкинский Фауст являет осмысление уже гетевской трактовки. В то же время в эпоху романтизма образ Фауста предстает не только как традиция, но «как нечто более сущностное, обладающее свободой саморазвития», что, по мнению А.Большаковой, составляет одну из ключевых характеристик литературного архетипа. Следуя далее за мыслью исследовательницы, выделяющей критерии непосредственно литературного архетипа, укажем, что на этапе романтизма образ Фауста явлен как «ценностная константа литературного процесса», как «некая ментальная / художественная доминанта», как «идеальный образец, допускающий те или иные вариации в контексте различных художественных ментальных миров», обуславливающий «связь литературного архетипа с эстетическим идеалом» [2, с. 40, 44].

В этот период в соотношении мотивов, составляющих поэтологическую матрицу фаустовского архетипа, несколько смещаются акценты – наряду с сохраняющим свою актуальность мотивом вечного познания явственнее звучит мотив преобразования пространства, несколько затихает мотив власти над миром; ключевые компоненты архетипической структуры, трансформируясь, обретают новые смыслы.

Актуальная для ренессансной версии Марло трагедия познания в романтической версии Фауста отодвигается на второй план, поскольку устраняется суть противоречий – в соответствии с романтическим представлением о научном знании любой способ овладения последним есть путь к постижению Бога и не является преступлением. В результате конфликт перемещается в другую плоскость, где речь идет, скорее, о возможности практического приложения сил ученого. В этой ситуации внутренняя конфликтность образа Фауста порождается непреодолимостью разрыва между идеалом и реальностью, который осмысливается на трех уровнях – социально-бытовом (Клингер), философско-психологическом (Гете, Пушкин) и теологическом, где активизируется богоборческое начало (Ленау). В этой связи в романтическом осмыслении Фауста акцентируется образ сильной личности, способной выйти за пределы нравственных установлений ради достижения идеала.

В романе Ф.Клингера «Фауст, его жизнь, деяния и низвержение в ад» причиной конфликта, назревающего в душе героя, является недостижимость идеала: «слава и величие, подобно счастью, ускользает от тех, кто хочет овладеть ими» [3, с. 26] – познание, представляющее бесконечный процесс, служит причиной вечной неудовлетворенности Фауста: «Даже в самый момент блаженства он замечал несостоятельность и тщету достигнутого» [3, с. 26]. Эта неудовлетворенность, обострявшая ощущение узости границ всего человеческого, провоцировала внутренний конфликт, отражающий в сознании героя борьбу между стремлением преодолеть эти границы, выйти за пределы действительности, и насущной необходимостью тяжелым трудом добывать скудный хлеб: «Разве может быть свободен тот, чьи плечи от колыбели и до самой могилы давит железное ярмо необходимости?» [3, с. 198]. Стремление к величию, славе и богатству, которые позволили бы Фаусту «войти в круг избранных», приводит к осознанию собственного бессилия – изобретение книгопечатания, приписываемого Клингером Фаусту, оказывается не нужным людям, в результате чего в сознании героя возникает представление о зависимости собственного блага от постижения смысла отношений между человеком и Предвечным (Богом). Здесь внутренний конфликт, происходящий в душе героя, переходит в плоскость социальных отношений – Фаустом движет желание понять причину нравственного зла и, тем самым, восстановить социальное равновесие: «Фауста грызла мысль: как это возможно и почему так происходит, что умные, способные и благородные люди везде стеснены, тогда как подлецы и дураки богаты, счастливы и окружены почетом?» [3, с. 27]. Постигание же смысла отношений между человеком и Богом, по мысли Фауста, приведет к пониманию

того, как распределяются «дары благополучия и счастья», откроет путь к достижению идеала – познания истины о предназначении человека, смысле его бытия. Обострение внутренних противоречий в душе героя обусловлено тем, что для достижения благих целей необходимо преступить нравственный закон – Фауст оказывается в ситуации выбора между добром и злом.

Притязания Фауста вызывают в душе автора иронию, направленную, скорее, не на конкретного персонажа, а на романтическое мировоззрение в целом – главный герой романа предстает «одним из тех эстетических философов, которые хотят постигнуть воображением то, что не дано холодному рассудку» [3, с. 46], оттого Фауст «часто обнимал облако, вместо супруги громовержца» [3, с. 26]. Ирония автора указывает на иллюзорность устремлений – в мире, где «нет ничего, кроме неодолимой тирании», возможность счастья и свободы весьма призрачна. С другой стороны, авторская ирония выводит трагический конфликт за рамки отдельной личности – трагичным видится не то, что Фауст не достигает своей цели, а то, что наделенный страстным духом и недюжинными талантами человек ставит перед собой столь ничтожную цель – достичь славы и величия, чтобы войти в круг избранных. Мелочность притязаний вскрывает несоответствие героя выстроенному им идеалу – Фауст его не достоин: в конце романа возникает аллегорический образ храма, опорами которому служат вера, надежда и любовь, и который хранит тайну бытия. Но Фаусту не позволено туда войти.

Несколько одностороннее понимание Фаустом справедливости, которая распространяется только на избранных («умных, способных и благородных»), вскрывает шаткость индивидуалистического мировоззрения романтиков – мысль о собственной исключительности, – утверждает автор, – «заблуждение, присущее как величайшим гениям, так и пошлейшим глупцам» [3, с. 26].

Роман Ф.Клингера знаменует начало развития фаустовской темы в литературе романтизма. Проблемы, поставленные автором в своем произведении, осмысливаются в русле как средневековой, так и просветительской традиций – как и в трагедии Марло страх погубить душу сделкой с дьяволом приводит героя к раскаянию; вопрос о ценности для человечества науки и знания решается пессимистически, в духе Руссо, что отмечено исследователями [1, с. 255]. В то же время в осмыслении образа Фауста отчетливо просматриваются романтические тенденции – автору импонирует бунтарский характер героя – страстного искателя истины, стремящегося вырвать у Бога все его тайны, главная из которых предназначение человека на земле, смысл его жизни: «Он хотел осветить тьму, скрывающую от него призвание человека, постичь Предвечного» [3, с. 27]. В отличие от трактовки Марло, осуждению подлежит не увлечение магией, и даже не способность вступить в сделку с дьяволом, а то, что Фауст оказывается недостойным своего идеала, что и служит, согласно замыслу книги, причиной гибели героя.

В трагедии Гете момент разрыва идеала и реальности находит свое отражение в противопоставлении образов двух миров – серости и мещанства средневекового городка («Не в прахе ли проходит жизнь моя?») [4, с. 30] и «выси и просветления неведомых миров» [4, с. 31], куда устремлена душа Фауста. Контраст двух миров служит источником противоречий двух начал в душе Фауста, разрывающейся между «горным» и «дольным» мирами:

Но две души живут во мне,
И обе не в ладах друг с другом.
Одна, как страсть любви, пылка
И жадно льнет к земле всецело,
Другая все за облака
Так и рванулась бы из тела.
О, если бы не в царстве грез,
А в самом деле вихрь небесный
Меня куда-нибудь унес
В мир новой жизни неизвестной! [4, с. 43]

Непримиримость противоположностей, выражающую конфликтную сущность фаустовской природы, акцентировал Герман Гессе: «В «Фаусте» Гете портретное изображение человеческой души – тот тип, который возник и пал вместе со столетней, тысячелетней картиной мира и чье Евангелие... должно было заключаться в том, чтобы двигаться между противоположностями: человек – Бог, добро – зло, грех и вина – спасение, тело – дух, переходящая плоти – бессмертие души, власть тьмы – победа света, несовершенство – высшее совершенство» [5, с. 15]. Осмысление внутреннего конфликта, происходящего в душе Фауста, переходит в философско-психологическую плоскость, где с проблемы познания акцент смещается на проблему самопознания и предназначения человека в мире. Два полюса этой проблемы – созерцательное и деятельное начала, – отражающие устремления Фауста одновременно постичь «вселенной внутреннюю связь» и «к жизни приложить наследство», в начале трагедии разведены, что служит источником постоянной неудовлетворенности героя, из которой рождается цель, – отчаявшись, проникнуть в тайны природы, постичь смысл бытия путем «непосредственного, напряженного и страстного переживания жизни» [1, с. 358]:

Идеалом, таким образом, становится не научное познание, а деятельное переживание жизни как бесконечное стремления к постижению мира и собственного «я», во имя чего Фауст и готов отдать душу дьяволу:

Едва я миг отдельный возвеличу,
 Вскричав: «Мгновение, повремени!» –
 Все кончено, и я твоя добыча...
 Ведь если в росте я остановлюсь,
 Чьей жертвою я стану, все равно мне [4, с. 61- 62].

Отметим, что в трактовке фаустовского сюжета Гете уже ощущим выход за рамки романтического мировосприятия. С одной стороны, еще в духе романтизма утверждается мысль о недостижимости идеала, более того, становится очевидным, что овладение идеалом заканчивается трагически для вечно неудовлетворенного фаустовского духа. В этом смысле ценность романтического идеала прекрасного, по сути, ставится под вопрос: образ Елены Прекрасной, традиционно трактуемый учеными как воплощение абсолютного идеала красоты, у Гете не столь однозначен – в трагедии не столько воспета ее красота, сколько подробно описано количество жизней, принесенных в жертву ради обладания ею. На связанную с образом Елены античную сюжетную линию накладывается линия, повествующая о трагической истории Гретхен – путь Фауста к достижению своей цели был отмечен чередой убийств и предательств. Обладание идеалом оказалось возможным только через попрание нравственных и человеческих законов, что неизбежно влекло за собой мучительное раскаяние.

Таким образом, умозрительному идеалу романтиков Гете противопоставляет в качестве идеала «деятельное познание», как «неустанная до конца жизни деятельность, которая становится все выше и чище» [6, с. 507], как вечное движение к единению созерцательного и деятельного начал. В этом единении дух Фауста находит успокоение, но сам герой гибнет «в начале славных дел» – на пороге осуществления мечты о преобразении мира. «Оптимистическая оценка фаустовского труда, – отмечает М.Эпштейн, – объясняется тем, что этот труд еще только начат, дан лишь в мечтательном предвосхищении своем, в ослепительных видениях Фауста, который, по словам Мефистофеля, “влюблялся лишь в свое воображение”. “Высший миг”, пережитый Фаустом накануне смерти, вызван лишь *предчувствием* той “дивной минуты”, когда осуществится его мечта» [7, с. 82]. Идеал еще не достигнут, Фауст свободен от раскаяния и нравственного осуждения и уходит в ад с ощущением душевного покоя и счастливо прожитой жизни, что было невозможно для героя одноименной трагедии Кристофера Марло. Отсюда – безоговорочное оправдание Фауста у Гете.

Оптимизм трагедии вызван и тем, что в трактовке Гете традиционно неразрешимый конфликт получает свое разрешение – внутренние противоречия устраняются, находя примирение в душе Фауста и, таким образом, устраняется разрыв между идеалом и реальной действительностью – в конце трагедии Фауст постигает ценность реального окружающего мира:

Стой на своих ногах, будь даровит,
 Брось вечность утверждать за облаками!
 Нам здешний мир так много говорит!
 Что надо знать, то можно взять руками [4, с. 418].

В несостоятельности идеи двоемира уже угадываются признаки исчерпанности романтической картины мира, но оправдание Фауста и оптимистический финал трагедии – это еще апогей индивидуализма. Мы позволим себе не согласиться с известной мыслью В.Жирмунского о том, что во второй части «Фауста» «Гете перерастает рамки индивидуалистической идеологии... На последней ступени проблема Фауста из индивидуальной становится социальной. Поставленная в начале трагедии в области философского познания уединенной личности, она получает разрешение в заключительной сцене в картине будущего – свободной трудовой деятельности человеческого коллектива» [1, с. 362]. Во-первых, в трагедии не создан образ трудового *человеческого* коллектива – замыслы Фауста воплощаются Мефистофелем и его свитой. Во-вторых, и в момент переживания «высшего мига» своего бытия Фаустом движет желание величия и славы. Мысль о «народе свободном на земле свободной» волнует Фауста только в связи с тем, что в этом он видит исключительно свою личную заслугу, которая сможет обеспечить бессмертие его имени:

Труд тысяч рук достигнет высшей цели,
 Которую наметил ум один!..
 Воплощены следы моих борений,
 И не сотрутся никогда они [4, с. 420, 423].

Однако согласимся с тем, что тенденция к определенному обобщению все же присутствует, на что указывают исследователи: образ Фауста раскрывается и как ярко выраженная индивидуальность, и как символ человечества в целом. В этом смысле Гете выводит Фауста не за рамки индивидуализма, а за рамки немецкой (национальной) культуры, сообщая образу универсальное значение.

Оптимизм трагедии Гете сменяется глубоким пессимизмом в поэме «Фауст» Николауса Ленау (1838 г.), где проблема вечного познания и вечного дерзания человеческой индивидуальности утрачивает свой высокий смысл перед конечностью существования. Стремление Фауста проникнуть в божественную тайну жизни и смерти служит источником происходящих в душе героя противоречий:

Неудержимо, страстно жажду я
 Познать тот дух, которым создана
 Вселенная. Моей души призванье –
 В себе самом всю вечность отыскать,
 Но пред конечностью существованья
 Тоска готова ненавистью стать.

О, горько и смертельно раздвоенье,
 Когда внутри вопросов бурный рой,
 Снаружи же – одно оцепененье,
 Секрет упрямой воли вековой [8].

Традиционный для средневековой легенды и трагедии К.Марло конфликт между стремлением к свободе познания и религиозными догмами в поэме Ленау трансформируется в конфликт между знанием и верой, порождающий цепь противоречий, характеризующих состояние героя в отношениях между Богом и природой, желанием подняться над законами мироздания и осознанием собственной несостоятельности, стремлением к абсолютной свободе и тотальной предопределенностью зловещей судьбы.

Стремление Фауста разгадать тайну жизни у Ленау связано с пересмотром традиционного для романтизма мотива постижения Бога, мыслимого как прорыв в трансцендентное. Традиционный образ Бога в поэме Ленау разрушается: автор создает образ божества, бесконечно далекого от мира, равнодушного к человеческим страданиям, – некоей наглухо закрытой, непознаваемой субстанции, «вещи в себе». Бог никак не проявляет себя в созданном им мире и, в отличие от предыдущих трактовок фаустовского сюжета, не является действующим лицом в повествовании. Закрытость и непознаваемость Бога, по замыслу автора, исключает для Фауста возможность абсолютного познания путем прорыва в трансцендентное. Тем самым в поэме акцентируется мысль о том, что цель Фауста – постичь истину и тайну жизни – заведомо недостижима, абсолютное знание – недоступно.

В процессе осмысления Николаусом Ленау проблемы познания терпит крах и концепция индивидуализма. Желание Фауста постичь тайну жизни обусловлено, скорее, не свойственной ученому жаждой знания как такового, а гордыней – невозможностью для героя признать себя творением Божиим и стремлением к всеобъемлющему самоутверждению и самовозвеличиванию собственного «Я» как отдельного мира, которому в мироздании должно быть определено особое место:

Хочу лишь утверждать лишь Я одно.
 Всегда дозветь себе должно оно.
 Я никому не подчинен отныне,
 Свой путь найду я в мировой пустыне [8].

Таким образом, как справедливо отмечает И.Румянцева, конфликт ученого как следствие его стремления постичь законы мироздания Ленау превращает в конфликт отпавшей от Бога личности, не вписавшейся в картину мира [9, с. 12].

Обостренный до предела индивидуализм, являющий ключевую характеристику образа Фауста, активизирует в душе героя богоборческое начало: осознавши тщетность своих притязаний как ученого («И жребий обезьяний и пустой, / Ученого я жребий проклинаю!»), Фауст отрекается от Бога и обращает свои вопросы к природе. Но и природа не дает надежды познанию, пробуждая в душе героя состояние, «когда тоска готова ненавистью стать». В отчаянии Фауст объявляет Богу войну, заведомо обрекая себя на смерть:

Коль бог – объект для созерцанья,
 И вместе свет, и вместе глаз,
 то существует в мирозданьи
 лишь для себя, а не для нас.
 Смиренье глупое – молитва,
 А я хочу вступить с ним в битву...
 Бессмертен я, иль смертен гений мой,
 Коль смерти нет мне, то над всей вселенной
 Простру я руки, буду воевать
 За мир с богами, с мощью несравненной
 Корону мира буду добывать [8].

В трактовке Ленау, таким образом, индивидуализм являет разрушительное начало, приведшее Фауста к отрицанию Бога, природы и собственной человеческой сущности, – «вечное познание трансформируется в вечное отрицание» [9, с. 12]:

Вот это так. Я должен от природы
 И от Христа уйти путем свободы [8].

Тотальный нигилизм как метафора фаустовского сознания служит причиной неизбежной физической и духовной гибели героя, который не может быть ни оправдан, ни спасен, – в трактовке Ленау Фауст обречен изначально. Единственную возможность обретения абсолютной свободы и спасения Фауст видит в самоубийстве, но и эту иллюзию развенчивает Мефистофель в своем заключительном монологе:

Ты, глупое дитя, спастись хотел,
 Головку спрятав на груди у Бога,
 И узел, что распутать не сумел,
 За пазуху ему засунуть? Нет,
 Не будет он поддерживать твой бред
 И счастья не вернет тебе. Ни разу
 Ты дальше от спасенья не бывал,
 Как в миг, когда затеял сразу
 Покончить все и в кучу все смешал.
 Тогда в объятья прыгнул ты ко мне
 И стал добычей верной Сатане [8].

Здесь примечательно то, что впервые с момента возникновения легенды о Фаусте произведение заканчивается словами Мефистофеля (а не автора, как обычно), который подводит итог духовным скитаниям Фауста. Такой финал символически подчеркивает безысходность и трагизм ситуации – в решении проблемы познания и смысла человеческого бытия последнее слово остается за силами зла.

Таким образом, Ленау разрушает гуманистическую концепцию и пантеистическую философию Гете. Его «Фауст» – апофеоз неверия ни в возможность духовного развития человечества, ни в силу человеческой индивидуальности, ни в возможность самопознания:

В мученьях я бреду своей дорогой
Между стеной – вселенной мрачно строгой,
И черной бездной – собственной душой [8].

Этот всеобъемлющий пессимизм художественной философии автора, свидетельствующий об исчерпанности и романтического мироощущения, и романтической эстетики (крах индивидуалистической концепции личности, духовная деградация образа героя-бунтаря, бессилие интеллектуальной интуиции в возможности абсолютного знания и др.), знаменует угасание романтической вспышки фаустовской культуры.

Эпоха романтизма явила пик развития фаустовского сознания и фаустовской эстетики. Образ Фауста как символа человеческого дерзания – титанической личности, а не богоотступника, – столь созвучный романтическому восприятию и романтическим амбициям, был вознесен литературным художественным сознанием в ипостась «вечного образа», литературного и культурного архетипа. Романтическая литература выявила в образе Фауста те потенции, которые актуализировали универсальный аспект бытия образа, его общечеловеческий смысл, что способствовало его выходу за пределы не только немецкого национального, но европейского культурного континуума. С 1820-х гг. образ Фауста начинает «обживать» в русской литературе, адаптируясь к формату русской культуры и ментальности.

Подчеркнем, что восприятие образа Фауста русским сознанием во многом отличалось от восприятия европейского. Во-первых, как справедливо отмечает С.Семочко, межкультурная адаптация инокультурных образов происходит в опоре на ресурсы родного языка и в опоре на духовные ценности родной культуры, т. е. на культурные константы. Опираясь на определение Ю.Степанова, исследовательница указывает, что для русской культуры таковыми являются «Грех», «Душа», «Человек», вследствие чего «в русском сознании отсутствует понимание того, что Фауст – личность особого типа, которая руководствуется в жизни особыми целями и мотивами (что является ядерной и константной частью образа Фауста). Поэтому, в отличие от немецкой культуры, для представителей русской культуры более важны сведения о морально-этических качествах конкретного литературного персонажа в той или иной интерпретации «Фауста» как прецедентного текста» [10, с. 79, 81].

Во-вторых, в отличие от европейского сознания, знакомого с первоисточником – народной легендой о Фаусте, – и, начиная с XVI века и до выхода в свет трагедии Гете, воспринимавшего устремления Фауста как «порождение сил ада и гордыни человеческой», т. е. исключительно в негативном смысле, на что указывает Вилли Джаспер [11, с. 83], образ «русского Фауста» формировался преимущественно под влиянием его трактовки Гете – как вызывающий сочувствие положительный герой. Это придавало русской интерпретации образа некую «сглаженность», склонность не к душевным терзаниям и непримиримым внутренним противоречиям, а к философской рефлексии, присущей типологии русского литературного характера. Между тем, как указывает В.Джаспер, и в немецкой, и – шире – в европейской культуре даже после выхода в свет «Фауста» Гете, значительно изменившего оценку образа героя в положительную сторону, до сих пор восприятие имени Faust и производного от него прилагательного faustisch, выражающего значение качества, далеко не однозначно, а в первой половине XX в. тяготело, скорее, к средневековой оценке [11, с. 87]. Трактовка Гете оказала влияние и на адаптацию в русском переводе европейских литературных произведений, затрагивающих фаустовскую тему и наследующих в ее осмыслении традицию догетевского восприятия, что зачастую вызывает «разночтения» в восприятии текста-оригинала и перевода. Об этом свидетельствуют лингвокультурологические исследования, в которых отмечается свойственная русскому переводу замена слов с однозначно негативной семантикой в характеристике образа героя на слова нейтрально или положительно коннотированные, трансформация глагольных предложений в субстантивные, обуславливающая смещение акцента с процесса / действия на его носителя, что существенно изменяет оценочный вектор рецепции текста и т. п. [10].

Наконец, в-третьих, адаптация образа Фауста в русской культуре началась тогда, когда в русском литературном процессе уже ощутимы были тенденции перехода к реализму, что, безусловно, вносило реалистическую корректировку в осмысление романтического образа. «Официально» русский читатель познакомился с творением Гете в 1844 г., когда вышло в свет первое издание «Фауста» в русском переводе М.Вронченко, и была опубликована на него рецензия И.С.Тургенева, акцентировавшего слабость романтической трактовки образа Фауста и назвавшего трагедию «чисто эгоистическим произведением», в котором происходит вырождение романтика в эгоиста и бесплодного скептика. Тургенев отметил «упорную односторонность отвлеченной природы Фауста», схематичность изображения в трагедии образа народа, разрушительность индивидуалистического мировосприятия, присущего Фаусту, «бледность и пошлость» примирительной концовки произведения, а главное – писатель обозначил специфику *русского* осмысления европейского художественного образа, для изложения которой мы позволим себе привести развернутую цитату: «Нам бы весьма хотелось, чтоб русская публика прочла – и прочла со вниманием "Фауста"! Несмотря на свою германскую наружность, он может быть понятней нам, чем всякому другому народу. Правда, мы, русские, не через знание стараемся достигнуть жизни; все наши сомнения, наши убеждения

возникают и проходят иначе, чем у немцев; наши женщины не походят на Гретхен; наш бес – не Мефистофель... но вообще весь "Фауст" должен спасительно на нас подействовать; он в нас пробудит много размышлений... И, может быть, мы, читая "Фауста", поймем, наконец, что разложение элементов, составляющих общество, не всегда признак смерти... Мы не будем бессмысленно преклоняться пред "Фаустом", потому что мы русские; но поймем и оценим великое творение Гёте, потому что мы европейцы...» [12, с. 238-239]. Следует отметить, что данная характеристика не только являет новый тип художественного осмысления фаустовской проблемы, но и «закрепляет» критической мыслью тот подход к восприятию образа Фауста, который был намечен в оригинальной (т. е. непередаваемой) русской литературе задолго до выхода в свет первого издания «Фауста» на русском языке.

Фаустовская тема в русской литературе впервые зазвучала в творчестве А.С.Пушкина*. В 1825 г. он пишет «Сцену из Фауста» и «Наброски к замыслу о Фаусте» (опубл. в 1828 г.). В современном пушкиноведении превалирует возникшая еще в 1970-е гг. точка зрения, утверждающая, что эти произведения совершенно оригинальны и возникли под пером поэта самостоятельно, независимо от влияния Гете [13, с. 82]. На наш взгляд, это убеждение верно и неверно одновременно. Неверно потому, хотя бы, что «обрывает» связь Пушкина с мировой литературной традицией. Между тем, в обоих произведениях звучат отголоски мотивов, свидетельствующих о том, что Пушкин был знаком не только с трагедией Гете (упоминание Гретхен в «Сцене из Фауста»), но и с романом Ф.Клингера, создававшегося в России и в 1802 г. переведенного на французский язык, о чем свидетельствует, например, сцена полета Фауста на хвосте дьявола:

Доктор Фауст, ну смелее,
Там нам будет веселее. –
Где же мост? – Какой тут мост,
На вот – сядь ко мне на хвост [14, с. 305],

а также тема восстановления социальной справедливости в «Набросках к замыслу о Фаусте»:

Что горит во мгле?
Что кипит в котле? –
– Фауст, ха-ха-ха,
Посмотри – уха,
Погляди – цари.
О, вари, вари!.. [14, с. 306].

В то же время, бесспорно, верной является мысль об оригинальности пушкинской трактовки «вечного образа», впервые получившего реалистическое осмысление и вобравшего в себя типологические черты русского литературного характера.

Истоком внутренней конфликтности образа Фауста у Пушкина является, как это ни парадоксально звучит, отсутствие каких бы то ни было противоречий. В отличие от европейской трактовки образа Фауста, явленного как символа человеческих дерзаний, в его русской модификации заложена идея бесцельности и бездеятельности человеческого существования, лишенного каких-либо устремлений, и вызванного состоянием опустошающей разочарованности в своих прошлых порывах. Русскому Фаусту чужда жажда вечного познания или мысль о власти над миром. Его основной мотив – «Мне скучно, бес» [15, с. 283], и основная цель – рассеять скуку, для чего, собственно, и был вызван Мефистофель:

Но, помнится, тогда со скуки,
Как арлекина, из огня
Ты вызвал наконец меня [15, с. 284].

М.Эпштейн отмечает, что деятельному порыву гетевского Фауста Пушкин противопоставляет образ «всеразрушительной скуки», который исследователь связывает с разным восприятием героями времени и вечности: «Труд есть приятие и оправдание всего разумного в здешнем, преходящем, посюстороннем, тогда как скука есть ощущение бессмысленности и напрасности всего конечного, притом, что и конечное, вечное тоже недостижимо. Труд смиряется с необходимостью времени, постигает постепенность усилия, тогда как скука испытывает лишь томление постепенности и находит усладу в разрушении всех конечных вещей» [7, с. 70]. Отсюда, по мысли исследователя, и разное поведение героев Гете и Пушкина на берегу моря – один требует у Мефистофеля возвести плотину, другой – потопить корабль.

Образ «всеразрушительной скуки» реализует в пушкинском эпизоде два важных момента, определяющих специфику русского осмысления фаустовской проблемы и намечающих пути дальнейшего развития «вечного образа» в мировой литературе. Во-первых, реализованный в «Сцене из Фауста» мотив скуки трансформирует внутренний конфликт, являя, по сути, форму выражения противоречия героя с окружающим миром, в котором Фауст не может найти себе места. В этой интерпретации традиционного конфликта видится переход к восприятию Фауста как «лишнего человека». Акцентировка понятия скуки в пушкинских эпизодах, – отмечает Н.Старосельская, – «мгновенно заставляет вспомнить о принципиально ином времени и об основном герое этого времени – о тех лирических людях, о том цветке общества, в котором после 1825 года модное в начале XIX столетия «байроническое» начало трансформировалось в особую

* Однако знакомство русской культуры с фаустовским сюжетом состоялось гораздо раньше. По свидетельству В. Жирмунского, пьеса «Фауст» в постановке голландской кукольной труппы Заргера была представлена в Москве и в Петербурге в 1761 г. на немецком языке и потому оставалась недоступной массовому зрителю (см.: Жирмунский В. М. История легенды о Фаусте / В. М. Жирмунский // Легенда о докторе Фаусте / под ред. В. М. Жирмунского. – М.: Наука, 1978. – 424 с.)

жизненную позицию, заклеившую названием «лишние люди» или «страдающие эгоисты». Думается, именно здесь и берет начало тип русского Фауста [16, с. 93]. Отметим, что типологические характеристики «лишнего человека» в образе русского Фауста неоднократно акцентировались исследователями в связи с явным намеком Пушкина на близость образов Фауста и Евгения Онегина (ср.: «Вот доктор Фауст, наш приятель» и «Онегин добрый мой приятель»)*. Новая трактовка Фауста знаменовала деградацию образа титанической личности, выводя на первый план бездеятельное – разрушительное по своей сути – начало, что снимало внутренний конфликт, являло Фауста как героя, находящегося по ту сторону добра и зла. В этой ситуации нивелировалась и трагическая окраска образа – пушкинский Фауст, вследствие своей бездеятельности и безразличия к миру, не мог быть ни возвеличен (спасен), ни наказан. Отсюда – отсутствие концовки в «Сцене из Фауста», т. к. торжество или посрамление Мефистофеля равно теряет свой смысл.

Во-вторых, поскольку «Сцена из Фауста» и «Наброски к замыслу о Фаусте» были написаны до выхода в свет второй части трагедии Гете, можно предположить, что образ скучающего Фауста у Пушкина являет следующий этап развития (или стадию состояния героя) гетевского Фауста, а, возможно, и своеобразный итог, знаменующий закат романтической эпохи:

Желал ты славы – и добился,
Хотел влюбиться – и влюбился.
Ты с жизни взял возможную дань,
А был ли счастлив? [15, с. 284].

Обращает на себя внимание то, что на этом этапе в образе Фауста Пушкин акцентирует разрушительное начало, в котором просматривается Фауст XX века, стоящий на пороге исполнения мечты о вечном познании.

Источники и литература:

1. Жирмунский В. М. История легенды о Фаусте / В. М. Жирмунский // Легенда о докторе Фаусте / под ред. В. М. Жирмунского. – М. : Наука, 1978. – С. 257-362.
2. Большакова А. Ю. Теория архетипа на рубеже XX-XXI вв. / А. Ю. Большакова // Вопросы филологии. – 2003. – № 1 (13). – С. 37-48.
3. Клингер Ф. М. К. Фауст, его жизнь, деяния и низвержение в ад / Ф. М. К. Клингер. – М., Л. : Гос. изд-во Художественной литературы, 1961. – 227 с.
4. Гете И.-В. Фауст / И.-В. Гете // Собр. соч. : в 10 т. / И.-В. Гете. – М. : Художественная литература, 1975-1980. – Т. 2. – С. 7-440.
5. Гессе Г. Фауст и Заратустра. Доклад, сделанный в бременской местной группе Германского союза мистиков 1 мая 1909 г. / Г. Гессе // Фауст и Заратустра : сб. статей немецких мыслителей начала XX века. – СПб. : Азбука, 2001. – С. 5-30.
6. Гете И.-В. Письмо к И. П. Эккерману от 6 июня 1831 г. / И.-В. Гете // Комментарии к «Фаусту» / А. Аникст // Собр. соч. : в 10 т. / И.-В. Гете. – М. : Художественная литература, 1975-1980. – Т. 2. – С. 443-508.
7. Эпштейн М. Н. Слово и молчание : Метафизика русской литературы / М. Н. Эпштейн. – М. : Высшая школа, 2006. – 559 с.
8. Ленау Н. Фауст / Н. Ленау; в пер. А. В. Луначарского. – СПб. : Издание редакции журнала «Образование», 1906. – 242 с.; Гете И. В. Фауст : [Электронный ресурс] : аудиокнига / И. В. Гете, Ф. М. Клингер, Н. Ленау, М. Кристофер; читает: И. Литвинов, М. Поздняков, А. Ярмилко, А. Фролов. – М. : МедиаКнига, 2008. – Режим доступа : <http://nnm-club.ru/forum/viewtopic.php?t=191436>.
9. Румянцева И. С. Эволюция романтического героя в поэмах Николауса Ленау «Фауст» и «Дон Жуан» : автореф. дис. ... канд. филол. наук / И. С. Румянцева. – СПб. : Изд-во СПбГУ, 2010. – 26 с.
10. Семочко С. В. Особенности межкультурной адаптации немецкого концепта «Фауст» в русском художественном дискурсе / С. В. Семочко // Вестник Воронежского государственного университета. – 2004. – № 2. – С. 77-82. – (Лингвистика и межкультурная коммуникация).
11. Jasper Willi. Faust und die Deutschen / Jasper Willi. – Berlin : Rowohlt, 1998. – 304 s.
12. Тургенев И. С. Фауст, трагедия, соч. Гете. Перевод первой и изложение второй части М. Вронченко : [Электронный ресурс] / И. С. Тургенев // Сочинения : в 15-ти т. // И. С. Тургенев. – М.-Л. : Изд-во Академии Наук СССР, 1960. – Т. 1. – С. 212-256. – Режим доступа : http://az.lib.ru/t/turgenew_i_s/text_0640.shtml.
13. Алексеев М. П. К «Сцене из Фауста» Пушкина / М. П. Алексеев // Временник Пушкинской комиссии. 1976. – Л. : Наука; Ленинградское отделение, 1979. – С. 80-97.
14. Пушкин А. С. Наброски к замыслу о Фаусте / А. С. Пушкин // Полное собрание сочинений : в 10 т. / А. С. Пушкин. – М. : Изд-во Академии Наук СССР, 1956-1958. – Т. 2. – С. 305-307.
15. Пушкин А. С. Сцена из Фауста / А. С. Пушкин // Полное собрание сочинений : в 10 т. / А. С. Пушкин. – М. : Изд-во Академии Наук СССР, 1956-1958. – Т. 2. – С. 283-287.
16. Старосельская Н. Д. Русский Фауст / Н. Д. Старосельская // Вопросы философии. – 1983 – № 9. – С. 92-101.

* Напомним, что «Сцена из Фауста» и «Наброски к замыслу о Фаусте» были написаны Пушкиным в то время, когда шла работа над четвертой главой «Евгения Онегина».