

А. АНИКСТ

Гете и Фауст



*В Фаусте я черпал из
своего внутреннего мира,
удача сопутствовала
мне, так как все это
было еще достаточно
близко.*

И. В. Гете





Издательство
«Книга»

Серия «Судьбы книг» рассказывает о выдающихся произведениях отечественной и зарубежной литературы; прослеживает, как зарождался замысел будущей книги, как отразился в ней облик эпохи, как восприняли ее читатели.

В 1980—1982 годах вышли в свет:

А. Л. Осповат

«Как слово наше отзовется...»

О первом сборнике Ф. И. Тютчева

В. И. Порудоминский

Повесть о Толковом словаре

Е. И. Меламед

Джордж Кеннан против царизма

В. Г. Краснов

Последние песни

Е. Л. Цейтлин

Сколько дорог

у «Бронепоезда 14-69»

Л. А. Аннинский

Лесковское ожерелье

Судьбы книг

А.АНИКСТ

Гете и Шалст

От замысла к свершению



Москва
«Книга»
1983

84 (4Г)
А 67

1
2
3
4
5
6
7
8
9
10

А $\frac{4702010200-055}{002(01)-83}$ 74-83 © Издательство «Книга», 1983 г.

Год 1773. Франкфурт-на-Майне. Из почтенного бюргерского дома стремительно выходит молодой человек. Ему не сидится в тихом уюте, его тянет на простор, и вот, миновав узкие улочки, он уже за городом.

Ему все равно куда идти, пусть палит зной или льет дождь, — для него не имеет значения. Все в нем пылает.

Вихрь мыслей, поток образов проносится в голове. Как в калейдоскопе, сменяя друг друга, возникают в сознании фигуры людей и титанов. Его мысль не мирится ни с чем мелким. Воображение рисует ему людей-гигантов, властителей дум человеческих, покорителей мира, тех, чья воля направляла ход истории, расширяла горизонты жизни.

Вот на рыночной площади Афин невысокий человек с большой головой, похожий на фавна, в рваном хитоне рассуждает перед кучкой любопытствующих. Понимают ли они, что перед ними мудрейший из мудрых, чей ум проникает в суть вещей и уничтожает предрассудки? Найдутся те, кто поймут. Поймут и испугаются. И тогда его осудят, прикажут выпить чашу с ядом.

Его сменяет другой лик — человек не слова, а дела, полководец, завоеватель с лавровым венком на голове. Его ослепительное величие раздражает. Чужие народы могут покориться ему, свой — ни за что. Он падает от кинжалов заговорщиков у ног статуи побежденного им соперника.

Фигура Юлия Цезаря исчезает. Мгновенно возникает образ другого покорителя народов. Его голову покрывает чалма, перед ним склоняются в молитвенном экстазе как перед богом. Он, Магомет, и выдает себя за посланника Аллаха. Творец новой веры, он счастливей многих, утверждая свою волю мощью духа и силой меча.

Нет, лучше другой, тоже полубог, но не из истории, а из прекраснейшей легенды. Он украл у богов огонь, чтобы дать его людям. Разгневанный Зевс приковал его к скале и велел коршуну терзать его тело. Титан не сдается, муки не могут сломить его. Но почему величие, стремление к благу для людей вызывает злобу и ненависть, обрекает гениев на муки?

Еще один. Не полубог, но возмечтавший о силе, равной божественной мощи. Не знание ли откроет путь к беспредельной власти над миром? Сидеть над книгами, найти в чужой мудрости смысл бытия в то время, как жизнь проходит мимо? Это не для него. Надо сразу, сейчас получить в руки чудодейственное средство и удовлетворить все желания, теснящиеся в груди. Зачем ему это могущество? Не для себя только. Мир, люди нуждаются в гении-обновителе, надо озарить мрак жизни светом истины и красоты. Фауст — вот герой, нужный ему; в нем найдет воплощение порыв к бесконечному, жажда полнокровного бытия, неустанное движение к смутной, далекой, мо-

жет быть, недостижимой цели. Через муки, страдания — к познанию смысла жизни.

Мысль поэта выстраивает ряд картин, образов. Ученый-схимник, его отчаяние, таинственные могучие духи, хранящие тайны бытия, бес, искушающий ученого соблазнами жизни, радости и муки любви. Страстная пламенная натура героя, холодный, насмешливый рассудок дьявола, прелестная девушка, чистая, любящая...

Фауст, он будет стремиться ввысь и падать, желать добра и приносить горе. В легенде рядом с ним черт. Рядом? Сбоку? А не в нем ли самом тот дьявол, который видит всю тщету его же собственных стремлений, смеется над ним, заставляет упасть с заоблачных высот мечты в обыкновенную земную грязь?

Мрак, свет; добро, зло; падения, взлеты — все смешалось в потоке мыслей, спуталось в единый клубок.

Похоже на жизнь. Все ясно. И все неясно...

Год 1777. Ваймар. Скромная гостиная маленького дворца. Здесь собрались немногие избранные. Их пригласила герцогиня Анна-Амалия, любительница искусств, покровительница писателей, которых она стала приглашать в свое маленькое герцогство. Она поручила воспитание старшего сына прославленному Виланду. Вот он сидит в углу, маленький, с живыми глазками и добрым лицом. Его воспитанник Карл-Август, которому без малого двадцать, влюбленными глазами смотрит на автора «Страданий юного Вертера», самого знаменитого теперь писателя Германии. Ему двадцать восемь лет, все взоры обращены на него.

С тех пор, как он в прошлом году приехал в столицу маленького Саксен-Ваймарского герцогства, высшее общество в волнении. Одних возмущают его произведения. Подумать только, он осмелился в своей драме «Гец фон Берлихинген» вставить опасные призывы к свободе! Но как он изобразил любовь! — восклицают другие, особенно женщины. Никто еще так красиво не говорил о ней! Такие безумные страсти опасны, — утверждают одни, — они ведут к попиранью морали. Другие смотрят с надеждой — вдруг рассеется мрак и над миром взойдет солнце!

Не только его произведения, сам автор вызывает разноречивые толки. Чувствительные души млеют при виде молодого писателя в голубом сюртуке, как у Вертера. Огненный взор его больших черных глаз поражает женские сердца. Молодые люди рады тому, что гость герцога — мастер на выдумки и каждый день предлагает новые развлечения. Веселые кавалькады мчатся по окрестностям. Охота сменяется балами и любительскими спектаклями, литературными вечерами. Но многие недовольны, особенно из числа государственных советников герцога. Им не нравится этот выскочка-бюргер, из-за которого молодой правитель перестал внимать их речам и готов принять безрассудные нововведения, предлагаемые чужаком. Брюзжат и ревнители хорошего тона. Этот, с позволения сказать, гений презирает этикет, появляется в обществе в нечищенных сапогах, бьет по ним хлыстом, не считается с принятыми порядками.

Но сегодня, если и есть такие среди собравшихся у вдовствующей герцогини-матери, они молчат. Большинство — любители изящного, они сами пишут стихи, музицируют, рисуют, играют в любительских спектаклях.



Гете в 26 лет

Для них общение с Гете всегда праздник, часто полный неожиданностей, ибо никогда нельзя предвидеть, чем поразит он их.

Все были наслышаны, что у него есть ненапечатанное произведение о чернокнижнике докторе Фаусте. Его не раз просили прочитать его. И вот

он принес с собой пачку рукописей. Он стоит среди маленького кружка слушателей и с горящими глазами, сам волнуясь вместе со своим героем, читает сцены о человеке, продавшем душу дьяволу, о мятежнике, ринувшемся в мир, чтобы испытать его радости и горе.

У необычного героя необычна и любовь. Простая горожанка, почти плебейка, женщина, лишившаяся чести, грешница, — а какой прекрасной изобразил ее поэт!

Его слушают с затаенным дыханием. Все забывают о том, где они. Кажется, стены гостиной исчезли, перед мысленным взором каждого и каждой открылся огромный мир, жизнь во всей ее грандиозности, прекрасная и трагичная. А ведь речь идет всего лишь об одном беспокойном человеке и о скромной неприметной девушке, о любви, трагически несчастливой.

Странно, необычно, такого еще никто никогда не читал и не слышал.

Сумели слушатели понять, что им посчастливилось услышать начало, отрывки одного из величайших творений человеческого духа? Можно не сомневаться в том, что чтение произвело огромное впечатление. Обаяние личности поэта, чей образ невольно сливался в сознании слушателей с его героем, если не полностью, то, во всяком случае, с его титаническими порывами, должны были почувствовать все присутствующие. Понятен ли им был до конца смысл того, что прочитал Гете? На это можно ответить так: всякий ли считающий себя образованным человеком понимает и чувствует до глубины души всю значительность гетевского «Фауста»? Не на словах, а в самом деле. Так, чтобы порывы ге-

роя, трагедия, которую он пережил, действительно потрясли.

Оставим вопрос на усмотрение читателя и вернемся в зал, где прозвучало слово поэта.

Кто искренно хвалил, кто благодарил из вежливости, а когда выдалась тихая минута, к Гете подошла маленькая, чуть горбатенькая фрейлина герцогини-матери Луиза фон Хеххаузен. Она попросила листки, по которым читал поэт, чтобы переписать их для себя.

Гете отдал их. В часы, свободные от придворных обязанностей, Луиза, сидя за изящным столиком в стиле рококо, красивым и ясным почерком переписала драму безудержных стремлений и бурных страстей. Она отдала потом переплести рукопись и хранила ее среди других сокровищ поэзии, еще не увидевших света в печати. Она не раз перечитывала произведение и была среди немногих, кому это было доступно. Ведь Гете еще долго не мог завершить своего «Фауста».

Год 1808. Ваймар. Кабинет Гете в его доме на Фрауенплане. Скромная обстановка. Большой стол посредине. Шкафы по стенам. Ничто не должно отвлекать от работы. Секретарь-писец, как обычно, за столом. Перед ним стопа бумаги, несколько очищенных и заостренных перьев. Гете мерно ходит по своему кабинету, обдумывая текст для диктовки.

Шум шагов служителя. Пришла утренняя почта и с ней пачка книг.

— Быстро распакуйте, — приказывает он секретарю. — А вы позовите Майера, — это поручено служителю.



Луиза Хеххаузен

Гете знает, в пачке — том собрания сочинений с первой частью «Фауста».

Художник, знаток искусства Майер давно уже живет у Гете. Они дружат со времени путешествия поэта в Италию. Майер помогает Гете в практических делах и заменяет ему управляющего. Их связывает глубокое взаимное понимание.

Сухонький Майер появляется в кабинете. Гете стоит у стола с раскрытой книгой.

— «Фауст», — бросает он коротко.

Майер благоговейно берет в руки маленький томик. Раскрывает, рассматривает гравюру. Фауст, чуть склонившись, смотрит на вызванного им таинственного духа.

Секретарь кладет перо. Он понимает, сейчас работы не будет.

— Наконец-то! — восклицает Майер и потрясает книжечкой.

Гете задумчиво листает страницы.

— Здесь моя кровь, сотни бессонных ночей, тысячи мыслей, годы работы, а кому это сейчас нужно? Германия не оправилась от поражений. Пруссия повержена. Австрия в смятении. Даже Россия не знает, что ее ждет, и император Александр торопится умиротворить Наполеона, у которого в руках почти вся Европа. Кому есть дело теперь до одинокого мечтателя, до его стремлений, до несчастной девушки, погубленной им? Впрочем, я давно это предвидел. Прочти «Посвящение». Там все сказано. Нет тех, кому я читал первые строки, рассеялись друзья молодости, другие даже умерли. Жаль, Шиллер не дожил. Он-то сумел бы сказать, что в этой поэме.

— Я думаю, найдутся люди и в наше время, — уверенно успокаивает Майер. — Прекрасное всегда трогает.

— Что гадать. Вот увидишь. Одни не поймут, другие извратят смысл написанного, третьи обругают.

— Поймут, оценят, не сейчас, так потом, — уверяет Майер.

— Я и сам знаю, что это не пустяк. Знаю, это останется. Слишком многое я сюда вложил, чтобы это могло пропасть. Но путь к умам и к сердцам долог, особенно если мир потрясен так, как теперь. Люди хотят покоя, уверенности в завтрашнем дне, им не до красот. А стихи их волнуют лишь те, где речь идет о том, чем они живут сейчас, сию минуту.

Он открывает книгу.

— Вот строки прямо в точку:

*Итак, напрасно я копил дары
Людской премудрости с таким упорством?
Я ничего своим усердьем черствым
Добиться не сумел до сей поры.*

— А я тебе отвечу. погоди, — Майер лихорадочно листает страницы. Он-то не раз читал, не раз слушал самого Гете, он знает, что ищет.

— Вот, нашел! — Майер читает с лукавой улыбкой:

*В смятенье, выхода не видя,
Ты думаешь: всему конец?
Ты был всегда храбрец мужчина,
Так что ж ты пятишься назад?
Что оробел ты, дурачина,
Когда тебе сам черт не брат?*

Оба смеются. Секретарь, почтительно закрывая рот рукой, тоже расплывается в улыбке.

Год 1828. Мы даже можем точно назвать день, когда в той же обстановке произошел разговор Гете с Эккерманом, — 11 марта.

Эккерман не просто секретарь. Он доверенное лицо. Гете поручает ему редактировать рукописи. Советуется с ним. Обсуждает планы. Он знает, что

Эккерман приходит домой и записывает все сказанное ему. Иногда намеренно через него обращается к потомству.

Молодой человек (Эккерману всего 36 лет) жалуется:

— Нездоров я. Плохо сплю. Вижу дурные сны. Гете (ему 79):

— Обратитесь к врачу. Думается, ничего серьезного. Скорей всего небольшое несварение желудка. Несколько стаканов минеральной воды или щепотка соли — и все пройдет.

Вечером Эккерман снова у Гете. На этот раз в столовой. Унылый вид Эккермана вызывает раздражение старого поэта.

— Вы как один из героев Стерна, — смеется он, — полжизни его выводила из терпения скрипучая дверь, но он никак не мог собраться устранить раздражающий звук при помощи нескольких капель растительного масла. Сходите к доктору.

Эккерман невольно подал повод для значительных мыслей. Гете говорит ему:

— Судьба человека складывается в зависимости от его просветлений и помрачений... Наполеон, вот малый не промах. Всегда ему было все ясно и понятно, никаких сомнений и достаточный запас энергии, чтобы в любую минуту осуществить то, что он считал выгодным... О нем смело можно сказать, что судьба его стала такой блистательной именно вследствие непрерывного озарения. Да, голубчик мой, это-му никто подражать не может.

Гете шагал из угла в угол.

— Вы не пожелали быть сегодня нашим гостем к обеду, — сказал он, — но бокал вина пойдет вам на пользу.

Гете наполнил его бокал и предложил фрукты, стоявшие на столе.

Эккерман отведал того и другого, но решил продолжать серьезную беседу.

— Мне все же кажется, — сказал он, — в состоянии такого озарения Наполеон был только в молодости. В более позднее время озарение, видимо, от него отвернулось, как и удача.

— Ишь, чего вы захотели! — воскликнул Гете. — Я тоже не написал во второй раз моих любовных песен и «Вертера». То божественное озарение, которое порождает из ряда вон выходящее, нераздельно связано с молодостью и продуктивностью.

— Как вы полагаете, — спросил Эккерман, — эта гениальная продуктивность связана лишь с духом великого человека или же и с его телесной организацией?

— Во всяком случае, тело немало на нее воздействует. Была, правда, пора, когда в Германии гения представляли себе низкорослым, хилым, даже горбатым. Но мне видится гений с телом, соответствующим его духу. О Наполеоне говорили, что он человек из гранита, и это прежде всего относилось к его телу. Но вы правы, наибольшего блеска его деяния достигли в годы юности.

— Будь я владельцем князем, — живо продолжал Гете, — я никогда не делал бы первыми людьми в государстве тех, кто выдвинулись мало-помалу, благодаря своему рождению и старым заслугам, и спокойно шагают по проторенному пути, от чего большого толку, конечно, не бывает. Будь я государем — я бы окружил себя молодыми людьми, но, разумеется, одаренными пронизательным умом, энергией, к тому же доброй волей и по самой своей

природе благородными. Как же тогда хорошо было бы править страной, вести вперед свой народ!

Эккерман потом вспоминал: «Как мне нравился Гете в этот вечер... Казалось, все лучшее, благороднейшее ожило в нем. Такую силу источал его голос и огонь, пылавший в глазах, словно сызнова вспыхнула в нем прекрасная искра юности... Я не удержался и напомнил ему нескольких немецких сановников, у которых, несмотря на их весьма солидный возраст, было достаточно энергии и юношеской подвижности, чтобы превосходно справляться с важными и многообразными делами».

— Они и им подобные, — отвечал Гете, — люди гениальные, к ним надо подходить с необщей меркой. Им даровано повторное возмужание, тогда как другие молоды только однажды... У доподлинно одаренных людей даже в старости мы еще наблюдаем наступление эпох неутомимой продуктивности. К таким людям словно периодически возвращается молодость... Но молодость есть молодость... Было время, когда я требовал от себя каждый день — печатный лист, и удавалось мне это с легкостью... Теперь об этом и думать не приходится, и все-таки даже в нынешнем моем преклонном возрасте мне грех жаловаться на недостаток продуктивности. Правда, то, что в молодые годы мне удавалось ежедневно и в любых условиях, теперь удастся лишь периодически и при особо благоприятном стечении обстоятельств... Нынче над второй частью «Фауста» я могу работать лишь ранним утром, после того как сон освежил и подкрепил меня, а мельтешенье повседневной жизни еще не сбило с толку. Но много ли я успеваю сделать? В лучшем случае рукописную страничку, обычно же не больше, чем можно

написать на ладони, а частенько, в непродуктивном состоянии, и того меньше.

— Неужто же нельзя придумать средство, которое способствовало бы продуктивному состоянию или, по крайней мере, могло его поддержать? — спросил Эккерман.

В ответ Гете развил перед ним целую концепцию продуктивности, которая вкратце сводится к следующему. Есть продуктивность высшего порядка, вдохновение, неизвестно как овладевающее гением, когда он становится как бы голосом высших сил. Его мысль придает тогда новое обличье целым столетиям.

— Но существует продуктивность и совсем иного рода, подверженная влияниям земного мира и более подвластная человеку... К этой сфере я причисляю все относящееся к выполнению определенного плана, все промежуточные звенья единой цепи мыслей, концы которой уже ясно видны во всем своем величии, причисляю и все то, что уже является видимой плотью произведения искусства.

Понял ли Эккерман, что Гете открыл ему одновременно и секрет рождения замысла «Фауста» в молодости, возникшего вследствие наития первого рода? Понял ли, что дальнейшая работа была постепенным выполнением плана?

Эккерман не спросил Гете, почему он работал над «Фаустом» так долго, целые шестьдесят лет. Но Гете, следуя течению своей мысли, сам объяснил это.

— ...Ничего не форсировать, лучше уж развлекаться или спать в непродуктивные часы, чем стараться выжать из себя то, что потом никакой радости тебе не доставит... Силы, способствующие про-

дуктивности, заложены также и в сне, в отдыхе и еще в движении. Эта же сила присутствует в воде, прежде всего в атмосфере. Свежий воздух вольных полей — вот для чего мы, собственно, и рождены. Дух божий словно бы веет над тем человеком, и божественная сила сообщается ему.

Эта беседа не выдуманна. В действительности она была более пространной. Здесь из нее извлечены высказывания Гете, приближающие к пониманию того, как он работал над «Фаустом».

Год 1836. Санкт-Петербург. Дом на Мойке. Квартира в бельэтаже. Кабинет, уставленный книжными полками. Слуга докладывает сидящему за письменным столом:

— Александр Сергеевич, к вам-с.

Протягивает подносик с визитной карточкой:
Эдуард Иванович Губер.

— Проси, проси.

Встает навстречу входящему молодому человеку. Ему немногим больше двадцати. Стесняется, робко прижимает к груди связку бумаг.

— Рад видеть вас, прошу, садитесь. Вот вам стул.

Садится напротив гостя, ободряюще кладет руки ему на колени:

— Рассказывайте — как и что.

— Прежде всего, позвольте поблагодарить вас, уважаемый Александр Сергеевич. Спасибо, что разыскали меня. Ободрили. Да как вы узнали?

— Слухами земля полнится. С цензорами все время приходится дело иметь. Вот и услышал в канцелярии: некто представил перевод «Фауста». Конечно, запретили. Дескать, богохульств там много. Дай, думаю, разыщу. Может, отрывки какие смогу

в журнале напечатать. В цензуре же и дознался, кто автор, где проживает. Вот и написал вам. Очень было тяжело?

— Признаться, в полном отчаянии был. Как сообщили мне, что запрещают, такая обида взяла, чуть рассудка не лишился. Ведь годы трудился, ночами не спал, мучился, слова искал, рифмы. И вот все прахом! С горя схватил рукопись да в огонь.

— Как же вы т а к , — сокрушенно покачал головой Пушкин. — Рукописи надо хранить. Пусть хоть друзья читают, а там, глядишь, и вся Россия узнает. Ну, а дальше как?

— Опомился потом. Спрятал обиду. Разыскал черновики. Многое наизусть помнил, иное заново перевел. Вот о н о , — и показал на рукопись.

— Слава богу! Нужен, очень нужен публике нашей гетев «Фауст». Он для нас, как «Илиада» для древности. Человек нынешний — весь он тут. Беспокойный, а чего хочет — сам не знает, мечется, озлоблен, то мечтам предается, то вместо дела пустяками занимается. Полезно показать нынешним, каковы они. Авось, одумаются. — Потом сказал:

— А план какой обширный, только гению подставить. Смелость необыкновенная! — Добавил, с улыбкой глядя на гостя:

— И для перевода смелость нужна. Стихи переводить — не шутка!

— Я, Александр Сергеевич, старался. Ваши сочинения со стола не сходили. Читал-перечитывал. Господина Жуковского внимательно изучал, как он немец да англичан переводит.

— Добро. Давайте рукопись вашу. Только не обессудьте. К чужим стихам строг, к своим еще

боле. А Гете — великий поэт, превыше нас с вами. Ему у нас в достойных стихах предстать бы...

— Жду суда нелицеприятного. Готов трудиться еще и еще.

— Вот и отлично. Теперь сообразить надо, когда смогу ответ дать. Занят я очень. «Современник» много времени отнимает. Других забот тоже немало. Сейчас рассчитаю. Нынче декабрь. Месяца два мне нужно. Приходите, дружок, в феврале...

Эпизоды, рассказанные только что, — наметка того, о чем эта книга. В ней изложена история создания одного из величайших творений человеческого гения. «Фауст» Гете дорог нам глубоким проникновением в самую суть жизненных явлений. Он доставляет неизъяснимое эстетическое наслаждение. Раз прочитав эту замечательную книгу, мы потом неоднократно возвращаемся к ней и, как бы хорошо мы ее ни знали, обязательно открываем нечто новое в ней.

О таком произведении хочется знать все. Не только разобраться в его глубоком смысле, но выяснить, как могло творческое воображение создать его. Что побудило автора выбрать сюжет? Какие идеи вдохновляли его? И разве не интересно увидеть великого писателя за работой? Узнать, какие переживания, какой жизненный опыт отразился в произведении?

Нами движет не пустое любопытство. Знакомство с процессом создания шедевра углубляет наше понимание его. Заодно открываются некоторые закономерности творчества. Пусть гений возвышается над обыкновенными людьми. Но творил он для них.

И если он отдал им все богатство своей творческой души, то естественно и их желание пойти навстречу ему, приблизиться к нему, чтобы лучше понять и произведение, и человека, создавшего его.

«Фауст» — самое полное воплощение духа великого поэта-мыслителя. Ни в одно другое из своих замечательных творений он не вложил столько, сколько в эту фантастическую историю. Он долго работал над трагедией — целых шестьдесят лет, почти всю свою жизнь. Она длилась восемьдесят два года и пришлась на время, когда произошло много значительных мировых событий. Сознание писателя вбирало жизненные впечатления, поэтически перерабатывало их, связывало с замыслом произведения. В нем отражены в художественно преображенном виде и его сердечные переживания, и духовные порывы, и идейные искания, и политическая жизнь эпохи, — было бы долго перечислять все, что Гете вложил в «Фауста».

Гете долго обдумывал его в целом и в частностях. Он записывал то, что оформлялось в его творческом сознании. Затем откладывал рукопись, через некоторое время возвращался к ней, дополнял, изменял, но печатать написанное не торопился, считая, что замысел еще не получил должного воплощения.

Здесь будет рассказано, как возник замысел, как создавались отдельные части «Фауста». Книга подытоживает разыскания многих ученых. В ней суммированы результаты многих исследований. Труды, на которые мы опирались, указаны в библиографическом списке в конце книги.

Читателям будет легче ориентироваться в дальнейшем, если мы выделим основные стадии работы

Гете над «Фаустом». Гете отдавал произведению не все свое внимание. Бывали годы и даже десятилетия, когда он не прикасался к рукописи. Затем наступали периоды интенсивного творчества.

Начальный период — 1768—1775 г г . — постепенное возникновение замысла и первый вариант драмы, так называемый «Пра-Фауст», написанный в 1773—1775 гг.

Второй период — 1788—1790 гг. В конце пребывания Гете в Италии и по возвращении в Веймар возникает ряд сцен, отсутствовавших в «Пра-Фаусте». Меняется кое-что из ранее написанного. В 1790 г. впервые напечатан неполный текст первой части под названием: «Фауст. Фрагмент».

Третий период — 1797—1808 гг. Гете завершает первую часть «Фауста». Особенно продуктивными были 1797—1801 гг. В 1806 г. первая часть окончательно отделана. В 1808 г. появляется в печати полностью первая часть трагедии. Но еще до того возникает «зерно» второй части «Фауста» — «Елена». Она написана в 1800 г., но остается ненапечатанной.

Четвертый период — 1825—1831 гг. После долгого перерыва Гете энергично принимается за работу над второй частью «Фауста». В 1828 г. он публикует значительно дополненную «Елену». В июне 1831 г. вторая часть «Фауста» закончена. В январе 1832 г. Гете вносит в рукопись мелкие поправки. Уже после смерти Гете вторая часть выходит в свет — в 1832 г.

В этой истории был один существенный пробел. Его причиной была особенность Гете — закончив произведение, он уничтожал подготовительные рукописи, оставляя только то, что не вошло в оконча-

тельный текст. Поэтому о начальном периоде возникновения «Фауста» долгое время судить было невозможно.

Так было до 1887 г., когда было сделано замечательное открытие. Исследователь творчества Гете Эрих Шмидт обнаружил рукопись, показавшую, каким был первоначально «Фауст». Он нашел ее в архиве Луизы фон Хеххаузен, той самой придворной дамы, которая списала для себя рукопись, привезенную Гете в Ваймар. Ученые спорят, был ли то самый первый вариант или текст, прошедший некоторую переработку. Во всяком случае, это безусловно «Фауст» в его самой ранней дошедшей до нас форме.

Точно ли списала фрейлина произведение Гете? На этот счет сомнений нет. Она даже сохранила особенности орфографии Гете, отличавшиеся от общепринятых тогда норм.

Текст, спасенный для потомства Луизой фон Хеххаузен, принято называть «Пра-Фаустом». Благодаря ему был восполнен пробел в истории создания произведения и стал известен его первоначальный облик.

ИСТОКИ

С ЧЕГО ВСЕ НАЧАЛОСЬ?

В самом деле, — с чего? Каким могло быть начало замечательного творения, сочетающего огромную поэтическую силу с бесконечной глубиной философской мысли? Дошедший до нас самый ранний список трагедии начинается с прославленного монолога:

*Я богословьем овладел,
Над философией корпел,
Юриспруденцию долбил
И медицину изучил.
Однако я при этом всем
Был и остался дураком.
В магистрах, докторах хожу
И за нос десять лет вожу
Учеников, как буквоед¹...*

Первые строки монолога очень смахивают на студенческую насмешку над мнимой ученостью педантов в профессорских мантиях, дурачивших учеников.

¹ Геге И. В. Собр. соч. В 10-ти т. М.: Худож. лит., 1976, т. 2, с. 21. Далее «Фауст» цитируется в основном по этому изданию в переводе Б. Пастернака. В отдельных случаях цитаты даются в переводе Н. Холодковского или в прозаических переводах.

Читая мемуары Гете «Из моей жизни. Поэзия и правда», мы узнаем, что в бытность студентом он был неудовлетворен тем, что преподносила ему и другим молодым людям сухая академическая наука. Сходные мнения звучат в беседе Мефистофеля со Студентом. Приглядимся к ней внимательно.

И в окончательном тексте, и в «Пра-Фаусте» сцена начинается одинаково. Студент произносит комплименты профессору, за какого он принимает Мефистофеля. Затем, по обычаю того времени, новичок обращается к профессору за советом, что и как ему надлежит делать, но признается, что университетская обстановка показалась ему неприглядной. Мефистофель успокаивает его: со временем он привыкнет. Заметим, что в окончательном тексте «Фауста» Студент переименован в Ученика.

Как помнит читатель, дальше разговор стремительно переходит на обсуждение достоинств различных наук, и Мефистофель произносит свои саркастические речи, скрытый смысл которых от Ученика ускользает.

Дальнейшее течение беседы в «Пра-Фаусте» было иным. Мефистофель справлялся у Студента: «Прежде всего, где вы будете жить? Это весьма важно»¹. «Направьте меня, — просит Студент, — я просто как бедная заблудшая овца». Студент рассказывает, что остановился в гостинице, хозяин обходится с ним хорошо, к тому же там прекрасные служанки. Тут Мефистофель раздражается тирадой по поводу студенческих развлечений: «Избави боже, это может

¹ «Пра-Фауст», «Фауст. Фрагмент» и все непереверенные произведения Гете цитируются по так называемому «Берлинскому изданию» — Goethe. Poetische Werke. Berlin: Aufbau Verlag, 1973, Bd. 8.

вас далеко завести! Кофе и бильярд! О ужас, эти игры! А девушки, ах, как похотливы! Не тратьте время попусту. Мы следим за тем, чтобы студенты вблизи или издалека хоть раз в неделю к нам приползали. Кто хочет к нам подольститься, того мы направим на верный путь».

Мефистофель советует ему поселиться у госпожи Шприцбирляйн. Ее дом полон обитателей, как Ноев ковчег. Студент — большой любитель поесть. Мефистофель поучает его, что духу Академии соответствует воздержание, и Студенту следует забыть о том, как его потчевала матушка. Вместо зерен хмеля, считавшихся тогда полезными для здоровья, придется ему ограничиться сладкой репой, а от нее у него постоянно будут поносы; из мясных блюд выбор будет только между бараниной и телятиной, и это меню будет таким же прочным, как божий небосвод. Все это достанется Студенту недешево. Мефистофель советует Ученику тщательно беречь свой кошелек, не развязывать его для друзей, но зато исправно платить хозяину, портному и профессору¹.

Эти детали студенческого быта были хорошо известны Гете по собственному опыту учения в Лейпциге и Страсбурге. Если имя хозяйки пансиона и вымышлено, то все остальное до мелочей точно воспроизводит условия жизни студентов в годы юности Гете. Отметим и такой штрих. Мефистофель говорит Студенту: «Платить будете столько же, сколько до вас платили другие, кто начертал свои имена на стеклах дома». Издавна повелось, что обитатели

¹ В те времена студенты непосредственно платили профессору, у которого учились и слушали лекции. Этот обычай сохранялся еще в начале XIX в.

студенческих подворий и общежитий на стенах и стеклах выцарапывали свои имена.

Если в первом наброске очень еще сильны студенческие впечатления, то позже Гете убрал все слишком личное. Из 79 строк он вычеркнул сорок — именно те, содержание которых здесь изложено. Бытовые подробности вносят в эту сцену реалистический колорит. В окончательном варианте беседа приобрела более обобщенный характер.

Исследователь «Фауста» Якоб Минор отмечал, что часть сцены, касающаяся студенческого быта, не идет ни в какое сравнение с монологом ученого в начале и его беседой с Вагнером. «Несмотря на отдельные удачные острые обороты речи, красивые и ловкие словообразования, сильные провинциализмы, здесь есть много небрежностей, неудачных и подчас просто непонятных выражений, ясно показывающих, что сцена была только легким наброском. Вообще автор часто забывает о характере собеседников, они выходят из роли и служат поэту рупорами для прямой сатиры. Поэт рассматривает академические условия не с позиции профессора, не с позиции черта, а просто с точки зрения новичка, у которого вышли все деньги и который злится на обывателей, отнявших у него их самым бесчестным образом»¹.

Итак, несомненно, этот очень ранний набросок относится к студенческим годам Гете. Весьма вероятно, что студент Гете написал эти строки около 1768 г. как сатиру на университетскую жизнь. Возможно, первоначально беседа происходила просто

¹ Minor Jacob. Coethes Faust: Entstehungsgeschichte und Erklärung. Stuttgart, 1901, Bd. 1, S. 87.

между профессором и учеником и лишь впоследствии Гете передал роль ученого Мефистофелю.

Такое предположение принято рядом новейших ученых. Томас Манн, глубокий знаток Гете, также согласен с этой гипотезой. Он прямо писал, что «Фауст» был «изначально не что иное, как гениальная студенческая шутка, в которой автор задает трепку факультетам и профессорам, создавая из этого грандиозную потеху, в которой переодетый черт играет роль остроумного ментора по отношению к новичку первокурснику, вступающему в академическую жизнь, будущему постояльцу госпожи Шприцбирляйн»².

Да, очень может быть, что первые строки «Фауста» возникли как студенческая шутка, осмеивавшая университетские нравы. Эта сцена изначально могла не быть связана с Фаустом, и лишь впоследствии, когда замысел Гете расширился, он связал свою сатиру с историей и личностью Фауста. Словом, начало «Фауста» несомненно имело в своей основе неудовлетворенность тогдашней университетской наукой. Зерно произведения — сцены, относящиеся к университетской жизни и к науке, какую она была в годы молодости Гете.

Но когда в творческом сознании Гете возник образ искателя истины, произведение переросло рамки студенческой сатиры и пародии. Очень рано сюжет о Фаусте стал для Гете точкой, к которой тянулись, как к магниту, самые различные линии его жизненного и интеллектуального опыта.

Уже эти примеры показывают, что «Фауст» возник и вырос непосредственно из почвы жизни Гете.

² Mann Thomas. Sämtliche Werke. Berlin, 1960, Bd. 10, S. 593.

ДЕТСТВО, ОТРОЧЕСТВО, ЮНОСТЬ

Гете было четыре года, когда на рождество бабушка подарила ему кукольный театр. Это было одним из самых ярких впечатлений его детства, о котором он потом неоднократно вспоминал. Это так же способствовало развитию его фантазии, как и сказки, которыми его развлекала мать.

Став постарше, мальчик стал бывать на ярмарках и городских празднествах. Там, в кукольном театре, он впервые увидел комедию о Фаусте. В десять лет Вольфганг стал посещать настоящий театр с актерами. Это случилось, когда во время Семилетней войны Франкфурт был оккупирован французскими войсками и для развлечения гарнизона прибыла труппа актеров, игравших по-французски.

Первая любовь пришла к Вольфгангу в четырнадцать лет; он полюбил девушку, которая была старше его. Впоследствии он трогательно описал в автобиографии «Из моей жизни. Поэзия и правда» свои переживания.

История закончилась драматически: его разлучили с девушкой, но память о ней и ее имя глубоко запали ему в душу. Ее звали Маргарита, ласкательно — Гретхен.

В студенческие годы, обучаясь в Лейпцигском университете, Гете несомненно познакомился с «Письмами о новейшей немецкой литературе», которые публиковал писатель-просветитель Г. Э. Лессинг. Особенное внимание привлекло 17-е письмо, точнее статья, где Лессинг выступил против моды подражать образцам французской литературы. Если уж кому подражать, заявлял Лессинг, то Шекспиру, ибо немцам «гораздо ближе английский вкус».

«То, что в наших старых пьесах было действительно много английского, я мог бы обстоятельно доказать без особого труда, — продолжал Лессинг. — Стоит только назвать хотя бы самую известную из них: „Доктора Фауста“ — пьесу, содержащую множество сцен, которые могли быть под силу только шекспировскому гению. И как влюблена была Германия, да и сейчас еще отчасти влюблена в своего доктора Фауста».

Первую драму о Фаусте написал современник Шекспира Кристофер Марло. Английские актеры, гастролировавшие в Германии, познакомили с ней немцев. Из трагедии английского драматурга была сделана пьеса для кукольного театра, распространявшаяся во многих вариантах. Ее-то и видел в детстве Гете на какой-нибудь ярмарке.

Лессинг — самый значительный драматург в Германии XVIII в. до Гете и Шиллера — задумал создать свою драму о Фаусте. Он приложил к статье отрывок, явно переиначивающий традиционный сюжет. Вместо безбожника, продавшего душу дьяволу ради мирских благ, каким изображали Фауста в кукольных комедиях, просветитель Лессинг задумал изобразить Фауста искателем истины. Он не завершил своего замысла. Но именно Лессинг привлек внимание немецких писателей к теме Фауста.

Болезнь вынудила Гете прервать обучение в Лейпцигском университете. Он вернулся домой в тяжелом состоянии. Врачи были бессильны, и тут подруга матери Гете Сюзанна фон Клетенберг привела в дом лекаря, применявшего им самим изобретенные средства. Каким-то неизвестным чудодейственным снадобьем он поднял юношу с одра болезни.



Сюзанна Катарина фон Клетенберг

Врач этот снабжал Сюзанну фон Клетенберг книгами о магии, алхимии и астрологии. Опекая юношу, Сюзанна фон Клетенберг и его знакомила с этими сочинениями. Перед Вольфгангом, одаренным богатым воображением, неожиданно открылся мир чудес. Он увлекся им. У его взрослой подруги в доме была лаборатория для опытов по рецептам алхимиков.



Иоганн Готфрид Гердер

Гете устроил себе такую же на чердаке родительского дома. Будущему автору «Фауста» впоследствии пригодились знания, приобретенные в год болезни.

Выздоровев, Вольфганг отправился для завершения образования в университет Страсбурга. Он написал здесь диссертацию, но из-за ее крамольного

характера университетские власти присудили Гете степень доктора права, не устраивая обычного диспута.

В Страсбурге Гете познакомился с приехавшим туда для лечения писателем и мыслителем И. Г. Гердером, который был старше на пять лет, уже был известен в литературном мире и отличался смелостью и оригинальностью идей. Он произвел полный переворот во взглядах молодого Гете. В Гердере Гете привлекала глубина мысли, обширность знаний, масштабность идей. В нем было нечто фаустовское, ибо его никогда не удовлетворяло достигнутое. Он вечно искал.

Критический ум Гердера смело касался «священных книг» Библии. Он высказал еретическую мысль, что они представляют собой не что иное, как творения народной поэтической фантазии.

Гердер был врагом несправедливой системы феодализма, смелым ниспровергателем идеологических доктрин, оправдывавших антинародный строй. Он возбудил бунтарский дух молодого Гете. Вместе они стали литературными вождями движения «бури и натиска».

Когда молодой доктор права вернулся в родной Франкфурт-на-Майне, в городе шли разговоры о потряшем многих происшествии. Был найден труп утопленного младенца. Подозрение пало на служанку Сюзанну Маргарету Брандт. Ее судили и приговорили к смертной казни. Башня, в которую заточили детоубийцу, находилась в двухстах метрах от дома родителей Гете. Одним из следователей по этому делу был родной дядя Гете. В бумагах отца Гете сохранилась запись о преступлении злосчастной служанки.

Гете помышлял о литературной обработке этой печальной истории. Он поделился замыслом со своим приятелем, Леопольдом Вагнером, литератором, принадлежавшим к движению «бури и натиска». Тот, перехватив идею, вскоре написал на этот сюжет драму «Детоубийца». Гете посердился на Вагнера, но не считал его серьезным соперником. К тому времени, когда появилась «Детоубийца» (1776), у Гете в рукописи уже была написана трагедия Гретхен. То, что сочинил Вагнер, ни в какое сравнение с произведением Гете не идет.

Отразилась в «Фаусте» и любовь Гете к дочери сельского пастора Фридерике Брион. Он познакомился с ней в бытность студентом в Страсбурге. Позже Гете создал в автобиографии необыкновенно поэтический рассказ об этой девушке. Но, несмотря на всю ее прелесть, связать свою судьбу с ней Гете не захотел. Он покинул ее, нанеся тяжкий удар ее чувству, и его долго мучило сознание вины перед ней. Косвенно это отражено в «Фаусте».

Если внешние впечатления и личные переживания сыграли роль в формировании образа Гретхен, то дружеские связи имели значение для создания образа скептика и насмешника Мефистофеля. В Лейпциге у Гете был старший друг — Эрнест Вольфганг Бериш, человек острого насмешливого ума. Затем появился Гердер, одинаково способный и на энтузиазм и на насмешливость. При первом знакомстве он немало потешался над Гете. Лишь потом, когда Гете завоевал славу, Гердер стал с ним на равную ногу.

Потом Гете особенно сблизился с И. Г. Мерком, который был на восемь лет старше его. Заметим, что поэт искал дружбы тех, кто был опытнее его



Иоганн Генрих Мерк

и у кого он мог чему-то научиться. Мерк был человеком острого ума. В своей автобиографии рассказывая о нем, Гете выразительно характеризует его прозвищем, которое он ему дал, — «Мефистофель-Мерк».

«БУРЯ И НАТИСК»

Гете довелось родиться и жить в одну из самых злосчастных эпох немецкой истории. Весьма красочно описал это время Ф. Энгельс, и всякому, кто хочет понять Гете, эту характеристику надо крепко запомнить. Вот каким было в конце XVIII в. положение страны, раздробленной на множество мелких феодальных государств: «Это была одна отвратительная гниющая и разлагающаяся масса. Никто не чувствовал себя хорошо. Ремесло, торговля, промышленность и земледелие страны были доведены до самых ничтожных размеров. Крестьяне, ремесленники и предприниматели страдали вдвойне — от паразитического правительства и от плохого состояния дел. Дворянство и князья находили, что, хотя и выжимали все соки из своих подчиненных, их доходы не могли поспевать за их растущими расходами. Все было скверно, и во всей стране господствовало общее недовольство. Ни образования, ни средств воздействия на сознание масс, ни свободы печати, ни общественного мнения, не было даже сколько-нибудь значительной торговли с другими странами — ничего, кроме подлости и себялюбия; весь народ был проникнут низким, раболепным, жалким торгашеским духом. Все прогнило, расшаталось, готово было рухнуть, и нельзя было даже надеяться на благотворную перемену, потому что нация не имела в себе силы даже для того, чтобы убрать разлагающийся труп отживших учреждений.

И только отечественная литература подавала надежду на лучшее будущее. Эта позорная в политическом и социальном отношении эпоха была в то же время великой эпохой немецкой литературы. Около

1759 г. родились все великие умы Германии: поэты Гете и Шиллер, философы Кант и Фихте, и не более двадцати лет спустя — последний великий немецкий метафизик Гегель. Каждое из выдающихся произведений этой эпохи проникнуто духом вызова, возмущения против всего тогдашнего немецкого общества»¹.

Чем более развиты духовные способности человека, тем острее чувствует он все убожество окружающей действительности. Самочувствие молодого Гете ясно выражено в его ранних произведениях. Первым примером протеста в литературе Энгельс называет именно Гете: «Гете написал „Геца фон Берлихингена“, где в драматической форме отдал дань уважения памяти мятежника»². В других произведениях молодого Гете звучат те же ноты. Роман «Страдания юного Вертера» (1774) повествует о судьбе молодого бюргера, который не находит счастья в любви и места в обществе, соответствующего его знаниям, способностям и достоинству.

Все, что писал Гете между 22 и 25 годами, проникнуто духом протеста против убогой немецкой действительности. Он не был одинок. Вокруг него была целая поросль одаренных молодых писателей, более или менее открыто выражавших свое недовольство.

Идейным вдохновителем и вождем передовой молодежи Германии был Гердер, величайшим поэтическим выразителем движения — Гете. Название этому направлению дала пьеса «Буря и натиск» (1776) Максимилиана Клингера (1752—1831), даровитого драматурга и романиста. Среди его много-

¹ Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 2, с. 561 — 562.

² Там же, с. 562.

численных произведений надо назвать, в частности, роман «Жизнь, деяния и гибель Фауста» (1790). Тема Фауста увлекла и Фридриха Мюллера (1749—1825), написавшего роман «Жизнь и смерть Фауста» (1778). Недолгой, но плодотворной была деятельность поэта и драматурга Якоба Ленца (1751—1792). Назовем еще Генриха Леопольда Вагнера (1747—1779). В большей или меньшей степени были причастны к движению «бури и натиска» Людвиг Гельти, братья Штольберг, Иоганн Мартин Миллер, друг Гете Мерк.

В меру своего дарования каждый из представителей «бури и натиска» боролся против несправедливостей феодально-монархического режима, реакционной церковной идеологии, против всего, что препятствовало свободному развитию немецкого народа.

Следуя Руссо, участники движения видели в природе воплощение естественного образа жизни, в первую очередь основанного на равенстве всех людей. Природа в этой идеологии — не просто пейзаж, а понятие философское, биологическое и социальное. Возврат к природе означает не отказ от культуры, а отказ от неравенства, тирании и эксплуатации. Природа прекрасна именно потому, что все в ней овеяно свободой, развивается вольно, не сковано никакими условностями.

ШЕКСПИР

Кумиром писателей «бури и натиска» был Шекспир. Для нас теперь Шекспир — бесспорная величина в мировом искусстве, но на заре творческой деятельности Гете еще только начинали «открывать» Шекспира.

Величайший авторитет XVIII в. Вольтер видел в Шекспире гениального «варвара», художника, лишённого вкуса, чувства меры, такта. В противовес ему Лессинг показал, что, хотя английский драматург и не следовал принципам поэтики классицизма в драме, зато он был ближе к жизни и более глубоко изображал человеческие характеры.

Гердер первым выявил, что искусство Шекспира выросло из традиций народной драмы.

Именно как противовес литературе, проникнутой духом классицизма и рационализма, восприняли Гете и его сверстники творчество Шекспира. Гете знакомится с Шекспиром ещё в Страсбурге. Вот как он об этом рассказывает в автобиографии: «В нашем страсбургском кругу Шекспир в переводе и в оригинале, частями и в целом, в отрывках и в извлечениях так влиял на нас, что мы, наподобие людей, посвящающих свою жизнь изучению Библии, все более и более глубоко проникались его произведениями...»

14 октября в святцах у немцев — день Вильгельма, что равнозначно английскому Вильям. Гете и его друзья высоко чтили Шекспира, и молодой поэт составил речь «Ко дню Шекспира» (1771), которую прочел в кругу почитателей великого английского драматурга. Это подлинный гимн замечательному художнику:

«Первая же страница Шекспира, которую я прочел, покорила меня на всю жизнь, а одолев первую его вещь, я стоял как слепорожденный, которому чудотворная рука вдруг даровала зрение. Я познавал, я живо чувствовал, что мое существование умножилось на бесконечность; все было мне новым, неведомым; и непривычный свет причинял боль моим

глазам. Час за часом я научался видеть, и — благодарение моему познавательному гению — я еще и теперь чувствую, что мне удалось приобрести»¹.

Шекспир открыл молодому Гете новые художественные горизонты. Прежде всего, вольная форма драмы Шекспира помогла Гете отказаться от сковывающих трех единств драматургии классицизма: «Единство места казалось мне устрашающим, как подземелье, единство действия и времени — тяжкими цепями, сковывающими воображение. Я вырвался на свежий воздух...»

По словам Гете, «Шекспировский театр — это чудесный ящик диковинок, в котором мировая история, как бы по невидимой нити времени, шествует перед нашими глазами».

Гете не согласен с теми, кто отрицает внутреннюю слаженность композиции пьес Шекспира. Их хаотичность лишь кажущаяся. Драма Шекспира построена по иному художественному принципу, чем пьесы, основанные на классицистском понимании единства. Вот почему Гете пишет: «Планы его — это не планы в обычном смысле слова. Но все его пьесы вращаются вокруг скрытой точки (которую не увидел и не определил еще ни один философ!), где вся своеобычность нашего Я и дерзновенная свобода нашей воли сталкиваются с неизбежным ходом целого».

Эти слова Гете помогают понять, как он позднее создавал композицию «Фауста». Здесь установлен новый, по сравнению с классицизмом, принцип внутреннего единства поэтического произведения.

¹ «Ко дню Шекспира». Цитируется по кн.: Гете И. В. Собр. соч. В 10-ти т. М., 1980, т. 10, с. 261—264.

Шекспир для Гете — образец художника природы, иначе говоря, художника, наиболее точно воспроизводящего сущность человека. Он восклицает: «Что может быть больше природой, чем люди Шекспира!» Однако образы Шекспира — не копии, не слепки с действительности. «Шекспир соревновался с Прометеем! По его примеру, черта за чертой, создавал он своих людей, но в колоссальных масштабах — потому-то мы и не узнаем наших братьев...» Герои Шекспира титаничны, они возвышаются над обычными людьми мощью характера, силой страстей, энергией и волей.

Теперь все это кажется само собой разумеющимся. Не так было в 1771 г., когда Гете провозгласил эти истины. Истинами они стали после Гете, благодаря ему. Молодой писатель глубоко проник в сущность творчества Шекспира, извлекая для себя очень важные уроки.

Английский драматург, по словам Гете, оживил созданных им героев «дыханием своего гения; это он говорит их устами, и мы невольно видим их сродство». Они понимают мир и себя так, как мог понять их великий художник. Шекспир наделяет их своей силой мысли, своим поэтическим видением мира и человека.

В картине мира, созданной Шекспиром, Гете отмечает ее диалектичность. «То, что благородные философы говорили о вселенной, относится и к Шекспиру: все, что мы зовем злом, есть лишь обратная сторона добра, которая так же необходима для его существования...»

Здесь со всей ясностью обнаруживается, что Гете живет в эпоху огромной ломки мировоззрений, когда возникает критический подход к установленным цен-

ностям. Речь идет не об относительности всего на свете, а о глубоком диалектическом понимании мировой жизни. Мысль Гете здесь поднялась на одну из вершин философского миропонимания.

Эта речь была написана до появления замысла «Фауста». Но общефилософские и художественные предпосылки уже зрели в сознании молодого поэта.

НОВЫЕ ПОНЯТИЯ ОБ ИСКУССТВЕ

Чтобы в полной мере понять предпосылки, определившие возникновение великого творения Гете, надо остановиться и на его понимании искусства. В этом нам помогают статьи и высказывания молодого Гете.

Гете жил в пору, когда теоретическая мысль усиленно работала над тем, чтобы понять сущность прекрасного.

Художественные направления эпохи по-разному воплощали идеал красоты. Классицизм, унаследованный от XVII в., видел высшую красоту в единстве, гармонии, соразмерности, строгом отборе главного. Пришедшее ему на смену искусство рококо утверждало красоту усложненную, отвергнувшую строгость форм ради игры линий, красок, изощренности деталей. Благородной величаво-торжественной красоте классицизма стиль рококо противопоставил изящную игривость. Обоим этим направлениям было, однако, присуще стремление добиваться сильного эстетического эффекта. При всем их различии оба направления, каждое по-своему, утверждали красоту как первый и неперемный элемент художественности.

В статье «О немецком зодчестве» (1771) Гете выдвинул в центр эстетики совершенно иной прин-

цип — характерность. Художник наполняет свои произведения глубоким, цельным, самобытным чувством. Примером одухотворенного искусства явился для молодого Гете Страсбургский готический собор.

Гете поразило в Страсбургском соборе то же, что он подметил в Шекспире, — особый принцип построения произведения. Он восхищался «огромными гармоническими массивами, продолжавшими жить в бесчисленных малых частицах! Как в вечных порождениях природы, здесь все — до тончайшего стебелька — является формой, отвечающей целому. Легко возносится в воздух прочное гигантское строение, насквозь прозрачное и все же рассчитанное на вечность».

Строение художественного произведения — к такому выводу пришел Гете, — должно быть подобно созданиям природы — богатым, сложным, многообразным, фундаментальным и легким, вечным и тонким до хрупкости. Оно должно органически вырастать в душе художника.

«...Страсбургский собор, — писал Гете в автобиографии, — оставил во мне впечатление столь глубокое, что мог служить фоном для моих тогдашних произведений».

И Шекспир и Страсбургский собор помогли молодому Гете определить новые принципы творчества. В центре этой новой эстетики стояло понятие внутренней формы. Опираясь на суждения эстетиков, высказанные до него, Гете так определил это понятие:

«...Существует некая форма, которая отличается от другой, как внутренний смысл от внешнего, и который нельзя ухватить руками, его необходимо почувствовать. Наш ум должен охватить то, что мо-

жет понять другой ум, а наше сердце должно почувствовать то, что наполняет другое сердце. <...>

Разумеется, если бы большее число людей обладало чувством этой внутренней формы, которая включает в себя все формы, порождения духа, непохожие на привычные, вызывали бы гораздо меньше осуждения. <...>

Любая форма, даже глубоко прочувствованная, чем-то неправдоподобна, однако она всегда подобна чаше, собирающей святые лучи бесконечной природы, и направляет их огненным потоком к сердцам людей. Но чаша! Кому она не дана, не сумеет ее раздобыть, ибо она, как тайный камень алхимиков, сосуд и материя, огонь и студеная вода. Она так проста, что лежит у всякой двери, и так чудесна, что именно те люди, которые ею обладают, в большинстве случаев не умеют ею пользоваться».

Это был подлинный переворот в эстетике и теории драмы. В XVII—XVIII вв. писатели и критики считали, что необходимо строго соблюдать законы драматургии, якобы установленные еще в глубокой древности Аристотелем и Горацием. Если Шекспир помог Гете отказаться от узких рамок единства места и времени, то он же показал, что драма требует более широкого поля действия. Организуя принцип драмы для молодого Гете становится внутренняя форма, идея, которая, однако, для своего воплощения нуждается в множестве образов, линий действия и не подчиняется правилам единств. Единство создается духом автора, ищущего пути от сердца к сердцу.

Не всякий человек обладает способностями к творчеству. Писать и рисовать, подражая образцам, созданным другими, может всякий, но истинно вели-

кое создает лишь оригинальный художник и поэт, которого осенил гений.

Слово «гений» первоначально обозначало в Древнем Риме разных божественных духов, покровительствовавших человеческим делам. С течением времени оно обособилось в понятие о духе, вдохновляющем на творчество. Затем под ним стали подразумевать собственный дух человека, создающего поэтические или художественные произведения. Позднее слово обрело еще одно значение. В XVII—XVIII вв. рационалистическая теория искусства и поэзии строилась на том, что для создания произведений необходимо следовать раз и навсегда установленным образцам. Против этого все чаще стали раздаваться голоса как самих художников и поэтов, так и теоретиков искусства. Английский поэт Эдуард Юнг в «Рассуждении об оригинальности произведений» (1759) резко противопоставлял одаренность и знание. По его мнению, гений способен совершать великое без использования средств, считающихся необходимыми для этого. «Гениальность отличается от правильного понимания, как волшебник от хорошего архитектора; первый воздвигает свои сооружения невидимыми средствами, второй — умело применяя обычные инструменты. Поэтому всегда считалось, что в гении есть нечто божественное».

Гениальный художник оригинален, потому что обладает своим индивидуальным взглядом на мир. «...Погрузись глубоко в себя, — призывает Юнг поэта, — познай глубину, пределы, склонности и полную силу твоей души; войди в интимные отношения с чуждым существом, которое сидит в тебе; возбуждай и береги любую искорку интеллектуаль-

ного света и тепла, подавленную прежним небрежением или таящуюся среди тупой темной массы повседневных мыслей; собрав их в единое целое, дай подняться твоему гению (если он есть у тебя), как солнце поднимается из хаоса».

Насколько усвоил Гете такое понимание гениальности, можно судить по его письму Фрицу Якоби, в котором он писал: «...то, что является началом и концом всякого творчества, — воспроизведение мира вокруг меня через внутренний мир, который все охватывает, связывает, заново творит, месит и воссоздает в своей собственной форме и манере, — остается благодарение богу, вечной тайной, которую я не открою зевакам и болтунам!» (21.VIII.1774).

Эти качества гения молодой Гете уже ощущал в себе. Для него они имели отнюдь не отвлеченное значение. Более того, гениальность не понималась только в смысле художественной одаренности. Молодого Гете привлекают образы великого философа Сократа, создателя новой веры Магомета, полководца и политика Юлия Цезаря. О каждом из них он задумывает драму и даже пишет отдельные сцены, но не завершает. Больше всего продвинулась работа Гете над поэтической драмой о мифическом полубоге Прометее. Гете привлекали герои, ставившие себе задачи всемирного значения, общечеловеческого масштаба. Ум, чувства, страсти молодого Гете были поистине титаническими. Особенно близок был Гете титан Прометей, ибо его могущество проявлялось в деятельности на благо человечества. Такого деятельного героя Гете искал в немецкой истории и нашел его в рыцаре XVI в. Геце фон Берлихингене, который жил в тяжелое для Германии время всеобщего разброда.

Время Гете во многом было подобно эпохе Геца фон Берлихингена, и Гете воспел титаническую мощь давно умершего рыцаря именно потому, что немецкому народу не хватало таких людей, как Гец. Поэта вдохновляла идея, что Германии нужны люди мужественные и способные к действию. Вместе с тем, изображая судьбу Геца как трагедию, Гете выразил глубокое понимание того, что в современном ему мире герой-одиночка неизбежно должен погибнуть.

НАРОДНАЯ КНИГА О ДОКТОРЕ ФАУСТЕ

Самое раннее упоминание Гете о Фаусте встречается в его комедии «Совиновники» (1769). Один из персонажей пьесы Зеллер, попав в беду, жалуется: «Ах, если бы вы только знали, как мне, бедняге, плохо, горю на жарком огне. Доктору Фаусту и вполтину не было так мучительно!»

Что знал двадцатилетний Гете о Фаусте?

Он видел представление о нем в кукольном театре и читал старинную книгу о нем. К ней мы теперь и обратимся.

Для начала выпишем ее пространное название; оно не только излагает сюжет, но и дает моральную оценку легендарной личности Фауста. Вот что было напечатано на титульном листе:

*История о докторе Иоганне Фаусте,
знаменитом чародее и чернокнижнике,
как на некий срок подписал он договор с дьяволом,
какие чудеса он в ту пору наблюдал,
сам учинил и творил,*

пока, наконец, не постигло его
заслуженное воздаяние.
Большей частью извлечено
из его собственных посмертных сочинений
и напечатано, дабы служить
устрашающим и отвращающим примером
и искренним предупреждением
всем безбожным и дерзким людям.

Послание апостола Иакова, IV:

*Будьте покорны Господу, противоборствуйте дьяволу,
и он бежит от вас.*

*Cum Gratia et Privilegio*¹

Напечатано во Франкфурте-на-Майне

Иоганном Шписом.

MDLXXXVII

Иоганн Фауст был исторической личностью. Предания говорят, что он принадлежал к числу тех людей XVI в., которые не удовлетворялись схоластической наукой того времени. Естествознание тогда еще только зарождалось. Ученые совершали многочисленные опыты и проводили длительные наблюдения. Иногда, одержимые нетерпеливым стремлением поскорее проникнуть в тайны природы и овладеть ими для практических целей, некоторые из них прибегали к помощи магии и алхимии.

Среди них, вероятно, попадались и шарлатаны, но, скорее всего, дурная слава о них сложилась из-за того, что они шли непроторенными путями, вступая в противоречие как с официальной религиозной идеологией, так и с признанной университетской наукой, топтавшейся на месте.

¹ По милостивому разрешению и привилегии (лат.).

Дурная слава окружала не только память Фауста, но и других экспериментаторов, например, Парацельса. Незвестный автор первой книги о Фаусте (может быть, им был Иоганн Шпис, обозначенный на титульном листе как издатель) ссылается на то, что существует «всем известное пространное предание о разных похождениях доктора Фауста, знаменитого чародея и чернокнижника, повсюду на сборищах и пирушках люди любопытствуют и толкуют о судьбе упомянутого Фауста»¹.

В заглавии указано, что источником книги служили якобы подлинные рукописи самого Фауста. Это, конечно, трюк для того, чтобы придать большую достоверность повествованию.

Как видно из того же заглавия, книга осуждает Фауста с протестантских позиций за безбожие. Однако ее читали не только богобоязненные люди. О судьбе Фауста в ней рассказано так красочно и живо, что можно было получить удовольствие от повествования, вопреки моральным поучениям автора.

Сын крестьянина, Фауст родился недалеко от Веймара. Его дядя, живший в Виттенберге, взял юношу к себе и отдал учиться в университет. У него был «быстрый ум, склонный и приверженный к науке», он легко добился звания магистра богословия. Но «у него была дурная, вздорная и высокомерная голова, за что звали его всегда мудрствующим. Попал он в дурную компанию, кинул святое писание под лавку и стал вести безбожную и нечестивую жизнь...»

¹ Легенда о докторе Фаусте / Под ред. В. М. Жирмунского. 2-е изд. Л., 1978. 422 с. Дальше в тексте легенда изложена по этому изданию.



Доктор Фауст. Гравюра с несохранившегося портрета работы Рембрандта

Затем он занялся магией, «заклинаниями, волшебством». «Не захотел он более называться теологом, стал мирским человеком, именовал себя доктором медицины, стал астрологом и математиком, а чтобы соблюсти пристойность, сделался врачом».

Нельзя не заметить, что автор книги несколько двойственно относится к Фаусту. Он постоянно бранит его за безбожие, но подчас в повествовании звучит отнюдь не хула. Так, излагая «падение» Фауста, автор пишет: «Окрылился он, как орел, захотел постигнуть все глубины неба и земли».

Заклинаниями Фауст вызвал к себе духа из ада, и к нему явился Мефистофель. Они заключают договор: Фауст продает дьяволу свою душу, а тот обязуется исполнять все его желания. Фауст предается всяким грехам, в том числе блуду. Он ведет также с Мефистофелем долгие беседы на разные темы, например, об устройстве ада и могуществе дьявола. Но Фауста интересуют и другие вопросы: об искусстве астрономии или астрологии, о движении неба, его красе и происхождении, наконец, о том, каким образом бог сотворил зиму и лето, как бог создал мир и человека. Дух, поучающий Фауста, всегда выражает еретические взгляды. Так, на его последний вопрос он дает «безбожный» ответ: «Мир, мой Фауст, никогда не рождался и никогда не умрет. И род человеческий был здесь от века, так что не было у него начала. Земля же сама собой родилась, а море от земли отделилось...» Это ответ атеиста, материалиста, при том отнюдь не наивного.

Идея о том, что мир не был создан, для приверженцев старины была чудовищной ересью. Но уже в XVI в. она находила себе сторонников, а в XVIII в. число их умножилось.

Фауст поставил себе целью «исследовать первопричины всех вещей». Сам он не мог найти ответы на волновавшие его вопросы, а приобрести знания было не у кого. Сопоставив ряд подобных мыслей, проскальзывающих в книге, можно увидеть, что

Фауст не просто греховодник, продавшийся дьяволу, а человек с большими умственными запросами. После тщательного анализа идейного содержания первой книги о Фаусте В. М. Жирмунский пришел к выводу, что в «искажающем освещении узкого и догматического лютеранского благочестия отразились большие, прогрессивные явления эпохи Возрождения — эмансипация разума человека от церковной догмы и личности от узкой морали...». Это несомненно так, и становится понятным, что именно могло привлечь писателей «бури и натиска» в образе Фауста.

В преданиях о Фаусте Гете, несомненно, увлекло стремление героя проникнуть в тайны природы. Он справедливо виделся ему как один из титанов человечества. Гете сочувствовал бунтарскому духу Фауста. Его образ был близок Гете не только идейно. В личности Фауста были черты, родственные самому Гете. Он узнавал в нем свою неудовлетворенность книжной наукой, увлечение магией, жажду быстрого, мгновенного проникновения в тайны природы, мечту о беспредельном могуществе человека.

Перейдя из народной книги через трагедию Марло «Трагическая история доктора Фауста» в немецкий кукольный театр, образ Фауста лишился высоких философских мотивов, которые составляли пафос героя трагедии Марло. Пьеса о нем стала набором забавных комических и фантастических происшествий, привлекательным балаганным зрелищем. Основные типично фаустовские мотивы оставались в кукольных пьесах в той минимальной степени, в какой были нужны для мотивировки развития сюжета.

В. М. Жирмунский относит возникновение кукольных комедий о Фаусте к середине XVIII в. В за-

мечательном сборнике «Легенда о докторе Фаусте» напечатаны русские тексты двух таких кукольных пьес XVIII в.

В одной из них в первом акте показана борьба за душу Фауста между ангелом и Мефистофелем. Вот завязка одной из этих пьес:

Фауст произносит прозаический монолог о том, что он трудом и усердием добился почетной степени доктора богословия. «Но что из того? — восклицает он. — Я доктор и останусь доктором. Я много слышал и читал о свойствах планет и о том, что небо будто бы *in forma spherica*, т. е. кругло. Но я хотел бы все увидеть, ощупать руками, поэтому я решился отложить на время богословские занятия и предаться изучению магии». Ангел советует Фаусту не бросать богословия и не пускаться в рискованные дела, могущие погубить его, а Мефистофель тут же нашептывает, что, занявшись магией, он станет «ученейшим доктором, который когда-либо жил в Азии, Африке, Америке и всей Европе».

Два голоса, две силы спорят за душу Фауста. Он сознает это: «...жажда продолжать начатые занятия заставляет меня забыть обо всем прочем. Мне ничего не нужно, кроме единственного наслаждения — читать книги и видеть, в состоянии ли человек изменить воздух и повелевать ветром, покорять волны, сотрясать землю и совершать прочие невероятные дела. Постой, Фауст, одумайся, как бы ты не разгневал Господа, создавшего стихии и вселенную, как бы ты не пал вместе со стихиями. Но как? Разве я не в своем уме? Если бы в этом было что-нибудь опасное, я сумел бы удержаться от этого».

Далее, однако, философско-познавательные стрем-

ления Фауста заглушаются нравоучительными, комическими и приключенческими мотивами.

В другой пьесе, так называемом берлинском варианте, в кукольной комедии Гейсельбрехта «Доктор Фауст, или Великий Некромант» мотивы, составляющие Фауста обратиться к магии, более практичны. В начале пьесы он сидит за книгой и сетует: «Ищу в этой книге учености и не могу ее найти! Обыщи хоть все книги — философского камня не найти! О, сколь ты несчастен, Фауст; я все думал, когда-нибудь это переменится, но тщетно... Нет! Клянись небом, я не намерен более откладывать, я приложу все усилия, чтобы проникнуть взором в то, что скрыто, и познать природу. Кто защитит меня от холода, если не сегодня-завтра эта прогнившая лачуга обрушится мне на голову? Кто оденет меня, когда это платье изорвется? Да к тому же еще назойливые заимодавцы, которые грозят не сегодня-завтра бросить меня в тюрьму, если я не удовлетворю их и не смогу заплатить!»

Если первый, более старинный ульмский вариант сохраняет основной мотив фаустовского стремления к знанию, то здесь лишь в одной фразе из всего пространного монолога слышится подлинный Фауст.

Два десятка дошедших до нас текстов кукольной пьесы сохраняют контуры той сценической композиции, которую придал легенде о Фаусте Марло. Однако, замышляя своего «Фауста», Гете не знал трагедии английского драматурга. Он познакомился с ней значительно позднее, когда идея произведения уже в основном созрела и были созданы первые варианты трагедии. Поэтому все черты сходства между «Фаустами» Марло и Гете объясняются тем, что Гете пользовался тем же источником, что и Мар-

ло, — книгой Шписа о Фаусте и немецкими переработками английской трагедии¹.

ГАНС САКС

Каким языком писать пьесу о Фаусте? Этот вопрос неизбежно должен был встать перед Гете.

В народном театре она неизменно была прозаической, но со вставными песенками. Прозой был написан и отрывок Лессинга.

Изучая по совету Гердера народную поэзию, Гете познакомился с сочинениями майстерзингера из Нюрнберга сапожника Ганса Сакса (1494—1576). Этот удивительный самородок исключительно легко писал стихотворные притчи, юмористические рассказы (тоже в стихах) и сочинил их, по собственным словам, 1700 штук. Писал он также трагедии и комедии для народного театра, рождественские шуточные пьески (фастнахтшпили). Их он сочинил двести пятьдесят.

Сочинения Ганса Сакса увлекли Гете формой стихов, напоминающей русский раешник. Стих Ганса Сакса — кнительферс — привлек Гете тем, что он близок к живой разговорной речи и звучит легко и естественно. Первый же монолог Фауста написан типичным кнительферсом. В переводе Б. Пастернака сохранены особенности немецкого кнительферса и передана характерная для народной поэзии просторечная лексика.

¹ Подробно об этом см. в той же исчерпывающей работе В. М. Жирмунского: «Легенда о докторе Фаусте», с. 434—452, 475—492.

«ПРА-ФАУСТ»

КАК СОЗДАВАЛСЯ «ПРА-ФАУСТ»

Как мы уже знаем, первое упоминание о Фаусте встречается в комедии «Совиновники», созданной Гете в 1769 г., еще во время пребывания в Лейпциге.

В автобиографических «Анналах» Гете кратко характеризует свое умонастроение и творческие стремления в пору «бури и натиска». «События, страсти, наслаждение и муки», — так начинается раздел, посвященный 1769—1775 гг. Гете рассказывает, что он ощущал необходимость более свободной формы и взял за образец великих англичан — Стерна и Шекспира.

Так возникли «Вертер», «Гец фон Берлихинген», «Эгмонт».

По его словам, у него появились тогда «смелые попытки проникнуть в глубины человека; появилось страстное отвращение ко всяким ложным, стесняющим теориям; были отвергнуты хваленые ложные образцы. Возникшие тогда произведения: „Фауст“, кукольные пьески, „Пролог к Бардту“ следует судить в этом свете». Здесь Гете ясно указывает на художественные побуждения, руководившие им при обращении к сюжету о Фаусте, но дает лишь при-

близительное представление о времени работы над произведением.

Более точно определяется начало работы над «Фаустом» в автобиографии «Из моей жизни. Поэзия и правда». Рассказывая о знакомстве с Гердером, Гете добавляет, что, опасаясь насмешек старшего друга, далеко не все рассказывал он о своих литературных работах. «Тщательнее всего я таил от него свой интерес к определенным образам, глубоко в меня засевшим и готовым мало-помалу отлиться в поэтическую форму. Я говорю о Геце фон Берлихингене и Фаусте».

И дальше:

«Прославленная кукольная комедия о втором (т. е. о Фаусте. — А. А.) на все лады звучала и звенела во мне. Я тоже странствовал по всем областям знания и достаточно рано уразумел всю тщету его. И я пускался во всевозможные жизненные опыты; они измучивали меня и оставляли в душе еще большую неудовлетворенность. Теперь я вынашивал все эти темы, так же как и многое другое, тешил себя ими в часы одиночества, но ничего не записывал».

В планах «Поэзии и правды» есть одна наметка, к сожалению, оставшаяся неосуществленной. Рассказывая о страсбургском периоде, т. е. о времени с конца 1770 по начало 1771 г., Гете намеревался включить такие темы: «Продолжение естественнонаучных и медицинских занятий. Бесконечная разбросанность. Прототип Ученика в „Фаусте“». Речь идет о том самом Ученике, или, как он именуется в «Пра-Фаусте», Студенте, который беседует с Мефистофелем.

По возвращении из Страсбурга в родной Франк-

фурт с дипломом доктора права в августе 1771 г. Гете продолжал свои литературные занятия. И. Г. Мерк, один из прототипов Мефистофеля, ввел Гете в кружок интеллигентных молодых людей и девушек в Дармштадте. «Трудно передать, как живоительно на меня воздействовал, как поощрял меня этот круг. Все там любили слушать, когда я читал свои законченные или только еще начатые работы, меня ободряли, когда я откровенно и подробно рассказывал, о чем собираюсь сейчас писать, и бранили, если, увлекшись новой темой, я бросал то, что уже было начато. „Фауст“ к тому времени изрядно продвинулся вперед». Это было уже в начале 1772 г.

Эккерману Гете сказал 10.II.1829 г.: «„Фауст“ возник одновременно с „Вертером“. В 1775 г. я привез его с собой в Ваймар». «Страдания юного Вертера» были написаны в феврале—марте 1774 г. Одновременно с романом «Фауст» не мог быть написан, так как Гете, по его собственным словам, создавая «Страдания юного Вертера», полностью отгородился от внешнего мира, запретил даже друзьям навещать его и за четыре недели написал роман. Значит, над «Фаустом» он работал до или после завершения «Страданий юного Вертера».

Летом 1773 г. Гете послал своему приятелю Готтеру экземпляр «Геца фон Берлихингена», недавно появившегося в печати. Готтер, осведомленный о творческих замыслах Гете, поблагодарил за книгу в шутовском стихотворении, которое закончил так:

*Пришли мне «Фауста» скорее том,
Как только в голове созреет он!*

Перевод мой. — А. А.

Значит, «Фауст», точнее «Пра-Фауст», продвинулся настолько, что друзья могли ожидать его скорого завершения.

В письме своему другу композитору Цельтеру 11 мая 1820 г. Гете спрашивает, читал ли тот написанную в молодости шутивную пьесу «Сатир, или Обоготворенный леший» (1773). Гете отмечает, что «одна существенная часть „Фауста“ относится к этому времени».

Какая именно часть, Гете не уточнил, но, по-видимому, сцена «Собор», где Злой дух нашептывает грозные речи молящейся Гретхен. В «Сатире» тоже есть сцена, происходящая в храме¹. Конечно, прямого сходства между насмешливой пьеской о Сатире и трагедией Гретхен быть не может, но и там и тут есть сцены, где хор поет о божьем гневе. В «Пра-Фаусте» это подлинный текст латинского церковного гимна «Dies irae» — «День гнева, этот день обратит весь мир в пепел». Далее (в прозаическом переводе): «Когда воссядет судия, откроется все сокровенное, и ничто не останется без возмездия... Что я скажу тогда, несчастный, какого покровителя я буду умолять, когда и праведник едва спасется?..» В «Сатире» Гете пародирует католический гимн:

*Сын бессмертных! Дух палящий!
Гнев забудь!
Грешникам — грозой разящей,
Нам — благим покровом будь!
Пусть свершилось прегрешенье,
Ниц взгляни: вершим отмщенье,
Он вступил на смертный путь.*

Перевод Н. Вильмонта.

¹ См.: Гете И. В. Собр. соч. В 10-ти т. Т. 5, с. 106—110.

Близость «Пра-Фауста» и «Сатира» сказывается также в использовании кнительферса.

То, что именно в 1773—1774 г. Гете создал если не все, то значительную часть сцен «Пра-Фауста», подтверждает рассказ писателя Генриха Христиана Бойе о том, как он 15 октября 1774 г. виделся с Гете: «На редкость прекрасный день! Весь день без всяких помех провел с Гете, с Гете, у которого такое же большое и благородное сердце, как и его ум!.. Он многое прочитал мне, как законченное, так и фрагменты, и во всем есть оригинальность тона, своя сила, и при всех странностях и неправильностях на всем лежит печать гения. Его Фауст почти закончен, и из всего написанного им он представляется мне самым великим и оригинальным».

23 декабря 1774 г. К. Кнебель, ставший впоследствии весьма близким Гете человеком, сообщая своему приятелю Бертуху разные литературные дела, в конце письма добавил: «Вот как много о Гете! Но это еще далеко не главное. Серьезная сторона его духа весьма благородна. У меня целая куча его фрагментов, среди них — о докторе Фаусте, где есть необыкновенно прекрасные сцены. Он вытаскивал рукописи из всех углов своей комнаты».

В автобиографии Гете рассказывает, что он прочитал «недавно написанные сцены из „Фауста“» Клопштоку, который отнесся к ним одобрительно «и выразил желание, чтобы я закончил драму». Хотя Гете относит это чтение к маю 1775 г., на самом деле, как установили исследователи, он ошибся, вспоминая об этом в поздние годы, так как встреча могла происходить только во время посещения Франкфурта Клопштоком в сентябре 1774 или в марте 1775 г.

До литературного противника Гете — писателя Николаи в апреле 1775 г. дошел слух, что автор «Страданий юного Вертера» отомстит ему за пародию «Радости юного Вертера» и создаст его сатирический портрет в «Фаусте».

Летом 1775 г. Гете с братьями Штольберг путешествовал по Швейцарии. Известный швейцарский поэт Бодмер сообщал в письме знакомому 15.VI.1775 г.: «Говорят, Гете будет у нас работать над трагедией о докторе Фаусте. Об этом жулике можно легко написать лишь фарс». Отзыв Бодмера показывает, что к сюжету о Фаусте еще относились как к комическому, не представляя возможности его трагической трактовки.

К сожалению, читавшие или слышавшие чтение «Пра-Фауста» не сообщают ничего, кроме своего восхищения. Тем значительнее отрывочные сведения, сообщаемые самим Гете.

Так, набрасывая в 1809 г. план автобиографии, Гете наметил рассказать о 1775 г. следующее: «Антагонизм. Поэт претворяет действительность в образ. Толпа хочет образ низвести к материалу (Stoff). Жажда действительного. Граф Тун. „Фауст“. Сознание стремится возвыситься над этим. Ехидство, не признаваться в этом».

В период увлечения Лили Шенеман Гете поехал в имение ее родителей и 17 марта 1775 г. написал оттуда своей приятельнице Августе Штольберг: «День проходил тоскливо и тупо. Когда я вставал, мне было хорошо; я написал одну сцену для моего „Фауста“. <..> Часа два провел за игрой в фараон и столько же промечтал среди милых людей. И вот теперь я сажусь, чтобы сказать тебе: спокойной ночи! За всеми этими занятиями я чувствовал себя, как

крыса, наглотавшаяся яду; она суется во все дыры, лакает любую жидкость, пожирает все несъедобное, попадающее ей на пути, а внутренности ее продолжают гореть негаснувшим гибельным огнем).

Как это похоже на песню студента Брандера в погребке Ауэрбаха о крысе, которую отравили:

*Но повар яду ей подлил —
И крысе белый свет постыл:
Ужель она влюбилась? <...>
Бежит назад, бежит вперед,
Везде грызет и гложет;
Во всякой грязной луже пьет,
А боль унять не может,
Бедняга скачет там и тут, —
Но скоро ей пришел капут:
Ужель она влюбилась.*

Перевод Н. Холодковского.

Можно подумать, что письмо написано сразу вслед за сочинением песенки Брандера, настолько они схожи! Вероятно, тогда же была написана и вся сцена или значительная часть ее.

Среди тех, кому Гете читал «Пра-Фауста», был известный врач Циммерман. 27.I.1776 г. он писал своему знакомому, издателю Райху, советуя ему взять на себя печатание сочинений Гете. «Его доктор Фауст — произведение для всех людей в Германии. Он мне читал из него во Франкфурте некоторые отрывки, которые меня то восхищали, то заставляли смеяться до упаду».

Много лет спустя некто Реберг рассказал такие подробности о том, как Гете работал над «Пра-Фаустом»: «После того, как поэт много раз принимался за работу, затем терял нити и снова возвращался к ней, он показал своему тогдашнему дру-

гу Циммерману кипу бумаг со словами: «Вот мой „Фауст“».

Август Вильгельм Шлегель тоже слышал об этом от Циммермана: «О „Фаусте“ уже было объявлено, и его появления ожидали в недалеком будущем. Циммерман, находясь в Веймаре, спросил своего друга о его сочинении. Гете показал ему мешок, полный мелких кусочков бумаги, вывалил их на стол и сказал: «Вот мой „Фауст“».

Циммерман не оставил Райха в покое. Узнав, что Гете должен быть на Лейпцигской книжной ярмарке, врач написал издателю: «Если Вы умеете колдовать, то наколдуйте, чтобы вышел его доктор „Фауст“. Германия еще никогда не видела ничего подобного этому произведению и поэтому Вы должны его напечатать».

Незавершенный «Пра-Фауст» стал предметом слухов и обсуждений в среде литераторов. Их отчасти касается друг Гете Мерк в письме к берлинскому издателю и литератору Николаи, который отрицательно относился к Гете. Учитывая влияние Николаи в литературных кругах, Мерк пытался смягчить его мнение о Гете. 19.I.1776 г. Мерк писал Николаи: «Его „Фауст“, однако, с *большой правдивостью* списан с природы. (...) Всякий раз, когда мне удастся познакомиться с новым куском „Фауста“, я поражаюсь тому, как этот парень на глазах растет и создает то, что было бы невозможно, не обладай он великой верой в себя и связанной с этим смелостью».

Весьма ценно свидетельство старшего друга Гете писателя Мартина Кристофа Виланда (1733—1813). Гете в пору штюрмерства обидел Виланда сатирой «Боги, герои и Виланд» (1773). Но когда Гете пере-

ехал в Ваймар и они познакомились, Виланд, простив юношеский задор Гете, пришел от него в искреннее восхищение. Они сдружились, и Гете ему, конечно, тоже читал своего «Фауста», который произвел на Виланда огромное впечатление. Это весьма своеобразно отразилось в творчестве Виланда. Он написал в 1776 г. шутивную стихотворную сценку «Гете и младшая дочь Ниобеи». В ней беседуют интеллигентные придворные ваймарского герцога Айнзидель, Кальб, сам Виланд, его мать, жена и дочь Софья. Айнзидель выражает надежду, что Гете с его переизбытком гениальности мог бы оживить мертвую картину. Все три поколения женщин семьи Виланд восхищены Гете. Во время беседы появляется Мефистофель и шепчет на ухо Виланду, что Гете никого не станет целовать, кроме своей любимой Гретхен. Мефистофель попал в сценку Виланда прямо из гетевского «Фауста» и, видимо, есть истина в том, что Гете сам влюблен был в образ Гретхен. Ему случалось увлекаться созданиями собственной фантазии.

1.XII.1777 г. Гете послал матери во Франкфурт список «Фауста», возможно, сделанный известной нам Луизой Хеххаузен. Он понимал, что мать не только сама прочтет, но также будет знакомить с новинкой всех, кто разделяет с ней восхищение ее гениальным сыном.

«Фауст» еще не был напечатан, но в кругу близких лиц образы, созданные Гете, уже входили в разговорку. Так, Гердер в стихотворном послании их общему другу Кнебелю писал: «Уж не собираешься ли ты стать Мефистофелем?»

Постепенно, однако, упоминания «Фауста» исчезают из переписки друзей и самого Гете. Но в 1782 г.

ваймарский друг Гете композитор Зекендорф издал сборник «Народных и других песен, положенных на музыку для сопровождения фортепиано». Здесь был опубликован «Фульский король». Эту балладу Гете написал сначала отдельно, затем с небольшими изменениями включил в «Фауста», где ее поет Гретхен. В сборнике Зекендорфа баллада напечатана с указанием: «Из „Д[октора] Фауста" Гете».

КОМПОЗИЦИЯ «ПРА-ФАУСТА»

Что представляет собой «Пра-Фауст» и чем отличается он от законченного произведения?

Всякий, читавший первую часть «Фауста», заметит, что начало «Пра-Фауста» значительно короче. Отсутствуют три вступления: «Посвящение», «Театральное вступление» («Пролог на сцене») и «Пролог на небе». Эти три сцены были написаны позднее.

«Пра-Фауст» начинается с монолога, выражающего разочарование героя в науке. Есть беседы Фауста с Духом земли и с Вагнером, но нет второго монолога героя, выражающего его крайнее отчаяние, нет его попытки самоубийства, нет и возрождающегося желания жить. Отсутствует сцена народного гуляния, когда Фауст и Вагнер оказываются за городом в толпе веселящихся горожан.

Читатель «Пра-Фауста» не знает, каким образом перед героем появляется Мефистофель. Нет сцен их бесед, договора, который заключает Фауст, продающий душу дьяволу. Словом, начало очень фрагментарно. Первые сцены подобны беглым наброскам; по-видимому, многое автором еще не решено. Ясно лишь, что Фауст жаждет иной жизни, что

около него появился Мефистофель, но в целом завязка отрывочна, и, не зная завершеного произведения, многого здесь не поймешь.

Но вот Фауст выходит из своего ученого уединения. Сначала сцена в погребке Ауэрбаха, затем поездка с Мефистофелем по дороге и, наконец, встреча с Маргаритой. Бросается в глаза отсутствие сцены «Кухня ведьмы», в которой происходит омоложение Фауста. По-видимому, ученый не стар и не нуждается в колдовстве для того, чтобы омолодиться.

История любви Фауста и Гретхен уже в «Пра-Фаусте» изображена полностью от первой встречи до сцены в темнице, как в первой части «Фауста».

Однако здесь, по сравнению с окончательным текстом, есть пробелы, и довольно значительные. Нет важной сцены «Лесная пещера»: в ней выражено отношение героя к природе и показаны колебания Фауста, не сразу решающегося пойти на полное сближение с Маргаритой. Нет сцены «Пасмурный день. Поле», когда Фауст и Мефистофель скачут на конях в тюрьму к Гретхен.

Отсутствуют в «Пра-Фаусте» фантастическая сцена шабаша ведьм «Вальпургиева ночь» и следующая за ней сцена «Сон в Вальпургиеву ночь».

Подведем итог. В «Пра-Фаусте» уже есть костяк будущей первой части трагедии. Основные мотивы великого произведения есть, но разработаны они неравномерно. Трагедия познания, переживаемая Фаустом, намечена, но не развернута до крайнего напряжения. Неполон образ Мефистофеля. Он пока появляется не как искуситель Фауста, а как насмешник, издевающийся над Студентом. Остальные фан-

тастические фигуры, кроме Мефистофеля и Духа земли, еще не появляются.

Полнее всего изображена любовь Фауста и Гретхен и гибель героини. Из-за того, что начальная часть мало разработана, у читателя «Пра-Фауста» создается впечатление, что главное в произведении — трагическая история Гретхен, и в целом «Пра-Фауст» выглядит скорее как любовная, чем как философская трагедия.

Однако уже и в этом незавершенном, фрагментарном виде творение Гете производило большое впечатление на тех, кому он читал или давал рукопись. Знающим законченного «Фауста» фрагментарность «Пра-Фауста» не так заметна, ибо, помня целое, они невольно восполняют пробелы. Читатели «Пра-Фауста» были в ином положении. Они понимали, что Гете подразумевал договор Фауста с дьяволом, поскольку он имел место в широко известной народной легенде, но они не имели понятия о важном условии, какое поставил дьяволу Фауст.

Философский замысел «Пра-Фауста» намечен, но недостаточно прояснен.

Большая часть «Пра-Фауста» написана вольным «гансаксовским» стихом, в погребке Ауэрбаха прозаические диалоги студентов перемежаются песнями. Последние сцены — беседа Фауста с Мефистофелем, когда герой узнает о плачевной судьбе Гретхен, попавшей в тюрьму, короткий эпизод «Ночь. Открытое поле» и финальная сцена «В темнице» — написаны прозой.

Уже стиль «Пра-Фауста» был мятежным.

Язык произведения типичен для «бури и натиска». Он резок, прям, полон живых разговорных словечек и выражений, отличается энергией и си-

лой. Современники остро чувствовали отсутствие прилаженности, свойственной тогдашней литературе.

Бросался в глаза и отказ от обычного для драмы стиха с размеренными и величавыми ритмами. Книгтельферс позволил молодому поэту приблизить стих к живым разговорным интонациям. Особенно это проявляется в речах Фауста, отражающих все богатство его мыслей и чувств.

БУНТ ФАУСТА

С первых строк первого монолога Фауста одним махом отвергаются и философия, и медицина, и законоведение, и — что звучало особенно вызывающе — богословие. Фауст полностью отрицает все идеологические основы феодального строя.

Фауст переживает мучительный кризис. Полный крах! Бесплодно прошедшие годы! Все оказалось бессмысленным. Но не погас огонь Прометея в его душе, не исчезла жажда знания. Он по-прежнему стремится познать сущность вещей, постичь «вселенной внутреннюю связь». Но теперь ему представляется верным иной путь — не долготерпеливое корпение над книгами, а чудодейственные средства магии, сразу открывающие врата в таинственную неизвестность.

Этот мотив содержался уже в легенде о Фаусте. Но, как мы знаем, Гете сам прикоснулся в юности к этому таинственному миру. Ни естественнонаучные занятия, ни рационалистическая философия Просвещения не вытравивали у Гете ощущения, свойственного и его герою: за внешними явлениями жизни, доступными рассудку, таятся силы, невидимые

глазу, постигаемые интуицией, чувством. Он уже не разделял наивной средневековой веры в магию, когда писал «Пра-Фауста», но мир не казался ему таким простым, каким он рисовался сторонникам механистического материализма XVIII в.

Не забудем и того, что поэтическое воображение Гете создавало образы и картины, призванные символически воплотить его сложное видение мира.

Магический знак макрокосма, который рассматривает Фауст, — символ всего миропорядка, его гармоничность вызывает восхищение героя:

*В каком порядке и согласно
Идет в пространствах ход работ!*

Однако Фауст вынужден признаться себе, что для него все в природе — лишь зрелище, а сам он стоит в стороне от нее. Подобно всем штюрмерам, которые глубоко восприняли лозунг Руссо о возврате к природе, Фауст скорбит о том, что он далек от подлинных источников жизни.

Вызванный Фаустом Дух земли символизирует вечное развитие жизни, природы, совершающееся «в извечной смене смертей и рождений». Таинственную действенную силу природы Гете уподобляет ткацкому станку, челнок которого движется то в одну, то в другую сторону, и таким образом ткется «живая одежда божества», иначе говоря, весь облик мировой природы. «Божество» для Гете — не библейский Саваоф и не христианская троица, а та же природа. Уже в период создания «Пра-Фауста» Гете воспринял через Гердера понятие Спинозы — «бог есть природа».

Встреча с Духом земли поистине драматична для



Появление Духа земли. Рисунок Гете

Фауста. Она приводит его в новое смятение. Он удручен тем, что обнаружилась его ограниченность:

*Я образ и подобье божье,
Я даже с ним,
С ним, низшим, несравним!*

Первая сцена «Пра-Фауста» полна глубочайшего драматизма. Она обнаруживает разительное противоречие между титаническими стремлениями Фауста и его реальными возможностями. Окружение неизменно гнет его к земле, и это ясно выражено в следующей сцене, когда на шум голосов в комнату Фауста приходит его фамулус (аспирант) Вагнер.

Беседа Фауста и Вагнера касается не столь возвышенных, но все же значительных вопросов. Сначала между ними возникает спор о том, как словом воздействовать на людей. Тема эта, естественно, важна для обоих, так как они оба должны речами убеждать учеников, студентов. Вагнер уверен, что прежде всего необходимо усвоить правила риторики, овладеть красноречием, поставить дикцию и выработать хороший слог.

Фауст считает бесполезными все формальные ухищрения. Убедительна лишь та речь, которая исходит из души:

*Когда всерьез владеет что-то вами,
Не станете вы гнаться за словами,
А рассужденья, полные прикрас,
Чем обороты ярче и цветистей,
Наводят скуку...*

Главная мысль Фауста: «Ключ мудрости не на страницах книг». Его неудержимо влечет вырваться из мрачного готического кабинета в широкий мир, слиться с природой, с общим потоком жизни.

Беседа с Вагнером завершает изображение духовного кризиса Фауста. Далее в дошедшем до нас списке «Пра-Фауста» значительный пробел. После беседы Фауста с Вагнером сразу идет сцена насмешливых поучений Мефистофеля студенту.

САТИРА МЕФИСТОФЕЛЯ

Читавшие «Фауста» в завершенном виде знают, что после беседы Фауст вернулся к горестным мыслям, чуть не покончил самоубийством, но потом решил жить; он отправляется на прогулку за город и встречает веселящийся народ. В конце прогулки к Фаусту пристаёт чёрный пудель, оказывающийся Мефистофелем. Беседы Фауста с чертом завершаются тем, что они заключают договор. Все это отсутствует в «Пра-Фаусте». Без всякой подготовки появляется Мефистофель, который, как сказано в ремарке, сидит в халате с большим париком на голове, наподобие профессора, принимающего студентов у себя на дому.

Поговорив о бытовых подробностях, Мефистофель стал затем объяснять Студенту, в чем состоит обучение на факультетах. Студент хочет избрать медицину, но Мефистофель убеждает, что начать надо с изучения логики, затем перейти к метафизике, а далее — к юриспруденции. Единственное, чего он не касается, — это богословие, но черту и не полагается быть знакомым с этим предметом.

О философах, которые все расчлениют, Мефистофель говорит, что они —

*Во всем подслушать жизнь стремясь,
Спешат явленья обездушить,
Забыв, что если в них нарушить
Одушевляющую связь,
То больше нечего и слушать.*

Еще путаннее метафизика. Здесь видимость глубины создается непонятной терминологией.

Читая речи Мефистофеля, нельзя не заметить, что в сущности он придерживается тех же взгля-

дов на науку, что и Фауст. Разница лишь в том, что для Фауста бесплодие науки — трагедия, для Мефистофеля — одно из проявлений ничтожества людей. В заключение Мефистофель произносит знаменитое:

*Теория, мой друг, суха,
Но зеленеет древо жизни.*

Эта мысль тоже не столько мефистофельская, сколько фаустовская. Ведь именно Фауст пришел к сознанию бесплодности сухой теории. Но особенность произведения Гете состоит в том, что его идея воплощена не в одном только Фаусте. Мефистофель — не менее важный персонаж.

Здесь уместно задаться вопросом — кто такой Мефистофель. На первый взгляд — посланец ада, черт, посланный искушать и совратить Фауста с пути истинного, каким он был в народной книге о черно-книжнике Фаусте. Но есть в конце «Пра-Фауста» сцена, опрокидывающая такое представление о Мефистофеле. Герой потрясен известием о страшной судьбе Маргариты. Упрекая Мефистофеля за то, что он скрыл от него судьбу бедной девушки, Фауст восклицает: «Отвратительное чудовище! Бесконечный дух, верни этого червя обратно в его собачью шкуру...»¹ И далее: «Великий царственный дух, однажды явившийся мне, ты, знающий мое сердце и мою душу, зачем тебе понадобилось приковать меня к этому бесстыднику, который наслаждается позором и радуется всякой гибели!»

Кто тот дух, которого имеет в виду Фауст? Совершенно очевидно, что он подразумевает Духа зем-

¹ В «Пра-Фаусте» нет сцены появления Мефистофеля в виде черного пуделя. Она была создана лишь несколько десятилетий спустя, но приведенные слова говорят о том, что это давний замысел Гете.

ли, явившегося ему в первой сцене. Из слов Фауста ясно, что Мефистофель был первоначально, в отличие от народного предания, задуман Гете как некая сила, подвластная Духу земли.

Позже, однако, Гете вернулся к народной традиции и сделал Мефистофеля чертом, правда, не совсем таким, как в народном предании. Но эту сцену Гете не исправил.

Были истрачены горы бумаги и бочки чернил для того, чтобы найти решение этого противоречия. Изобретались хитроумные объяснения, уводившие вглубь далеких философских и религиозных концепций. Гете не первый и не последний из великих писателей, у которых встречаются противоречия и несогласованность деталей. Особенно много их у Шекспира, и Гете высказал об этом соображения, которые с полным правом можно отнести к нему самому и, в частности, к «Фаусту». «...Шекспир всякий раз заставляет своих персонажей говорить то, что наиболее уместно, действенно и хорошо в данном случае, пренебрегая тем, что их слова, возможно, вступают в противоречие со сказанным ранее или позднее, — сказал Гете своему помощнику и секретарю И. П. Эккерману 8 апреля 1827 г. и продолжал: — Свои творения он видел живыми, подвижными, быстро протекающими перед взором и слухом зрителя, которые, однако, нельзя настолько удержать в памяти, чтобы подвергнуть их мелочной критике. Ему важно было одно: моментальное впечатление».

Произведения литературы пишутся для читателей, живо и непосредственно воспринимающих описанное автором, а не для филологов, с лупой разглядывающих каждую строчку текста. Однако когда писатель завоевывает такое всеобщее признание, ка-

кое выпало на долю Гете, он неизбежно становится предметом пристального изучения специалистов. А они обнаруживают то, что обычному читателю, как правило, не бросается в глаза.

В конце концов не так уж важно, кому подчиняется Мефистофель — Духу земли или верховному дьяволу Сатане. Характер его обрисован со всей определенностью уже при первом его появлении в «Пра-Фаусте». Он живое воплощение отрицания всех ценностей. Можно сказать, что ему открыта определенная сторона истины — все то, что в жизни нелепо и неразумно. Этим образ, созданный Гете, отличается от черта в народных легендах, похитившего душу Фауста. Мефистофель — носитель полного отрицания, но сам он не «отрицательный персонаж» в обычном смысле слова. Если одну сторону истины выражает Фауст, то другую — Мефистофель. Он тоже носитель идей, волновавших Гете. Мысль великого поэта была гибкой и диалектически сложной. В образе Фауста воплощен горячий порыв, энтузиазм, стремление к высоким целям. Мефистофель, будучи по-своему не менее умным, смотрит на мир с совершенно противоположной точки зрения. Уже в «Пра-Фаусте» намечено это противоречие, составляющее основу драмы идей, впоследствии полнее раскрытой Гете.

ФАУСТ — ВОЛШЕБНИК

Без всякой подготовки читатель переносится к следующему эпизоду — сцене пирующих студентов в погребке Ауэрбаха. В первых сценах происходит постепенное снижение тональности. Первый монолог героя полон трагизма, беседа с Вагнером идет в



Фауст и Мефистофель.
Рисунок Морица Рецша

более спокойном тоне. Наставления Мефистофеля Студенту пронизаны сарказмом. Пирушка в погребке написана в бытовой манере и перемежается песнями в народном духе.

Снижение тона сказывается не только в грубом пьяном шутовстве пирующих студентов, но особенно в песенках. Чего стоит, например, песня Фроша о крысе, отравившейся ядом. (В окончательном тексте ее поет Брандер.) Циничное отношение этих забулдыг к любви выражено в припеве:

*Пришел тебе капут, видать,
Как от любви несчастной!*

Студентам несчастная любовь смешна. Между тем этот мотив существен для замысла целого, где несчастная любовь будет играть важнейшую роль.

Социальными мотивами проникнута баллада Мефистофеля о блохе, попавшей ко двору и ставшей любимицей короля. В ней сказывается бунтарство молодого Гете, его сатирическое отношение к феодальным порядкам.

Самое любопытное, однако, в этой сцене — поведение Фауста. Ему претят грубость и пошлость студентов, без толку прожигающих лучшие годы, и он решает поиздеваться над ними. Он буравит дыру в столе и обещает напоить их любым вином по выбору. Затем велит каждому вынуть пробку, которой он заделал дыру в столе. Один из студентов роняет пробку, вспыхивает пламя. Студенты решают, что это проделка черта, вынимают ножи и бросаются на Фауста. Своими чарами он заставляет забулдыг застыть, они хватают друг друга за носы и поднимают ножи, собираясь отрезать их, как грозди винограда. Фауст и Мефистофель исчезают. Чары кончаются.

Здесь Фауст еще волшебник, каким его изображали в народной книге. Позднее Гете изменил финал сцены и передал все колдовские проделки Мефистофелю.

«НА БОЛЬШОЙ ДОРОГЕ»

В следующей сценке — всего четыре строки. Покинув погребок Ауэрбаха, Фауст и Мефистофель, скача на конях, видят на холме старый замок и вдали крестьянскую хижину. Между ними происходит такой разговор:

Фауст

*Что так спешишь, Мефисто? Крест смутил?
Ты потупляешь взоры не на шутку.*

Мефистофель

*Я поддаюсь, конечно, предрассудку, —
Но все равно мне этот вид не мил.*

Перевод Н. Холодковского.

Эта сцена в окончательный текст не вошла. Но Гете создал другую, столь же краткую и очень драматичную предпоследнюю сцену в первой части. Прием таких коротких сцен был заимствован Гете у Шекспира.

Этой сценой завершается то, что можно назвать первой частью «Пра-Фауста», — история ученого, порвавшего с прежней жизнью и вступившего в союз с дьяволом.

ТРАГЕДИЯ МАРГАРИТЫ

Из двадцати одной сцены «Пра-Фауста» семнадцать посвящено трагической истории любви Фауста и Маргариты. С первыми сценами эта лирическая часть произведения непосредственно никак не связана. Объединяет их лишь фигура Фауста. Но он предстает здесь в ином свете. После первой встречи с Маргаритой он весь поглощен чувством. Сначала это просто чувственное желание, но оно быстро перерастает в одухотворенное чувство, в подлинную любовь-страсть.

Не требуется особенно внимательного чтения, чтобы увидеть, кто истинный герой этой части произведения. Это не столько Фауст, сколько его возлюбленная, называемая ласковым уменьшительным именем Гретхен. Чистое и прекрасное юное суще-



Первая встреча Фауста с Гретхен.
Рисунок П. Корнелиуса

ство, она доверчиво идет навстречу страсти Фауста. Любовь целиком овладевает ею, и она, не раздумывая о последствиях, отдается страсти.

Одна за другой следуют сцены, совпадающие по содержанию с первой частью, — вплоть до сцены в Соборе, где отпевают мать Гретхен.

После этого следует монолог брата Гретхен Валентина, возмущенного греховным поведением сест-



Беседа о религии. Рисунок П. Корнелиуса

ры. Его речь обрывается, оставляя пробел в тексте. Потом Гете заполнит его: появятся Фауст с Мефистофелем и произойдет поединок, в котором Валентин будет убит. Но в «Пра-Фаусте» этого нет. Есть только беседа Фауста с Мефистофелем, никак не



Молитва Гретхен. Рисунок Морица Рецша

связанная с монологом Валентина. В ней многозначительна речь Фауста перед тем, как проникнуть на ночное свидание к Гретхен. Фауст сознает роковые последствия, какие может иметь его страсть для Гретхен, но это не останавливает его. Мысли Фауста здесь явно не на месте. Из его слов явствует, что окончательное сближение с Гретхен еще не произошло, между тем уже до этого Валентин знает о «грехе» сестры. Впоследствии Гете исправил текст, перенеся слова Фауста в сцену, происходящую задолго до появления Валентина, — «Лесная пещера».

Из-за отрывочности текста читатель не знает,

почему Фауст вынужден был бежать, а Гретхен осталась одна с плодом своего «греха». Известны только последствия. В следующей сцене мы слышим из уст Фауста проклятия Мефистофелю за то, что он скрыл от него судьбу Гретхен: убив ребенка, она попала в тюрьму и ждет казни.

С потрясающим трагизмом написана сцена в темнице, безумие Гретхен, ее отчаяние и бессилие Фауста спасти ее.

Образ Гретхен пронизан лиризмом. Недаром душа ее изливается в песнях. Гете вложил в ее уста трогательную балладу о верной любви («Фульский король»), чудесную песню-исповедь за прялкой, страстную мольбу к богоматери. Когда несчастная возлюбленная Фауста лишается рассудка, в ее больном мозгу мелькают отрывки песен, отражающие трагическое положение, в котором она оказалась.

Действие в «Пра-Фаусте» развивается быстро и стремительно. Сцена за сценой в естественной последовательности раскрывают нам историю любви Фауста и Маргариты. Здесь нет тех перерывов основной линии действия, которые есть в окончательном тексте. В этом отношении «Пра-Фауст» отличается большим единством действия.

Сцена в темнице написана в «Пра-Фаусте» прозой, жесткой, беспощадной, раздирающей сердце прозой, типичной для экспрессивного стиля «бури и натиска». Прозой написаны три последние сцены: «Пасмурный день. Поле», «Ночь. Открытое поле» (Фауст и Мефистофель скачут на конях) и «Темница». Это придавало суровый характер финалу.

Трагедия Маргариты заканчивается в «Пра-Фаусте» физической и духовной гибелью молодой героини, умирающей в полном помрачении сознания. Все

в ней убито, жизнь потеряла для нее цену, она инстинктивно жаждет смерти. «Пусть божий суд обрушится на меня, я отдаюсь ему, спаси меня. Никогда, никогда! Прощай навсегда! Прощай, Генрих!» Тщетно пытается Фауст увести Гретхен из темницы. Она отворачивается от него с восклицанием: «Пресвятые ангелы, спасите мою душу! — Я боюсь тебя, Генрих».

Мефистофель уверенно возглашает: «Она осуждена!» и исчезает вместе с Фаустом. Из-за двери темницы раздается крик Маргариты: «Генрих! Генрих!»

Что означает последний возглас обезумевшей женщины — воспоминание о счастливых мгновениях любви, осуждение человека, погубившего ее, последний призыв о спасении? Этого мы не можем сказать. Несомненна лишь безысходность судьбы героини.

Трагедия Маргариты изображена молодым Гете с большим внутренним чувством, с подлинной страстью. Биографы не без основания указывают на то, что сознание вины перед покинутыми им девушками побудило Гете глубоко заглянуть в душу страдающей женщины и создать одну из самых потрясающих трагедий в мировой литературе. Будь «Пра-Фауст» сразу опубликован, он принес бы Гете славу, не меньшую, чем та, которая выпала ему как автору «Страданий юного Вертера». Но таков был этот художник, до крайности требовательный к себе, ощущавший, что он еще не созрел полностью для завершения задуманного им произведения, и он отложил его на долгое время.

«ФАУСТ. ФРАГМЕНТ»

ВАЙМАРСКАЯ ИНТЕРЛЮДИЯ

Десятилетие с 1776 по 1786 г. — время перелома в жизни Гете, в его взглядах и литературном творчестве. Приехав в столицу Саксен-Ваймарского герцога в гости к молодому правителю этого карликового государства, Гете решил там остаться. В глазах всей антифеодально настроенной интеллигенции это выглядело изменой бунтарским идеалам «бури и натиска». В общем, так оно и было. Гете пришел к выводу о бесплодности литературных выступлений против существующего порядка, ибо они ни в коей мере не были поддержаны ни народом, ни бюргерством.

В Ваймаре жизнь Гете совершенно переменялась. Из бюргерской среды он попал в высокопоставленное придворное общество, стал другом герцога Ваймарского. У него появились новые друзья. И новая любовь — высокоинтеллектуальная придворная дама Шарлотта фон Штайн, которая была на семь лет старше его. Она возбудила в душе поэта подлинную страсть, но, будучи замужем, долго не допускала полного сближения между ними. Она старалась умерить стремления бурного гения, поклонявшегося ей.

Гете по-прежнему остался врагом несправедливых феодальных установлений, но у него возникла надежда, что, воздействуя на молодого герцога, можно будет добиться улучшения положения народа хотя бы в пределах маленького герцогства. Он с головой ринулся в новую для него правительственную деятельность и, став министром, пытался вводить новые порядки во всех областях. К концу десятилетия он убедился, что его усилия остались бесплодными.

Гете продолжил и углубил свои занятия естествознанием, изучил минералогию, увлекся ботаникой, зоологией. Естественнонаучные исследования Гете не были отклонением от его интересов как поэта и мыслителя. Тот, кто глубоко прочувствовал пафос «Фауста» и даже его начального варианта «Пра-Фауста», поймет, что, изображая героя, жаждущего познания основных законов жизни, Гете воплотил и собственные чувства. Однако, в отличие от Фауста, Гете понял, что нет таких чудесных средств, которые помогли бы разом вырвать у природы ее тайны. Он старательно и кропотливо изучал, наблюдал, предавался размышлениям, понимая, что путь к истине далек и сложен.

Терпеливость, с какою Гете предавался этим занятиям, отражала перемену в его сознании. Ему стало ясно, что мировое развитие — долгий многовековый процесс. Человечество медленно, шаг за шагом завоевывало знания, овладевало природой и подчиняло ее своим потребностям. Во всем необходима последовательность и постепенность — так теперь стал думать прежний бунтарь, раньше нетерпеливо стремившийся к цели.

Перестройка сознания совершалась медленно и протекала мучительно, ибо нелегко было отказаться

от надежд и чаяний молодости. Гете много писал в эти годы, но мало что завершил, за исключением небольших стихотворений и поэм. Начатый еще во Франкфурте «Эгмонт» оставался незаконченным. Не считал Гете окончательным прозаический вариант драмы «Ифигения в Тавриде». Драма об итальянском поэте «Торквато Тассо» тоже оставалась в набросках. Он писал большой роман «Театральное призвание Вильгельма Майстера».

Единственное, над чем Гете не работал, был сюжет о Фаусте. Именно «Фауст» больше всего противоречил новому умунастроению поэта. Невозможно было примирить порывы героя к бесконечному, его бунт против всего существующего с попытками Гете найти в действительности почву для продолжения борьбы за усовершенствование мира.

Означало ли это, что в первое ваймарское десятилетие Гете примирился с действительностью? Нет. Он по-прежнему был врагом официальной религии, понимал бесчеловечность существующих порядков, но к середине 1780-х гг. ему стало ясно, что и новый путь, избранный им, не привел к желанной цели. Гете со всей ясностью убедился в том, что ему не дано переделать мир.

Что же оставалось его деятельной натуре? Вернуться к тому, что было его главным и истинным призванием, — к художественному творчеству. Он так и решил. При этом его влекла не только поэзия. С юных лет Гете любил искусство, учился рисованию и живописи. Ему даже казалось, что его дарование в одинаковой мере пригодно и для поэзии и для искусства. Чтобы усовершенствоваться в рисунке и живописи, он решил уехать в Италию, эту Мекку художников.

ИТАЛИЯ. ПЕРЕМЕНА
В ТВОРЧЕСКОМ СОЗНАНИИ ГЕТЕ

В конце лета 1786 г. Гете тайно от всех окружающих уехал в Италию. Он поделился своим намерением лишь с герцогом, так как находился у него на службе. В сущности, то было подлинное бегство — от придворной среды, от служебных обязанностей.

Полтора года в Италии оказали живительное воздействие на творчество Гете. Правда, ему пришлось убедиться в том, что изобразительное искусство не было его истинным призванием. Но это разочарование он перенес тем легче, что почувствовал новый прилив поэтического вдохновения. Захватив с собой в Италию рукописи незавершенных произведений, Гете заканчивает здесь «Эгмонта», «Ифигению в Тавриде», почти полностью «Торквато Тассо».

Еще до отъезда в Италию Гете заключил договор с издателем Гешеном на выпуск нового собрания своих сочинений в восьми томах. Оно должно было дать читателям более полное представление о творчестве поэта, чем они имели до тех пор. Гете не мог при этом ограничиться перепечаткой уже известных произведений. Для того, чтобы издание привлекло читателей, оно должно было содержать ранее не публиковавшиеся вещи. С этой целью Гете и взял с собой в Италию рукописи.

Во время пребывания поэта в Италии вышел первый том этого собрания сочинений. К нему был приложен листок с уведомлением: «Уже в то время, когда я принял решение предложить публике собрание моих сочинений, я хотел быть в состоянии дать последним четырем томам другой облик, чем пред-



Гете в Риме

полагалось. Возможность осуществить это намерение превзошла мои ожидания, и я смею теперь надеяться, что, по крайней мере, не дам публике никаких незаконченных пьес, никаких фрагментов. Досуг, полученный мною, я посвящу произведениям, которые смогут понравиться, и прошу только предоставить мне более продолжительный срок, длительность которого я заранее не могу определить, но заверяю, что использую каждую свободную минуту, дабы как можно скорее дать в руки публике пятый и шестой тома. Ф[он] Гете».

Живя в Италии, Гете много занимался искусст-

вом и работал над незавершенными драмами. Под ярким южным небом было легко перелгать в гармоничные стихи «Ифигению в Тавриде», ранее написанную прозой. Довершая «Горквато Тассо», Гете дышал тем же воздухом, что и его герой. «Эгмонт» с его бурными политическими событиями и северным колоритом требовал больше внутренних усилий. Совсем трудно было переключиться на мрачную средневековую фантастику «Фауста». Тем не менее мысли Гете время от времени возвращались к истории мага и чернокнижника.

Любопытное свидетельство этого мы находим в его письме Шарлотте фон Штайн от 4.VIII.1787 г.: «Вчера, после заката солнца (из-за жары раньше выходить нельзя) я посетил виллу Боргезе...» А в беседе с Эккерманом много лет спустя (10.IV.1829) Гете рассказал, что именно там, в саду этой прославленной виллы, он задумал «Кухню ведьмы» как сцену, связывающую историю духовных стремлений Фауста с его переходом в обычную жизнь, где он встретит Маргариту.

Неделю спустя после письма Шарлотте Гете объяснил герцогу Ваймарскому, как полезна для его творчества жизнь в Италии.

«Пребывание в Риме оттого-то столь и приятно, что многие из здешних людей всю свою жизнь занимают размышлением об искусстве и упражнениями в нем, — почти в любой его отрасли можно здесь чему-то научиться. И еще одну эпоху думаю я закончить к пасхе; мою первую (или, вернее, вторую) писательскую эпоху. „Эгмонт“ готов, и я надеюсь до Нового года доработать „Тассо“, к пасхе моего „Фауста“, а это для меня возможно только при таком удалении от мира. <...>

Удивительно, какую службу служит мне то, что я заканчиваю свои старые работы. Это — краткое обозрение всей моей жизни и моего искусства; будучи вынужден приспособлять себя самого, нынешний мой образ мыслей и новейшую мою манеру к первоначальным и выполнять то, что я некогда только набросал, я изучаю самого себя, свои возможности и слабости. Если б я забросил старые вещи, я никогда не достиг бы того, чего надеюсь достигнуть теперь».

Чрезвычайно важные признания! Заметим, прежде всего, что Гете не отрекается от самого себя, от ранних замыслов, ибо они выросли из глубокой внутренней потребности. Высокие стремления молодости не стали ему совершенно чуждыми. Но то, что волновало его некогда, видится ему теперь иначе, в свете нового жизненного опыта и изменившихся художественных взглядов.

Гете сознает, что в его писательском развитии было две эпохи: первая была связана с «бурей и натиском», вторая, нынешняя, привела к созданию произведений нового характера. Это легко увидеть особенно на драмах, написанных в новом для Гете «классическом» стиле, — «Ифигении в Тавриде» и «Торквато Тассо»: в них не осталось ни малейшего следа гетевского литературного бунтарства. Он вернулся к строгому построению действия, к тем самым единствам, против которых восстал в «Геце фон Берлихингене». От прозаической речи он обратился к поэтической, но не к вольному стиху Ганса Сакса, как в «Пра-Фаусте», а к пятистопному ямбу. Правда, это тоже было новым для немецкой драмы, так как в пьесах классицистов господствовал шестистопный александрийский стих. Может быть, ни в чем

так наглядно не сказывалась перемена в творческом сознании Гете, как в гармоническом стихотворном языке «Ифигении» и «Торквато Тассо».

И вот Гете вернулся, наконец, всерьез к «Фаусту». 1 марта 1788 г. он писал из Рима: «Прошлая неделя была так богата содержанием, что она представляется мне в воспоминаниях целым месяцем.

Сначала был составлен план „Фауста“, и я надеюсь, эта операция мне удалась. Конечно, совсем другое дело дописывать эту вещь теперь или пятнадцать лет тому назад; я думаю, впрочем, она ничего от этого не потеряет, тем более, что я, кажется, опять нашел нить. Что касается общего тона, я спокоен: я написал уже новую сцену, и если бы закоптить бумагу, думаю, никто не отличил бы ее от старых». По-видимому, речь идет об уже упомянутой «Кухне ведьмы».

Далее важные признания помогают понять, что происходило в творческом сознании Гете, когда он после долгого перерыва вернулся к замыслу своей молодости:

«Благодаря продолжительному покою и уединению я всецело достиг опять нормального уровня моего собственного бытия, и, право, удивительно, до какой степени я остаюсь похожим на самого себя и как мало пострадало мое внутреннее я от ряда лет и событий».

Что же составляет основу этого «внутреннего я»? Фаустовская неудовлетворенность, желание проникнуть в сущность вещей, но не в стремительном порыве, а в спокойном уверенном движении, приводящем к освоению высших ценностей жизни. Вот типичное для умонастроения Гете признание (начало 1788 г.): «После нескольких недель затишья,

когда я был совершенно пассивен, меня снова посетили, смею сказать, прекраснейшие откровения. Мне дозволено проникать в сущность вещей и их отношения, раскрывающие мне целую бездну богатств. Эти воздействия рождаются в моей душе, потому что я неустанно учусь, и притом учусь у других. Когда учишься самостоятельно, работающая и перерабатывающая сила только одна, и продвижение вперед не так заметно и идет медленнее».

Из тех, у кого Гете учился, следует особо выделить его друга искусствоведа К. Ф. Морица. Они часто и много говорили об искусстве и настолько сошлись во взглядах, что Гете включил в свое «Итальянское путешествие» изложение работы Морица «О творческом подражании прекрасному».

Гете привел в своей книге те положения, которые соответствовали его взглядам и — смело можно предположить — были сформулированы Морицем под влиянием его гениального друга. Вот совершенно гетевское начало: «...в творческом гении область деятельной силы должна быть так же обширна, как и сама природа, иными словами — его организация должна быть утонченной и представлять так много точек соприкосновения со всеобъемлющей природой, чтобы самые крайние полюсы всевозможных отношений обширного царства природы, собранные здесь в малом виде, находили достаточно места, чтобы не вытеснить друг друга». Фаустовское начало, таким образом, присуще художнику в не меньшей степени, чем ученому. Интуиции по-прежнему отводится важная роль в творческом процессе; ведь именно она подразумевается, когда говорится о том, что «такого рода утонченная организация» охватывает «в смутном предчувствии» «то обширное целое,

которое она не может воспринять ни взором, ни слухом, ни воображением, ни мыслью». Гений воспринимает мир тысячью чувствительных точек, и «тогда неизбежно возникает беспокойство между уравновешивающими друг друга силами, и это продолжается до тех пор, пока они снова не придут в равновесие».

Кому-кому, а Гете было хорошо знакомо такое нарушение равновесия в период брожения мысли и чувства, предшествовавший окончательному созреванию замысла. Он переживал подобные состояния много раз. Так было и в Италии, когда он вернулся к замыслу своей молодости.

Если в годы «бури и натиска» художественный идеал Гете воплощался в понятиях «гений», «мощь» (Kraft), «характерность», то теперь первостепенное значение приобретают понятия «красота» и «гармония». Раньше Гете несколько не опасался фрагментарности, теперь его творческому духу близка мысль, сформулированная Морицем: «Так как сущность прекрасного заключается именно в его внутренней законченности, то какая-нибудь последняя недостающая точка вредит ему в той же мере, как и тысяча других, сдвигая с соответствующего им места все остальные. И если упущена эта завершающая точка, произведение искусства не окупает ни трудностей начала, ни времени своего становления...»

В «Пра-Фаусте» было много таких недостающих точек, особенно в начальных сценах. Главное внимание Гете поэтому уделяет теперь именно завязке. Психологически это было чрезвычайно трудно. «Старая рукопись наводит меня иногда на размышления, когда я вижу ее перед собой, — писал Гете в уже цитированном выше письме от 1.III.1788 г. —

Это еще первая [рукопись], написанная в главных сценах сразу, без предварительного плана; теперь она так пожелтела от времени, до такой степени захватана (листы ее никогда не были сшиты), настолько сморщилась и ободрана по краям, что положительно имеет вид фрагмента из древнего кодекса, и как прежде я переносился мыслями и предчувствиями в былые времена, как теперь я должен переноситься в свое собственное пережитое прошлое.

Трудно сказать, какие дополнения к «Фаусту» были сделаны в Италии и какие завершены после возвращения в Ваймар. Можно, однако, предположить, что большая часть работы была проделана в Риме. Вернувшись в Германию, Гете подготовил рукопись к печати. К сожалению, она не сохранилась. Уже на пасху 1790 г. в седьмом томе сочинений Гете, издаваемых Гешеном, был напечатан «Фауст. Фрагмент». Произведение опять не было закончено, но Гете тем не менее решил познакомить читателей хотя бы с частью своего замысла.

Что же представляла собой первая печатная публикация «Фауста»?

ОБОГАЩЕНИЕ ОБРАЗА ФАУСТА

По-видимому, перед Гете был оригинал «Пра-Фауста», с которого сделала свой список Луиза Хеххаузен. Какие изменения он произвел в нем? Из приведенных высказываний поэта становится совершенно ясно, что кардинальных изменений он не намеревался делать. Психологически задача состояла в том, чтобы восстановить в своем творческом сознании настроения, лежавшие в основе первоначального замысла. Гете отнюдь не собирался лишить

Фауста его титанизма и бурных порывов, что означало бы уничтожить существо произведения. Беспокойный дух Фауста должен был остаться тем же. Наделить его душевным равновесием, какого сам Гете достиг в Италии, противоречило бы главной идее «Фауста».

Если молодому Гете герой был духовно близок, то, достигнув зрелости, он подошел к созданному им образу более объективно. Ему по-прежнему было дорого фаустовское стремление к идеалу, к бесконечному, но Гете уже понимал невозможность опираться в своих поисках только на внутренние источники силы, как то было характерно для «бури и натиска». Внешний мир во всей своей мощи и реальности стоял перед мысленным взором Гете, и он, в отличие от своего героя, не взирал с отчаянием на лик Духа земли, не был, подобно Фаусту, потрясен своей ограниченностью, а жил и действовал в уверенности, что всестороннее применение деятельных сил приведет к сближению с природой и к постижению ее тайн.

Но Гете не торопился наделить героя своей новообретенной мудростью. Фауст должен был жить и развиваться соответственно первоначальному замыслу, идти естественным для него путем. Вместе с тем Гете почувствовал необходимость полнее раскрыть сущность его природы. И он создал потрясающие по силе строки, в которых выражена поистине титаническая натура Фауста. Теперь эти строки заключают сцену договора Фауста с Мефистофелем, но когда они были написаны, диалога, предшествующего им, еще не было.

Новый отрывок начинался без всякого предварения:

*Что человечеству дано в его судьбине,
Все испытать, изведать должен я.
Я обниму в своем духовном взоре,
Всю высоту его, всю глубину;
Все счастье человечества, все горе, —
Все соберу я в грудь свою одну,
До широты его свой кругозор раздвину,
И с ним, в конце концов, я разобьюсь и сгину!*¹

Мефистофель стремится охладить пыл Фауста и напоминает ему, что вселенная доступна только самому богу, для которого все озарено светом, тогда как остальные обречены плутать во мраке. Фауст гордо отвечает, что все равно желает попробовать:

*Что я такое, если я венца
Усилий человеческих не стою,
К которому стремятся все сердца?*

Мефистофелю смешны титанические стремления Фауста. «Ты — это только ты, не что иное». Фаустом на мгновение овладевает прежнее уныние — выходит, он зря копил сокровища человеческой премудрости:

*Ни на волос не стал я боле крупен,
Мир бесконечности мне недоступен.*

Мефистофель советует Фаусту оставить бесплодные умствования и броситься в житейский поток, извлекая удовольствия и пользу:

*...довольно гнить в каморке!
Объедем мир! Я в даль тебя маню!
Брось умствовать! Схоластики повадки
Напоминают ошалевший скот,*

¹ В отличие от остальных цитат данная речь приводится в переводе Н. Холодковского.

*Который мечется кругом в припадке,
А под ногами сочный дуг цветет.*

Мефистофель дает характеристику Фаусту, которая подкрепляет то, что мы знаем о герое. Но его достоинства, в глазах Мефистофеля, — лишь проявления человеческой неуравновешенности:

*Нрав дан ему отчаянный и страстный.
Во всем он любит бешенство, размах.
От радостей земли он ежечасно
Срывается куда-то впопыхах.*

Мефистофель намерен сыграть на этих чертах природы Фауста, чтобы погубить его. Благородное стремление героя испытать все, что свойственно человеку, Мефистофель решает использовать во вред ему:

*Я жизнь изведать дам ему в избытке,
И в грязь втопчу, и тиной оплету,
Он у меня пройдет всю жуть, все пытки,
Всю грязь ничтожества, всю пустоту!
Он будет пить — и вдоволь не напьется,
Он будет есть — и он не станет сыт,
И если бы он не был черту сбыт,
Он все равно пропал и не спасется.*

Новая сцена углубила характер Фауста. Она также впервые вводит идею драматического конфликта между ним и Мефистофелем. Различие их жизнепонимания было заложено уже в «Пра-Фаусте». Теперь выявлено, что пружиной главного действия будет борьба Мефистофеля против Фауста, борьба зла и отрицания против лучшего, что есть в человеческой натуре.

МЕФИСТОФЕЛЬ И УЧЕНИК.
ПОГРЕБОК АУЭРБАХА

Сразу же после этой новой сцены следует беседа Мефистофеля с юнцом, желающим поступить в университет. В «Пра-Фаусте» он был обозначен как Студент. Теперь он назван Учеником, и новое наименование осталось за ним в окончательном варианте первой части ¹.

Сцена была основательно переработана Гете. Из нее было убрано все, что имело слишком местное значение и отражало студенческие годы самого Гете. Беседа приобрела более общий характер. В ней углублена характеристика Мефистофеля как острого и наблюдательного критика всякой схоластики, метафизики, а также врага спекуляции мнимой ученостью. В таком виде эта сцена входит в окончательный текст первой части «Фауста».

Как мы помним, еще одним отражением студенческого быта молодого Гете была сцена в погребке Ауэрбаха. Картина бражничающих студентов была списана с натуры. Гете и в ней убрал типичные признаки времени и места. Он переписал ее всю стихами и тем самым поднял на уровень поэтической драмы, сохранив, однако, как комический, так и бытовой характер сцены.

Самое важное изменение касается Фауста. В «Пра-Фаусте» он проявил на студентах свою способность творить чудеса. Теперь Гете отнял у него это умение. Вместо Фауста вино из дырки в столе извлекает Мефистофель. Это типичная проделка черта. Он же заставляет студентов хвататься за

¹ В переводе Б. Пастернака он именуется Студентом.

носы. Тем самым Гете подчеркнул, что его герой — отнюдь не воплощение нечистой силы. Теперь только Мефистофель обладает способностью колдовства, Фауст же, при всем его титанизме, остается существом с чисто человеческими способностями и возможностями, и это очень важно для понимания его личности. Как мы увидим потом, Фауст станет символом человечества в целом. Поэтому Гете «очищает» его образ от всего, что делало его магом и чудаком.

«КУХНЯ ВЕДЬМЫ»

Герой «Пра-Фауста» — молодой ученый. Хотя он и прошел курс всех четырех факультетов, но до старости ему далеко. Начав обучение, как тогда было принято, лет шестнадцати, он еще оставался молодым человеком, не достигшим тридцати, когда им овладели сомнения в достоинстве наук. Словом, он ровесник Гете и его единомышленников в период «бури и натиска». Вспомним, что Гете написал сцены «Пра-Фауста» лет в двадцать шесть.

В 1788 г., когда Гете взялся за продолжение «Фауста», ему было тридцать девять лет. Теперь Фауст виделся ему иным. Он стал старше, и притом намного. Гете делает его старцем, умудренным в науках, но сохранившим свежесть ума и страстное стремление к истине.

Увеличив возраст Фауста, Гете ввел в произведение новый мотив. У Фауста позади уже целая прожитая жизнь! Его отчаяние от бесплодности наук усугубляется тем, что впереди уже почти не осталось будущего. Вступая в союз с Мефистофелем, он буквально начинает новую жизнь — все почти сначала!



Гете в 42 года

Но для этого ему необходимо омолодиться. В легенде о докторе Фаусте этот мотив отсутствовал. Его ввел Гете.

Поэт создал сцену совершенно нового типа. «Кухня ведьмы» — замечательный образец фантазии Гете. Достаточно вспомнить ремарку в начале сцены: «На

огне низкого очага стоит большой котел. В поднимающихся над ним парах мелькают меняющиеся призраки. У котла мартышка-самка снимает пену и смотрит, чтобы котел не перекипел. Мартышка-самец с детенышами сидят рядом и греются. Стены и потолок кухни увешаны странными предметами ведьминога обихода».

Сцена оставляет у читателя двойственное чувство. Нельзя не увидеть, что Гете тщательно разрабатывает фольклорные мотивы, изображая кухню ведьмы как средоточие всех элементов колдовства. Он отдается на волю фантазии, рисуя эту мрачную картину.

Вместе с тем только читатель, лишенный эстетического чутья, поверит в эту фантазмагорию. Фауст оглядывает причудливую обстановку с досадой и отвращением, тогда как Гете описывает все происходящее с иронией и улыбкой. Читатели не обязаны верить в подлинность происходящего. Всем строем сцены Гете обнажает ее условность.

Это начинается уже с первого диалога между Фаустом и Мефистофелем. Ученый выражает желание сбросить с плеч три десятка лет, но ему противно обращаться к ведьме. Мефистофель отвечает: есть другое, более современное средство продления жизни — заниматься физическим трудом, возделывать сад или поле, «копать и мотыжить», —

*Потей и не стыдись навоза —
Тебя на восемьдесят лет
Омолодит метаморфоза.*

Уже во времена Гете, не без влияния Руссо, возникла идея оздоровления организма возвращением на лоно природы и постоянными физическими



«Кухня ведьмы». Рисунок И. Г. Рамберга

упражнениями. Контраст средневековой веры в колдовство и современного способа сохранить молодость и здоровье вносит в эпизод ироническую тональность. Комизм сцены возрастает, когда мартышка-самец предлагает Мефистофелю сыграть на деньги. А дальше начинаются прямые выпады против

религии. Естественно, что черту и приспешникам ведьмы это вполне пристало, и Гете с юмором пользуется этим.

Затем Фауст вглядывается в волшебное зеркало и видит в нем женщину совершенной красоты. В ответ на удивленное восхищение Фауста Мефистофель не без сарказма замечает:

*Еще бы! Бог, трудясь шесть дней
И на седьмой воскликнув «браво»,
Мог что-нибудь создать на славу.*

Появляется ведьма. Начинаются песни и пляски чудищ. На первый взгляд они кажутся бессмысленно гротескными. Но вчитаемся в описание происходящего: «Ведьма со странными движениями проводит круг и ставит в него различные предметы. Горшки и миски начинают звенеть в музыкальном согласии. Ведьма достает большую книгу, ставит мартышек в середину круга, кладет книгу одной из них на спину, а другим дает в руки горящие факелы».

Все это — пародия на богослужение. И чтобы у читателя не было сомнения, Мефистофель, явно имея в виду Библию, говорит о книге, которую читает ведьма:

*Я книгу изучил до точки,
И все ж, представь, ни в зуб толкнуть.
Согласие противоречий
Для головы моей овечьей —
Непроницаемая муть.*

А дальше язвительное замечание по адресу троицы:

*Посмотри
В историю и вспомни: не всегда ли,
Три за одно, одно за три
Считая, люди вздор за правду выдавали?*

Не претендуя на правдоподобие происходящего, Гете надеется, что читатель поймет и оценит богохульственные шутки Мефистофеля.

Сцена «Кухня ведьмы» заполняет важный пробел в истории Фауста. Непредусмотренная в «Пра-Фаусте», она создает теперь переход от прежнего Фауста к новому и подготавливает появление Маргариты.

Увидев в волшебном зеркале необыкновенную красавицу, по-видимому, Елену Прекрасную, Фауст едва ли не впервые испытал не жажду знаний, а прилив чувственных желаний. Они еще больше взыграли в нем после омолаживающего напитка ведьмы. Он требует, чтобы Мефистофель доставил ему эту неземную красавицу. Мефистофель бормочет про себя, что теперь этому новичку в амурных делах любая девушка покажется Еленой Прекрасной.

Ею, как мы знаем, оказалась Маргарита.

«ЛЕСНАЯ ПЕЩЕРА»

Если в «Пра-Фаусте» история любви Фауста и Маргариты развивалась без промежуточных сцен, то в Италии Гете создал сцену, перебивающую ход действия. Фауст и Гретхен полюбили друг друга, и он и она признались в своем чувстве, но окончательного сближения еще не произошло. Фауст в нерешительности удаляется в лесную пещеру и предается там размышлениям.

Монолог Фауста, которым открывается эта сцена, углубляет образ героя, еще больше раскрывает его духовный мир. Он начинается с обращения к Духу земли. Фауст считает, что всем обязан именно ему. Главное, что он ему дал, — это глубоко проникновенное чувство природы:

*Дал силу восхищаться ей. Мой глаз
Не гостя дружелюбный взгляд без страсти —
Но я могу до самого нутра
Заглядывать в нее, как в сердце друга.*

Фауст научился видеть в растениях и животных своих братьев, и это образно означает, что человек такое же существо природы, как они. Вместе с тем Фауст сознает, что человеку далеко до совершенства.

Этот на разные лады повторяемый мотив выражает не сознание приниженности, а несоответствие человека идеалу, созданному им самим. Сверх того, Фауста гнетет, что Дух земли дал ему такого дурного спутника, как Мефистофель, который грязнит своими насмешками все высокие стремления.

Натура Фауста здесь представлена гораздо сложнее, чем до сих пор. Фауст — человек природы, «естественный человек», но вместе с тем и существо рефлектирующее, сознающее свои противоречия и, наконец, в какой-то мере отягченное грязью жизни.

Последнее особенно подчеркивается Мефистофелем, чьи откровенно грубые речи снижают идеальное умонастроение, владеющее сейчас Фаустом. Он зло смеется над тем, что, предавшись возвышенным помыслам, Фауст может потерять почву под ногами и свалиться — тут Мефистофель шутивно лицемерно заявляет, будто стыд не позволяет ему назвать, куда упадет замечтавшийся Фауст.

Фауст сетовал на то, что Мефистофель все принижает; теперь Мефистофель утверждает, что сам Фауст не так чист, каким он кажется себе. Сколько сарказма по поводу «темных аллей» человеческой жизни в язвительном восклицании Мефистофеля:

*Как твой стыдливый дух тревожит,
Едва я прямо назову
То, без чего, по существу,
Твоя стыдливость жить не может!*

Мефистофель попадает прямо в точку, когда рассказывает Фаусту, как тоскует по нем Маргарита. Об этом можно судить по ответному восклицанию Фауста:

*Сгинь, искуситель окаянный!
О ней ни слова, негодяй,
И чувственного урагана
Уснувшего не пробуждай!*

Мефистофель смеется над негодованием Фауста и напоминает ему, что и плотские желания естественны:

*Создав мальчишек и девчонок,
Сам бог раскрыл глаза с пеленок
На этот роковой вопрос.
Что ж растерялся ты? Вперед!
Тебя свиданье с милой ждет,
А не палач, не эшафот!*

То, что Мефистофелю кажется элементарно простым, для Фауста мучительно сложно. Он жаждет удовлетворения страсти и вместе с тем сознает, насколько роковой может оказаться для любимой девушки их близость. Чтобы выразить это, Гете перенес в конец этой сцены монолог Фауста, который в «Пра-Фаусте» герой произносил после появления Валентина: где он сравнивал себя с летящим в пропасть водопадом, сокрушающим все на своем пути.

В том варианте, который Гете создал в Италии, «Лесная пещера» занимала место сразу после сцены «У колодца», где Гретхен узнает от подружки о том, что «грех» другой девушки, Барбары, имел явные

последствия. В законченной первой части «Фауста» Гете поместил ее значительно раньше — после первого объяснения в любви, происходящего в «Беседке в саду», и перед песенкой Гретхен за прялкой. Такое расположение сцен более естественно.

История любви Фауста и Маргариты при всех дополнениях, которые делал Гете, в целом осталась без изменений. Однако она обрывалась на сцене «Собор», где во время службы Злой дух, стоящий позади скорбной девушки, шепчет ей речи о страшной каре, грозящей за грехи.

Почему «Фрагмент» 1790 г. заканчивается на этой сцене, можно предположить, зная дальнейшую судьбу произведения. Несомненно, уже в Италии возник план переработки заключительной сцены. Как мы помним, она была написана прозой. Прозаической была первоначально и «Ифигения в Тавриде», но в Италии Гете целиком переписал ее в стихах. Не исключено, что уже тогда у него возникло намерение изменить стиль финала. Но прежде надо было еще доработать часть, предшествовавшую знакомству Фауста с Маргаритой. Все это требовало времени, а его уже не оставалось: надо было сдавать в срок тома собрания сочинений.

Возможно, поэтому Гете решился на публикацию незаконченного «Фауста». О нем уже давно слышали, и пора было хотя бы частично удовлетворить желание читателей познакомиться с ним.

ПЕРВЫЕ ОТЗЫВЫ

Нельзя сказать, что критика сразу по достоинству оценила опубликованный Гете «Фрагмент». Больше всего смущала критиков незавершенность

произведения; неясно было, к чему ведет автор, как решится судьба героя и героини. Моральная оценка ставилась тогда критикой во главу угла. В органе немецких просветителей — «Всеобщей немецкой библиотеке», издаваемой давним врагом Гете Ф. Николаи, И. И. Эшенбург писал о «грубых и диких» сценах, созданных Гете, и высказал сожаление, что Лессинг не сумел завершить своего «Фауста». Это достаточно ясно говорило об отрицательном отношении к произведению Гете.

Л. Ф. Губер во «Всеобщей литературной газете» назвал произведение «странным торсом, который нельзя ни понять, ни определить и который каждый просто должен воспринимать соответственно своей натуре».

Рецензент отмечал, что «Фауст» не укладывается ни в какую теорию и является «необъяснимым порождением гения».

Но появились и одобрительные отзывы. «Новая нюрнбергская газета» заявила: «...если бы Гете не написал ничего, кроме этого, [«Фрагмент»] доставил бы его имени бессмертие... Он взял известную народную сагу, какую она была до него, и вдохнул в эту неотесанную глыбу живой дух, который, подобно солнечному лучу, скользит и блещет на волнующейся водной поверхности». Рецензент укорял поэта за неровность стиха: «то он подобен топоту деревянных сапог майстерзингеров, то парит в пиндаровском полете». Но общая оценка произведения была весьма высокой: «Кто окажется способным хотя бы отчасти проникнуть внутрь его, тот постигнет и будет восхищен сокровищами проникновенной жизненной мудрости, волшебной силой изображения, живостью фантазии и особенно великим искусством

выражать мысли и чувства (и кто будет рассматривать драму с этой точки зрения, тот несомненно найдет ключ к ее идейному смыслу), тот должен будет признать: „Вот немецкий Шекспир“».

Кроме журнальных рецензий, можно судить о впечатлении, произведенном «Фрагментом», по отзывам, которыми обменивались между собой деятели немецкой культуры и литературы. Невеста молодого тогда писателя и ученого Вильгельма Гумбольдта Каролина настоятельно советовала ему: «Прочитай же „Фауста“ Гете! Гретхен совершенно новый женский характер, она такая милая, душевная и естественная». Он согласился с ее мнением: «Верно, она совершенно новый характер, эта Гретхен из гетевского „Фауста“. Сколько в ней наивности и кроткой невинности! И какое воплощение природы и правдивости! Никакое описание не передаст мастерства, с каким изображено, как она открывается ему, как возвращает поцелуй. А на другой стороне Фауст. Его величие, всеобъемлющий дух, его дар вплетать в свои чувства всю природу — это мог с такой мощью и красотой передать только Гете...»

Однако Гумбольдту нравилось в «Фаусте» отнюдь не все. Вкус его был строгий, он любил все классически ясное и возвышенное, и это явствует из его критических замечаний: «Если бы только целое не было столь пестрым! Но уже с самого начала есть роковые сцены, то красивые, то неделикатные и грубые. Прелестную сцену первой встречи Гретхен и Фауста иным может навсегда испортить Марта. Гете не должен был позволить им сталкиваться друг с другом во время прогулки. Сколько я ни читаю, что говорит Грета, я мысленно вижу, как к ней подходит эта невыносимая Марта».



Сцена в саду. Художник Г. Нэк

Простим влюбленному Гумбольдту его сентиментальный вкус; он не понял зрелого художественного приема Гете, намеренно создавшего контраст между Гретхен и Мартой, благодаря чему особенно рельефной становилась чистота и невинность героини.

Литератор из круга Шиллера Губер писал: «Я прочитал „Фауста“. Это безумная, безрадостная ме-

шанина, в которой, однако, полно несравненных красот.

Во время чтения и по окончании его бросаются в глаза различные места, в которых чувствуется скрытый смысл и которые кажутся указанием на высокую философскую идею произведения в целом. Однако я думаю, что в конечном счете это ошибка, ибо в ходе истории со всей ее неуклюжей моралью черни, которая лежит в основе предания, Гете остается ей верен: Фауст покоряется черту, который сбивает его с пути и в конце забирает себе. (Незавершенность произведения давала право на такое умозаключение. — А. А.)

В центре всего — чувственность. Все более благородное в Фаусте дано отрывочно и не сведено воедино. Мефистофель тоже опирается не на что-либо иное, даже в тех местах, которые на первый взгляд кажутся выражением чего-то более возвышенного, как например, —

*Лишь презирай свой ум да знанья светлый луч, —
Все высшее, чем человек могуч
и т. д.*

Первый монолог Фауста для посвященных, может быть, имеет скрытый смысл, который от меня ускользает. Гретхен бесконечно мила. Сцена ее беседы о религии с Фаустом трогательна и потрясает, я мало знаю подобных».

Это суровое суждение было изложено в письме Кристиану Готфриду Кернеру, литератору и другу Ф. Шиллера. Он не согласился с Губером. К сожалению, ответ не сохранился. Зато есть другое ценное послание Кернера, написанное самому Шиллеру, который сначала отнесся к «Фаусту» сдержанно. Кернер писал 29.VI.1790 г.: «Функ сказал мне, что

ты недоволен „Фаустом". Правда, я тоже нахожу там неровности, и очевидно, некоторые сцены были написаны в разное время. Однако меня радует многое, особенно главная идея, что Фауст по характеру все время остается более высоким существом, чем Мефистофель, хотя последний превосходит его запасом идей, опытом, ловкостью». Кернеру не понравился гетевский кнительферс, напомнивший ему простоватую манеру уличных певцов, но в целом, в отличие от Губера, который видел в Мефистофеле главную фигуру произведения, он подчеркнул положительное начало, воплощенное в Фаусте.

Самый ранний отзыв Шиллера о «Фаусте» известен только по косвенному свидетельству Кернера. Позже Шиллер изменил свое неблагоприятное мнение, несомненно под влиянием Кернера, уму и вкусу которого поэт весьма доверял.

Некоторые современники оценили философскую значительность идей «Фауста» уже по «Фрагменту» 1790 г. Братья А. В. и Ф. Шлегель, возглавлявшие группу иенских романтиков, говорили историку Г. Лудену, что когда произведение будет закончено, оно воплотит в себе «дух всей мировой истории»; по их мнению, оно «станет подлинным отражением жизни человечества, его прошлого, настоящего и будущего. В „Фаусте" в идеале изображено все человечество, он станет воплощением человечества».

Естественно, что «Фрагмент» 1790 г. привлек внимание философов. Они сразу поняли, что произведение Гете содержит глубокие идеи о человеческом духе, науке и жизни. Гегелю было двадцать лет, когда появилась эта публикация. Он с большим вниманием изучал все, выходящее из-под пера великого

поэта, и признавал позднее, что весьма обязан ему своим духовным развитием. Начав разрабатывать свою философскую систему, Гегель включил в нее некоторые идеи, извлеченные им из «Фрагмента». В «Феноменологии духа» (1807), своем первом большом теоретическом труде, Гегель, не называя произведение Гете, выделяет из него интересующую его проблему — соотношение сознания и действительности и переход от мышления к действию. Фауст для Гегеля — воплощение самосознания, которое еще не соприкасается с действительностью, но стремится к ней. «Самосознание», т. е. Фауст, «оставляет позади себя закон нравов и наличного бытия, знания, полученные от наблюдения, и теорию, как серую, тотчас же исчезающую тень... Итак, оно погружается в жизнь и осуществляет чистую индивидуальность, в которой оно выступает»¹. Расшифровывая абстрактную философскую терминологию Гегеля, можно понять, что судьбу гетевского героя он понимает как воплощение одной из стадий духовного развития человека. Когда Гегель развивает свое понимание проблемы, перед его мысленным взором все время витает образ гетевского Фауста.

С точки зрения эстетической оценил «Фрагмент» другой философ-идеалист, главный теоретик романтизма Фридрих Вильгельм Шеллинг. В лекциях, читанных уже в конце 1790-х гг., Шеллинг, также испытывавший влияние Гете не только как художника, но и как теоретика искусства, утверждал, что поэзия должна создавать целостное ощущение мира. В каждую эпоху появлялись люди, которые

¹ Гегель. Соч. Система наук. Ч. 1. Феноменология духа. М., 1959, т. 4, с. 193.

обладали способностью духовно концентрировать в себе свое время и вселенную. Подлинный поэт умеет подчинить себе реальное и духовное содержание жизни. «Универсальность — необходимое требование, предъявляемое ко всякой поэзии, — доступна в новое время лишь тому, кто из самого своего ограничения может создать себе мифологию, замкнутый круг поэзии»¹.

Такими поэтами, сумевшими создать собственную мифологию, по определению Шеллинга, явились в свое время Данте, Шекспир и Сервантес и теперь — Гете. Созданные ими образы — это «вечные мифы». «Насколько можно судить о гетевском „Фаусте“ по тому фрагменту, который мы имеем,— сказал Шеллинг, — это произведение есть не что иное, как сокровеннейшая, чистейшая сущность нашего века: материал и форма созданы из того, что в себе заключала вся эта эпоха, со всем тем, что она вынашивала или еще вынашивает. Поэтому „Фауста“ и можно назвать подлинно мифологическим произведением». «Точкой отправления является неудовлетворенная жажда познания внутренней сущности вещей», — так определяет Шеллинг зачин «Фрагмента».

Фаустом владеет стремление «утолить ненасытную алчность мечтательностью без разумной цели и меры». Таков один путь. «Второй выход неудовлетворенному стремлению духа — броситься в мир, познать земную скорбь и испытать земное счастье». Стремление Фауста к бесконечному не может получить удовлетворения: «конечному навеки невозможно стать сопричастным бесконечному». Избрав

¹ Шеллинг Ф. В. Философия искусства. М., 1966, с. 146 (далее с. 148, 439—440).

путь, ведущий к реальной жизни, Фауст «должен будет встретиться с высшим трагизмом», — предсказывает Шеллинг, еще не зная, чем должна окончиться любовь Фауста и Гретхен, ибо во «Фрагменте», как мы знаем, действие обрывается до финала.

Но стилевые особенности — разговорная форма кнительферса, эпизод в погребке Ауэрбаха, сатирические речи Мефистофеля — не позволяют считать «Фауста» произведением чистого трагического жанра. По словам Шеллинга, «стиль этого поэтического произведения по замыслу гораздо более аристофановский, чем трагический».

Несмотря на трагические мотивы, «Фауст», по мнению Шеллинга, — скорее произведение смешанного жанра. Как он пишет, «бодрость целого уже в первом его наброске, правдивость неудавшейся попытки, подлинность жажды высшей жизни — все это заставляет ожидать, что борьба разрешится в более высокой инстанции и „Фауст“ будет завершен, перенесенный в более высокие сферы.

Как ни странно, но в этом отношении произведение Гете имеет подлинно дантовский смысл, хотя оно в большей степени есть комедия и в поэтическом смысле более божественно, нежели творение Данте.

Бурная жизнь, которой отдается Фауст, с неизбежностью становится для него адом. Первое очищение от мук знания и обманчивого воображения в согласии с жизнерадостным замыслом в целом сводится к посвящению в начала черной магии как подлинной основы осмысленного взгляда на мир, а завершение будет состоять в том, что Фауст, возвысившись над самим собой и над тем, что лишено

сущности, научится лицеизреть сущностное и наслаждаться им».

Шеллинг проявил большую прозорливость, предсказав конечный вывод, к которому придет Фауст. Было ли это только следствием интуиции философа? Напомним, что в 1798 г. Шеллинг по инициативе Гете был приглашен читать философию в Иенском университете и занимал кафедру до 1803 г. То был как раз период интенсивной работы над завершением первой части «Фауста». Шеллинг общался с Гете и мог слышать о замысле в целом.

Шеллинг указал также на то, что в Фаусте есть черты «немецкого характера», воплощенные уже в народном предании о герое. Вывод Шеллинга:

«В силу своеобразной борьбы, которая возникает в знании, это произведение получило научную окраску, так что, если какая-нибудь поэма может быть названа философской, то этот предикат приложим лишь к „Фаусту“ Гете. Блестящий ум, соединяющий глубокомыслие философа с силой незаурядного поэта, дал нам в этой поэме вечно свежий источник знания, достаточный сам по себе, чтобы омолодить науку нашего времени, вдохнуть в нее свежесть новой жизни. Кто хочет проникнуть в подлинное святилище природы, пусть подойдет ближе к этим звукам, льющимся из высшего мира, и пусть с ранней юности впитает в себя ту силу, которая как бы потоками света излучается из этого творения и приводит в движение глубочайшее ядро мира».

Надо отдать должное проницательности мыслителя. Его слова, бесспорно, — самое глубокое и значительное из того, что было сказано о творении Гете его современниками. Идея Шеллинга легла в основу ряда последующих трактовок «Фауста».

«ФАУСТ»

Часть первая

ВРЕМЯ ПЕРЕМЕН

Издав «Фрагмент» в 1790 г., Гете снова остыл к «Фаусту». Его отвлекли другие интересы и заботы.

Многое переменилось в его жизни после возвращения из Италии. Он отказался от правительственных должностей и сохранил за собой только дела, связанные с народным просвещением и театром. Произошел разрыв с Шарлоттой фон Штайн, самым близким ему человеком в первое ваймарское десятилетие. В жизни Гете появилась другая женщина — двадцатитрехлетняя работница фабрики искусственных цветов Кристиана Вульпиус. Гете полюбил ее, взял в свой дом, она стала его женой, хозяйкой, но официальным браком он их отношения долго не оформлял. Ваймарское светское общество не могло простить Гете такого мезальянса, хотя особой нравственностью оно отнюдь не отличалось и терпимо относилось к распространенным в аристократической среде внебрачным связям.

Продолжая свои обычные литературные и научные занятия, Гете, однако, чувствовал себя одиноким. Старые друзья отошли от него, новых он не приобрел.

С большим вниманием следил он, как и все в мире, за начавшейся французской революцией. Когда герцог Ваймарский принял участие в походе против войск молодой французской республики, Гете вынужден был сопровождать его. Он явился свидетелем военных действий и после победы французских войск под Вальми в 1792 г. сказал окружавшим его немецким офицерам: «Здесь и отныне началась новая эпоха всемирной истории, и вы вправе говорить, что присутствовали при ее рождении».

Отношение Гете к буржуазной революции было двойственным. Он считал ее неизбежным следствием неразумной политики французской монархии, проявившей полную неспособность решить назревшие социальные проблемы. Вместе с тем Гете неодобрительно отнесся к крайним революционным мерам якобинцев, создавших вместо обещанных свободы, равенства и братства царство террора. Он считал разумными и справедливыми социальные преобразования, проводимые республиканцами, но полагал, что в Германии почва для подобных перемен еще не созрела, и не одобрял немецких последователей французских якобинцев.

От тревожений современности он находил успокоение в своих естественнонаучных занятиях. Опекая университет в Иене, Гете часто бывал в этом городе, встречался с профессорами и литераторами, жившими там.

С 1787 г. в Иене поселился Фридрих Шиллер. Он уже прославился своими трагедиями «Разбойники», «Заговор Фиеско» и «Коварство и любовь», которые в первой половине 1780-х гг. произвели огромное впечатление на немецкое общество страстным антифеодальным протестом. Они прозвучали как

последний отголосок «бури и натиска». Гете к тому времени уже давно отошел от этого движения.

Переезд Шиллера в Иену был вызван тем, что драматург также пришел к пониманию бесплодности бунта в отсталой Германии. При содействии Гете, с которым он познакомился в 1788 г., Шиллер получил должность экстраординарного профессора истории в Иенском университете. Однако довольно долго они чуждались друг друга.

Так было до августа 1794 г. Оба присутствовали на заседании иенского Общества естествоиспытателей. По окончании они вышли вместе, завязалась беседа. Она и положила начало сближению обоих поэтов. Гете вспоминал об этом: «Притягательной силы в Шиллере было предостаточно, он крепко держал тех, кто к нему однажды приближался. <...> Мы скрепили союз, длившийся всю нашу жизнь и принесший много добра и нам и другим».

Редко бывает, чтобы встречались два гения. Такая удача выпала Гете и Шиллеру, которые за десять лет общения взаимно обогатили друг друга. Вместе обдумали они общую программу творчества, сохраняя при этом самостоятельность. Они делились замыслами, обсуждали написанное, и это тесное общение дало замечательные творческие плоды. Гете написал в годы дружбы с Шиллером некоторые из своих прекраснейших баллад, завершил роман «Годы учения Вильгельма Майстера» и создал поэму «Герман и Доротея».

ВОЗВРАЩЕНИЕ К «ФАУСТУ»

Шиллер читал «Фауста» в том виде, в каком он был напечатан в 1790 г. «Фрагмент» произвел на

него большое впечатление, и в письме к Гете он охарактеризовал его как «торс Геркулеса. В этих сценах царит такая сила и полнота гения, которая несомненно свойственна только лучшим мастерам, и я хотел бы еще увидеть ту великую и отважную натуру, которая в них дышит» (29.XI.1794). Шиллер спросил Гете, нет ли у него еще каких-нибудь неопубликованных отрывков из «Фауста» — он с удовольствием напечатал бы их в издаваемом им журнале «Оры».

Гете ответил: «О „Фаусте“ я сейчас ничего не могу сообщить, не решаюсь развязать пакет, в котором он находится. Я не мог бы переписывать, не отделявая, а для этого у меня нет настроения. Если в будущем что-либо сможет помочь, то это, безусловно, Ваше участие» (2.XII.1794).

На этом тема оборвалась. Но несколько месяцев спустя Гете вернулся к мысли о возможности напечатать новые отрывки из «Фауста». «С ним у меня дело обстоит как с порошком, который в своем растворе вдруг осел; пока его взбалтываешь, кажется, что он опять растворяется в жидкости, но как только его оставишь в покое, он опять постепенно оседает на дно» (17.VIII.1795).

Прошло два года, и о «Фаусте» между друзьями не было и речи. Все внимание занял роман «Годы учения Вильгельма Майстера». Шиллеру выпала роль первого читателя, редактора и советчика при создании этого произведения.

Но вот окончены и «Годы учения Вильгельма Майстера» и поэма «Герман и Доротея». Начинает возрождаться интерес Гете к «Фаусту». 22.VI.1797 г. он написал Шиллеру:

«Так как в моем теперешнем беспокойном со-



Шиллер. Портрет работы Людвиг Симановица

стоянии мне крайне необходимо отдаться какой-нибудь работе, то я решил обратиться к „Фаусту“, и если не закончить его, то хотя бы значительно продвинуть вперед, причем я снова разложу на составные части то, что напечатано, и вместе с тем,

что уже готово или сложилось в мыслях, распределю на большие массы; таким образом, я ближе подойду к выполнению моего плана, который пока еще, собственно, только идея. За эту идею и ее воплощение я теперь снова взялся и в общем отчетливо ее себе представляю. Все же я просил бы Вас обдумать все это в одну из Ваших бессонных ночей, изложить мне Ваши требования к произведению в целом и в качестве истого пророка рассказать и растолковать мне мои грезы.

Так как разные части этой поэмы могут быть по-разному трактованы, лишь бы только они подчинились духу и тону целого, да и вся работа эта субъективна, то я могу работать над этим урывками, а потому и теперь в состоянии что-нибудь сделать».

Из письма следует, что план произведения рисовался Гете довольно смутно. Гете решает просмотреть все написанное, включая еще необработанные фрагменты. Замечание о том, что разные части «в зависимости от настроения могут быть по-разному трактованы», по-видимому, подразумевает разностильность сцен, характерную как для «Пра-Фауста», так и для «Фрагмента» 1790 г. Гете подчеркивает это, ибо одна из важнейших художественных особенностей «Фауста» — многообразие тональностей, переходы от одного эмоционального строя к другому.

Ответ Шиллера стоит привести целиком:

«Ваше решение приступить к „Фаусту“ в самом деле большая неожиданность для меня. <...> Но я раз навсегда дал зарок не мерить Вас по правилам обычной логики и, таким образом, заранее убежден, что Ваш гений превосходно справится с этой задачей.

Ваше предложение сообщить Вам о моих ожиданиях и пожеланиях не легко исполнить. Но, сколько это в моих силах, я постараюсь отыскать нить Ваших мыслей и если даже из этого ничего не выйдет, то я вообразу себе, что случайно нашел фрагменты „Фауста" и должен их обработать. Но здесь я позволю себе только заметить, что Фауст (я имею в виду произведение), при всех его поэтических особенностях, не может вполне отвести от себя требования в символической значительности, что соответствует, по-видимому, вашей собственной идее. При этом мы не теряем из виду двойственности человеческой природы и неудачного стремления соединить в человеке божественное и физическое, и так как фабула переходит и должна перейти в нечто ослепительно яркое и бесформенное, то не хочется останавливаться на самом предмете, надо перейти от него к идеям. Словом, требования, которые можно предъявить к „Фаусту", являются одновременно философскими и поэтическими требованиями и как бы Вы ни изворачивались, все равно природа предмета возложит на Вас задачу философски обработать его, и воображение должно будет приспособиться к служению разуму.

Но, говоря это, я вряд ли сообщаю Вам что-либо новое, потому что в уже готовых частях Вы начали в высокой степени удовлетворять этому требованию.

Если Вы теперь действительно приметесь за „Фауста", то я не сомневаюсь в его полном завершении, и это меня очень радует».

Итак, первое, на чем настаивает Шиллер, — философская глубина и символизм. Эти два требования органически сочетаются, ибо в поэтическом произведении идея должна воплощаться в конкретном жи-

вом образе. Но при этом жизненная конкретность не должна мешать обобщающему смыслу образа, его философскому смыслу. Шиллер верно заметил, что это проявилось уже в «Фрагменте» 1790 г. Как помнит читатель, Шиллер не был одинок, были и другие современники, оценившие философский смысл фрагмента о Фаусте.

Гете не замедлил ответить на вдохновляющее письмо Шиллера. *«Благодарю Вас за Ваши первые слова о вновь оживающем „Фаусте“.* Хотя во взгляде на это произведение перемен нет, но сразу появляется другое настроение к работе, когда видишь, что твои мысли и намерения замечены вовне, а Ваше участие плодотворно более чем в одном отношении.

То, что я теперь принялся за эту работу, собственно говоря, вполне благоразумно, так как я по состоянию здоровья Майера¹ буду вынужден провести зиму на севере, то мне не хочется быть в тягость ни самому себе, ни моим друзьям из-за дурного настроения от несбывшейся надежды, и я с удовольствием и любовью готовлю себе отступление в этот мир символов, идей и тумана.

Однако прежде всего я попытаюсь закончить большой уже обдуманый и наполовину обработанный материал и соединить с тем, что напечатано, и буду заниматься этим до тех пор, пока не исчерпаю все в этом круге» (24.VI.1797).

Так как Гете было свойственно воплощать в стихи то, что его волновало, он набросал следующие строки:

¹ Иоганн Генрих Майер — художник и историк искусства, друг Гете, жил в его доме в Ваймаре.

*В златые дни поры расцвета
Влюбился я в виденье это
На долгий срок.
В тумане чувства, в неге страстной
Я мог начать тот сон прекрасный,
Но довершить — не мог.
Перевод Н. Холодковского.*

Мысли и чувства, выраженные здесь, Гете потом развил более подробно, и тогда появилось стихотворение «Посвящение» (1797). Оно прекрасно передает настроение, овладевшее им, когда он вошел в работу:

*Вы снова здесь, изменчивые тени,
Меня тревожившие с давних пор,
Найдется ль наконец вам воплощенье
Или остыл мой молодой задор?
Но вы, как дым, надвинулись, виденья,
Туманом мне застлавши кругозор.
Ловлю дыханье ваше грудью всею
И возле вас душою молодею.*

*Вы воскресили прошлого картины,
Былые дни, былые вечера.
Вдали всплывает сказкою старинной
Любви и дружбы первая пора.
Пронизанный до самой сердцевины
Тоской тех лет и жаждою добра,
Я всех, кто жил в тот полдень лучезарный,
Опять припоминаю благодарно.*

*Им не услышать следующих песен,
Кому я предыдущие читал,
Распался круг, который был так тесен,
Шум первых одобрений отзвучал.
Непосвященных голос легковесен,
И, признаюсь, мне страшно их похвал,
А прежние ценители и судьи
Рассеялись, кто где, среди безлюдья.*

*И я прикован силой небывалой
К тем образам, нахлынувшим извне,
Золотою арфой прорыдало
Начало строф, родившихся вчерне.
Я в трепете, томленье миновало,
Я слезы лью, и тает лед во мне.
Насущное отходит вдаль, а давность,
Приблизившись, приобретает явность.*

Как выразительно описано то усилие, которое было необходимо Гете, чтобы снова войти в мир образов, впервые возникших в его творческом сознании в годы молодости! Как искренно и проникновенно звучит его голос, и как непосредственно ощущается, насколько слита поэзия Гете с его душевным состоянием. Читатель, который внимательно перечтет стихотворение, не только услышит живой голос Гете, но почувствует, как работала мысль Гете, неотрывная от чувства.

ЕЩЕ ДЕСЯТЬ ЛЕТ

Работа над завершением первой части «Фауста» почти полностью документирована, и можно представить краткую хронологию ее.

1797. 1 июля. Гете — Шиллеру:

«Моего „Фауста“, в отношении схемы и общего плана, я быстро продвинул вперед, но ясное искусство архитектуры опять вспугнуло воздушные призраки. Теперь нужен лишь один спокойный месяц, и все произведение, как большое семейство грибов, вырастет из земли, ко всеобщему изумлению и ужасу. <...> Теперь все напечатанное я опять отдаю в переписку, и притом разделив на части, дабы новое лучше могло срастись со старым».

5 июля. Гете — Шиллеру: «„Фауст" на это время был отложен; северные призраки оказались на какой-то срок отеснены южными воспоминаниями, но все-таки я разработал весьма подробно общую схему целого».

25 декабря. Гете — Гирту: «...я заканчиваю моего „Фауста" и очень хочу таким образом освободиться от всякого северного варварства».

Однако Гете не закончил работу. Лишь в апреле 1798 г. в дневнике Гете появляются записи о том, что он занимался «Фаустом».

1798. 21 апреля. Гете — Шарлотте Шиллер: «„Фауст" за эти дни вырос, пусть немного, но это хорошая подготовка и предвестие. Взяться за него снова мне мешала все эти годы трудность снова расплавить уже застывший материал. По примеру Челлини, я использовал для этого кучу оловянных тарелок и связку твердых сухих дров и надеюсь наладить теперь работу как следует».

5 мая. Гете — Шиллеру: «Моего „Фауста" значительно продвинул вперед. Старая, почти истлевшая, чрезвычайно спутанная рукопись переписана, ее части обособлены и распределены по номерам подробной схемы; ныне я могу в любой момент воспользоваться настроением для дальнейшей обработки отдельных частей и рано или поздно объединить их в целое».

7 июня. Дневник Гете: «У Шиллера; о „Фаусте"».

16 декабря. Шиллер — издателю Ф. Котте: «Гете предстоит еще много поработать над „Фаустом", прежде чем он его допишет. Я часто тороплю его с окончанием, а сам он полагает завершить свой труд будущим летом. Конечно, это будет дорогостоя-

щим предприятием. Вся вещь займет не менее 20—30 листов, к тому же должны быть еще гравюры...»

1799. 2 января. Гете — Ф. Котте: «Мой „Фауст“ изрядно продвинулся в прошлом году, но не могу предсказать, когда созреет этот колдовской плод. Когда надежда на это приблизится, Вы об этом услышите».

В 1799 г. работа над «Фаустом» упоминается в дневнике Гете только в феврале и сентябре.

1800. 24 марта. Шиллер — Ф. Котте: «Хотя в „Фаусте“ много сделано, он будет лежать у Гете, если не будут сделаны заманчивые предложения, которые заставят его вернуться к работе и закончить ее. Когда „Фауст“ будет закончен, он составит два внушительных тома».

11 апреля. Гете — Шиллеру: «Мне нравится смелость Котты. Я получил от него письмо о „Фаусте“, которое, вероятно, было подсказано Вами. Я должен поблагодарить Вас за это. Это предложение побудило меня сегодня взяться за произведение и обдумать его».

16 апреля. Гете — Шиллеру: «Черт, которого я вызвал заклинанием, ведет себя чудесно».

Из приведенных писем становится ясно, что Гете помышляет о завершении «Фауста» в двух частях. Более того, он пишет первый фрагмент будущей второй части под названием «Елена».

17 ноября. Гете — Котте: «С „Фаустом“ произошло то, что часто случается с нами в путешествиях, чем дальше продвигаешься, тем больше отдаляются предметы. За эти полгода появилось кое-что и притом не незначительное; однако мне не видится надежда на радостное завершение».

1801. 18 марта. Гете — Шиллеру: «Никакого настоящего перерыва в работе над „Фаустом" я не делал, но подчас он продвигается вперед, только очень туго».

Слова Гете о том, что он продолжает работу, подтверждаются его дневником. Записи 10—14, 16—19, 21—23 и 26 февраля, 7—11 марта содержат пометку: «Утром „Фауст"» или просто: «Фауст». В апреле такие упоминания становятся реже.

27 апреля. Шиллер — Кернеру: «Гете совсем поправился и за это время много потрудился над „Фаустом", но работе еще не видно конца, ведь напечатана самое большее четвертая часть того, что задумано, а то, что сейчас сделано, меньше уже напечатанного».

10 декабря. Шиллер — Котте: «Вы спрашиваете меня о Гете и его работах... Он слишком мало управляет своими настроениями, его малоподвижность делает его нерешительным, и многочисленные любительские занятия научными вещами рассеивают его внимание. Теперь я сомневаюсь, сможет ли он еще закончить своего „Фауста"».

17 декабря. Гете — Рохлицу: «О „Фаусте" могу сказать лишь немного: в последнее время многое для него наработано; но насколько он приблизился к завершению или хотя бы к окончанию, сказать поистине не могу».

1802. 18 мая. Шиллер — Котте: «Однако, может быть, Вы сумеете не обращать внимания на весь риск в надежде когда-нибудь компенсировать все потери гетевским „Фаустом". Однако сомнительно, закончит ли он это произведение...»

1802. 31 октября. Дневник Гете: «Вечером у Шиллера: „Телль". „Фауст". Философия».

1804. 10 октября. Генрих Фосс (сын известного немецкого поэта, гостивший в Ваймаре) — эстетикау К. В. Зольгеру: «Гете занят теперь новым изданием собрания своих сочинений... Подумай только, Зольгер, ведь это дает нам надежду, что появится „Фауст“ целиком. Гете теперь едва ли станет печатать фрагмент, тем более что он питает в своем сердце чувство, что надо торопиться, пока не наступила вечная ночь. Гете теперь 54 года, и он думает прожить долго; однако временами он также понимает, что все может кончиться».

1805. 1 мая (отослано 14 июня). Гете сообщил Котте содержание каждого тома 12-томного собрания сочинений, которое он планировал для этого издателя. Содержание десятого тома:

«„Фауст“. Фрагмент, увеличенный вдвое.

Кукольная пьеса. Увеличена.

Другие аналогичные произведения, старые и новые».

9 мая. Скончался Ф. Шиллер. Он горячо заботился о том, чтобы Гете закончил «Фауста», но не дожид до этого. Смерть друга глубоко потрясла Гете.

30 сентября. Гете изменяет намеченное расположение сочинений и переносит «Фауста» из десятого в четвертый том, печатавшийся сначала отдельными выпусками. Гете — Котте: «Я еще сам не решил, что дам в четвертый том. Весьма возможно, что я выступлю с „Фаустом“. Он и другие штуки в духе гравюр на дереве составляют одно целое и, напечатанные в первом выпуске, вызовут живой интерес. Сообщите мне последний срок, когда Вы должны иметь рукопись четвертого тома с тем, чтобы я смог рассчитать время».

1806. 24 февраля. Гете — Котте: «Первый выпуск четвертого тома будет готов через несколько

ближайших недель; однако он останется у меня, пока Вы его не потребуете. Он будет содержать „Фауста" в той мере, в какой он теперь готов для опубликования; из четырех выпусков этот будет самым тонким, а третий самым толстым).

3 марта. Дневник Гете: «С Римером о „Фаусте" и родственных произведениях». (Ример — домашний учитель сына Гете, помогал писателю как литературный секретарь.)

Подобные записи встречаются в дневнике на протяжении нескольких недель, пока не завершаются заметкой:

25 апреля. «Последняя подготовка „Фауста" к печати».

18 августа. Гете — Котте: «Отправляю с отъезжающей почтой четвертый том моих сочинений. <..> Четвертый выпуск, в котором находится „Фауст", уже в Ваших руках».

1808. Апрель. Вышел в свет и поступил в продажу восьмой том Собрания сочинений Гете, в котором напечатан «Фауст. Трагедия». Одновременно Котта выпустил отдельное издание.

ИДЕЙНЫЙ СТЕРЖЕНЬ

Вскоре после того, как Гете вернулся к работе над «Фаустом», он сделал исключительно важную запись. Он сформулировал для себя идейную основу произведения. Точная датировка этого наброска, к сожалению, невозможна, но несомненно, что он сделан между 1797—1799 гг. Вот перевод его:

«Идеальное стремление проникнуть в природу и прочувствовать ее целостно.

Появление духа как гения мира и действия.

Спор между формой и бесформенным.

Предпочтение бесформенного содержания пустой форме.

Вместо того, чтобы примирять эти противоречия, сделать их еще более резкими.

Ясное холодное научное стремление Вагнера.

Смутное горячее научное стремление Ученика.
[Зачеркнуто:] *Жизненных деяний сущность.*

Наслаждение жизнью личности, рассматриваемое извне.

В смутной страсти — первая часть.

Наслаждение деятельностью вовне. Радость сознательного созерцания красоты — вторая часть.

Внутреннее наслаждение творчеством. Эпилог в хаосе на пути в ад».

Большая часть этой записи раскрывает идейный смысл уже написанных сцен «Фауста». Первая фраза суммирует смысл монолога героя, которым открывается и «Пра-Фауст» и «Фрагмент» 1790 г. Далее следует характеристика Духа земли. Из нее видно, что Духа земли надо рассматривать не только как символическое воплощение материальной природы, но и как воплощение духовной жизни, ибо он — «гений мира и действия», выразитель всего жизненного процесса.

Гете понадобились пять строк, чтобы охарактеризовать содержание, вложенное им в беседу Фауста с Вагнером. Вагнер — «форма», Фауст — «бесформенное». Вагнеру противопоставлен в схеме не сам Фауст с его поистине горячим стремлением к познанию истины, а Ученик. Как это было осуществлено? Действительно, в обоих вариантах его беседы с Мефистофелем Ученик выражает желание постигнуть все, что надо знать о земле и небе, обо всей

природе. Однако в тексте юный простачок отнюдь не изображен горячим энтузиастом научного знания. В конце беседы с Мефистофелем он делает выбор в пользу медицины из-за того, что она требует меньше усилий и приносит большую выгоду. Появление Ученика во второй части «Фауста» тоже не подтверждает сказанного о нем в наброске.

Что означает эпилог — «на пути из хаоса в ад»? Вопрос представляет тем больший интерес, что Гете много лет спустя в беседе с Эккерманом с некоторой поправкой повторил формулу: «С небес через мир в преисподнюю» (6.V.1827).

Можно ли это понимать так, что Мефистофель в конце концов получает душу Фауста? Или на пути в ад небесные силы помешают ему, как это происходит в финале второй части? На эти вопросы пока ответить невозможно.

Нельзя сказать, что запись Гете содержит действительный план «Фауста». Это — одна из стадий разработки плана, по-видимому, первый набросок плана. Попытка прояснить самому себе написанное и наметить перспективу развития темы. Неоднократно встречающиеся у Гете заявления, что он «разработал», «обдумал» план, заставляют предположить, что более полно разработанный план не сохранился. Тем не менее даже этот набросок показателен как свидетельство направления, в каком работала творческая мысль Гете.

ДРАМА ИЛИ ПОЭМА?

Мы уже знаем отчасти, какие внутренние причины замедляли работу Гете над «Фаустом».

Помимо того, что возвращение к «Фаусту» тре-

бовало погружения в мир интересов и стремлений, от которых Гете отошел, «Фауст» противоречил теперь новым эстетическим понятиям Гете.

Нам неоднократно встречалось гетевское определение «Фауста» как «варварской» композиции. Слово «варварский» имело в устах Гете эстетический смысл. В Италии произошел не только идейный, но и эстетический перелом в воззрениях Гете. Если в период «бури и натиска» его привлекало германское средневековье, поздний его период на рубеже Реформации, готика, легенда о Фаусте, то в послештюрмерские годы у Гете возникает стремление к классической ясности и стройности, к единству и гармонии отдельных частей произведения. К тому же стремился и Шиллер, и совместно друзья выработали художественную программу, которую историки литературы именуют «Ваймарским классицизмом».

Как это отразилось на «Фаусте», можно увидеть из переписки Гете и Шиллера. Вот что писал Шиллер другу: «Я снова перечитал „Фауста“, и у меня голова закружилась при мысли о развязке. И это вполне естественно, так как вещь покоится на наглядном представлении, и до тех пор, пока оно не приобретено, даже менее богатый предмет может смутить ум. Но во мне вызывает беспокойство то, что „Фауст“ по своему существу, по-видимому, требует целостности материи, раз в конце должна быть реализована идея, а для такой высокой поднимающейся массы я не нахожу никакого поэтического обруча, который бы ее удержал. Но вы выйдете из этого положения» (26.VI.1797).

Шиллер далеко шел в своих требованиях: «...я нахожу большое затруднение в том, чтобы счастливым образом балансировать между шуткой и серьез-

ным. Ум и рассудок, как мне кажется, схватились в этом произведении не на жизнь, а на смерть. При теперешнем фрагментарном состоянии „Фауста" это очень чувствуется».

Гете не замедлил ответить, и нетрудно увидеть, что он отбрасывает опасения Шиллера о внутренней противоречивости произведения.

«Замечания Ваши о „Фаусте" очень меня порадовали. Они, что вполне естественно, совпадают с моими собственными намерениями и планами, только я облегчаю себе работу над этой варварской композицией и намерен скорее приблизиться к самым высоким требованиям, нежели выполнить их. Пусть же рассудок и разум, как два драчуна, ожесточенно дерутся друг с другом, чтобы вечером вместе предаться мирному отдыху. Я позабочусь, чтобы отдельные части были приятны и занимательны и оставляли бы поле для размышления; что же касается произведения в целом, которое все же пребудет фрагментом, то мне тут поможет наша новая теория эпической поэмы» (27.VI.1797).

Так вежливо отклонил Гете предложение Шиллера заковать «Фауста» в «поэтический обруч». Нет, ответил Гете, пусть эта «варварская», то есть явно неклассицистская композиция останется фрагментарной. Более того, поняв, что Гете не мог отказаться от первоначальных основ художественной формы «Фауста», Шиллер впоследствии поддержал самые «крайние» элементы этой формы. «Желаю вам удачи в том, что вы предпринимаете в „Фаусте", — писал он 13.IX.1800 г. — Не смущайтесь только мыслью, что жалко делать более грубыми те прекрасные образы и ситуации, которые будут в вашем „Фаусте". Во второй части такие случаи, возможно,

встретятся еще нередко, и хорошо было бы раз навсегда успокоить на этот счет свою поэтическую совесть. Грубость трактовки, которой требует от Вас дух целого, не может уничтожить то возвышенное и прекрасное, что есть в произведении, она только иначе его „специфицирует" и подготовит для другого душевного состояния. <...> Сознательный переход от чистого к нечистому лучше, чем старанье подняться от нечистого к чистому, как это делаем мы, варвары. Вот вы и должны в своем „Фаусте" всюду утверждать свое право на „расправу" с материалом».

Гете был рад тому, что Шиллер постиг особенности стиля «Фауста». Он ответил ему:

«Утешение, которое Вы преподали мне в Вашем письме, говоря, что из сочетания чистой красоты и причудливости может родиться и не совсем негодное поэтическое чудище, уже оправдалось на собственном моем опыте; из этой амальгамы возникают странные образы, которые мне и самому нравятся; очень хочется знать, какой все это примет оборот через две недели. К сожалению, эти образы обладают слишком уж большой широтой и глубиной, они сделали бы меня счастливым, только если бы я мог видеть впереди хоть полгода спокойной жизни» (16.IX.1800).

В одном из приведенных выше писем Гете оправдывал особенности формы «Фауста» ссылкой на эпическую поэзию. Это может показаться странным — ведь «Фауст» написан в драматической форме. При чем же здесь эпос? Объяснение следует искать в письмах, посвященных природе и различиям эпоса и драмы, которыми Гете и Шиллер обменивались в 1797 г.

Выводы, к которым они пришли, Гете обобщил в статье «Об эпической и драматической поэзии» (1797). Гете и Шиллер обнаружили несоответствие между их классическим идеалом и тенденциями современного искусства. Античность придерживалась четкого разделения жанров и видов поэзии. В современном искусстве наблюдалось стирание границ, смешение разных видов. «...Мы, люди нового времени, склонны так смешивать жанры, что даже не в состоянии отличить их один от другого. По-видимому, это происходит оттого, что художники, которые должны бы собственно создавать произведения искусства, руководясь исключительно внутренними требованиями, уступают желанию зрителей и слушателей, любящих, чтобы все было изображено совершенно правдиво. <...> Все должно быть чувственно, правдиво, должно обладать полной очевидностью, быть драматичным, и само драматическое должно быть вполне подчинено правдивой действительности. Этим, в сущности детским, варварским, пошлым тенденциям художник должен был бы изо всех сил противоборствовать, отделять одно художественное произведение от другого непроницаемыми волшебными кругами, блюсти своеобразие и отличительные свойства каждого, как поступали древние, почему они и стали такими замечательными художниками. Но кто может отделить свой корабль от волн, по которым он плывет? Против течения и ветра далеко не уедешь» (Гете — Шиллеру, 23.XII.1797).

Столкнувшись с противоречием между своей эстетической теорией и требованиями художественной практики, Гете принимает решение в пользу «варварских» требований современности. Мысль Шиллера развивалась в том же направлении:

«Поэтическое искусство как таковое делает все чувственно непосредственным, и оно вынуждает эпического поэта придавать прошедшему непосредственный характер с тем, чтобы при этом характер его, как прошедшего, не был стерт. Поэтическое искусство как таковое делает все настоящее — прошедшим и, идеализируя, удаляет все близкое, и оно, стало быть, вынуждает драматического поэта держать в отдалении действительность, непосредственно на нас воздействующую, и представляет нашему восприятию поэтическую свободу по отношению к материалу. Таким образом, трагедия в ее высшем понятии будет всегда стремиться возвыситься до эпоса, и только так она становится явлением поэзии. Точно так же эпическая поэма будет стремиться *опуститься* до драмы, и только так она будет полностью соответствовать родовому понятию поэзии; стало быть, то, что делает поэму и драму поэтическими произведениями, сближает их друг с другом» (26.XII. 1797).

Итак, оправдание «варварской композиции» найдено. Это подводит нас к главной особенности формы «Фауста». Давно уже признано, что с точки зрения строгих определений он не может быть назван драмой в точном смысле слова. Как видим, то было не случайным, а обдуманым результатом творческих стремлений Гете. Первоначально форма «Фауста» была найдена Гете почти интуитивно. Чем больше он работал над произведением, тем яснее ему становилось, что она органически соответствует теме и сюжету. Интуитивно найденное Гете позже смог обосновать принципиально.

Гете не смотрел на «Фауста» как на драму в обычном смысле и, создавая его, не принимал в рас-

чет требований сцены. Впоследствии Гете в «Анналах» записал: «Неустанная совместная (с Шиллером.— А. А.) деятельность и стремления, решительное намерение вдохнуть мощную жизнь в театр побудили меня вернуться к „Фаусту“, но при этом я еще больше отдалял его от театра, чем делал это раньше». В этой записи, сделанной позднее по воспоминаниям, Гете, как теперь установлено, был неточен, поставив 1796 г. Относиться это могло к более позднему времени, т. е. после 1797 г., но для нас важна не датировка, а сама идея — «Фауст» отнюдь не мыслился автору как произведение, предназначенное для сцены. Гете не желал сковывать себя ограниченными возможностями театра того времени и, придерживаясь драматической формы, создавал «Фауста» как поэтическое произведение вообще.

ОБРАМЛЕНИЕ ПЕРВОЙ ЧАСТИ

Завершая первую часть «Фауста», Гете мысленно видел произведение в целом и решил предварить начало стихотворным вступлением, а после еще ненаписанной второй части дать эпилог. Вот первоначальное «Обращение к публике», которым должен был открываться «Фауст»:

*Рекомендую лучшим головам
Я эту пьесу. Суд творя разумный,
Сидят и смотрят немцы; по местам
Желают повторенья здесь и там, —
Но всю судьбу успех решает шумный.
Возможно, правда, что для проб
Найтись и лучшее могло б.
Жизнь человека также нам являет
С поэмой нашей сходный образец;*

*В ней и начало есть, и есть конец,
Но целого она не составляет.
Так будьте ж так добры тогда, —
Рукоплещите, господа!*

Перевод Н. Холодковского.

Такие прологи были обычны в европейском театре XVIII в. В них автор оправдывал свое детище, признавал его несовершенства. Гете в «Обращении к публике» признает внутреннюю несобранность и отсутствие строгого единства. Поэт находит извинение себе в том, что жизнь тоже не укладывается в строгие рамки.

Стихотворение «Прощание» было написано, как и «Обращение к публике», по-видимому, около 1799 г. Вот оно:

*Вот и конец трагедии! Смуценья
И страха полн, к концу ее я вел,
И как от пут людского треволненья,
От темных сил свободу я обрел.
Изобразить приятно ль заблужденья
Свои тому, что к свету путь нашел?
Так пусть же он замкнется, тесный старый
Круг варварства и с ним его все чары.*

*С толпою добрых теней мы изгоним
И злого духа, чтоб расстаться с ним,
К кому виденья юных дней мы клоним,
Кто мне был враг и мною был любим;
Да будет мир всему, что мы хороним!
К востоку взор свой бодро устремим!
Да осветят стремленья наши Музы,
Да скрасят жизнь любви и дружбы узы!*

*Да, все-таки всегда душой я с вами,
Друзья мои, которых жизнь дает!
Бы единены цените сердцами:*

*Оно в кружках мир в мире создает;
И споров нет упрямых между нами,
Что кто бранит и что кого влечет:
Умеем мы, — на то в нас есть отвага, —
Чтить старого и нового все блага.*

*О, счастлив тот, кто с каждою весною
Поэзией на новый путь влеком!
Довольный тем, что послано судьбою,
Вперед глядит свободным он умом;
Природы зов он слышит пред собою,
Идет себе, с помехой незнаком!
И пусть бушует в дерзости великой
Дух времени, как шум охоты дикой.*

Перевод Н. Холодковского.

Эпилог очень личный, с сюжетом «Фауста» не связан. Поэт прощался со своим «варварским» сюжетом, замкнутым в узкий круг колдовства, и намеревался выйти на путь классической ясности. К этому, как мы помним, стремились оба основателя «ваймарского классицизма».

Кто тот злой дух, о котором идет речь во второй строфе стихотворения? Конечно, это не Злой дух, стоящий за спиной Маргариты в сцене «Собор». Его фигура слишком незначительна. Может быть, Мефистофель? Вряд ли. Вероятнее всего, злым духом, одновременно любимым и враждебным поэту в годы молодости, было то настроение отчаяния и мировой скорби, которое вызвало к жизни «Страдания юного Вертера» и «Пра-Фауста».

Завершая первую часть «Фауста», Гете доволен, что это умонастроение он преодолел: «от темных сил свободу я обрел». Мы слышим здесь уже знакомый нам мотив: нашедшему путь к свету трудно изображать прошлые заблуждения.

Поэт воспеваает радость дружбы — в первую очередь это относилось, конечно, к Шиллеру — и вступает на новый путь — тот, который избрали для себя он и Шиллер.

Оба эти стихотворения, сначала предназначенные для обрамления «Фауста», Гете вскоре отверг. Первое по двум причинам: он все больше убеждался в невозможности сценического воплощения «Фауста», а стихотворение было именно таким обращением к публике перед началом спектакля, но главное — Гете пришел к мысли, что ему незачем оправдывать свое произведение. Взамен он решил подробнее объяснить своеобразие избранной им художественной формы. Как именно, будет сказано ниже.

От «Прощания» Гете отказался по иным соображениям. Оно должно было заключать трагедию в целом, то есть обе части; к тому времени, как мы увидим, вторая часть уже была задумана, но до завершения ее было еще очень далеко. Но дело было не только в этом. Если первая часть «Фауста» оставалась по стилю «варварской», то по замыслу вторая должна была приблизиться по гармоничности к античному идеалу. Заключение поэтому вступило бы в противоречие со второй частью. Наконец, личные мотивы, преобладающие здесь, не имели отношения к сюжету, и появление их в конце трагедии было недостаточно оправдано.

Вступление все же было необходимо. Гете стал искать другой путь и нашел его.

ТРИ НОВЫХ ПРОЛОГА

Взамен краткого «Обращения к публике» Гете создал целых три введения в своего «Фауста».

Это, во-первых, стихотворное «Посвящение», написанное в 1797 г. О нем уже сказано выше, здесь повторим лишь, что Гете счел уместным сказать о своем личном отношении к произведению не в конце, как он намеревался раньше, а в начале. Здесь он отметил, что замысел возник давно, в другую эпоху. С одной стороны, этим подчеркивалось, что штюрмерские настроения, сохранившиеся после всех переработок и дополнений, не следует отождествлять с нынешними взглядами автора. С другой — поэт сознает, что перемены, происшедшие в мире, изменили и умонастроение общества, появилось новое поколение, которому пафос произведения может показаться чуждым. Этим не исчерпывается богатый смысл стихотворения; мы указываем лишь на его место в той эволюции, которую переживал Гете в процессе работы над «Фаустом».

Вторая новинка — «Театральное вступление», или, по старым переводам, — «Пролог на сцене».

Идею театрального вступления Гете заимствовал из драмы индийского классика Калидасы (V в.) «Шакунтала». Гете познакомился с древней драмой в 1791 г. Ее прислал ему автор перевода Георг Форстер, ученый и революционер.

Гете воспользовался приемом театрального пролога для того, чтобы раскрыть читателям художественный замысел произведения — не идею, а эстетическую форму.

В беседе между директором театра, поэтом и комическим актером раскрываются три возможных

подхода к произведению искусства вообще, к театру в частности. Для всех трех несомненно, что зрелище должно доставить удовольствие зрителям. Директора вполне устраивает любое зрелище, лишь бы оно было занимательным и привлекало публику. Поэту, наоборот, не хочется снисходить до низменных вкусов толпы. Средний путь предлагает актер — сочетать занимательность с жизненно значительным содержанием. Если в «Посвящении» Гете сомневался, поймут ли его, то в «Театральном вступлении» актер уверен в способности публики, особенно молодых зрителей, оценить произведение по достоинству, если оно будет отвечать определенным требованиям:

*Представьте нам такую точно драму.
Из гущи жизни загребайте прямо.
Не каждый сознает, чем он живет.
Кто это схватит, тот нас увлечет,
В заквашенную небылицу
Подбросьте истины крупницу
И будет дешевле и сердит
Напиток ваш и всех прельстит.*

«Театральное вступление», заменяя предисловие, знакомит читателя с тем, что его ожидает; ему обещают пеструю и разнообразную картину, в которой занимательность сюжета будет сочетаться с жизненной правдой и философскими размышлениями.

После этих двух предварений Гете вводит нас в глубокий идейный замысел произведения. Он является со всей определенностью в третьем вступлении к «Фаусту» — «Прологе на небе».

Гете избрал для него форму старинных средневековых мистерий-пьес на библейские сюжеты. Много лет спустя Гете, беседуя с Эккерманом, сказал,

что заимствование старых сюжетов вполне естественно для литературы. «Мир остался таким, как был, — заметил Гете, — события повторяются, один народ живет, любит и чувствует, как другой: так почему бы одному поэту и не писать, как другому? Теми же остаются и жизненные положения: так почему бы им не оставаться такими же и в стихах?» Отметив такие заимствования у других писателей, Гете заключил разговор словами: «Если в экспозиции моего „Фауста" есть кое-что общее с Книгой Иова, то это опять-таки не беда, и меня за это надо скорее похвалить, чем порицать» (18.I.1825).

Обратившись к библейской Книге Иова, мы уже в самом начале ее находим следующий рассказ: «И был день, когда пришли сыны божиин предстать пред Господа; между ними пришел и сатана. — И сказал Господь сатане: „Откуда ты пришел?" — И отвечал сатана Господу, и сказал: „Я ходил по земле и обошел ее". — И сказал Господь: „Обратил ли ты внимание твое на раба моего Иова? Ибо нет такого, как он, на земле: человек непорочный, справедливый, богобоязненный и удаляющийся от зла". — И отвечал сатана Господу, и сказал: „Разве даром богобоязнен Иов? Не ты ли кругом оградил его, и дом его, и все, что у него? Дело рук его ты благословил, и стада его распространяются по земле. Но прости руку твою, и коснись всего, что у него, — благословит ли он тебя?" — И сказал Господь сатане: „Вот, все, что у него, в руке твоей; только на него не простирай руки твоей". И отошел сатана от лица Господа».

Далее повествуется о том, какие беды обрушил сатана на терпеливого Иова, чтобы убить в нем веру в благодать бога.



«Пролог на небе». Рисунок Гете

Библейский рассказ подал Гете идею предварить историю Фауста спором между богом и сатаной о Фаусте. Но у Гете речь идет о том, что сильнее в человеке — стремление к добру или склонность к злу. Мефистофель отрицает за людьми какие бы то ни было достоинства. Даже малая искра божественного — разум — служит людям лишь для того, чтобы «быть хуже всех скотов». Бог не отрицает: человек способен заблуждаться и сбивается с пути, но в конце концов доходит до цели. Пример такого человека — Фауст. Мефистофель просит дозволения испытать его, он берется доказать, что и Фауст не лучше других.

Такой зачин придает трагедии всечеловеческий масштаб. Фауст должен подтвердить или опроверг-

нуть высокое понятие о человеке. Все происходящее в творении Гете озарено этой общей идеей.

В прологе выясняется миссия Мефистофеля. Он сохраняет черты дьявола-искусителя, стремящегося погубить человека, но суть его глубже. Гетевский Мефистофель становится воплощением абсолютного отрицания. Разрушая наивный характер старинной легенды, положенной в основу сюжета, Гете придает ей философский смысл: Мефистофель из простого софиста превращается в одно из движущих начал жизни. Это становится понятным из слов бога:

*Слаб человек; покорствуя уделу,
Он рад искать покоя, — потому
Дам беспокойного я спутника ему:
Как бес, дразня его, пусть возбуждает к делу.*

Перевод Н. Холодковского.

Фауст и Мефистофель воплощают две стороны жизни.

Фаусту не чужды слабости, ошибки, заблуждения. И все же он носитель лучшего в человеке — разума, благородных чувств, ему свойственно стремление к совершенству, жажда беспредельного знания и вера в конечное торжество лучших начал жизни.

Мефистофель отрицает все идеалы, считает их иллюзией, самообманом или, хуже того, надувательством ради удовлетворения самых низменных потребностей.

«Пролог на небе» придает обеим фигурам обобщенный символический смысл, а драме в целом — космическую масштабность. В Фаусте и Мефистофеле символически выражена борьба добра и зла.

Если Гете не сделал Фауста идеальным героем, то и Мефистофель не сведен к упрощенной фигуре

«злодея». В том, что он говорит, увы, немало горькой правды о жизни и людях. А когда сталкиваются безудержный порыв, беспочвенный энтузиазм Фауста и житейская трезвость Мефистофеля, в этом конфликте правда не всегда на стороне Фауста. Еще Шиллер заметил после чтения «Фрагмента»: «Черт оправдывает перед разумом его реализм. Фауст же оправдан перед сердцем. Но иногда кажется, что они меняются ролями и что черт берет под свою защиту разум против Фауста» (26.VI.1797).

К этому надо добавить позднее признание Гете о «Фаусте»:

«...не только мрачные, неудовлетворенные стремления главного героя, но и насмешки и едкая ирония Мефистофеля являются частью собственного моего существа» (3.V.1827).

«Пра-Фауст» был трагедией, в которой средоточием авторской идеи были личность и судьба героя. То была и трагедия его возлюбленной. Это в полной мере осталось и в первой части «Фауста», но личные трагедии укрупнились, став трагедией мужчины и трагедией женщины, трагедией человека вообще.

ЗАПОЛНЕНИЕ ПРОБЕЛОВ

Прежде всего, значительно дополнена первая сцена — «Ночь. Рабочая комната Фауста». Она приобрела теперь еще более напряженный драматизм. Как помнит читатель, в «Пра-Фаусте» и «Фрагменте» 1790 г. после беседы с Вагнером текст обрывался вплоть до беседы Мефистофеля с Учеником. Теперь Гете дописал эту сцену и добавил несколько других.

Появился второй монолог Фауста. Герой в отчаянии решает кончить жизнь самоубийством. Как помнит читатель, он отказывается от этого шага, услышав пение молящихся в храме. Скорбные песнопения напоминают ему о страданиях людей. Фауст оставляет чашу с ядом не из страха смерти: в его глазах было бы трусостью уйти из жизни, не попытавшись хоть чем-то облегчить участь людей.

Здесь уместно сказать о религиозных мотивах в «Фаусте». Они встречаются на протяжении всей первой части. Это естественно по ряду причин. Ведь действие происходит в мире, где господствующей духовной властью является церковь. Нельзя забывать и того, что Гете писал в стране, в которой религиозные интересы играли большую роль в жизни. Отношение Гете к церкви недвусмысленно выражено в словах Мефистофеля, сатирически характеризующего жадность и корыстолюбие духовенства:

*Церковь при своем пищеваренье
Глохнет государства, города
И области без всякого труда.*

В беседе с Эккерманом Гете подчеркнул и нравственный ущерб, который церковь приносит людям: «Очень уж много глупостей в установлениях церкви. Но она жаждет властвовать и значит нуждается в тупой, покорной толпе, которая хочет, чтобы над нею властвовали. Щедро оплачиваемое высшее духовенство ничего не страшится более, чем просвещения масс» (11.III.1832).

Что же остановило Фауста, когда он собирался выпить яд?

На это сам Фауст дает недвусмысленный ответ, когда говорит о волнении, испытанном при звуках пасхальных песнопений в церкви:

*О звуки сладкие! Зовете мощно вы
Меня из праха — вновь в иные сферы!
Зовите тех, чьи души не черствы,
А я — я слышу весть, но не имею веры!*

Перевод Н. Холодковского.

Почему же тогда религиозное песнопение производит такое впечатление на Фауста? В нем живы воспоминания детства, и хотя от религии он отошел, для него:

*Со светлым воскресеньем
Связалось все, что чисто и светло.
Оно мне веяньем весенним
С собой покончить не дало.*

Фауст народной легенды был просто безбожником. У гетевского Фауста есть своя вера. Его божество — природа, он способен на глубокие чувства, ему свойствен энтузиазм. Но будь он верующим христианином, он, конечно, не мог бы вступить в союз с дьяволом.

Следующая сцена — прогулка Фауста с Вагнером за городскими воротами. Здесь ясно выражена любовь народа к Фаусту и желание героя помочь людям. В заключение сцены появляется загадочный черный пудель, он провожает Фауста в его рабочую комнату, где и превращается в Мефистофеля. За их первой беседой следует вторая, они заключают договор, и тогда только начинается беседа Мефистофеля с Учеником.

Новые сцены существенно дополнили характеристику Фауста. Выявлена свойственная ему переменчивость, переходы от отчаяния к надежде. Выразительно показано, что стремление к знанию нужно Фаусту не только для себя, а ради всех людей. Вместе с тем обнаруживается смелость и решитель-



Фауст и Вагнер с черным пуделем.
Литография Делакруа

ность ученого, готового на страшный риск — пожертвовать своей душой ради того, чтобы заново начать постижение жизни, теперь уже не теоретически и не в отгороженном от внешнего мира кабинете, а в самой гуще действительности.

Важнейшее идейное значение имеет договор, ко-

торый Фауст заключает с Мефистофелем. Подчеркнем, именно Фауст заключает этот договор, ибо главное условие диктует он, а оно выражает самую суть героя.

В легенде Фауст заключал договор с чертом на двадцать четыре года, у Гете соглашение с Мефистофелем не имеет срока.

Когда Мефистофель заявляет, что он способен удовлетворить любые желания, Фауст выдвигает неожиданное условие: черт может забрать его душу тогда, когда Фауст поддастся лести, лени, погрязнет в наслаждениях, успокоится, перестанет искать, когда он захочет продлить то, что покажется ему высшим воплощением сущности жизни, и воскликнет: «Остановись, мгновенье, ты прекрасно!»

Заключив договор с Мефистофелем, Фауст начинает новую жизнь, чтобы искать высший смысл человеческого бытия.

Мы увидим и другие нововведения Гете, расширившие масштаб действия, а сейчас вернемся к тому, как развивается дальше история героя.

Сцена в погребке Ауэрбаха после изменений, сделанных для «Фрагмента» 1790 г., в таком виде и вошла в окончательный текст, так же, как и «Кухня ведьмы», следующая за ней.

Как уже сказано, сцена «Лесная пещера» в первой части «Фауста» поставлена на другое место, чем во «Фрагменте» 1790 г., кроме того, она несколько дополнена.

В «Пра-Фаусте» был лишь один монолог брата героини Валентина. Во «Фрагмент» 1790 г. он не попал, так как текст обрывался несколько раньше его появления. Теперь возникает новая сцена, начинающаяся монологом Валентина. Затем приходят

Фауст и Мефистофель, завязывается перебранка и возникает поединок, в котором Фауст смертельно ранит брата своей возлюбленной. Перед смертью Валентин проклинает сестру. Теперь объяснилось, почему в самое тяжелое для нее время Гретхен осталась одна: Фауст, убив Валентина, вынужден был скрыться из города, чтобы не попасть в руки властей, от которых его не могло спасти даже колдовство Мефистофеля.

После сцены «Собор» появилась «Вальпургиева ночь», где Фауст с Мефистофелем попадают на шабаш ведьм. Это один из тех эпизодов, которые подразумевал Шиллер, говоря о грубости, возможной в «Фаусте».

Какова роль «Вальпургиевой ночи» в композиции первой части «Фауста»?

Прежде всего, она важна для характеристики Фауста. Она добавляет еще одну черту к числу его дурных дел. Не говоря уже о роковой роли, которую он играет в судьбе Гретхен, нельзя забыть его косвенной причастности к смерти матери возлюбленной и прямое участие в убийстве ее брата. Наконец, «Вальпургиева ночь» раскрывает некоторую склонность Фауста к низменным чувственным удовольствиям, которые щедро предлагаются на шабаше ведьм.

Мефистофель все время хочет «втоптать в грязь» Фауста. Одна из таких попыток — приглашение на шабаш ведьм. Однако, хотя натуре Фауста не чуждо ничто человеческое, в том числе и грубая чувственность, он всякий раз преодолевает стремление Мефистофеля убить в нем человечность. Так и тут, позабавившись с красивой ведьмой, Фауст освобождается от ее колдовских чар. Призрак девушки с кровавой полосой на шее напоминает Фаусту о Грет-

хен, и он опять стремится к ней, еще не зная, что с ней произошло за время его отсутствия.

Кроме того, «Вальпургиева ночь», как и «Кухня ведьмы», вносит в художественный строй «Фауста» легендарный колорит, средневековые колдовские мотивы.

Как в «Кухне ведьмы», так и здесь Гете сохраняет юмористическую тональность. Он так же не требует здесь от читателя полной веры в происходящее.

Наконец, «Вальпургиева ночь» создает перебивку в последовательном изображении судьбы героини. Читатель помнит, что в «Пра-Фаусте» история Маргариты изображена без сколько-нибудь значительного перерыва. Первый намек на нарушение этой последовательности появился во «Фрагменте», где введена сцена «Лесной пещеры». В окончательном тексте первой части «Фауста» история Гретхен прерывается дважды. Первый раз — сценой «Лесная пещера», второй раз — «Вальпургиевой ночью» и ее продолжением.

Появление этих сцен разбивает историю Гретхен на три четких части. Первая — ее встреча с Фаустом и начало их любви, вторая — сближение и его последствия для Гретхен, третья — финал ее трагической судьбы.

Останавливая течение событий, Гете применяет прием замедления действия. Современному читателю история Маргариты известна подчас еще до того, как он прочитал «Фауста». Гете, создавая произведение, имел в виду читателя, незнакомого с фабулой; тормозя действие, автор возбуждал ожидание читателя, желание поскорее узнать, чем же все кончится.

Еще одно дополнение — «Сон в Вальпургиеву ночь, или Золотая свадьба Оберона и Титании». На шабаш ведьм прибывают актеры и разыгрывают представление.

Возникновение этой сцены связано с одной затеей Гете и Шиллера в пору их тесного сотрудничества. Постоянно сталкиваясь с косностью не только малообразованных читателей, но и критиков, друзья решили нанести им сатирические удары и написали немало эпиграмм, дав им название «Ксений» (по-латыни — «маленьких подарков»). После опубликования их Гете написал еще несколько эпиграмм более общего характера, направленных не столько против отдельных лиц, сколько против типичных пороков современного общества. Шиллер, однако, счел излишним публиковать их в редактируемом им журнале. Противники и так были сверх меры обозлены. Тогда Гете решил сделать из них дополнительную сцену в «Фаусте».

Если «Вальпургиева ночь» хотя бы как-то связана с Фаустом, то «Сон в Вальпургиеву ночь» не имеет никакого отношения ни к герою, ни к героине. Вставной характер этой сцены настолько очевиден, что некоторые критики готовы счесть ее излишним довеском к трагедии. Однако не следует торопиться с суждением и тем более с осуждением, когда речь идет о творчестве большого художника. Правильнее попытаться понять его намерение. Достаточно вспомнить отказ Гете от строгого единства в трактовке истории Фауста. Работая над завершением первой части, Гете стремился, с одной стороны, углубить характеристику героя, с другой — расширить фон, на котором разыгрывается судьба его и Гретхен. Уже в «Вальпургиевой ночи» есть



Сцена в саду. Рисунок Морица Рецша

стихи, которые являются эпиграммами и сатирическими выпадами, касающимися явлений за пределами жизни героя и героини. «Сон в Вальпургиеву ночь» продолжает эту линию. Эпиграммы здесь напоминают о том, что, кроме происходящего с героями, есть еще и другая жизнь, далекая от всякой романтики чувств, полная низменных прозаических интересов.

«ДИСПУТ»

Творческое воображение Гете рисовало ему так много картин, что даже при его стремлении расширить содержание, некоторые эпизоды он не включил в окончательный текст.



Вальпургиева ночь. Рисунок Морица Рецша

Такова сцена академического диспута, предназначенная для той части «Фауста», где герой еще не расстался с университетской средой. Сохранился конспективный набросок сцены, начальные реплики, отдельные строки речей участников диспута.

Восстановим наметку этой сцены. В ней фигурирует Мефистофель, появляющийся в одежде странствующего схоласта, как в сцене «Рабочая комната Фауста» после прогулки Фауста и Вагнера. Такие странствующие ученые в средние века переходили из университета в университет, набираясь знаний и участвуя в ученых дискуссиях.

Исследователи установили, откуда у Гете появилась идея представить Мефистофеля в таком

виде. Возвращаясь в 1788 г. из Италии, Гете читал книгу К. Г. Мурра «Описание наиболее значительных достопримечательностей Нюрнберга» (1778), где нашел сообщение, что исторический Фауст был одно время странствующим схоластом. Этой деталью Гете воспользовался не для героя, а для его противника Мефистофеля. По-видимому, спор должен был происходить сразу после первой встречи Фауста и Мефистофеля. Это подтверждается тем, что один из участников диспута — Вагнер, встречавшийся в двух предыдущих сценах.

После первой беседы с чертом Фауст засыпает, убаюканный пением духов, и Мефистофель, покидая его, говорит: «Ну, Фауст, спи, до скорой встречи!» Возможно, Мефистофель имеет в виду встречу во время ученого диспута.

Он происходит в университетской аудитории, где сидят утомленные наукой и изголодавшиеся студенты. Они хором требуют, чтобы их отпустили поесть, так как на голодный желудок наука не идет. А за дверью зала столь же буйно ведут себя студенты, желающие попасть в зал. Мефистофель смеется над ними:

*Уйти! Войти! Занять, покинуть лавку —
Зачем вы создаете эту давку!
Пускай одни спокойненько уйдут,
Другие тихо их места займут.*
Перевод мой. — А. А.

Стоящий поблизости Ученик, может быть тот самый, который появится потом, оценивающе разглядывает Мефистофеля:

*Бродяга затесался среди нас,
Хвостун, но прав на этот раз.*

Повод для ученого собрания — диспут нового докторанта. Гете, несомненно, посещал такие диспуты, когда готовился к защите своей докторской диссертации.

В плане после сутолоки следует:

«Вагнер как оппонент. Делает комплимент.

Отдельные голоса.

Ректор обращается к педелю.

Педели просят студентов успокоиться.

Появляется Мефистофель. Бранит собрание.

Хор студентов. Полхора. Весь хор.

Нападает на кандидата.

Тот отказывается отвечать.

Выступает Фауст. Упрекает его (Мефистофеля) за болтовню. Требуется, чтобы он дал четкие формулировки.

Мефистофель делает это и тут же начинает хвалить бродячую жизнь и опыт, который она дает.

Полхора.

Фауст. Отрицательное описание бродячих ученых.

Полхора.

Мефистофель. Знания, которых не дают школьные мудрецы.

Фауст. *τῶνθι γειτόν* в хорошем смысле. Требуется от оппонента изложить вопросы, вытекающие из опыта.

Фауст готов ответить на все эти вопросы.

Мефистофель [спрашивает, что такое] Глетчер, болонский огонь², Харибда, Фата Моргана, Зверь, Человек.

¹ Познай самого себя (*греч.*).

² Болонский огонь, или болонский камень, обладающий способностью светиться оранжевым цветом, открыт алхимиком из Болоньи Винченцо Каскариоло в 1602 г.

Фауст. Ответный вопрос, где находится творящее зеркало.

Мефистофель. Compliment. Ответ в другой раз.

Фауст. Заключение. Прощальная речь.

Большинство.

Меньшинство слушателей как хор.

Беспокойство Вагнера: духи говорят, а людям кажется, будто они сами себе это говорят».

План Гете показывает, что сцена должна была воспроизводить типичный диспут, через который проходил желающий получить степень доктора наук. Но, как мы видим, кандидат неспособен ответить своему оппоненту, странствующему схоласту, Мефистофелю. Тогда вместо кандидата в спор вступает сам Фауст. Он не только отвечает на вопросы Мефистофеля, но еще ставит его в тупик.

Наиболее интересная из тем диспута поднята Фаустом. За его вопросом о «творящем зеркале» кроется следующее. Гете нашел в книге Эразма Франчизи «Творящее зеркало истории, искусств и нравов» (Нюрнберг, 1670) рассказ о споре между китайским ученым и иезуитом. Первый утверждал, что мозг человека сам создает в себе образы внешнего мира и в этом смысле является творящим зеркалом. Иезуит утверждал противоположное: вещи существуют независимо от сознания, и мозг только отражает их, иначе говоря, является не творческим, а обыкновенным зеркалом.

Спор настолько заинтересовал Гете, что он написал о нем Шиллеру, и тот тоже захотел прочитать книгу. Гете послал ему этот философский диалог с припиской: «Я бы больше остался доволен китайцем, если бы он схватил жаровню и протянул ее своему противнику со словами: „Да, я их создал,

что ж, пользуйся ими, дружок!" Желал бы я знать, что ответил на это иезуит» (6.I.1798).

Можно ли считать, что в этом споре между идеалистом и материалистом Гете безоговорочно стоит на стороне китайца? Мог ли отрицать объективное существование мира естествоиспытатель, годами изучавший ботанику, минералогию, остеологию и многое другое? Но в воззрениях китайца Гете, несомненно, привлекло утверждение творческой роли сознания, создающего образы, которые затем становятся своего рода реальностью.

Как и в других сценах, где сталкиваются мнения Фауста и Мефистофеля, Гете, несомненно, намеревался осветить проблему диалектически. Одну сторону истины должен был высказать Мефистофель, другую — Фауст.

Сохранились наброски речей каждого из них. Так, Мефистофель отвергает премудрые хитросплетения ученых и смеется над тем, что простые истины их не устраивают:

*Чтоб истину обосновать,
Башку тупица напрягает.
Нетрудно правду отыскать,
Но их она не удовлетворяет.*

Перевод мой. — А. А.

Следующие строки, также предназначавшиеся Мефистофелю, повторяют эту мысль, а в третьем отрывке он смеется над попытками ученых решать квадратуру круга, определить биссектрису угла, с важным видом делающих то, что легко может выполнить ученик. Другие строки тоже относятся скорее к Мефистофелю, чем к Фаусту.

Почему Гете, начав работу над этим эпизодом, затем забросил его, перестал дорабатывать и не

включил в «Фауста»? Понять нетрудно. Протест героя против схоластики и метафизики и без того достаточно выражен в его речах. Сатира получалась мелкой, по сравнению с тем, что говорил Фауст. Взгляды Мефистофеля также достаточно ясно освещены в его беседах с Фаустом. После того как драме был придан космический характер, тему трагедии принижали споры, на которых лежала печать узкого профессионализма.

«САТАНА ТАМ ПРАВИТ БАЛ...»

Как помнит читатель, сцена «Вальпургиевой ночи» начинается с постепенного восхождения Фауста, Мефистофеля и Блуждающего огонька на гору Брокен, где собираются на свой шабаш ведьмы, колдуны, все дьявольские силы.

Первоначально Гете намеревался показать, как его герои добираются до вершины Брокена, где находится сам Сатана, руководящий своими подданными. Хотя Гете написал этот эпизод шабаша, в окончательный вариант он его не включил. Он должен был находиться примерно посередине нынешнего текста «Вальпургиевой ночи».

Рукопись эпизода сохранилась. В нем изображается, как Сатана устраивает смотр своей нечестивой паствы и поучает ее на свой бесовский лад уму-разуму. Эта опущенная сцена приводится в переводе Н. Холодковского (с маленькими поправками):

Сатана
Козлы все правее,
Все козы — левее!

Пусть эти воняют,
А те обоняют!
Козлы, еще гаже, —
В вас, козы, конечно,
Нуждались бы вечно!

Хор

Владыку почитите,
Склонитесь ниц!
Он учит народы
И благ без границ!
Внемлите ученью,
Чтоб в нем почерпнуть,
Закон жизни вечной,
Природы всю суть.

Сатана

(обращаясь направо)

Два чудные дара
Вам милы всегда:
Блестящее злато
И большая ...
Одно все дает нам,
Все тонет в другой;
Кто оба имеет,
Избрал путь благой.

Голос

Что молвил владыка?
Стою я далече,
Неясно я слышу
Премудрые речи;
Темно мне ученье,
Не мог я схватить
Природы и жизни
Священную нить.

Сатана

(обращаясь налево)

*Два дивные дара
Вам счастье дают;
Блестящее злато
И крепкий ...
О женщины! Злато
Любите сверх мер,
Но больше, чем злато,
Цените вы ...*

Хор

*Склонитесь низко
На месте святом!
Блажен, кто все близко
Слышал целиком!*

Голос

*Стою я далече
И слух навостряю;
Но все же из речи
Я много теряю.
Кто ясно мне скажет,
Поможет схватить
Природы и жизни
Чудесную нить!*

Мефистофель

(К молоденькой девушке.)

*Зачем, малютка, ты так плачешь там?
Не место здесь, на празднике, слезам.
Тебя толкают? В давке слишком тесно?*

Девушка

*Ах, нет! Владыка что-то интересно
О золоте, о ... о ...
Сказал, и радость вижу я везде.
Понятна, верно, взрослым лишь беседа?*

Мефистофель

*Ну, перестань, дитя мое, рыдать:
Когда ты хочешь сатану понять, —
Пошарь в штанах ты у соседа.*

Сатана

(Прямо перед собой.)

*Вы, девушки, стали
Как раз посредине
Я вижу — на метлах
Примчались вы ныне.
Весь день будьте чисты,
Свините всю ночь —
Вот лучшее средство,
Чтоб счастью помочь.*

Читатель, конечно, сам догадался, почему Гете не включил эту сцену в окончательный текст. Хотя, как мы помним, даже Шиллер допускал грубости в «Фаусте», эта сцена, надо полагать, самому Гете показалась превосходящей меру эстетически допустимого.

Но как он мог вообще написать ее, спросит иной читатель. Ответ напрашивается такой. Гете всегда и во всем был шире, чем обычно предполагают. Он не боялся неприличностей, и в речах Мефистофеля они встречаются не раз. В устах этого циника они уместны.

Неприличности «Вальпургиевой ночи» — отнюдь не игра нездорового воображения поэта. Они коренятся в традициях народа. Это одно из проявлений того, что М. Бахтин определил как народную смеховую культуру, для которой весьма характерно юмористическое обыгрывание человеческого «низа». Гете был хорошо знаком с этой традицией, сохра-

нившейся в крестьянской среде, в ярмарочных развлечениях горожан. Подчеркнутый антиэстетизм приведенного эпизода был логическим завершением «варварских» элементов «Фауста».

Едва ли читатель посетует на то, что поэт отказался включить этот эпизод в произведение. Но небезынтересно знать, что в процессе творчества мысль Гете приняла такое направление, которое только на первый взгляд может показаться неожиданным. На хрестоматийного Гете это непохоже, подлинному Гете была доступна и такая игра фантазии.

ФИНАЛ

В «Пра-Фаусте» последняя сцена была написана прозой. Вот она в своем первоначальном виде.

ТЮРЬМА

Фауст (*со связкой ключей и с лампой у железной двери*). Меня охватывает давно неиспытанный страх. Как ужасны страдания человечества. Здесь! Здесь! — Вперед! — Твоя медлительность приближает смерть! (*Он берется за замок, внутри звучит песня.*)

*Чтоб вольнее гулять,
Извела меня мать,
И отец людоед
Обглодал мой скелет,
И меня у бугра
Закопала сестра
Головою к ключу.
Я вспорхнула весной
Серой птичкой лесной
И лечу.*

Фауст дрожит, шатается, берет себя в руки и открывает замок, он слышит как звенят цепи и шуршит солома.

Маргарита (*пытаясь спрятаться на своем ложе*). Мне страшно! Мне страшно! Они идут! Ужасная смерть!

Фауст (*тихо*). Успокойся! Я пришел освободить тебя. (*Хватает ее цепи, чтобы открыть их замок.*)

Маргарита (*сопротивляясь*). Уходи! Еще полночь! Палач, разве тебе не хватит времени завтра утром?

Фауст. Пусти!

Маргарита (*стараясь спрятаться от него*). Сжался надо мной и дай еще пожить! Я так молода, так молода, я была красивой, а теперь стала несчастной девушкой. Посмотри на цветочки, посмотри на венчик. Пожалей меня! Что я тебе сделала? Я тебя никогда не видела.

Фауст. Она помешалась, и я ничем не могу помочь.

Маргарита. Посмотри на ребенка. Я должна была утопить его. И я так и сделала! Там! Я утопила его! Они меня схватили и сказали, что я его убила, и спели песенку про меня! Это неправда — то была сказка, и она кончается так, они поют не обо мне.

Фауст (*бросаясь к ней*). Гретхен!

Маргарита (*вырываясь*). Где он? Мне послышалось, что он позвал меня! Он крикнул: «Гретхен!» Он позвал меня! Где он? Несмотря на вой и скрежет зубов¹, я узнала его, он позвал меня: «Гретхен!»

¹ Ей слышатся вой и скрежет зубов дьяволов.

(Бросается на колени перед ним.) Человек! Человек! Дай мне его, приведи его! Где он?

Фауст *(с отчаянием обнимает ее)*. Моя любимая! Моя любимая!

Маргарита падает, ее голова покоится у его колен.

Фауст. Встань, любимая! Твой убийца станет твоим освободителем. Встань! *(Воспользовавшись ее бессилием, он открывает замок цепи.)* Идем, мы убежим от ужасной судьбы.

Маргарита *(прижимаясь к нему)*. Поцелуй меня! Поцелуй меня!

Фауст. Тысячу раз! Только торопись, Гретхен, торопись!

Маргарита. Поцелуй меня! Не можешь больше поцеловать меня? Как! Что! Ты мой Генрих и разучился целоваться! Раньше, когда ты обнимал меня, я чувствовала себя как на небе. Ты целовал меня, как будто хотел сладострастно задушить меня до смерти! Поцелуй меня, Генрих, не то я поцелую тебя. *(Прижимается к нему.)* Ужасно! Твои губы холодны. Мертвы! Не отвечают мне!

Фауст. Следуй за мной, и я пылко обниму тебя тысячу раз. Только следуй за мной!

Маргарита *(садится и некоторое время молчит)*. Генрих, это ты?

Фауст. Да, я, идем же!

Маргарита. Не понимаю. Ты? Оковы сняты. Ты освобождаешь меня. Кого ты освобождаешь? Ты знаешь это?

Фауст. Идем! Идем!

Маргарита. Я убила мою мать! Я утопила моего ребенка. Твоего ребенка! Генрих! — Великий боже, пусть это не снится мне! Твою руку, Ген-

рих! — Она влажна. — Вытри ее, прошу тебя! На ней кровь. — Спрячь шпагу! Моя голова помутилась.

Фауст. Ты меня убиваешь.

Маргарита. Нет, ты должен остаться, из всех остаться должен ты. Кто позаботится о могилах! В одном ряду, прошу тебя, рядом с матерью и братом! Туда пусть положат меня с моим ребенком у правой груди. Обещай мне это, ведь ты мой Генрих.

Фауст (*хочет ее увести*). Ты чувствуешь меня! Ты слышишь меня! Идем! Это я, я освобожу тебя.

Маргарита. Туда, наружу?

Фауст. На волю!

Маргарита. Наружу? Не хочу в мир. Если снаружи могила, то идем! Если там ждет смерть, идем! Отсюда — на ложе вечного покоя, дальше ни шагу. Ах, Генрих, если бы я могла вернуться с тобою в мир!

Фауст. Темница открыта, не медли!

Маргарита. Они поджидают меня на дороге у леса.

Фауст. Вперед! Вперед!

Маргарита. Ни за что! — Видишь, он еще ба-рахтается! Спаси несчастного ребеночка, он еще ба-рахтается! Туда! Мчись! Через мостик, прямо в лес, по тропинке налево, где положена доска. Беги! Спаси! Спаси!

Фауст. Спасайся! Спасайся сама!

Маргарита. Если бы только добраться до горы, там сидит моя матушка на камне и кивает мне головой! Нет, не кивает, не кивает, ее голова отяжелела. Она спит для того, чтобы мы не спали и могли радоваться вместе.

Фауст хватает ее и хочет увести.

Маргарита. Я закричу громко, громко, чтобы все проснулись.

Фауст. Занимается день. О любимая, любимая!

Маргарита. День! Настанет день! Последний день! День свадьбы! — Не говори никому, что ты провел ночь у Гретхен. — Мой веночек! — Мы свидимся опять! — Слышишь, шаги горожан на улице. Слышишь? Ни слова громкого! — Колокол звенит! — Крак, сломан жезл! — Все чувствуют на своей шее острие топора, который перерубит мою шею. — Слышишь, колокол!

Мефистофель (*появляясь*). Идем! Или вы пропали, мои кони дрожат, начинается утро.

Маргарита. Он! Он! Отошли его, прогони его отсюда! Он пришел за мной! Нет! Нет! Божий суд, свершись надо мной, я твоя! Спаси меня! Никогда, больше никогда! Прощай навеки! Прощай, Генрих.

Фауст (*обнимает ее*). Я не отпущу тебя!

Маргарита. Ангелы святые, спасите мою душу! — Мне страшно с тобой, Генрих.

Мефистофель. Она осуждена!

Он исчезает вместе с Фаустом,
слышен скрежет двери, замирающий крик:
«Генрих! Генрих!»

Эта сцена потрясает своим трагизмом. Она вся написана в манере, типичной для «Бури и натиска». Здесь нет речей, есть только восклицания. Их смысл не всегда ясен, и в одном месте мне показалось необходимым объяснить слова Маргариты.

Бред героини, потрясенность Фауста и равнодушные Мефистофеля переданы молодым Гете с удивительной силой и крайне экономными средствами.

Гете перечитал эту сцену спустя более чем двадцать лет и поразился ее силе. После многих дополнений к первым сценам, написанным в стихах, финал выглядел особенно мрачным. Гете поделился тогда с Шиллером: «Удивительная вещь обнаруживается при этом (при перечитывании старого текста. — А. А.): некоторые трагические сцены, написанные прозой, по своей натуральности и силе совершенно нестерпимы рядом с другими. — Поэтому я стараюсь теперь переложить их в стихи, ибо тогда идея просвечивает как бы сквозь дымку и непосредственное воздействие могучего материала приглушается» (5.V.1798).

Множественное число («некоторые сцены») — по-видимому, описка. Из прозаических сцен «Пра-Фауста» трагической является только эта. Гете переписал ее в стихах, и такую она стала в окончательном тексте первой части «Фауста».

Сравнив прозаический и стихотворный текст, трудно увидеть их близость. В основном изменения касаются частностей. Гете делает ясными все реплики, бывшие несколько туманными в «Пра-Фаусте», дополняет текст, разъясняет все необходимое для понимания происходящего в этом кратком, но полном глубочайшего трагизма эпизоде.

Прежде всего он устраняет следы театральности, перенося некоторые ремарки в речь Фауста. Так, после песенки Гретхен в «Пра-Фаусте» идет ремарка: «Фауст дрожит, шатается, берет себя в руки». Теперь этой ремарки нет. Гете соединяет первые слова Фауста с описанием его душевного состояния:

*Сжимается от боли сердце,
Грудь скорбью мира стеснена.*

*За эту железную дверцей,
Ни в чем невинная, она.
Ты медлишь, ты войти не смеешь,
С ней встретиться лицом к лицу?
Живей! Пока ты цепенеешь,
Ты близишь жизнь ее к концу!*

Главное в последней сцене — драматическое изображение Гретхен. Ее бредовые речи раскрывают всю трагедию чистой и невинной души героини, ее любовь, поступки, невольно сделавшие ее виновной в смерти матери и брата, сознание «греховности», жажду жить и страх смерти, интуитивное решение положиться на волю неба, которое одно она признает судьей над собою.

Сравнив оба текста, прозаический и стихотворный, читатель увидит, как Гете облек трагедию своей героини в высоко поэтическую форму. Звучание стиха и стало тем средством, которое смягчило страшный смысл происходящего.

Но не только это было новым в финале первой части.

«Пра-Фауст» кончается словами Мефистофеля: «Она осуждена!» — и замирающим криком Маргариты, тщетно зовущей возлюбленного, которого увел Мефистофель.

Мрачная, безысходная картина.

В окончательный текст Гете ввел одно слово, и оно изменило конец трагедии. После слов Мефистофеля, уверенного в вечной гибели Гретхен, раздается голос свыше: «Спасена!» Силы неба вняли мольбе героини, и она не досталась аду.

Конечно, даже эти слова не снимают трагизма судьбы Гретхен. После недолгого счастья любви ее

жизнь стала мукой, но страданиями она сторицей искупила свою вину¹.

СОВРЕМЕННОКИ О ПЕРВОЙ ЧАСТИ «ФАУСТА»

Самый теплый прием встретила первая часть «Фауста» у ближайших друзей Гете. Он получил прочувствованное письмо от вдовы своего друга Шарлотты Шиллер. «Я хотела бы суметь передать Вам, как меня захватило „Посвящение“, но Вы и без слов поймете, что я должна была почувствовать. (Она имеет в виду строки о друзьях, которые уже не смогут увидеть завершенное произведение, и в числе их — ее покойный муж. — А. А.) Этот волшебный тон живо и глубоко тронул и взволновал меня. Уже одни эти строфы сами по себе исключительны, велики и прекрасны. Как же должно восхитить и порадовать богатство целого, если так воздействует одна часть его! Это бесконечный мир чувств и мыслей. Вас нужно поблагодарить за то, что у Вас нашлась воля выразить все это, а за то, что в Вас есть так много, надо благодарить богов. Как волнует пение хора в тот момент, когда Фауст берет в руки чашу! Как роскошно и чудесно начало, и как хорошо выражена сущность поэта (в „Театральном вступлении“. — А. А.). Большое впечатление произвел на меня также брат Гретхен. Но я должна сразу сказать о том, что меня неописуемо потрясло, хотя это относится уже к концу. Последняя сцена Фауста

¹ В данной книге нет возможности дать более полную характеристику первой части «Фауста». Развернутую трактовку читатель найдет в специальных работах, в том числе в моей книге «„Фауст“ Гете. Литературный комментарий» (М., 1979).

и Гретхен трогает глубочайшим, глубочайшим образом; какую боль вызывает это прекрасное существо в своем безумии! Как тонко подмечено, что после своего преступления она утрачивает святейшее чувство любви, и Фауст становится ей безразличен и чужд! — как он и его злой друг пытаются увести ее и как все же ее чистая натура проявляется в том, что она воспротивилась им, и Мефистофель говорит: „Она осуждена“; тогда на сердце становится легко. Народная песенка о птичке в этой сцене удивительно красива. — Я никак не могу успокоиться после этой сцены. Мне хочется еще раз поблагодарить Вас за все, ибо чары вашего творения захватывают с огромной силой; оно бесконечно по глубине мыслей» (14.VI. 1808).

Композитор Цельтер написал Гете 3.VII.1808 г., что он «сильно потрясен сценой на Брокене („Вальпургиева ночь“). Зрелище злосчастной Гретхен вызвало мучительное чувство; сколь ни легко написана сцена, она производит ужасающее впечатление».

Так же восторженно отозвался о первой части «Фауста» драматург Захария Вернер: «Тщетно ищу я слова, стремясь передать щемящее чувство, которое пронизывало меня, начиная с поразившего меня в самое сердце элегического предварения (т. е. „Посвящения“ — А. А.) вплоть до заключительной сцены ужасной ночи, этого торжества эмпирией смерти и ада. <...> Если какое-нибудь из гигантских творений Гелиоса достойно первого приза бессмертия, то это „Фауст“ с его блистательной исключительностью, и если бы после всемирного литературного потопа остались только сцена с пуделем, скачка на конях Фауста и его спутника перед казнью (Гретхен. — А. А.), их было бы достаточно, чтобы потом-



Гете в 1828 г.

ство убедилось в способности этого светильника затмить даже Орион Шекспира!»

Романтик З. Вернер восхищался всем романтическим в «Фаусте». Напротив, писатель старшего поколения Кристоф Мартин Виланд, искренно любив-

ший Гете, не принял именно романтические элементы.

Он писал 27.VI.1808 г. знакомому поэту в Вене: «Вот что еще, барочно-гениальная трагедия, подобной которой никогда не бывало и не будет, это только первая часть, и лишь одному Аполлону дельфийскому известно, сколько еще частей должно последовать за нею. Мне очень хочется знать, какое впечатление произведет в Вене это эксцентричное творение гения, и в частности, как Вам понравится Вальпургиева ночь на Блоксберге, в которой наш корифей вступает в соперничество по дьявольской фантазии с адским Брейгелем и по плебейской скабрёзности с Аристофаном. Что скажет господин Томас Вест (австрийский писатель. — А. А.) по поводу этого со всех точек зрения удивительного явления? Интересно также, к каким веселым выкрутасам прибегнет „Новый Прометей“ (венский журнал поклонников Гете. — А. А.), с целью разъяснить нам, что „Фауст“ есть *plus ultra* (наивысшее создание) человеческого духа, самое божественно-человечное и дьявольское во всей поэзии! Надо признать, что в наше время приходится примиряться с тем, о чем 25 лет назад никто и помышлять не смел. *Vous voyez qu'à présent il n'y a qu'à oser pour être sûr de réussir* (Как видите, теперь приходится действовать решительно, чтобы достичь успеха). Все это вызывает у меня опасение, что наш друг Гете своей рискованной затеей навредил себе больше, чем это мог бы сделать его злейший враг, и выиграет от этого разве что его издатель».

За дружелюбной иронией Виланда чувствуется скептическое отношение к «Фаусту», хотя нельзя не признать, что его характеристики не безоснова-

тельны. Фантазия Гете действительно может быть названа барочной и романтической.

Не удивительно, что в кружке Ф. Николаи «Фауст» был встречен враждебно. Типичен отзыв некоего К. Д. Эбелинга в письме к Николаи 14.VI. 1808 г. «Что вы скажете об этом бесстыдном „Фаусте“? <...> Как мало последовательности и определенности в изображении характера Фауста! Какой жалкий шут его Мефистофель! Рядом с немногими удачными, сильными сценами, рядом с песенкой Гретхен и тому подобным (почти все это старое и уже было напечатано) сколько обыденной болтовни и рифмоплетства! Стоило ли продавать душу дьяволу ради того, чтобы попасть на студенческую попойку и на кухню ведьмы, что этому пошлому Фаусту всем не кажется скучным. <...> Неужели не найдется мужественный человек, который восстанет против этого гетевского безобразия и не запротестует?»

Вскоре появляются отклики в печати. В 1809 г. в «Библиотеке словесных и изобразительных искусств» была напечатана рецензия директора Ваймарской гимназии Карла Августа Бетигера. Вспомнив «Фрагмент» 1790 г., Бетигер утверждал: «...сюжет нелеп; <...> можно с полным правом сказать, что это высшее и вместе с тем самое причудливое из всего, созданного гением немецкой поэзии. И действительно, как говорит сам поэт (см. Пролог, с. 12), здесь нет единства; он сам весьма характерно назвал это — „рагу“».

Бетигеру очень понравилось «Посвящение», но он не понимает, как можно было вместе с тем написать «Вальпургиеву ночь» и «Сон в Вальпургиеву ночь». «Тон этих сцен не имеет ничего общего со звуками золотой арфы» (намек на строку из „По-

священия»: «Эоловою арфой прорыдало»). Критик находит в «Театральном вступлении» «удачные и тонкие замечания о драме вообще и о вкусах немецкой публики в частности».

«Пролог на небе» вызвал неудовольствие Бетигера: «Разве Мефистофель только плут, подобно шуту у стола Юпитера? Ведь он дьявол, совратитель людей, так как же может Господь, создатель и отец людей, сказать ему:

Таким, как ты, я никогда не враг».

Монолог Фауста после беседы с Вагнером, когда герой решает выпить чашу с ядом, Бетигер находит скучным. Зато сцена за городскими воротами нравится ему своей правдивостью. Превращение черного пуделя в Мефистофеля представляется Бетигеру «весьма поэтическим», «но две беседы с адским духом утомляют своей длительностью». «Обращение Валентина к сестре, сколько бы в нем ни было горькой правды, слишком длинно для умирающего». О «Вальпургиевой ночи» и «Сне в Вальпургиеву ночь» сказано: «Несмотря на высокую поэтичность всего этого, с нравственной точки зрения это нам решительно не нравится».

Финал вызвал одобрение критика: «Прекрасна <...> сцена в тюрьме. Сам Шекспир не создал ничего трогательнее ее... Конец не радует; он слишком отрывист. Но простота, естественность волнующего тона, с каким переданы в этой сцене тончайшие чувства, так же, как фантазия и понимание человека, которые были необходимы, чтобы написать эту сцену, вызывают глубочайшее восхищение гением автора. Ни один немецкий поэт не постиг человеческое сердце так, как Гете».

И самое главное: «Решил ли он (Гете) также

проблему: ради чего предался Фауст дьяволу? Мы сомневаемся в этом».

Статья ученого мужа и педагога показывает, как восприняли «Фауста» в некоторых кругах образованных читателей. Едва ли удивительно после этого презрение Гете к современной критике.

«Фаусту» посвятила целую главу в своей книге «О Германии» (1813) знаменитая французская писательница Жермена Сталь. Немецкого языка она не знала, но воспитателем ее детей был одно время писатель и критик Август Вильгельм Шлегель, один из зачинателей немецкого романтизма. Шлегель знал госпожу Сталь с лучшими произведениями немецкой литературы, а она в свою очередь описала французским читателям, что происходило в духовной жизни Германии. Ее сочинение облетело всю Европу.

Сталь посетила Ваймар еще в декабре 1803 — январе 1804 г. и познакомилась с Гете. Она заметила, что Гете утратил тот юношеский пыл, который одушевлял «Вертера». Вот как она определяет новую творческую манеру поэта: «Если говорить о нынешней поэтике его творчества, то теперь Гете считает, что писатель должен сохранять спокойствие даже тогда, когда создает произведение, полное страсти, и что, стремясь воздействовать на своих читателей, художник должен оставаться хладнокровным...»

Для Сталь образцами драмы продолжали оставаться трагедии Корнеля и Расина. Естественно поэтому, что форма «Фауста» в ее глазах была неправильной: «это не трагедия и не роман», писала она. «Пьеса о Фаусте, без сомнения, не может служить хорошим образцом. Если рассматривать ее как тво-

рение неистового духа или пресыщенного ума, то можно лишь пожелать, чтобы подобные создания не появлялись больше, но такой гений, как Гете, ломает все преграды, и богатство его мысли столь велико, что он отвергает и опрокидывает все ограничения, налагаемые искусством».

Таково заключение главы о «Фаусте». В ней дан его подробный разбор. В понимании Сталь подлинный герой произведения — Мефистофель. «В этом персонаже, одновременно реальном и фантастическом, Гете хотел воплотить самую горькую насмешливость, какую способно возбудить презрение ко всему, и тем не менее доставляющую удовольствие своей веселой дерзостью. В речах Мефистофеля звучит поистине дьявольская ирония, распространяющаяся на весь мир, и он судит вселенную как плохую книгу, попавшую на цензуру к дьяволу».

В Фаусте, по мнению Сталь, «собраны все слабости человеческого рода: жажда знания и утомление от труда; потребность успеха и пресыщение удовольствиями. Он совершенный образец существа переменчивого и подвижного, чьи чувства более эфемерны, чем жизнь, на краткость которой он жалуется. У Фауста больше гордыни, чем воли; внутреннее нетерпение заставляет его восстать против природы, он прибегает к колдовству, дабы избежать тех трудностей, на которые обречен смертный человек».

Судьба Маргариты трогает сердце писательницы. Она видит в ней жертву адских сил, сил зла. Вместе с тем Жермена Сталь, одна из первых поборниц женского равноправия, рада отметить, что Гете почти всегда наделяет своих героинь высокими достоинствами.

Рассказ Жермены Сталь о трагедии, переводы больших отрывков из нее, признание эмоциональной силы и художественной выразительности отдельных сцен и монологов, несомненно, содействовали популяризации «Фауста».

«Фауст» находил все больше читателей. И это могло служить для его творца главным утешением, ибо критика не скоро смогла по достоинству оценить великое творение Гете. Его значительность ощущали многие, однако необычность формы смущала не только педантов, но и благожелателей Гете.

Понадобилось немало времени, чтобы первая часть «Фауста» была оценена во всей ее значительности.

ЧУЖИЕ ПРОДОЛЖЕНИЯ «ФАУСТА»

В сюжете Фауста была для немецких умов особая привлекательность. Гетевский «Фрагмент» вызвал новый интерес к истории чернокнижника. В 1796 г. в «Берлинском архиве времени и вкуса» появилось сочинение некоего Иоганна Фридриха Шинка «Союз доктора Фауста с адом». Как явствует уже из названия, автор решил восполнить пробел во «Фрагменте», где еще нет договора Фауста с Мефистофелем.

Шинк изобразил, как они заключают договор. Автор следовал легенде о Фаусте, и у него герой полон страха перед силами ада. Когда Мефистофель протягивает ему роковую бумагу, шинковский Фауст сначала сопротивляется и лишь после страшных угроз черта выдавливает: «Я подпишу». Гете, как помнит читатель, мыслил поведение Фауста иначе. Его герой смело ищет союза с любыми силами, ко-

торые помогли бы ему достичь цели, и ничуть не боится адских мук.

Шинк помнил, что любой договор с дьяволом должен быть скреплен кровью. Черт вытаскивает ланцет. Фауст опять отшатывается, однако новые угрозы Мефистофеля еще раз вынуждают его повиноваться.

Гете не замедлил откликнуться на сочинение Шинка. Среди сатирических «ксений», которые создавали он и Шиллер в полемике с убожеством тогдашней литературы, есть и эпиграмма на Шинка:

*Черту не раз продавал свою душу в Германии Фауст;
Столь прозаично, однако, союза он не заключал.*

Перевод мой. — А. А.

Как показал О. Пниовер, Гете все же внимательно прочитал сочинение Шинка и даже невольно занимствовал оттуда мелкие штрихи. Так, у Шинка есть хор духов, и Гете, писавший свою сцену договора позже, тоже ввел такой хор, хотя у него он занимает меньше места. О. Пниовер отметил несомненную параллель между двумя текстами. У Шинка после исчезновения Мефистофеля Фауст говорит:

*Исчезло все, следа здесь не оставив.
Во сне то было или наяву?
Здесь смерть в темнице, там окно в мир духов.*

Перевод мой. — А. А.

У Гете Фауст произносит:

*Ужели я обманут снова?
Мир духов вновь исчез: во сне
Коварный бес явился мне
И пудель от меня сбежал.*

Перевод Н. Холодковского.

У Шинка:

*Verschwunden alles, keine Spur mehr da?
Hat mich ein Traum geneckt? Erblick ich Wahrheit?
Hier Kerkertod, dort Blick in Geisterreich.*

У Гете:

*Bin ich denn abermals betrogen?
Verswindet so der geisterreiche Drang,
Daß mir ein Traum den Teufel vorgelogen
Und dass ein Pudel mir entsprang?*

У Шинка много раз повторяется удачный образ — ключ к дверям, за которыми таятся тайны жизни и смерти. Для монолога Фауста в первой сцене Гете воспользовался тем же образом:

*Я, как ключи к замку, вас подбираю,
Но у природы крепкие затворы.*

Подобные параллели мелки и не слишком значительны. Гете со своей обычной впечатлительностью невольно удержал в памяти несколько слов и образов, но, конечно, продолжая своего «Фауста», шел совершенно иным путем.

Шинк не ограничился одним отрывком. В 1795 г. он в том же «Архиве» напечатал «Пролог к драматическому произведению „Доктор Фауст“». Гете, конечно, прочитал и это сочинение своего соперника. Здесь речь может идти уже не о частностях, а о значительной идее. В прологе Шинка происходит беседа между Сатаной и Мефистофелем о Фаусте. Этот пролог был напечатан до того, как Гете возобновил работу над «Фаустом». Мы помним его слова Эккерману о том, что идея пролога на небе была наваяна книгой Иова. Нет оснований не доверять Гете. Но беседа происходила тридцать лет спустя после появления пролога Шинка. Гете вполне

мог позабыть о нем. Выдумка Шинка могла подсказать идею пролога — но не в аду, как у Шинка, а на небе.

Первая часть «Фауста» заставила забыть о сочинениях Шинка, и если бы не эпиграмма Гете, они исчезли бы бесследно. Исследователи, извлекая их из мрака забвения, открыли любопытную страницу творческой истории «Фауста».

Так как Гете долго не публиковал продолжения «Фауста», нашлись охотники разделить лавры Гете и завершить историю великого мага и чернокнижника.

Среди знакомых Гете был поэт Карл Шене; Гете послал ему рукопись первой части «Фауста» еще до ее появления в печати, обозначив как «романтическую трагедию». Много лет спустя, не успев еще Гете приступить ко второй части, как Шене сделал это за него и опубликовал «Продолжение „Фауста“ Гете» (1823). Гете иронически заметил в письме Цельтеру: «...удивительно, как может разумный человек считать продолжением то, что на самом деле всего лишь повторение, просто беда, когда, научившись писать прозу и стихи, они считают, что этого достаточно» (14.XII.1822).

В 1831 г. молодой философ гегельянец Карл Розенкранц издал свой «Эпилог духов к трагедии „Фауст“».

Молодые люди, мечтавшие о литературной славе, совершали паломничество в Ваймар, чтобы получить благословение первого поэта Германии. Среди них был и Генрих Гейне. Его брат Максимилиан, очевидно, со слов автора «Книги песен», рассказывает об этой встрече, происшедшей в сентябре 1824 г. «Гете принял Гейне со свойственной ему изящной

снисходительностью. Разговор шел если не о погоде, то во всяком случае о самых обычных вещах; говорили также об аллее тополей между Иеной и Ваймаром.

Неожиданно Гете задал Гейне вопрос:

— Над чем вы сейчас работаете?

Молодой поэт, не раздумывая, ответил:

— Над „Фаустом“.

Гете — вторая часть его „Фауста“ тогда еще не вышла — несколько оторопел и спросил язвительно:

— У вас больше нет дел в Ваймаре, господин Гейне?

Гейне быстро ответил:

— С той минуты, как я переступил порог дома вашего превосходительства, все мои дела в Ваймаре закончены, — и откланялся»¹.

Возможно, Гейне только задумал продолжение «Фауста», а, может быть, Гете отбил у него охоту заниматься этим, но даже набросков произведения Гейне о Фаусте не сохранилось. Но значительно позднее он написал либретто балета «Фауст», для которого мог использовать свой юношеский замысел.

¹ Heine Maximilian. Erinnerungen an Heinrich Heine und seine Familie: Von seinem Bruder... Berlin, 1868, S. 123.

«ЕЛЕНА»

КУЛЬТ АНТИЧНОЙ КРАСОТЫ

Когда Гете задумал «Фауста», он еще не представлял себе конкретно объем произведения. Дорабатывая «Пра-Фауста», он убедился, что столь обширное содержание невозможно вместить в рамки одной пьесы. Уже только история духовного кризиса ученого и его любви к Маргарите превосходила размеры самой большой стихотворной пьесы. Стало очевидно: драму о Фаусте надо разделить на две части. Мы не знаем, когда точно созрело это намерение, но в приведенном выше плане, созданном в конце 1790-х гг., уже намечено разделение на две части и четко определена тема каждой из них.

В первой части действие вращается вокруг личных переживаний героя; во второй надо было показать Фауста в его отношениях с внешним миром. Так было в народной книге о Фаусте, и это же советовал своему другу Шиллер: «Следует, по моему мнению, ввести Фауста в активную жизнь, и что бы Вы ни выбрали из этой массы, мне кажется, что в силу своей природы это потребует весьма большой обстоятельности и широты» (26.VI.1797). Гете согласился с Шиллером, отметив, что это совпадает

с его «собственными планами и намерениями» (27.VI.1797).

И в самом деле, ведь уже в первой части Фауст выражал желание изведать все, что выпадает на долю человечества. Ни посещение погребка Ауэрбаха, ни даже любовь к Гретхен не исчерпывали возможностей погружения в гущу жизни, к которому стремился герой.

Мы не знаем, однако, как представлял себе Гете в пору создания «Пра-Фауста» продолжение жизненного пути героя после гибели Гретхен. На это нет указаний ни в рукописях Гете, ни в рассказах тех, кто беседовал с ним. Но приступая к завершению первой части, он определил главное в дальнейшей судьбе Фауста, указал сферы и смысл деятельности героя и конечный вывод, который он делает из всего пережитого. Вчитаемся еще раз в наметку Гете:

«Наслаждение деятельностью вовне. Радость сознательного созерцания красоты — вторая часть.

Внутреннее наслаждение творчеством...»

Итак, сначала деятельность в широком смысле слова, и можно допустить, что подразумевается деятельность практическая. Затем — переход в область прекрасного. Венец всего — «внутреннее наслаждение творчеством». Вот как мыслится Гете содержание второй части в конце восемнадцатого столетия. Зная теперь, как закончил Гете своего «Фауста», мы видим, что в 1790-е гг. замысел Гете был иным. Фауст нашел смысл жизни в практической деятельности, в труде на благо людей. В плане, который мы только что прочитали, наслаждение красотой и творчеством составляет вторую и более высокую ступень, чем «деятельность вовне». «Внутреннее наслаждение» выше, и оно — тот «конечный вывод мудрости зем-

ной», к которому Гете намеревался подвести своего героя на рубеже двух веков.

Такое решение темы было обусловлено духовным состоянием, в каком находился в те годы поэт. Мы убеждаемся в этом, обращаясь к решающим моментам идейного развития Гете. Умонастроение периода «бури и натиска» определило пафос «Пра-Фауста» с его протестом против действительности и глубоким ощущением трагизма жизни. В своем законченном виде первая часть «Фауста» сохраняет основные мотивы первоначального замысла. Однако безысходность уступает в ней место проблеску надежды («Спасена!») и более широкому философскому взгляду на жизнь как поле борьбы добра и зла; лучшие начала жизни превосходят силу последнего.

Между «Пра-Фаустом» и первой частью «Фауста» есть существенные различия, но не такие, которые сделали бы эти два произведения противоположными. Гете и в первой части «Фауста» глубоко не удовлетворен действительностью, не примиряется с пороками и убожеством современной немецкой жизни. Но поэт любит жизнь и ищет путей преодоления трагизма. Даже отойдя от движения «бури и натиска», Гете не стал смотреть на мир сквозь розовые очки. Его действенная натура не желает мириться с мрачной судьбой, на которую обречены люди. Но восстание бессмысленно, в тогдашней Германии оно просто не было возможно. Какой же выход? Гете ищет среднего пути, пути, достойного человека: не покоряться, но и не сопротивляться законам жизни.

Он, вместе со своим героем раньше стремившийся к безграничному, создает поэтический манифест своей новой веры и многозначительно озаглавливает

его — «Границы человечества» (1779). Поэт возглашает:

*...с богами
Меряться смертный
Да не дерзнет...*

Перевод А. Фета.

Не восставать против мироздания, а познать его законы и жить согласно им; так сказано в стихотворении «Божественное»:

*По вечным, железным,
Великим законам
Всебытия мы
Должны невольно
Круги свои совершать.*

Перевод Ап. Григорьева.

Девизом Гете-бунтаря была «свобода», теперь его сменяет призыв: «Человек должен быть благородным, щедрым на помощь и добрым» —

*Edel sei der Mensch,
Hilfreich und gut!*

Теперь Гете и его друга Гердера вдохновляет идея гуманности. Гердер теоретически обосновал ее в обширном труде «Идеи к философии истории человечества» (1784—1791). Многие мысли сочинения он обсуждал с Гете. Гердер пишет: «...натура наша получила свой органический строй, чтобы достигать именно этой очевидной цели — гуманности; для этого даны нам и все более тонкие ощущения и влечения, разум и свобода, хрупкость и выносливость тела, язык, искусство и религия. В каких бы условиях ни существовал человек, в каком бы обществе он ни жил, в уме его всегда могла быть одна только гуман-

ность, и возделывать мог он лишь дух гуманности, как бы ни представлял ее себе»¹. Так думал не только Гердер, но вместе с ним и Гете.

Историю человечества Гердер мыслил как путь развития гуманности. Это следствие способности, возвышающей человека над всем остальным живым миром, — способности совершенствоваться. А она — следствие творческих сил, заложенных в человека природой.

Одним из вершинных явлений человеческой культуры было греческое искусство. Гердер считал, что греческое искусство — плод определенной эпохи, которая уже не повторится, и поэтому «гений тех времен принадлежит прошлому»².

Гете же вернулся в 1788 г. из Италии с твердым убеждением в необходимости возродить античный художественный идеал. В этом он следовал идеям двух старших своих соотечественников. Один из них, искусствовед Винкельман (1717—1768) в «Размышлениях о подражании греческим произведениям живописи и скульптуры» (1757) писал, что творениям античного искусства свойственны «благородная простота и спокойное величие». В этом духе он затем подробно охарактеризовал основные памятники той эпохи в своей «Истории искусства древности» (1764). Винкельман утверждал, что характер греческого искусства был обусловлен демократическим строем Афин. Лессинг в трактате «Лаокоон» (1766) поддержал такой взгляд на греческое искусство, хотя в частности расходился с Винкельманом.

¹ Гердер И. Г. Идеи к философии истории человечества / Перевод А. Михайлова. М., 1977, с. 428.

² Гердер И. Г. Указ. соч., с. 359.

Благодаря этим двум мыслителям в Германии утвердилась идея, что расцвет искусства определяется государственным строем и, в первую очередь, степенью свободы в нем. Эту идею горячо приняли передовые люди, ненавидевшие феодально-монархическую тиранию и религиозный фанатизм. Идеи Винкельмана и Лессинга были глубоко усвоены как Гете, так и Шиллером.

Когда оба поэта поняли неосуществимость надежд на социальные и политические перемены в Германии, они не отказались ни от идеала свободы, ни от желания создавать художественные ценности. Но как сохранить свои идеалы в крайне враждебных условиях?

Убожеству отсталой Германии Гете и Шиллер противопоставляли античный художественный идеал — красоту, глубочайшую гармонию, благородную простоту и спокойное величие. Шиллер разработал их общий взгляд в «Письмах об эстетическом воспитании человека» (1795). Искусство не было для него самоцелью. Он прямо писал, что «самое совершенное произведение искусства» — это «построение политической свободы». Но раз реальных возможностей для этого нет, то «для решения на опыте указанной политической проблемы нужно пойти по пути эстетики, ибо путь к свободе ведет только через красоту»¹.

Так неожиданно повернул Шиллер положение Винкельмана о том, что красоту греческого искусства породила свобода. Немецкий поэт утверждает, что воспитание чувства прекрасного неизбежно воз-

¹ Шиллер Ф. Статьи по эстетике. — Собр. соч.: В 7-ми т. М., 1957, т. 6, с. 253—254, далее — 274, 282, 283, 355, 356.

будит в людях стремление к свободе. Эстетическое воспитание человека должно стать средством воспитания гражданственности. Но достигается это не получениями, а чисто художественными средствами. Необходимо воспитать в людях мужество, способность действовать, «ибо всякое просвещение рас­судка заслуживает уважения лишь постольку, по­скольку оно отражается на характере, но в извест­ном смысле и проистекает из характера, ибо путь к уму ведет через сердце. Следовательно, самая на­стоятельная потребность времени — развитие способ­ности чувствовать...»

Подчеркнем, речь идет не об отдаленном от жиз­ни эстетстве, и это со всей силой выражено Шил­лером в словах: «...энергия характера, ценою кото­рого обыкновенно покупается эстетическая культура, представляется наиболее действительной пружиной всего великого и прекрасного в человеке...». «Красо­ту нужно понять как необходимое условие существа человечества», утверждает Шиллер. Но ввиду того, что в жизни нет свободы, надо дать людям первое ощущение ее, и это достигается посредством иску­ства.

«Эстетическое творческое побуждение незамет­но строит посреди страшного царства сил и посреди священного царства законов третье, радостное цар­ство игры и видимости, в котором оно снимает с человека оковы всяких отношений и освобождает его от всего, что зовется принуждением как в фи­зическом, так и в моральном смысле».

Наконец, это создаваемое Шиллером «царство эстетической видимости» явится, по его мысли, выс­шим воплощением гуманности, ибо «только общение в прекрасном соединяет людей».

Теория явно идеалистическая, но столь же очевидно, что в основе ее — благородная идея сочетания гуманности и красоты. Она отнюдь не призвала примириться с убогой действительностью. Наоборот, подлинно эстетическое должно было обострить чувство отвращения к действительности, враждебной красоте.

Основные идеи Шиллера были близки Гете. Задолго до Шиллера Гете уже осваивал наследие античной классики в своем творчестве — в первое веймарское десятилетие и затем в Италии. Он стремится достичь гомеровской ясности, простоты, естественности, точного воплощения явлений действительности в слове. Как поэт он использует античные стихотворные размеры, в первую очередь гекзаметр и элегическое двустишие. Он совершает два смелых эксперимента: пишет гекзаметром поэму на средневековый сюжет — «Рейнеке лис» (1793) и поэму о современной жизни — «Герман и Доротея» (1797).

В эти годы Гете часто обращается к сюжетам из греческой мифологии. Он замышляет драму «Навзикая», поэму «Ахиллеида», пишет короткую пьесу «Палеофрон и Неотерпа»; в последней аллегорически изображает борьбу старого и нового, но, по словам Гете, конфликт решается «в веселом духе, что, однако, в нашем расколотом мире невысказано...» (письмо 27.IX. 1816).

Частое обращение Гете к античности было вызвано стремлением приобщить немецких читателей к миру идеальной красоты, где героями были люди большой энергии и цельного характера.

ПЕРВОЕ ПОЯВЛЕНИЕ «ЕЛЕНЫ»
(1800)

В народной книге о Фаусте рассказывается, что на двадцать третьем году своего договора с дьяволом Фауст потребовал, «чтобы тот доставил ему Елену Прекрасную. <...> Так она его сердце пленила, что стал он с ней грешить и держал при себе как свою наложницу и так ее полюбил, что ни на мгновение не мог с ней разлучиться. А в последний год она от него забеременела и родила ему сына, которому Фауст горячо радовался. Дитя это сообщало Фаусту о многом таком, что в будущем должно было случиться в различных странах. Когда же он затем лишился жизни, исчезли вместе и мать, и ребенок»¹.

Из народной легенды союз Фауста с Еленой перешел в трагедию Марло, а из нее — в некоторые кукольные комедии о Фаусте.

Гете еще работал над первой частью, когда в его дневнике (12 сентября 1800 г.) появилась новая тема: «Утром „Елена“. <...> Господин надворный советник Шиллер, кое-что об „Елене“». Значит, сделав первый набросок, Гете сразу поделился этой новостью с другом. (Читателя не должно удивлять формальное титулование Шиллера в дневнике Гете. Несмотря на идейную близость, их отношения никогда не были фамильярными, и Шиллер нередко обращался к Гете, называя его «Ваше превосходительство».)

Под впечатлением отрывка и беседы Шиллер на другой же день написал Гете: «...возвышенные и благородные идеи придадут всему произведению его

¹ Легенда о докторе Фаусте, с, 94.

очарование, и Елена явится символом всех прекрасных образов, которые войдут в эту поэму» (13.IX.1800).

Прошло еще девять дней, и Гете опять прочитал другу то, что успел написать за это время. Через два дня Шиллер написал Гете: «То новое, что Вы мне прочитали, произвело на меня большое и благоприятное впечатление, от монолога [Елены] веет высоким благородным духом древней трагедии... и производит соответствующий ей эффект, глубоко волнует своей спокойной мощью, Даже если Вы не увезете из Иены ничего другого поэтического, кроме этого и Вашего решения о дальнейшем ходе этой части трагедии, то Ваше пребывание в Иене уже вполне оправдано. Если Вам удастся синтез благородного и варварского, в чем я не сомневаюсь, то тем самым будет найден ключ к остальной части произведения в целом, и тогда Вам уже не будет трудно, исходя аналитически из этого пункта, следуя общему смыслу и духу, определить и расположить остальные части. Ибо эта вершина, как Вы сами ее называете, должна быть видна со всех точек произведения, и они должны быть видны с нее» (23.IX.1800).

Что же прочитал Гете Шиллеру? Чтобы узнать это, читателю достаточно открыть третий акт второй части Фауста. Он начинается с большого монолога спартанской царицы. После победы над Троей, куда увез Елену Парис, она возвращена Менелаем в Спарту. Ее сопровождают пленные троянки, образующие хор.

Елена взволнована возвращением на родину. Прошедшее представляется ей ужасом. Оказывается, она не добровольно последовала за Парисом, а была по-

хищена им. Теперь ее тревожит поведение мужа, который, как ей кажется, замышляет недоброе. Он остался на берегу устроить смотр своему войску, а ее отправил во дворец приготовить треножник для жертвоприношения и хорошо отточенный нож. Войдя во дворец, Елена не встретила никого, за исключением безобразной одноглазой Форкиады.

Обе фигуры являются символическими. Елена — воплощение божественной красоты; однако она существо бессильное и зависит от того, кто берет над нею власть. Форкиада — символ злобного уродства.

В подзаголовке «Елена» обозначена как «сати-ровская драма» и «Эпизод из „Фауста“». Это не больше, чем фрагмент, в котором тема лишь намечена, но не развита.

Много лет спустя, но еще до завершения второй части «Фауста» Гете писал В. Гумбольдту: «Вы, верно, помните еще драматическую „Елену“, которая должна была явиться до второй части „Фауста“? <..> Это один из старейших моих замыслов; он основан на традиционном сюжете кукольного театра, где Фауст заставляет Мефистофеля привести ему для любовных утех Елену» (22.X.1826).

Гете не завершил «Елену». Лишь много лет спустя он возвратился к ней и написал план произведения. Он датирован 1816 г., но, по мнению многих исследователей, отражает более ранний замысел. Возможно, именно этот план Гете читал Шиллеру. Елена, возрожденная к новой жизни, оказывается в Германии в средние века. Здесь должна произойти ее встреча с Фаустом, но Елена хотела бы вернуться в древнюю Элладу. Фауст объясняет ей, что все, кого она знала, уже умерли и лишь

ее одну вывели из Элизиума. Далее в плане стоит: «Елена. Благодарность. Языческая любовь к жизни. Фауст. Страстность. Участие. Елена. Поручает себя Фаусту».

Здесь уже видна идея Гете сочетать античный идеал красоты и языческое жизнелюбие с духовными стремлениями более позднего времени. Этот замысел и развит в третьем акте второй части «Фауста». Но план остался неосуществленным.

НОВЫЕ ПРИКЛЮЧЕНИЯ ФАУСТА

С течением времени Гете сам перестал верить, что когда-нибудь напишет вторую часть. Поэтому он решил включить в автобиографию «Из моей жизни. Поэзия и правда» рассказ о том, как ему мыслилась дальнейшая судьба героя. Вот набросок плана второй части, написанный в 1816 г.:

«В начале второй части мы находим Фауста погруженным в сон. Его окружают хоры духов, которые в видимых символах и прекрасных гимнах воспевают наслаждение, даваемое почетом, славой, могуществом и властью. За их манящими речами и мелодиями скрывается, однако, ироническое отношение ко всему этому. Он пробуждается окрепшим и ощущает, что вся прежняя власть над ним чувственности и страсти исчезла. Его дух, очистившийся и снова свежий, стремится к самому высокому.

Появляется Мефистофель, весело и занимательно рассказывает ему о созванном императором Максимилианом собрании князей; Мефистофель описывает, как бы глядя в окно, все происходящее на площади, чего Фауст не видит. Затем он сообщает, что в одном из окон ратуши видит Императора,

беседующего с кем-то из князей, и уверяет Фауста, что властитель справляется о том, где находится Фауст и нельзя ли его привести ко двору. Фауст дает себя убедить, и его плащ делает возможным их быстрый перелет. В Аугсбурге они останавливаются в уединенном месте, и Мефистофель отправляется пошпионить. Фауст тем временем предается своим прежним сложным размышлениям о требованиях к самому себе, и когда Мефистофель возвращается, Фауст выдвигает странное условие: Мефистофель не смеет входить в зал и должен оставаться на пороге — это затем, чтобы в присутствии Императора не было никаких фокусов и наваждений. Мефистофель соглашается. Мы переносимся в большой зал, где Император, только что вставший из-за стола, подходит с одним из князей к окну и выражает желание обладать плащом Фауста, что позволило бы ему поохотиться в Тироле, а завтра утром снова оказаться на заседании. Докладывают о прибытии Фауста, и Император милостиво принимает его. Все вопросы Императора клонятся к тому, как при помощи волшебства устранять жизненные трудности. Фауст в ответ говорит о высших требованиях и более высоких целях. Император не понимает его, придворные еще меньше. Разговор становится путанным и затухает, Фауст в растерянности оглядывается, ища Мефистофеля, тот сразу же появляется за его спиной и отвечает за него. Беседа становится оживленной, приближаются другие лица, и все радуются чудесному гостю. Император просит вызвать духов, и ему обещают это. Фауст уходит, чтобы сделать необходимые приготовления. Мефистофель мгновенно принимает его облик, начинает развлекать женщин и девушек, становится в

их глазах совершенно неоценимым, так как, чуть коснувшись, он убирает бородавку с руки одной, довольно грубо надавив своей замаскированной конской ногой, избавляет от мозолей другую, а одна блондиночка, не брезгуя, позволяет ему коснуться своими костлявыми и острыми руками ее личика, когда он обещает ей убрать с него веснушки, в чем она убеждается, взглянув в карманное зеркальце: веснушки исчезают одна за другой. Наступает вечер; сам собою возникает волшебный театр. Появляется фигура Елены. Замечания дам об этой красавице из красавиц вносят оживление в эту довольно страшную сцену. Явление Париса: мужчины делают о нем замечания, подобные тем, которые делали женщины [об Елене]. Мнимый Фауст (на самом деле это Мефистофель. — А. А.) находит справедливыми мнения обеих сторон, происходит очень веселая сцена.

Зрители не могут прийти к согласию, кого вызвать третьим; духи, ожидающие вызова, начинают волноваться; появляется одновременно еще несколько знаменитых фигур. Возникают странные отношения, пока, наконец, не исчезают и театр и призраки. Настоящий Фауст, освещенный тремя лампами, лежит в беспамятстве на заднем плане. Мефистофель удирает; высказывается подозрение о двойниках, и всем становится не по себе.

Когда Мефистофель снова встречается с Фаустом, тот одержим страстью. Он влюбился в Елену и требует от мастера, способного на тысячи проделок, чтобы он немедленно дал ему заключить ее в объятия. Но тут возникают трудности. Елена принадлежит Оркусу [богу преисподней], волшебством ее можно вызвать, но удержать нельзя. Фауст на-

ставляет на своем, и Мефистофель берется за дело. Безудержное стремление Фауста к познанной наконец высшей красоте. Старинный замок, чей владелец воюет в Палестине, а управитель занимается колдовством, должен стать жилищем нового Париса. Появляется Елена, при помощи волшебного кольца ей возвращается телесность. Ей чудится, будто она только что вернулась из Трои в Спарту. Все вокруг выглядит пустынным, ей недостает общества, особенно мужского, без которого она всю жизнь не могла обходиться. Входит Фауст в облике немецкого рыцаря и кажется ей очень странным по сравнению с древними героями. Сначала он вызывает ее отвлечение, но так как он умеет льстить, она постепенно начинает благоволить ему, и он становится преемником многих героев и полубогов. От этой связи рождается сын, и стоит ему только появиться на свет, как он уже пляшет, поет и рассекает воздух словно ударами рапиры. Надо, однако, знать, что этот замок окружен волшебной границей, в пределах которой только и возможны эти полуправдоподобные происшествия. Быстро растущий мальчик доставляет матери много радостей. Ему позволяют все, но не разрешают переходить через один ручей. Но однажды в праздник он слышит раздающуюся оттуда музыку и видит, как там танцуют крестьяне и воины. Он переходит границу, смешивается с толпой, оказывается втянутым в потасовку, ранит многих, но в конце концов сам убит священным мечом. Волшебник-управитель замка вызволяет его труп. Мать безутешна, ломая в отчаянии руки, она сдергивает с пальца кольцо и падает на руки Фауста, но он обнимает только ее пустое платье. Мать и сын исчезают. Мефистофель, который под видом старой

ключницы до сих пор оставался свидетелем происходившего, пытается утешить друга и стремится возбудить в нем жажду собственности. Владелец замка погиб в Палестине. Его имуществом хотят завладеть монахи, своими молитвами они разрушают волшебный круг. Мефистофель советует прибегнуть к физическому насилию и предоставляет Фаусту трех помощников с именами — Рауфебольд (в переводе) — „Догоняй“, Хабебальд („Забирай“) и Хальтефест („Держи-крепко“). Фауст, считая себя достаточно вооруженным, отпускает Мефистофеля и управителя, ведет войну с монахами, мстит за смерть своего сына и добывает большую добычу. За это время он состарился, и что будет дальше, выяснится, когда мы соберем отрывки или, точнее, различные наработанные места этой второй части и тем самым сохраним то, что сможет заинтересовать читателей».

Подготовив это изложение второй части, точнее, ее первых четырех актов, Гете, однако, не включил его в автобиографию. Оно осталось среди бумаг и было обнаружено лишь после его смерти.

Используя мотивы старинного предания, Гете расцветивает их своей фантазией и создает пеструю картину, полную событий. Он перемешивает образы античных легенд с фигурами средневековья.

Эпизод, составивший содержание фрагмента «Елена», занимает в плане лишь одну строку («Ей чудится, будто она только что вернулась из Трои в Спарту»). Все остальные происшествия — новые.

Рассмотрим основные мотивы плана 1816 г.

Сон и пробуждение Фауста после гибели Гретхен. Идея этой сцены определила потом начало второй части «Фауста», но там песнопения хора посвящены живительной силе природы. Здесь речь идет о со-

блзнях славы и власти. Фауст им не поддается. Они введены, по-видимому, для связи со сценами при дворе.

Император и придворные. Подчеркнуты жажда удовольствий и мелочные тщеславные интересы. Позднее Гете наполнит эпизод глубокой критикой гнилостности феодально-монархического строя. Здесь картина двора служит лишь подготовкой для появления Елены.

Театр призраков. Мефистофель вызывает не только Елену и Париса, но и другие знаменитые фигуры — в окончательном тексте их нет. Фауст так потрясен красотой Елены, что лишается чувств. Это сохранено во второй части.

Елена. Она появляется благодаря колдовству Мефистофеля. Гете потом усложнит это введением целого акта, и не Мефистофель, а сам Фауст при помощи волшебного треножника, похищенного в царстве таинственных Матерей, вернет ее к жизни. Дальнейшее — союз Фауста и Елены, рождение их сына и его гибель — легло в основу третьего акта. Вместо борьбы Фауста с монахами будет введена война двух императоров, и в ней будут участвовать трое силачей Рауфебольд, Хабебальд и Хальтефест.

Произойдет ли что-нибудь потом и что именно, Гете не сообщил. Можно предположить, что мысль о войне императоров ему еще не приходила в голову. Еще важнее, что в плане 1816 г. нет и намека на осушение Фаустом болотистой местности и превращение ее в цветущий край.

План 1816 г. разрабатывает в деталях ту наметку второй части, в которой Фауст от практической деятельности (двор Императора) переходит к наслаждению красотой. По новому замыслу, за этим долж-

но было следовать возвращение в практическую жизнь (борьба с монахами, месть за сына, богатая добыча).

Безудержное стремление Фауста к высшей красоте кончается трагически. Так будет и в окончательном тексте. Но финал станет совершенно иным. Однако идея его еще не возникла.

ВТОРАЯ «ЕЛЕНА» (1827)

Эстетическая проблема долго оставалась для Гете центром замысла второй части «Фауста». Когда еще десять лет спустя Гете, наконец, взялся за написание второй части, первое, что он завершил, была «Елена». Он опубликовал ее отдельно в четвертом томе последнего прижизненного собрания Сочинений в 1827 г.

Гете счел нужным дать подзаголовок: «Классическо-романтическая фантазмагория. Интерлюдия к „Фаусту“». «Интерлюдией», «междудействием» (Zwischenspiel) «Елена» была названа с целью показать, что ей должны предшествовать какие-то события и после нее будет изображена дальнейшая судьба героя. И действительно, «Елена» составила потом третий акт завершенной второй части «Фауста».

В плане 1816 г. и завершенной «Елене» совпадает главное — союз Фауста и Елены, рождение их сына, его гибель и исчезновение Елены. Однако некоторые частности Гете изменил. Фауст воюет не против монахов, а против восставшего претендента на престол Императора. Сын Фауста и Елены гибнет иначе. Но идея здесь та же, что и раньше: союз Фауста и Елены — символ соединения двух разных идеалов. Каких именно, ясно сказано в подзаголов-

ке — античного классического и средневекового романтического.

В начальные годы XIX в. чисто эстетические, казалось бы, вопросы получили острый идеологический и политический смысл. Классицизм стал официальным стилем литературы и искусства как буржуазной революции, так и наполеоновской империи. Возникший в конце XVIII в. романтизм был идеологической реакцией против французской революции и просветительства. Национально-освободительное движение в Германии против Наполеона было резко враждебно всему французскому и связывало свои идеалы с национальной, а следовательно, средневековой традицией.

Как мы знаем, классицизм Гете и Шиллера был попыткой отстоять гуманистические идеалы в условиях феодального гнета. После смерти Шиллера Гете не держался безоговорочно за программу веймарского классицизма. Он не поддерживал борьбу против Наполеона, считая, что победа над ним приведет к укреплению старых феодальных порядков, сильно расшатанных французским завоевателем. Вместе с тем Гете любил свой народ, отнюдь не хотел противопоставлять себя молодому поколению интеллигенции. Его стремление сочетать классическое и романтическое и обусловило своеобразие «Елены».

Синтез классического и романтического, однако, отнюдь не мыслился Гете как компромисс с идеологической реакцией. Это со всей ясностью раскрывается в образе Эвфориона.

В народной книге сын Фауста и Елены с младенчества отличался большим умом. Таков же он и у Гете. Гете сделал его символическим воплоще-

нием личности Байрона; из современных писателей Гете только его считал равным себе. Ранняя смерть английского поэта в Греции, за свободу которой он боролся, глубоко потрясла Гете. Он говорил Эккерману: «Конец [„Елены“] был у меня задуман совсем по-другому, я разрабатывал его так и этак, одна из разработок даже удалась мне, но рассказывать я об этом не стану. Затем время принесло мне вести о Байроне, о Миссолонгах ¹, и я живо оставил все другое» (5. VII.1827).

Сын Фауста и Елены Эвфорион унаследовал красоту матери и беспокойный нрав отца. Он все время порывается взлететь. Тщетно пытаются Фауст и Елена отговорить его от безудержного стремления ввысь. Не послушавшись их, он однажды взлетает, но падает и разбивается, как Икар. Так изобразил Гете трагическую гибель Байрона.

Гете сказал Эккерману: «Байрон был единственным, кого я по праву мог назвать представителем новейших поэтических времен, ибо он бесспорно величайший поэтический талант нашего столетия. Вдобавок он не склоняется ни к античности, ни к романтизму, он — воплощение нынешнего 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 и довел его до гибели...» (5.VII.1827). Хор поет хвалу погибшему поэту:

*Счастья отпрыск настоящий,
Знаменитых дедов внук,
Вспышкой в миг неподходящий
Ты из жизни вырван вдруг.*

¹ Байрон скончался в греческом городе Миссолунги 19.IV.1824 г.

Был ты зорок, ненасытен,
Женщин покорял сердца,
И безмерно самобытен
Был твой редкий дар певца.

Ты стремился неуклонно
Прочь от света улететь,
Но, поправ его законы,
Сам себе расставил сеть.
Славной целью ты осмыслил
Под конец слепой свой пыл,
Сил, однако, не расчислил,
Подвига не завершил.

Об этой поминальной песне Гете сказал Эккерману:

«...Вы, вероятно, заметили, что в „Траурной песне“ хор совсем выпадает из роли. Раньше он был сплошь выдержан в античном духе, вернее сказать, нигде не изменял своей девичьей сути, здесь же он вдруг становится суровым и мудрым и произносит то, о чем никогда не думал, да и не мог думать. <...> Посмотрим, — смеясь, сказал Гете, — что будут говорить об этом немецкие критики. Достанет ли у них свободы и смелости пренебречь таким отступлением от правил. Французам здесь поперек дороги станет рассудочность, им и в голову не придет, что фантазия имеет свои собственные законы, которыми не может, не должен руководствоваться рассудок. Если бы фантазия не создавала непостижимого для рассудка, ей была бы грош цена. Фантазия отличает поэзию от прозы, где может и должен хозяйничать рассудок» (5.VII.1827).

Сказанное Гете относится и к «Фаусту» в целом, и ко многим другим творениям, причем не только его.

ОТ ПАРИЖА ДО МОСКВЫ

Сын Гете, прочитав «Елену», признался, что ему пришла по душе первая часть, выдержанная в античном духе, но не вторая, «оперно-романтическая». Гете, как передает Эккерман, спокойно объяснил: «По существу ты прав, это мудреная штука. Нельзя, конечно, сказать, что разумное всегда прекрасно, зато прекрасное всегда разумно — или по меньшей мере должно быть разумно. Античная партия нравится тебе, потому что она доходчивее, потому что ты можешь обозреть отдельные ее части и твой разум здесь поспекает за моим. Во второй половине дело тоже не обошлось без разума и рассудка, но все же она трудна и требует некоторой подготовки, иначе ее не воспримешь и разум читателя не отыщет пути к разуму автора» (18.IV.1827).

Сказанное об одном акте можно отнести ко всему произведению в целом. Оно не дается просто в руки. «Фауст» требует активности читателя, тщательного соотнесения отдельных частей в их взаимосвязи, размышления над каждым образом, даже над отдельными выражениями. Особенно это относится ко второй части.

Нашлись, однако, читатели, которые иначе восприняли «Елену», чем сын Гете. В письме ученому и писателю К. Я. Л. Икену Гете выразил удовлетворение тем, что лучшие люди Германии поняли его: «Я никогда не сомневался в том, что читатели, для которых я, собственно говоря, писал, тотчас же поймут главный смысл этого произведения. Настало время, чтобы страстный раздор между классиками и романтиками завершился примирением. Воспитываться — вот главное требование; на чем мы

будем воспитываться, было бы безразлично, если бы нам не приходилось опасаться испортиться воспитанием на ложных образцах. Ведь насколько просторней и чище кругозор греческой и римской литературы, которой мы обязаны освобождением от монашеского варварства XV и XVI столетий! Разве мы не учимся на этом высоком уровне оценивать все в его истинном этическом и эстетическом значении — как самое древнее, так и самое новое: (27.IX. 1827).

Не только в Германии, за границей, пожалуй, еще более живо откликнулись на появление «Елены». Во Франции о ней написал в журнале романтиков «Le Globe» критик Ж.-Ж. Ампер, сын известного физика. На Британских островах большую статью о ней напечатал в «Эдинбургском обозрении» Томас Карлайль.

Для нас особенный интерес представляют отклики на произведение Гете в России¹. Первым о ней сообщил русским читателям журнал Н. Полевого «Московский телеграф» в № 17 за 1827 г. Отзыв был несколько косвенный, со слов одного француза, жившего в Веймаре, который писал: «Я читал в рукописи новое необыкновенное творение Гете, которое скоро будет напечатано: это дополнение к „Фаусту“, которое сам Гете назвал фантазмагорией, и мне кажется, это произведение непереводаемо. Между странным и темным, какая глубокость и поэзия! Не могу сказать вам, что это такое: от осады Трои до падения Миссолунги, греческая мифология, средние

¹ Данные о восприятии «Елены» в России взяты из работы С. Дурьлина «Гете и его русские знакомые», напечатанной в «Литературном наследстве». М., 1934, № 4—6, с. 450—463.

века, Байрон — все находится тут: то видение великой, самобытной души».

Соперничавший с «Московским телеграфом» журнал «Московский вестник» уже через три недели решил доказать необоснованность утверждения, будто «Елена» непереводима. Он напечатал большой отрывок из «Елены» в переводе С. П. Шевырева. Переводчик не ограничился этим, он сопроводил перевод статьей, в которой предложил свое толкование произведения.

Шевырев отверг утверждение, будто «Елена» — «темное и странное» творение. «Елена» — произведение символическое. В центре его идея красоты. Елена воплощает античное представление о красоте, которое в глазах Шевырева было неполноценным. Идея Гете, по словам Шевырева, — «преображение красоты во время рыцарства». В античности «красота еще рабствовала перед человеком», из этого униженного положения ее вывело средневековое рыцарство и христианский дух; красота «становится предметом обожания чистого, душевного».

Подчеркивая христианские мотивы, Шевырев писал: «Кто же родился от сочетания преображенной красоты с великодушным рыцарством? — Эвфорион, живая музыкальная поэзия христианского века...» Он «рвется из пределов мира земного в небеса беспредельные и исчезает в этом лучезарном стремлении». Так в угоду своим понятиям перетолковал замысел Гете сторонник любомудров С. П. Шевырев.

Если идейный смысл «Елены» он представил превратно, то литературный подтекст выявил довольно верно. «В сей прозрачной фантазмагории поэт-ясновидец раскрыл многие тайны истории и поэзии. Здесь разрешена им загадка рождения романтизма и звуч-

ной рифмы. Вместе с торжественным преображением красоты должно было духовно преобразиться и искусство, которое ей служит — поэзия. Когда плененный рыцарь стал любить красоту не чувственно, но душевно, тогда любовь вылетела из тесных пределов земли, чтобы свободно носиться по небу и бесконечно предаваться своим очищенным наслаждениям, — тогда и песнь огласила не землю, но небо, — и в своих звуках выразила беспокойное стремление души бесконечно разнообразными размерами, и гармонию чувства любящего — гармоническим созвучием — рифмою. В беседе любовников как чувство отвечает чувству, так и слово должно отвечать слову». У Гете, действительно, Елена, соединившись с Фаустом, как и он, говорит рифмованными стихами, а до того придерживалась античного стихосложения.

Интеллигентный русский чиновник Николай Борхард послал Гете в Ваймар письмо, содержащее нечто вроде статьи о «Почитании Гете в России, как выражении почтения всей России». Переведя на немецкий язык статью Шевырева, Н. Борхард добавил от себя: «Конечно мысли и чувства, выражаемые молодым стихотворцем, не соответствуют гению творца „Елены“, но они представляют приятное свидетельство того, как умеют ценить великого Гете на языке, которым говорят от Балтийских берегов до Камчатки...»

Гете глубоко заинтересовался отзывами критиков и записал в дневнике: «Обдумал прием „Елены“ в Германии, Париже и Москве» (13.III.1828). Композитору Цельтеру он сообщил: «...мне стало теперь известно, как принимают „Елену“ в Эдинбурге, Париже и Москве. Очень поучительно познакомиться

с тремя различными образами мышления: шотландец ищет проникнуть в произведение, француз — понять его, русский — усвоить себе. Среди немецких читателей, может быть, найдутся все три» (21.V.1828).

Гете повторил эти определения в заметке, которую поместил в своем журнале «Искусство и древность» (1828, т. VI, ч. 2), добавив: «Таким образом, гг. Карлфйль, Ампер и Шевырев вполне представили все категории возможного восприятия произведения искусства или природы. Дальнейшее обсуждение да будет предоставлено нашим благосклонным друзьям...»

Внимание русских читателей особенно взволновало Гете. Он решил укрепить связь с ними и написал ответное письмо Н. Борхарду 30 мая 1828 г. Тот не замедлил переслать его в «Московский вестник», и редактор журнала М. П. Погодин напечатал его в июньском выпуске.

Гете признал, что хотя на Западе уже знакомы с достоинствами русских поэтов, свидетельствующими о высоком уровне эстетической культуры страны, тем не менее, писал он, «для меня все еще было неожиданным встретить в отношении ко мне на отдаленном Востоке чувства столь же нежные, сколь и глубокие, коих милее и привлекательнее вряд ли можно найти и на нашем Западе...».

Толкование Шевырева Гете охарактеризовал как «столь же удовлетворительное, проникательное, сколько и простосердечное». Гете несколько иначе определил статью русского критика в переписке и в журнале. Но он явно был доволен вниманием, оказанным ему, и не стал оспаривать мнение Шевырева. А его действительное отношение выражено

в словах о том, что русский хочет «усвоить себе» «Елену», то есть, как мы сказали бы теперь, взять на вооружение, воспользоваться ею в своих литературных и идейных целях.

Насколько «Елена» привлекла внимание образованных кругов России, можно судить по сочинению дяди великого поэта, В. Л. Пушкина «Капитан Храброе» (1829—1830). Герой юмористического повествования учился у своего полковника-саксонца, который был «обожателем Гете», поэтому бравый капитан «восхищался Гамлетом и Фауста переводил». Он читал вместе с одной дамой «Фантазмагорию», переведенную Шевыревым, и она подпала под очарование произведения. И вот как пишет дядя, явно подражая манере племянника:

*Еленой Фаустовой быть
Аксинья Павловна желала,
Чего-то тайного искала
И не хотела говорить
О классиках она ни слова:
Но всей душой была готова
С рогами черта полюбить
И всю вселенну удивить
Рождением Эфориона.*

«ФАУСТ».

Часть вторая

«ГЛАВНОЕ ДЕЛО»

Если первую часть Гете закончил по настоянию Шиллера, то к работе над второй частью он приступил также под давлением извне.

В 1823 г. Гете пригласил молодого начинающего литератора Иоганна Петера Эккермана стать его литературным помощником в подготовке текстов для нового собрания сочинений и в других литературных делах.

Постоянно общаясь с Гете, Эккерман тщательно записывал беседы с ним и позднее издал свои записи (1836—1848). Это — драгоценный источник сведений о великом писателе. Другая великая заслуга Эккермана — именно он побудил Гете приняться за вторую часть «Фауста».

О роли Эккермана Гете весьма определенно высказывался в письме канцлеру Ф. Мюллеру: «Эккерман умеет лучше всех вымогать у меня литературную продукцию чувствительным участием, которое он проявляет к уже созданному, уже начатому. Таким образом, он больше всего является причиной того, что я продолжаю „Фауста“» (30.VI.1830).

Начиная с 1825 г. «Фауст» все чаще и больше занимает Гете. И, наконец, он решает сосредото-

читать на нем главное внимание и обозначает «Фауста» в своем дневнике как «главное дело».

Сначала Гете работал параллельно над доработкой «Елены» и общим планом второй части, а закончив «Елену», отдался написанию остальных актов второй части.

Работа над второй частью пунктуально фиксируется в дневнике Гете:

«1827. 28 июля. Кое-что для главного дела.

29 июля. Занимался главным делом. <...>»

Таковыми записями можно было бы заполнить десятки страниц. Ограничимся последними заметками в дневнике:

«1830. 2 декабря. Ночью обдумывал „Фауста“ и кое-что пришло в голову.

3 декабря. Начиная с 1 часа несколько часов не спал. Обдумывал разные вещи.

4 декабря. Добавления к „Фаусту“.

13 декабря. Добавления к „Фаусту“. В полдень д-р Эккерман. Принес обратно рукопись „Фауста“. Поговорили о том, что ему было неизвестно. Договорились о некоторых деталях. Он забрал с собой „Классическую Вальпургиеву ночь“.

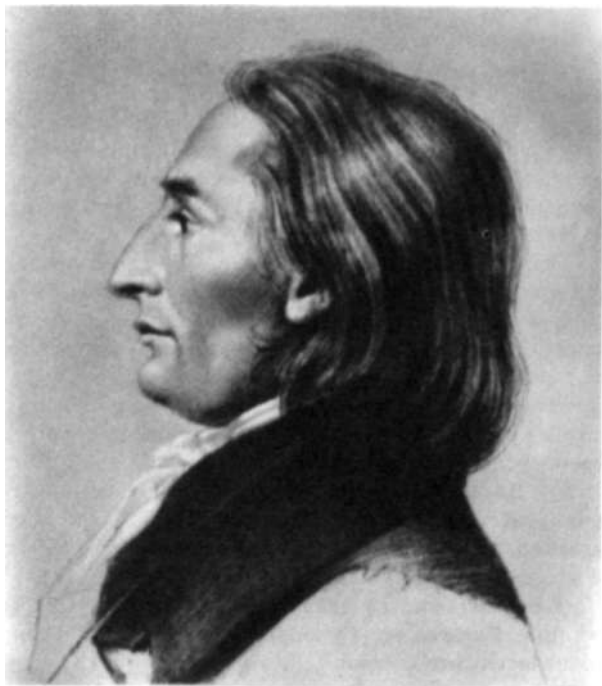
15 декабря. „Фауст“ продвинулся.

20 июля. Продвинулся в главном деле.

21 июля. Завершение главного дела.

22 июля. Главное дело доведено до конца. Последняя рукопись. Весь беловик сшит в тетрадь».

Работа над второй частью шла в таком порядке. Прежде других, как мы знаем, был завершён третий акт («Елена»). Сразу после этого Гете написал начало четвертого акта. Затем занялся первым актом — сценами, получившими названия: «Красивая местность», «Императорский дворец» и «Маскарад». Эти



Иоганн Петер Эккерман

три сцены Гете включил в 12-й том Собрания сочинений, где они были напечатаны в 1828 г. с указанием: «Продолжение следует». В декабре 1829 г. Гете читал Эккерману сцены «Сад для гуляния» (введение бумажных денег), «Темная галерея» и «Рыцарский зал». В январе 1830 г. Эккерман полу-

чил от Гете еще одну сцену — путешествие Фауста к таинственным Матерям.

Начало работы над вторым актом относится, по-видимому, к лету 1828 г. В середине 1830 г. возникла «Классическая Вальпургиева ночь». Но еще раньше, в январе 1830 г., уже написан четвертый и начат пятый акт. Завершение работы, как видно по приведенным выдержкам из дневника, приходится на 1830—1831 гг.

Закончив вторую часть «Фауста», Гете запечатал рукопись в конверт. Он завещал опубликовать ее лишь после своей смерти. Однако вскоре ему захотелось сделать отдельные мелкие исправления, конверт был распечатан, а затем снова закрыт.

Эккерман рассказывает: «Достигнув, наконец, цели, к которой он так долго стремился, Гете был беспредельно счастлив.

— Дальнейшую мою жизнь, — сказал он, — я отныне рассматриваю как подарок, и теперь уже, собственно, безразлично, буду ли я что-нибудь делать и что именно» (6.VI.1831).

Радость Гете разделяли и его друзья. Одному из них, Вильгельму Гумбольдту Гете написал многозначительные строки:

«О моем „Фаусте“ можно говорить много и мало; как-то в благоприятную минуту мне вспомнилось изречение:

Сумейте отдаться поэтам,

Поэзия так всем велит.

Я убежден, что благодаря какой-то тайной психологической силе, которая, вероятно, заслуживает быть изученной, я возвысился до такого творческого состояния, которое при полном сознании приносит то, что я теперь сам весьма ценю, но, вероятно,



Гете в 1826 г.

я уже никогда не смогу больше плыть в этом потоке, который Аристотель и другие прозаисты приписывают особому роду безумия. Трудно было достичь успеха из-за того, что цели и мотивы второй части „Фауста“, напечатанным частям которой вы, навер-

ное, подарили свое внимание, были задуманы пятнадцать лет тому назад и когда я был доволен тем, как получался тот или иной эпизод, я записывал его, оставляя пробелы в целом.

Рассудок предъявлял второй части большие требования, чем первой, и в этом смысле я должен был работать в расчете на разумного читателя, создавая обоснованные переходы. Заполнение некоторых пробелов было необходимо для того, чтобы связать все исторически и эстетически, и я занимался этим так долго, что наконец воскликнул:

Перекройте канал — напитались водою волюю поля».

Гумбольдта огорчило, что Гете не желал печатать завершеного «Фауста», и он просил его переменить решение. Вместе с тем ученый захотел узнать больше о процессе работы Гете, особенно о соотношении сознательного и бессознательного в поэтическом творчестве. Нас это тоже не может не интересовать, и поэтому ответ Гете заслуживает внимания. «Чем раньше человек поймет, что существуют навыки, что существует искусство, помогающее ему последовательно совершенствовать свои природные способности, тем он счастливее, — писал Гете. — То, что он воспринимает извне, не вредит его врожденной индивидуальности. Высший гений — это тот, кто все впитывает в себя, все умеет усвоить, не нанося при том ни малейшего ущерба своему подлинному, основному назначению, тому, что называют характером, вернее, только таким путем способный возвысить его, по мере возможности развить свое дарование.

И вот здесь-то проявляются многообразные связи между сознательным и бессознательным <...>

Органы человека, благодаря упражнению, учению, размышлениям, удаче и неудаче, побуждению и сопротивлению и опять-таки размышлениям бессознательно в свободной деятельности свяжут приобретенное с прирожденным, так что целое повергнет мир в изумление».

Далее следуют признания особенно важные:

«Уже больше шестидесяти лет как концепция „Фауста“ встала передо мною юношески свежая, но еще мало разработанная в своей последовательности. И вот я позволил своему замыслу только тихо сопутствовать мне и работал лишь над наиболее интересными для меня местами, а потому во второй части образовались пробелы, которые надо было связать с остальными [сценами], наделив их той же степенью интересности, И здесь, конечно, возникла великая трудность: с заранее принятым намерением и настойчивостью достигнуть того, что, собственно, должно было быть достигнуто произвольно действующей природой. Но плохо, если б по прошествии столь долгой деятельно размышляющей жизни это оказалось бы невозможным, и я не даю таким опасениям приблизиться ко мне; хотя более старое можно будет отличить от новейшего, позднейшее от более раннего, но сделать это мы предоставим благосклонному вниманию будущих читателей».

Письмо Гумбольдту было написано 17 марта 1832 г. 22 марта Гете скончался.

Вторая часть «Фауста» была напечатана в первом томе посмертного издания Сочинений Гете в 1832 г. В следующем году она вышла отдельной книгой с пометкой: «Закончена летом 1831 г.»

ОТ ЛИЧНОГО К ОБЩЕМУ

Мы забежали вперед, чтобы дать читателю представление о работе Гете над второй частью.

Теперь обратимся к тому, как создавал Гете отдельные эпизоды.

Даже у гения бывают трудности. Вот что рассказал Гете Эккерману о проблемах, возникших в работе над второй частью: *«Поскольку вся концепция очень стара и я уже пятьдесят лет над ней размышляю, то материала накопилось столь много, что сейчас самое трудное дело — изъятие лишнего, отбор. Замысел всей второй части действительно существует так долго, как я сказал. Но то, что лишь теперь, когда очень многое в жизни уяснилось мне, взялся ее писать, должно пойти ей на пользу. Я сам себе напоминаю человека, в юности имевшего много мелкой монеты, меди и серебра, которую он в течение всей жизни обменивал на ту, что покрупнее, и под конец достояние его молодости уже лежит перед ним в виде груды золота»* (6.XII.1829).

Гете сам указал на перемену, происшедшую в нем за десятилетия работы над «Фаустом».

«В Вертере и Фаусте, — говорил он Эккерману, имея в виду первую часть „Фауста“, — я <...> черпал из своего внутреннего мира, удача сопутствовала мне, так как все это было еще достаточно близко» (16.II.1826). Гете сознавал: *«...почти вся первая часть субъективна. Она написана человеком, более подвластным своим страстям, более скованным ими, и этот полумрак, надо думать, как раз и пришелся людям по сердцу. Тогда как во второй части субъективное почти полностью отсутствует, здесь открывается мир, более высокий, более обширный, свет-*

лый и бесстрастный, и тот, кто мало испытал и мало пережил, не сумеет в этом разобраться» (17.II. 1831). Гете очень точно определил в этих словах различие между двумя частями «Фауста». В поздние годы он отдавал явное предпочтение второй части. Она была написана в новом духе, и это сыграло важную роль в последующей судьбе произведения. Читатели ждали, что им опять будет показан внутренний мир героя; но Гете не удовлетворил эту романтическую потребность в бурных страстях, считая, что исчерпал их в первой части.

Но личным жизненным опытом сознательный человек не ограничивается. Живя хоть отчасти интересами времени, люди обогащают свое понимание жизни. Гете и его герой живут главными интересами эпохи. Это и есть содержание второй части. Многограннее, шире стала личность Фауста. В первой части он ученый и любовник, во второй он соприкасается с жизнью государства и общества, проблемами культуры и искусства, с природой и занят борьбой за подчинение ее нуждам человека.

Отсюда своеобразное строение второй части. Гете объяснял Эккерману, что, подобно «Елене», каждый акт второй части будет представлять собой законченное целое, «явится как бы замкнутым мирком, не касающимся всего остального и лишь едва приметными узлами связанным с предыдущим и последующим, иными словами — с целым. <...> При такой композиции главное, чтобы отдельные массивы были значительны и ясны, целое все равно ни с чем не соразмеришь, именно потому оно, как любая неразрешенная проблема, будет упорно привлекать к себе внимание людей» (13.II.1831).

Эккерман вспомнил, что уже в первой части были

такие отдельные эпизоды: «Ауэрбаховский погребок», «Кухня ведьмы», «Вальпургиева ночь». Хотя это и так, аналогия со второй частью неточна. Эпизоды первой части различны по объему и неравны по значению.

Вторая часть построена гораздо более четко и равномерно. Она разделена на пять актов согласно канону классической трагедии, установленному еще Горацием. Внутри каждого акта есть отдельные эпизоды, достаточно тесно связанные с общим замыслом данного акта.

НЕОСУЩЕСТВЛЕННАЯ МЕЧТА

Воображение Гете было неиссякаемо. В 1826 г., работая над первым актом, он задумывает изменить его начало и пишет новый план, несколько отличающийся от плана 1816 г. Теперь «Фауст, возвратившись к жизни из долгого, тяжелого сна, <...> страстно требует от Мефистофеля обладания Еленой. <...> Чтобы умерить все растущее нетерпение Фауста, бес уговаривает его, как, бы мимоходом, на пути к цели посетить доктора и профессора Вагнера, занявшего видное академическое положение».

Мысль Гете забегала вперед. Потом он вернулся к первоначальному плану и обработал такой эпизод: Фауст поддался соблазну славы, обещанной ему во сне духами. Пробудившись, он требует исполнения этого желания.

Мефистофель отговаривает его:

*Фу, постыдись о славе помышлять!
Лишь шарлатаны ищут славы шумной.
Чем пред толпою праздно щеголять —
Употреби дары свои разумно.*

*Немного пошумев, молва убавит пыл;
Равно забвенью ждет героя и кутилу.
Славнейший из царей едва глаза закрыл —
Уж псы к нему бегут мочиться на могилу.*

*Семирамида! В мире и войне
Она ль судьбу полмира не решала?
И не была ль она на склоне дней вполне
Такой же славною, как с самого начала?
И что ж? Едва судьбой ей нанесен
Удар был тяжкий, неминуемый, —
На гроб ее со всех сторон
Слетелися нелепых сказок тучи!
Кто опытен, умен и знает свет,
Тот и при жизни уж быть славным начинает —
И вот ты знаменит; и через сотню лет —
Что о тебе сказать — никто уж и не знает.*

Перевод Н. Холодковского.

По-видимому, скептицизм Мефистофеля не убеждает Фауста отказаться от своего намерения, Он мечтает о власти, но не в эгоистических целях, а чтобы приносить благо людям и убедить их в том, что надо жить иначе. Это — мотив явно автобиографический. Гете хотел осмеять собственные иллюзии, возникшие у него, когда герцог Ваймарский сделал его своим ближайшим советником и министром. Происходит следующий диалог;

Мефистофель

*Ну, что ж, попробуй счастья, иди!
Когда ж наклоняться успеешь повсеместно,
Измучен и разбит, обратно приходи;
Лишь то понятно людям, что им лестно.
С ханжой говори о праведном, святом;
О туче — с Иксионом побеседуй,
О личном обаянии — с королем,
Свободу, равенство — народу проповедуй.*

Фауст

*Не страшен мне, как был и до сих пор
Не страшен мне твой гнев и жажда все разрушить,
Могучий облик твой и злого тигра взор.
Послушай же, коль не случилось слушать:
Не глухо человечество — о, нет!
Речь чистая к делам прекрасным побуждает;
Потребности свои народ ведь ощущает,
И верно примет дельный он совет.
Уверен в этом я, и чтоб не длить нам спора,
Иду, и с торжеством вернусь сюда я скоро.*

Мефистофель

*Иди, неси свой дар, себе же на беду!
Я рад, чтоб мучился дурак над дураками!
Все кажутся себе умны довольно сами!
Вот если денег нет — в них чувствуют нужду!*

Перевод Н. Холодковского.

В письмах Гете первого десятилетия в Ваймаре есть прямые аналогии этому эпизоду. Гете питал большие надежды, когда писал в 1776 г. Мерку, что намерен попробовать свои силы на государственном поприще. Прошло лет шесть, и Гете убедился в том, о чем позже сказал устами Мефистофеля. В письме Кнебелю Гете горько сетовал: «Мечта, что прекрасные семена, зреющие во мне и моих друзьях, будут посеяны на этой почве и что небесные драгоценности будут вложены в земную корону этих князей, — эта мечта меня окончательно покинула» (21.XI.1782).

Гете отказался от намерения показать Фауста на государственном поприще в начале второй части. Он, правда, появится при дворе Императора, но в иной роли. Государственным мужем он станет лишь в конце второй части, когда получит территорию,

где сможет независимо, без чьей-либо власти над собой осуществлять преобразования.

Приведенный диалог не был включен во вторую часть.

ВЛАСТЬ И ДЕНЬГИ

Отказавшись от воплощения личных мотивов, Гете в окончательном тексте усилил критику отжившего феодально-монархического строя. «В образе Императора, — объяснял Гете позднее Эккерману, — я хотел изобразить монарха, у которого есть все качества для того, чтобы лишиться трона своей страны, что ему впоследствии и удается.

Благо государства и подданных нимало его не заботит, он думает только о себе и о все новых и новых *забавах*. Страна не ведает ни права, ни справедливости, даже судьи держат сторону преступников, неслыханные злодеяния совершаются беспрепятственно и безнаказанно. Войска не получают жалованья, не знают дисциплины и кочуют, грабя вся и всех, чтобы по мере сил вознаградить себя за нищенское существование. Казначейство — без гроша и без надежды на какие-либо доходы. Не лучше обстоит дело и при дворе Императора, повсюду недостача, даже в кухне и в погребе. Растерянность гофмейстера растет день ото дня: попав в лапы евреев-ростовщиков, он уже все заложил им, так что к столу Императора подается хлеб, собственно, давно уже съеденный. Государственный советник хочет доложить Императору обо всех непорядках и обсудить с ним, как выйти из создавшегося положения; однако все милостивейший монарх не снисходит до выслушивания столь неприятного доклада; он пред-

почитает *развлекаться*. Здесь-то и находит Мефистофель свою подлинную стихию, он живо устраняет прежнего шута и, заняв его место, заодно становится советником Императора» (I.X.1827).

Эта сцена — обобщенное изображение кризиса всей феодальной системы. «Образцом» для Гете послужила Франция накануне великой революции. Германские государства переживали такой же развал, с той лишь разницей, что из-за раздробленности страны и слабости буржуазии здесь не было сил, которые могли бы сбросить иго бесчисленных феодальных правителей.

В первом акте Гете воплотил итоги своих многолетних размышлений о природе современной ему власти и обобщил исторический опыт своей эпохи.

«Вы, вероятно, помните, — сказал он Эккерману, — что заседание государственного совета в конце концов сводится к сетованиям на отсутствие денег, но Мефистофель обещает их раздобыть; эта тема не угасает и во время маскарада, где Мефистофель умудряется подsunуть Императору в обличье Великого Пана на подпись бумагу, каковая тем самым приобретает ценность денег и, тысячекратно размноженная, пускается в обращение.

В этой же сцене история с бумагой обсуждается в присутствии короля (точнее, Императора. — А. А.), который еще не понимает, что он сотворил. Император поначалу разгневан, но уразумев, какую это сулит выгоду, щедро одаряет своих приближенных новыми деньгами. Удаляясь, он обронил несколько тысяч крон, которые тотчас же подбирает толстяк-шут и бежит прочь, торопясь превратить бумажки в земельную собственность.

Гете читал эту великолепную сцену, а я, — гово-

рит Эккерман, — восторгался остроумнейшим приемом — приписать Мефистофелю изобретение бумажных денег» (27.XII.1829).

Для этого эпизода Гете использовал исторический факт — введение бумажных денег финансистом Ло во Франции в царствование Людовика XV (1716).

МАСКАРАД

Маскарад, устраиваемый при дворе, может быть правильно понят современным читателем, если он вспомнит, что в конце XVIII — начале XIX в. еще сохранился старинный обычай маскированных шествий. Он существовал в средние века (а до них — в античную эпоху), но был преобразован гуманистами эпохи Возрождения. Участники маскарадных шествий рядились в костюмы мифологических и аллегорических персонажей. Каждый произносил стихи, соответствовавшие его маске. Гете был организатором, автором текстов и участником маскарадных шествий при Веймарском дворе. Он воспользовался описанием таких шествий в Италии по иллюстрированной книге Граццини. Добавим, что Гете написал статью о картине знаменитого итальянского художника XV в. Мантеньи «Триумф Цезаря», изображавшей шествие символических и аллегорических фигур.

Маскарадное шествие впервые введено Гете уже в первую часть «Фауста» в эпизоде «Сна в Вальпургиеву ночь». Во второй части в сцене первого акта впрямую введен «маскарад». Тот же прием — во втором акте, где выступают образы греческой мифологии. Фигуры маскарадных шествий были аллегориями жизненных явлений. Гете пользовался

ими как самым экономным средством в краткой форме изложить значительное содержание.

Когда Эккерман познакомился со сценой маскарада, он спросил Гете, как можно ее воплотить в театре.

«Тут нужна огромная сцена, — сказал Гете, — а иначе я уж и не знаю как быть. <...> В целом маскарад слишком многолик, и для него надобен режиссер, какого мы вряд ли сыщем.

Да, но от такого блеска и великолепия вряд ли откажется какой-нибудь театр, — сказал я. — И как стройно все развивается в этой сцене, как становится более значимым! Сначала цветочницы и садовницы украшают сцену и в то же время образуют толпу, дабы дальнейшие события не имели недостатка в окружении и в зрителях. Вслед за слоном по воздуху над головами пронесится запряженная драконом колесница, вырвавшаяся откуда-то из глубины сцены. Далее следует явление Великого Пана, а под конец все уже объято кажущимся пламенем, которое стихает и гаснет, когда наплывают тучи, несущие влагу. Если все это будет воплощено на сцене, публика обомлеет от изумления и должна будет признаться себе, что ей недостает ума и фантазии для должного восприятия всех этих явлений.

— Оставьте, я о публике и слышать не хочу, — сказал Гете. — Главное, что все это написано, а люди уж пусть этим распоряжаются как хотят и используют по мере своих способностей» (20.XII.1829).

Последнее замечание Гете объясняет не только эту сцену, но все произведение в целом. Оно дает ответ на естественный для всех читателей вопрос: как можно воплотить на сцене вторую часть? и думал ли об этом сам Гете?

Отметим еще одно замечание Гете: «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 [признается Эккерман].

— Это Эвфорион, — сказал Гете.

— Но как же Эвфорион может участвовать в маскараде, если он рождается лишь в третьем акте?

— Эвфорион, — отвечал Гете, — не человек, а лишь *аллегорическое* существо. Он олицетворение *поэзии*, а поэзия не связана ни с временем, ни с местом, ни с какой-нибудь определенной личностью. Тот же самый дух, который позднее изберет себе обличье Эвфориона, сейчас является мальчиком-возницей, он ведь схож с вездесущими призраками, что могут в любую минуту возникнуть перед нами» (20.XII.1829).

Надо ли подчеркивать принципиальное значение последних слов? Они чрезвычайно важны для понимания художественного метода Гете в «Фаусте». Трудно найти более решительное отрицание какого бы то ни было натурализма во второй части. Читатель, который будет цепляться за принцип правдоподобия, лишит себя возможности понимать природу поэтической фантазии Гете.

Еще одна страница воспоминаний Эккермана показывает отношение поэта к символике в «Фаусте»: «Сегодня Гете уготовил мне высокое наслаждение — после обеда прочитал сцену, в которой Фауст идет к *Матерям*. Новое, никогда не чайнное и то, как Гете читал эту сцену, до того захватило меня, что я словно бы перевоплотился в Фауста, которого мороз подирал по коже от реплики Мефистофеля»

(10.I.1830). Вероятно, Эккерман имел в виду слова Мефистофеля:

*Их мир — незнаем,
Нехожен, девственен, недосыгаем,
Желаньям недоступен. Ты готов?
Не жди нигде затворов и замков.
Слоняясь без пути пустынным краем,
Ты затеряешься в дали пустой.
Достаточно ль знаком ты с пустотой?*

Эккерман продолжает рассказ: «Я очень внимательно слушал и живо все воспринимал. Тем не менее многое осталось для меня загадкой, и я вынужден был просить Гете о кое-каких пояснениях. Но он, по обыкновению, замкнулся в таинственности и, глядя на меня широко раскрытыми глазами, только повторял:

— Да. Матери... Звучит необычайно!

— Могу вам открыть лишь одно, — сказал он, наконец, — я вычитал у Плутарха, что в Древней Греции на Матерей взирали как на богинь. Это все, что мною заимствовано из предания, остальное я выдумал сам. Возьмите рукопись домой и проштудируйте ее хорошенько, как-нибудь уж в ней разберетесь».

Эккерман по-своему разобрался в сложном и загадочном образе Матерей и предложил толкование его, которое в его книге следует сразу после рассказа о словах Гете. Впоследствии критики создали разные интерпретации, которые в общем сводятся к тому, что за этим символом скрывается понятие о начале всех начал. Множественность толкований естественна, когда мы имеем дело с мифом и символом.

НОВАЯ ВСТРЕЧА С ДАВНИМ ЗНАКОМЫМ

Начало второго акта протягивает нить связи к первой части трагедии. Снова рабочая комната Фауста. Сам он, потрясенный видением Елены, лежит без чувств, но бодрствует Мефистофель. Сюда является тот самый Студент, с которым Мефистофель некогда беседовал о науках. За это время молодой человек обрел ученую степень бакалавра и возгордился собственными успехами.

Эта прелестная сцена полна юмора и иронии. Она очень понравилась Эккерману, которому и на этот раз выпало счастье быть первым, кому ее прочитал Гете. Эккерман сразу уловил характер беседы Мефистофеля с Бакалавром. Когда-то Мефистофель издевался над новичком, поступавшим в университет. Теперь он сделался до того чванлив, что даже Мефистофель теряет надежду убедить его в чем-нибудь и признает безнадежным бахвалом.

Одна из речей Бакалавра дает повод считать, что он придерживается философии субъективного идеализма. Он утверждает:

*Мир не был до меня и создан мной,
Я вывел солнце из морского лона,
Пустил луну кружить по небосклону. <...>
Кто как не я в приливе свежих сил
Вас от филистерства освободил?*

Эккерман, знавший, что у Гете в свое время был конфликт с философом Фихте и с некоторыми другими профессорами Йенского университета, спросил Гете: «Разве вы в нем [Бакалавре] не воплотили некую группу философов-идеалистов?»

«— Нет, — отвечает Гете, — он олицетворяет собой наглую самонадеянность, часто присущую моло-

дым людям, яркие примеры коей были явлены нам после нашей Освободительной войны (против Наполеона в 1813—1815 гг. — *А. А.*). Вообще же каждый в юности считает, что мир, собственно, начался с него и что все только для него и существует» (6.XII.1829). Может быть, Гете слукавил и утаил выпад против философов. Но верно и то, что речь Бакалавра — обобщенное выражение самоуверенности молодых людей, преувеличивающих свои знания и мыслительные способности.

Сцена с Бакалавром интересна как параллель беседе в первой части. Гете создал несколько таких параллелей между двумя частями, чтобы подчеркнуть единство произведения и дать развитие темы, сначала выдвинутой в первой части и контрастно повторенной во второй.

ИСКУССТВЕННЫЙ ЧЕЛОВЕЧЕК

Теперь сцена с Бакалавром открывает второй акт. В плане 1816 г. ее еще не было, а в плане 1826 г. предполагалось такое начало этого действия: Фауст мечтает о встрече с Еленой, и Мефистофель, чтобы отвлечь его, заходит с ним в лабораторию Вагнера, ставшего к тому времени почтенным ученым. Фауст и Мефистофель «находят Вагнера торжествующим по поводу того, что ему удалось создать химического человечка». Далее следуют такие подробности: «Этот человечек в то же мгновение разбивает светящуюся стеклянную колбу и выходит в виде подвижного хорошо сформированного карлика. Мистически объясняется рецепт его происхождения, и он показывает образцы своих качеств; в особенности обнаруживается, что в нем содержится

всеобщий исторический мировой календарь: он в каждый данный момент может сказать, что произошло у людей со времени создания Адама при каждом одинаковом положении солнца, луны, земли и планет. Для пробы он сразу же возвещает, что данная ночь как раз соответствует тому часу, когда готовилась битва при Фарсале и когда Цезарь и Помпей не спали». Далее он возвещает, «что как раз в это время начинается праздник классической Вальпургиевой ночи, который с самого начала мифологического мира постоянно празднуется в Фессалии и, на основании определенной эпохи связи мировой истории, был собственно причиной того несчастья».

Таков был план. Гете не только отодвинул его после новой придуманной им сцены с Бакалавром, но и несколько изменил сцену.

Фауста в ней нет.

В лабораторию Вагнера Мефистофель приходит один, причем он оказывается косвенным образом даже причастным к созданию Гомункула.

Изменения коснулись и самого Гомункула. Гете лишил его большой исторической учености. Он, правда, умен и проницателен, но по-иному, чем намечено в плане 1826 г. Эккерман и об этом сообщает нам важные сведения. «Создание, для которого настоящее абсолютно ясно и прозрачно, Гомункул видит внутренний мир Фауста, а тому сейчас снится радостный сон: красивая местность, Леда купается в реке, и лебеди подплывают к ней. Гомункул пересказывает этот сон, и прелестнейшая картина открывается нашему внутреннему взору. Но Мефистофель ее не видит, и Гомункул потешается над его нордической ограниченностью.

— Да и вообще, — сказал Гете, — вы убедитесь, что Мефистофель во многом уступает Гомункулу, последний равен ему ясностью прозорливого ума, но своей тягой к красоте и плодотворной деятельности значительно его превосходит. Впрочем, он зовет Мефистофеля брательником, ибо духовные создания вроде Гомункула, не до конца очеловеченные и потому еще ничем не омраченные и не ограниченные, причислялись к демонам, отсюда и эта родственная связь.

— Правда, — заметил я, — Мефистофель в этой сцене занимает скорее подчиненное положение, но поскольку мы знаем его по прежним деяниям, я не могу избавиться от мысли, что он втайне способствовал возникновению Гомункула, ведь и в „Елене“ он всегда появляется как существо, тайно направляющее события. Следовательно, в целом он выше Гомункула и в спокойном сознании своего превосходства иной раз даже позволяет тому над собой покуражиться.

— Вы совершенно правильно уловили их взаимоотношения, — сказал Гете, — так оно и есть, и я даже думал, не вложить ли мне в уста Мефистофеля, когда он идет к Вагнеру, а Гомункул еще только в становлении, несколько стихов, которые разъяснили бы читателю его сопричастность.

— Это, конечно, было бы неплохо, — заметил я, — но, собственно, вы уже на это намекнули, завершив сцену словами Мефистофеля:

*В конце концов приходится считаться
С последствиями собственных затей.*

— Вы правы, — сказал Гете, — для внимательного читателя этого, пожалуй, достаточно, и все же я

хочу поразмыслить еще над некоторыми стихами» (16.XII.1829).

Главное отличие от плана в том, что Гомункул не разбивает свою колбу, а остается в ней. Это имеет глубокий символический смысл: он живет не в подлинном мире, а в искусственной среде. Как помнит читатель, движимый любовью к Галатее Гомункул устремляется к ней, его колба разбивается, и он погибает.

Парадоксально, что педантичный Вагнер создал существо со страстными порывами. Безудержностью стремлений Гомункул близок Фаусту. Один из поэтичнейших образов трагедии, человек в колбе во многом остался загадкой, и жаль, что Эккерман не все выяснил об этой фигуре у ее создателя.

КЛАССИЧЕСКАЯ ВАЛЬПУРГИЕВА НОЧЬ

В плане 1826 г. Гомункул сообщал о приближении праздника Вальпургиевой ночи. Если в средние века существовал праздник святой Вальпургии, то ничего подобного в античном мире не было. Гете создает это своеобразное торжество в параллель Вальпургиевой ночи первой части. Там — сборище фантастических существ, созданных мрачным северным «варварским» воображением. Новая Вальпургиева ночь — это мифические образы, порожденные светлой фантазией жизнерадостного юга. Эти два эпизода противостоят друг другу как романтическая и классическая Вальпургиева ночь. Они символизируют разные формы мифотворчества и отражают противоположность двух художественных направлений, современных Гете, — ваймарского классицизма и романтизма.

Гете частично так разъяснил Эккерману различие между двумя Вальпургиевыми ночами:

«Старая „Вальпургиева ночь“, — сказал Гете, — носит монархический характер, ибо черт все время единолично властвует в ней. „Классической“ же придан характер решительно республиканский, здесь все стоит в одном ряду и один значит не больше другого, никто никому не подчиняется и никто ни о ком не печется» (21.I.1831).

В средние века Вальпургиева ночь приходилась на 1 мая. Для классической Вальпургиевой ночи Гете сам придумал дату — ночь накануне сражения при Фарсале (48 г. до н. э.). В этой битве Юлий Цезарь одержал победу над Помпеем. Для Гете это событие было символом перелома в истории древнего мира. Оно означало победу монархического строя над республиканским.

В плане 1826 г. Фауст, Мефистофель, Вагнер и Гомункул отправляются на волшебном плаще в Фессалию. «Здесь на поросшей кустарником равнине они встречают прежде всего Эрихто, которая жадно вдыхает неистребимый гнилостный запах этих полей. К ней присоединяется Эрихтоний; этимологически доказывается близкое родство их обоих, о котором древность ничего не знает». Хотя Гете разработал в подробностях поведение Эрихто по отношению к Эрихтонию, он затем исключил этот эпизод и ограничился большим монологом Эрихто, рассказывающей о ночи в канун исторической битвы.

Затем происходит непредусмотренный планом полет Фауста и его спутников над полем сражения. Далее следует сцена, намеченная планом: «Фауст завязал беседу со сфинксом, стоящим на задних лапах, причем нет конца самым странным вопросам

и столь же загадочным ответам. В разговор их вмешивается гриф, сидящий рядом в таком же положении, но ничего при этом не разъясняет. Еще более запутывается разговор, когда в нем принимает участие колоссальный муравей, роющий землю, ища золота». Читатель, который возьмет в руки текст «Фауста», легко увидит, как Гете выполнил этот пункт плана 1826 г.

Но читатель не найдет там продолжения эпизода, которое Гете предполагал написать: «Так как разум впадает в отчаяние от этих противоречий, то и чувства более не доверяют себе. Является Эмпуза, которая в честь праздника надела ослиную голову и, постоянно принимая новые формы, если не заставляет другие различные образы претерпевать превращения, то приводит их в беспокойство и нетерпение». Этот эпизод должен был символизировать борьбу разума и чувства, вместе с тем показывая роль случая и произвола в духовной жизни, когда сознание создает причудливые, необъяснимые образы.

Осуществляя свой план, Гете не всегда придерживался того порядка эпизодов, который был намечен в 1826 г. После беседы со сфинксом в «Фаусте» идет встреча героя с кентавром Хироном, который, в отличие от своих собратьев, славился добротой и мудростью. Между ними происходит намеченный планом «серьезный педагогический разговор». «Хирон старается разъяснить своему новому глубокомысленному знакомому правила, по которым он воспитывал достойных героев: он перечисляет аргонавтов и в заключение говорит об Ахилле. Но когда педагог хочет изложить результат своих стараний, то оказывается мало утешительного: все они жили и

действовали так, как если бы не получили воспитания». Горестный итог размышлений Хирона о его деятельности обобщен в афоризме:

*Живут, урокам вопреки,
Своим умом ученики.*

Первоначально Гете хотел развить подробно воспитательные идеи. Потом он теснее связал этот эпизод с сюжетом. Хирон рассказывает Фаусту о Елене. В плане: «Когда Хирон узнает о стремлениях и намерениях Фауста, он радуется, что наконец снова видит человека, который домогается невозможного, что он всегда одобрял в своих учениках».

По плану Фауст должен был поведать Хирону о своих порывах к бесконечному, и это фаустовское начало мудрый кентавр всем сердцем одобрил. В завершенном тексте иначе: Фауст говорит Хирону о своем желании вернуть к жизни Елену. Хирону недоступен символический смысл тоски Фауста по Елене, которая воплощает для нашего героя античный идеал красоты. Он понимает стремление Фауста житейски просто и осуждает его:

*Пришлец! Наверно, твой влюбленный пыл
Среди людей считается законным,
Но духи держатся иных мерил,
И мне ты кажешься умалишенным.*

Далее в плане Хирон поручает Фауста «глубокомысленной и благосклонной дочери Тирезия — Манто». Она должна проводить Фауста в подземный мир. Они достигают дворца Прозерпины. Она милостиво принимает Фауста, как второго Орфея. Он просит разрешения увести Елену из подземного царства. Просьба Фауста трогает царицу до слез, и она дает свое согласие.

Гете тщательно разработал план путешествия Фауста в загробный мир. От замысла осталась только фигура прорицательницы храма Аполлона в Дельфах Манто, к которой Хирон приводит Фауста. Именно она благосклонно относится к желанию Фауста и изрекает слова, которые первоначально произносил Хирон:

Кто хочет невозможного, мне мил.

Гете ограничился несколькими строками беседы Хирона с Манто и отбросил эту часть плана; но его воображение подсказало ему ряд других сцен, наполненных мифологическими образами. Гете замыслил показать постепенное развитие художественного идеала. Изучив греческую мифологию, Гете создал в своем воображении лестницу постепенного возвышения от уродливых порождений народной фантазии до все более прекрасных образов.

«Целая толпа мифологических образов напирает на меня, — сказал Гете Эккерману, — но я осторожен и отбираю лишь те, что по своей наглядности могут произвести должное впечатление. Сейчас у меня Фауст встречается с Хироном, и я надеюсь, что эта сцена мне удастся. Если я буду прилежно работать, то через месяц-другой, пожалуй, управлюсь с ней» (24.I.1831).

Эккерман, познакомившись с классической Вальпургиевой ночью, отметил, что в ней «ожил весь древний мир». «Да, — согласился Гете, — филологам придется потрудиться над ним» (29.I.1827).

Сложна была и чисто поэтическая задача. Гете поделился с Эккерманом: «„Классическая Вальпургиева ночь“ должна быть написана рифмованным стихом, и тем не менее на целом должен лежать отпечаток античности. Найти такую стихотворную

форму — дело не простое, а тут еще и диалог!» (15.I.1827). Эту задачу Гете решил с успехом.

ЕЩЕ РАЗ О «ЕЛЕНЕ»

Гете подготовил переход от классической Вальпургиевой ночи к появлению Елены. Это заметил уже первый читатель второй части, как всегда выразивший автору свое восхищение: «Это просто чудо, — воскликнул Эккерман, — как в таком сложном произведении пригнаны отдельные части, как взаимодействуют они, как каждая дополняет и возвышает другую. Сон о Леде во втором акте, собственно, является необходимым фундаментом для „Елены“. Там ведь все время речь идет о лебедях и о лебедем рожденной, в первом же случае мы видим, как это свершилось, и, когда, уже подготовленные чувственным впечатлением той картины, мы встречаемся с Еленой — все становится еще отчетливее и совершеннее.

Гете со мной согласился, и мое замечание, кажется, было ему приятно» (16.XII.1829).

Действительно, начиная с появления призрака Елены Прекрасной, сцена за сценой воплощается замысел Гете — путь Фауста к идеалу красоты. Но рамки идеала поэт значительно расширил, по сравнению с первой «Еленой» 1800 г.

Гете ни за что не хочет отказаться от того, что составляло сердцевину ваймарского классицизма, — воспитание гуманности. Эта идея важна для замысла «Фауста» в целом, особенно же для его второй части. Классицизм Гете имел не только эстетический, но и нравственный смысл. Но и с романтизмом, широко развившимся в начале XIX в., Гете

ищет контакта. Рассуждая с Эккерманом о третьем акте, Гете сказал: «Уже 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 еще отчетливее и одновременно как бы друг друга уравновешивают.

— Французы, — продолжал Гете, — тоже начинают правильно понимать, как тут обстоит дело. „Классика и романтика, — говорят они, — одинаково хороши и в общем-то равноценны, надо только разумно пользоваться этими формами и каждую уметь довести до высшей ее точки. Можно, конечно, нагородить вздору и в той и в другой, но в таком случае ни одна из них гроша ломаного не стоит“. Метко замечено, думаюется мне, и пока что на этом можно успокоиться» (16.XII.1829).

С точки зрения формальной, как известно, спор между классиками и романтиками имел средоточием вопрос о трех единствах. Гете сделал в своей «Елене» смелый эксперимент, который сам охарактеризовал в наброске одного письма еще в июле 1826 г. «Самое удивительное в этой вещи, — считал Гете, — то, что она, не меняя места, происходит в течение трех тысяч лет, при точнейшем соблюдении единства действия и места, третье (единство времени. — А. А.), однако, протекает как фантазмагория». Выдержав единство действия и места, Гете нарушил единство времени в такой грандиозной мере, какая не снилась ни одному романтику. Елену и Троянский эпос Гете относит ко времени за тысячу лет до начала нашей эры, а эпизод с Эвфорионом-Байроном приближает действие ко времени Гете, так и получается, что действие охватывает три тысячелетия.

ВОЗВРАЩЕНИЕ ФАУСТА В РЕАЛЬНЫЙ МИР

Гете неоднократно жаловался на большие трудности с четвертым актом. Между тем в общей композиции «Фауста» это действие имеет важное значение.

Фауст возвращается из царства прекрасного в ужасающую современную действительность. Как это показать? Гете решает использовать для этого один из замыслов плана 1816 г.: Мефистофель пытается соблазнить Фауста благами современной цивилизации, предлагает ему обосноваться в большом городе, в Париже, или построить себе замок, наподобие Версаля, и жить в нем, предаваясь чувственным наслаждениям. Когда Фауст отвергает эти соблазны и говорит, что жаждет дела, Мефистофель высказывает предположение — не о славе ли мечтает его подопечный? Тогда Фауст рассказывает свою новую мечту: он видел прибрежный край, часто затапливаемый морем, и ему захотелось отвоевать его у водной стихии.

Но срок для этого еще не пришел. Героя ждет иное.

Мефистофель рассказывает Фаусту о междоусобии в государстве. Как мы помним, Император, по словам Гете, сам подготовил свое падение. Среди всеобщей смуты часть народа проникается желанием крепкой власти. Этим пользуется энергичный претендент и объявляет себя новым императором. Прежнему властителю для удержания власти нужна помощь, и ее оказывают ему Фауст и Мефистофель, помогающие выиграть войну.

Аллегория здесь достаточно прозрачна. Ее смысл: революция сметает старый режим Бурбонов, но хао-

су кладет предел новая сильная власть — Наполеон; однако против нее ополчаются силы старого порядка (коалиция феодальных монархов Европы) и на троне восстанавливается глава старого режима (реставрация Бурбонов). Гете не стремился к полной аналогии, но в общей форме отразил во второй части «Фауста» контуры политической истории конца XVIII — начала XIX в. Мы не станем выяснять отношение Гете к силам, боровшимся на политической арене. Для Фауста победа Императора означала возможность осуществить его мечту. Он получает от него в полное владение ту прибрежную землю, которую захотел преобразить в цветущий край, и приступает к новой деятельности.

Об этом в конце четвертого акта упоминается лишь вскользь. Архиепископ, вымогая у Императора всевозможные льготы для церкви, говорит:

*Прости, о государь! Ты отдал чародею
Морские берега. Но, чтоб спасти злодея,
Заставь отступника на все века отсель
Его святейшеству платить налог с земель.*

На это Император отвечает с досадой:

Земель ведь нет еще. Они в пучине моря.

Гете намеревался написать сцену, в которой Император в благодарность за оказанную ему помощь возводит Фауста в рыцарское звание. Вот набросок этого эпизода. Канцлер читал указ Императора, перечисляющий заслуги Фауста:

*Тогда пред нашим тронем неким дивом
Явился Фауст, — наречен счастливым¹.*

¹ Faustus — по-латыни — счастливый.

*По праву он; доныне уж не раз
С услугами являлся он у нас
Помощником разумным и радивым.*

(Император вспоминает спасение казны при помощи бумажных денег. Канцлер продолжает):

*На помощь нам народ он вызвал горный
И действием высоких этих сил
Кровавые дела нам облегчил.
Пусть к ступеням придет он освященным,
Дабы принять за то путем законным
Свой рыцарский удар!
(Фауст преклоняет колена.)*

Император

Прими его —

И не терпи ни от кого другого!

Перевод Н. Холодковского.

Дорабатывать сцену Гете не стал, и это понятно: она ничего не добавила бы к характеристике Фауста, более того, вступала в противоречие с дальнейшим. Ведь, получив землю, Фауст становится как бы независимым феодальным правителем, а получение рыцарского звания от Императора делает его вассалом монарха.

ФИНАЛ

Сцены пятого акта «Полночь», «Большой двор перед дворцом» и «Положение во гроб» были написаны очень давно — между 1797 и 1800 гг., когда Гете, принявшись за доработку первой части, предполагал изложить всю историю Фауста до конца. Но предшествующие эпизоды и последняя сцена созданы Гете лет тридцать спустя.

Эпизод Филемона и Бавкиды, открывающий пятый акт, возник в 1831 г. Когда Эккерман прочитал его, он подумал, что Гете изобразил героев античного предания — «прославленную чету древности», и удивился, что эта сцена разыгрывается в новое время. «Мои Филемон и Бавкида, — отвечал Гете, — ничего общего не имеют с прославленной древней четой и с легендой о ней. Мою чету я нарек этими именами, чтобы сразу дать представление об их характерах. Это схожие люди, схожие обстоятельства, а потому здесь было вполне уместно повторить их имена» (6.VI.1831).

Верные супруги, Филемон и Бавкида, прожили в полном согласии на прибрежном холме долгую жизнь. Как смотритель маяка, Филемон не раз спасал корабли моряков, не знавших пути. Но когда Фауст стал преобразовывать местность, он захотел убрать ветхую хижину на холме.

Так как старики не пожелали покинуть место, где прожили свой век, Мефистофель самовольно поджег хижину.

Эккерман прочитал, как сгорает хижина Филемона и Бавкиды, а Фауст, стоя на балконе своего дворца, чует запах дыма в обвевающем его ветерке. «Потом мы заговорили о Фаусте; даже в старости он не избавился от прирожденной черты характера — недовольства». Из записи Эккермана неясно, высказывает ли он свое мнение или приводит слова Гете; возможно, он просто подвел итог беседы. «Владея всеми сокровищами мира, в им самим созданном государстве, он не знает покоя из-за двух липок, хижины и колокольчика, ему не принадлежащих. В этом он сходствует с иудейским царем Ахавом: тот ведь готов был отказаться от всех своих вла-

дений, лишь бы заполучить виноградник Навуфея» (6.VI.1831).

Тогда же Гете рассказал Эккерману: «Фаусту в пятом акте, по моему замыслу, как раз исполнилось сто лет, вот я и не знаю, может быть, мне где-нибудь сказать пояснее» (6.VI.1831). Гете даже решил сказать это устами одного из персонажей, а именно Хальтефеста («Держи-крепче»), который раньше помогал одолеть врага императора, а потом должен был стать одним из исполнителей плана Фауста в борьбе против набегов моря на землю. Он должен был сказать:

*Что день, то человек становится мудрее;
Тебе теперь сто лет, а я — еще старее...*

Перевод Н. Холодковского.

Хальтефест продолжал (перевожу прозой): «Мы сохранили бодрость и хорошее зрение. Подумать только, заставили море отступить. Длинные рвы уйдут глубоко вниз, высочайшие плотины гордо встретят его. Мы продвинулись далеко вглубь моря. Мы укротили Нептуна! Осмеем тиранов». Фауст умеряет восторги Хальтефеста, напоминая, что пора вернуться к работе.

Не сохранилось комментариев Гете или Эккермана к знаменитому монологу Фауста — выводу из его жизненного опыта: жить и быть свободным достоин лишь тот, кто каждодневно борется за это. Впрочем, монолог Фауста менее всего нуждается в пояснениях. Мысль Гете здесь заключена в классически ясные формулы.

Гете оставил два плана финала после смерти Фауста. В одном из них сказано: «Четыре серых женщины. Фауст и Забота. Мефистофель и лемуры. Удовлетворенность Фауста. Конец [Фауста]. Труп.



Фауст и Забота. Рисунок Г. Вилдермана

Лемуры хоронят. В отдалении Мефистофель и адские проклятия. В это время душа отлетает. Сатанинские трюки, чтобы уловить ее. Ангелы небесной славы слетают вниз. Противодействие Мефистофеля. Ангелы рассыпают розы. Они вянут от дыхания чер-

тей. Превращаются в пламя любви. Дьяволы разбегаются. Мефистофель взывает».

Второй план содержит добавления: «Розы, превращенные в пламень, вспыхивают. Против чертей. Они убегают. Мефистофель остается. Муки любви. Толпы ангелов. Дьяволы угрожают. Мефистофель взлетает, чтобы апеллировать. Да саро [сначала]. Небо. Матерь божия, евангелисты и все святые. Суд над Фаустом».

Во втором плане слова Да саро, возможно, означают, что дальше действие переносилось с земли на небо, как в сцене «Пролог на небе».

Сохранились и наброски, не вошедшие в финал. Вот один из них. Фауст умирает, Мефистофель убежден в своей победе и готовится возвестить о ней самому Господу, с которым он (в Прологе на небе) вступил в спор о Фаусте:

*Итак, лежи себе теперь спокойно!
Пусть освятят твой катафалк достойно;
А я, пока душа не отошла
И в новое не поселилась тело, —
Помчусь наверх, скажу, как шли дела,
И возведу, как выиграл пари умело!
Как празднику я рад на этот раз,
Когда Господь вновь примет нас!*

Перевод Н. Холодковского.

Потом, когда ангелы все же забирают душу Фауста, Мефистофель собирался апеллировать к богу, требуя соблюдения его соглашения с Фаустом:

*Наш договор вполне определенно
Гласит об этом: я бы посмотрел,
Кто б поступил настолько беззаконно,
Чтоб у меня отнять его посмел!*

Перевод Н. Холодковского.

Раз Фауст произнес роковые слова — «Остановись, мгновенье, ты прекрасно!» — Мефистофель имеет право унести его душу в ад. Эта речь не вошла в «Фауста», как сцена суда над героем. Но поэт готовился ее написать, что видно по другим черновым наброскам. По-видимому, судьей Фауста должен был быть не кто иной, как Христос. Это подразумевается в другой речи Мефистофеля, в которой он жалуется, что судить будет не добродушный Господь, которому он предлагал пари, а его более строгий сын:

*Нет, я теряю надежду начинаю:
Правитель царства занял трон!
Его и слуг его я знаю:
Они меня прогнать сумеют вон,
Как я бедняжек крыс гоняю...*

Перевод Н. Холодковского.

«Слуг божьих», т. е. ангелов Христа, Мефистофель честит словно придворных какого-нибудь земного властителя:

*Смазливых этих царедворцев род
Лишь для досады нашей существует,
И если бедный черт и прав кругом, — он чует,
Что до ушей царя та правда не дойдет.*

Перевод Н. Холодковского.

Любопытно, что Гете исключил многие наброски, касающиеся Мефистофеля. Как хорошо знает читатель, его роль во второй части весьма велика. Фауст часто оказывается в тени. Причина в том, что, действуя в реальном мире, Фауст должен был бы запятнать себя его грязью. Поэтому все неприглядные дела выполняет Мефистофель, но при этом он «уступает авторство» Фаусту. Именно Мефистофель, а не Фауст вершит темные дела при дворе императора, и он же возвращает трон императору

в войне с его соперником. Фауст проявляет себя в действии дважды — в поисках красоты и в преобразовании природы на благо людей. Если в первой части за ним была вина — гибель Гретхен, то во второй он чист и, можно сказать, искупил свою вину.

Эккерман рассказал, что в беседе о развязке Гете обратил его внимание на такое место, где говорится:

*Спасен высокий дух от зла
Произвольем божьим:
Чья жизнь в стремленьях вся прошла,
Того спасти мы можем.
А за кого любви самой
Ходатайство не стынет,
Тот будет ангелов семьей
Радушно в небе принят.*

«— В этих стихах, — сказал он, — ключ к спасению Фауста. В нем самом это все более высокая и чистая деятельность до последнего часа, а свыше — на помощь ему — нисходит вечная любовь. Это вполне соответствует нашим религиозным представлениям, согласно которым не только собственными усилиями заслуживаем мы вечного блаженства, но и милостью божьей...» (6.VI.1831).

Гете разделяет финал на два элемента: человеческий, земной и религиозно-мистический, небесный.

В самом начале Фауст провозглашает как важнейшую истину жизни: «В деянии — начало бытия», или «В начале было дело». Долог был путь исканий прежде, чем, наконец, Фауст нашел ту форму «дела», которая была наиболее достойной с точки зрения высшей человечности.

Теперь о второй стороне финала. Означает ли он

возврат Гете в лоно религии? При поверхностном чтении кажется, что это так. По существу же понять финал как апофеоз религии значило бы забыть основы построения «Фауста» как художественного произведения. Для этого необходимо вернуться к Прологу на небе. Вся беседа Господа с Мефистофелем с религиозной точки зрения кошунственна. Несмотря на аналогию с Книгой Иова, общение бога и черта окрашено гетевской иронией. Для Гете фигуры бога, архангелов и черта — символы добра и зла, борющихся за человеческую душу. Вплоть до финала божественная сила появилась только однажды. Не вмешиваясь в течение земных дел, небеса подают голос лишь для того, чтобы возвестить, что душа Гретхен спасена. Невмешательство неба провозглашено Господом с самого начала, когда он позволяет Мефистофелю искушать Фауста. Божественная сила ничего не делает, чтобы предотвратить падение и гибель Гретхен. Не играет она никакой роли во всем, что происходит во второй части. Иначе говоря, мир, в котором живут герои, не управляется богом. Небесам отведена скромная роль — произносить нравственную оценку людей после их смерти.

Борьба добра и зла происходит на земле, она разыгрывается в человеческих душах. Земным воплощением добра является человек. Но его природу искажает столкновение со злом.

Воплощение зла — Мефистофель. Но роль его, по меньшей мере, двойственна. В своих попытках пробудить в Фаусте низменное он выступает как дьяволик-искуситель. Но, как мы помним, уже Шиллер заметил, что в речах Мефистофеля подчас слышится голос разума. Мефистофель — выразитель критиче-

ского отношения к действительности и к человеческим слабостям и порокам.

Всегда и во всем Мефистофель — сила отрицательная. Отрицание — его натура. Гете же при всей критичности, на какую он был способен, больше всего ценил в человеке творческое, созидательное начало. Иногда он пользовался для этого понятием демонизма. Гете не оставил, однако, четкого и последовательного объяснения того, что он понимал под этим словом. Когда Эккерман пытался выяснить у Гете, что означает «демоническое», то услышал в ответ, что ни рассудком, ни разумом оно не постижимо. Демоническая натура преисполнена жизненных сил, ей тесно в любых рамках, в какие она поставлена жизнью. Есть существа целиком демонические, тогда как другие обладают лишь отдельными чертами демонизма. После этих объяснений Эккерман заявил, что демонические черты присущи и Мефистофелю.

«— Нет, — сказал Гете, — Мефистофель слишком негативен, демоническое же проявляется только в позитивной деятельной силе» (2.III.1831).

Демоническое начало в гетевском понимании было присуще Фаусту, а не Мефистофелю.

Итак, небесным силам в «Фаусте» предоставлена лишь одна-единственная функция — окончательная оценка человека. Еще точнее — его души, душевных качеств. Гретхен обладала прекрасной душой. Если бы зло пустило в ее душу глубокие корни, она не лишилась бы рассудка. Она спасена небесами потому, что душа ее осталась чиста даже после всего, что она совершила. Ее оправдание — любовь, беззаветность, с какою она отдалась своему чувству.

Фауст же удостоен спасения души за свою бес-

покойную деятельную жизнь. Его оправдание в этом, а не в том, что он любил. Любовь «спасает» и его, но то любовь Маргариты, и ее душа встречает душу Фауста в небесах.

В свете всего этого становится ясным финал, получивший христианско-религиозную окраску. Гете объяснил Эккерману, почему «Фауст» заканчивается именно так: «Думается, вы согласитесь, что финал — вознесенье спасенной души — сделать было очень нелегко и что, говоря о сверхчувственном, едва только чаемом, я бы расплылся в неопределенности, если бы не придал своим поэтическим озарениям благотельно ограниченную четкую форму христианско-церковных преданий и образов» (6.VI.1831).

Из слов Гете со всей ясностью вытекает, что он использовал христианско-церковную образность совершенно так же, как языческие античные мифы. Они нужны были ему для символического воплощения его идеи, а не как самоценные церковные понятия. Это очевидно еще из того, что обычные христианские образы Гете смешал с фантазиями мистика Сведенборга. Они сквозят в словах Отца ангелоподобного, который предлагает Блаженным младенцам:

*Вы, по счастью, в жизнь земную
Не были посвящены.
Но в глаза мои войдите,
Я вам их даю взаимы.*

(Принимает их в себя.)

Изнутри вовне смотрите...

Не церковной религиозностью, а именно сведенборговской мистикой навеяны и дальнейшие слова Отца ангелоподобного, обращенные к младенцам:

*Подымайтесь кверху стаяй
И растите без конца,
Как мужает, вырастая,
Дух в присутствии творца.
Это духов пропитанье,
Высшее их торжество:
Растворяться в созерцанье
Явленной любви его.*

Шведского мистика Сведенборга Гете вместе с Сюзанной Клетенберг читал юношей. Он не перечитывал его после тех времен. Но образ блаженных младенцев запал в его поэтическое сознание, и он носил его в памяти шестьдесят лет, пока не дал ему словесного воплощения. Это далеко не единственный случай долгого вынашивания образа в сознании Гете.

Гете и мистика — как связать их? Как сочетаются глубочайший ум и туманные видения? Увы, он сам признался в том, что мистика ему не была чужда, и мы не в праве пренебречь тем, что он сказал как раз тогда, когда работал над завершением «Фауста». Фридрих Ферстер вспоминал, что, беседуя в 1828 г. с Гете, он коснулся вопроса о финале: «...когда я высказал предположение, что заключительная сцена, вероятно, будет перенесена на небо и Мефистофель признает перед слушателями, что хороший человек, движимый велениями сердца, должен осознать, какой путь является правильным, то Гете, покачив головой, сказал: «Это было бы разъяснением. Фауст умирает стариком, а в старости мы становимся мистиками».

Нам помогут точнее понять мысль Гете некоторые из его «Максим и размышлений». «Мистика указывает на тайны природы и разума и стремится ре-

шить их посредством слов и образов». Как известно, Гете не разделял уверенности рационалистов, будто разуму все доступно и для него нет тайн. Но там, где знание оказывается бессильно, человек стремится постигнуть неуловимое благодаря интуиции. Поэтому для Гете «мистика — незрелая поэзия, незрелая философия; поэзия — зрелая природа, философия — зрелый разум». В финале «Фауста» мистика именно такова — это воплощение в слове и образе того, что не поддается окончательному прояснению, а возможно, и не требует его.

Как хорошо известно, заключает «Фауста» Мистический хор. Ему дано последнее слово в великом творении Гете. О чем же он поет, что вещает? Здесь нет и намека на какую-либо религиозную мысль. Как ни известны эти строки, в них надо вчитаться, и непредвзятый взгляд покажет, что мысль Гете навеяна совсем не экстазом верующего:

*Все быстротечное —
Символ, сравненье.
Цель бесконечная
Здесь в достиженье.
Здесь заповеданность
Истины всей.
Вечная женственность
Тянется к ней.*

Мною уже было предложено толкование заключительного хора, и я позволю себе здесь повторить его.

Все единичное — лишь отблеск, символ, подобие высшего начала, составляющего ядро природы. Человек стремится уловить трудно улавливаемое, ибо природа проявляет себя в отдельных вещах и существах, сохраняя непостижимость как целое. Таков

общефилософский смысл Мистического хора, его ответ Фаусту на поиски абсолютной истины.

Но этот же хор помогает понять «Фауста» как художественное произведение, определить метод, который оформился в процессе создания великого творения. Герой — и единичная личность, и вместе с тем символ человечества в целом. Фауст — символ, но он не каждый человек. В нем воплощено то, что в идеале составляет сущность человека вообще, но человека в высшем понимании, при всем том, что он также и «этот», данный человек. Гете боялся расплыться в неопределенности не только в финале, но и в своем произведении вообще. Особенно во второй части, которая по своему содержанию невольно тянула к слишком большой широте. Поэтому Гете тщательно работал над каждой подробностью и создал образы пластически цельные и законченные. И это относится не только к главным, но и к второстепенным фигурам, включая и те, которые появляются всего один раз.

Именно в силу своей пластической законченности образы второй части возвышаются над поверхностным аллегоризмом. Это и делает символы многозначными.

Один из них — «вечно женственное». Что это означает? Были предложены разные толкования. С христианской религиозностью оно не связано. Гете воплотил его в зримые образы. После всех благочестивых фигур — Отец восторженный, Отец углубленный, Отец ангелоподобный, появляется группа женских образов во главе с самой божьей матерью. Она движется навстречу хору кающихся грешниц, и перед читателем являются образы этих женщин, преступивших христианские заповеди, — Великая

грешница, Жена Самарянская, Мария Египетская, «одна из кающихся грешниц, прежде называвшаяся Гретхен». Не безгрешные святые и схимники, а они, существа, прошедшие искусы и тяготы земной жизни, очистившиеся от всего пятнавшего их, оказываются живым воплощением высшей любви, выражением вечной женственности.

Божественное для Гете — все благое в природе и человеке. Именем божественных сил Фауст оправдан, как некогда ими была спасена Гретхен. Их души мистически воссоединяются, что так же символично. Высшее в жизни — и его провозглашает небесный хор — не божественное, а «вечно женственное» — начало чисто человеческое.

После всего, о чем шла речь, становится ясно, каких знаний и какого, говоря словами Гете, разума и рассудка требует чтение произведения, о котором Гете с полным правом сказал Эккерману: «„Фауст" — это нечто непомерное» (З.І.1830).

История создания «Фауста» приближает к пониманию некоторых сторон великого творения, но, конечно, раскрытие его полного смысла и художественных особенностей требует более подробного философского и литературного анализа.

ПЕРВЫЕ ТОЛКОВАТЕЛИ «ФАУСТА»

Философскую глубину великого творения Гете, как мы знаем, оценили такие выдающиеся мыслители эпохи Гете, как Шеллинг и Гегель. Но они ограничились краткими суждениями общего характера. Между тем широкие круги читателей почувствовали, что «Фауст» требует разъяснений как в целом, так и в частностях.

Еще до появления окончания стали выходить книги, содержащие толкования первой части и высказывавшие предположения о дальнейшем развитии сюжета. Так, уже в 1824 г. К. Ф. Гешель опубликовал сочинение «О „Фаусте" Гете и его продолжении». В следующем году Х. Ф. В. Хинрихс выступил с «Эстетическими чтениями о „Фаусте" Гете как опыте обоснования научного суждения об искусстве». В 1830 г. обнародовал свои «Лекции о „Фаусте" Гете» Ф. А. Раух, а следом за ним К. Ф. Гешель, зная уже напечатанную «Елену» и еще один отрывок второй части, напечатал сочинение с крикливым названием: «Глас герольда о „Фаусте" Гете, об обеих частях и с особым рассмотрением заключительной сцены первой части» (1831).

Среди первых толкований «Фауста» был также Карл Эрнст Шубарт. Еще студентом он увлекся Гете и тщательно изучал его. Первое сочинение о нем он написал 22-х лет, оно вышло в 1818 г. Два года спустя он опубликовал книгу «К оценке „Фауста"» (Бреславль, 1820). Свое сочинение он преподнес Гете, когда посетил его в Иене. Гете благоволил Шубарту за его знание античной классики и даже переписывался с ним изредка. Когда он прислал Гете свои «Лекции о „Фаусте"» (Берлин, 1830), Гете осторожно намекнул ему: «Меня всегда поражает, как воздействует это удивительное произведение и к каким размышлениям оно подает повод» (8.X. 1830). Совершенно очевидно, что Гете был удивлен толкованием его произведения, которое развивал Шубарт.

По Шубарту, «Фауст» написан с целью оправдания бога. Борьба добра и зла в мире в конечном счете ведет к торжеству добра, и, в общем, трагедия

Гете подтверждает идею Лейбница, что все к лучшему в этом мире.

Гете понимал, что «Фауст» вызовет самые различные толкования. Он, однако, не считал нужным вступать в полемику с ними, предоставляя критикам и читателям самим разобраться в правильности того или иного мнения. Это видно по письму, которое он направил тому же Шубарту за месяц с небольшим до своей смерти. «Мой „Фауст" завершен, — писал он ему. — Когда он появится, Вы сможете сами судить, насколько Вы приблизились к моему замыслу и его воплощению или насколько Вы от него удалились» (14.II.1832).

Ваймарский учитель И. Фальк опубликовал в 1832 г. книгу воспоминаний — «Гете, изображенный на основании близкого личного общения», к которой приложил фрагмент «О „Фаусте" Гете». В нем рассматривается только начало первой части. Фальк отвергает ложную мистику в толковании «Фауста», утверждая, что в творении Гете есть мистика «подлинная» — это стремление проникнуть в тайны природы, хотя сам поэт отнюдь не считал возможным постигнуть все загадки жизни. Разум способен объяснить многое, но нельзя требовать, чтобы он объяснил решительно все. Необходимо оставить место и для веры. Сюжета трагедии Фальк почти не касался.

В отличие от него Ф. Дейкс в книге «„Фауст" Гете. Рассуждения о смысле и единстве первой и второй частей трагедии» (Кобленц, 1834) дает более конкретный разбор трагедии. Для него, как и для других ранних интерпретаторов, — это целиком плод творческого воображения Гете. Заметим, что никто еще не обратился к источникам сюжета.

В вышедших одновременно «Письмах о „Фаусте“ Гете» (Вена, 1834) М. Энк, в противовес общему мнению, объявил первую часть менее значительной, чем вторая. В том же 1834 г. появился «Комментарий ко второй части „Фауста“» К. Лева.

Заметной вехой в фаустовской критике стали «Письма о „Фаусте“ Гете» (Лейпциг, 1835) медика Карла Густава Каруса. Следуя Шеллингу, он поставил творение Гете в один ряд с «Божественной комедией» Данте и характеризовал его как символическую поэму о величии человека.

В 1836 г. Хайнрих Дюнцер выступил с полемическим сочинением «О единстве и цельности „Фауста“ Гете в противовес его противникам». Творение Гете проникнуто единой идеей, утверждает Дюнцер. Она выражена в «Прологе на небе» в словах Господа:

*...человек, коль он к добру идет,
И в заблуждениях к нему пути найдет.*

Перевод Н. Голованова.

Впоследствии Х. Дюнцер положил много труда на комментирование всех произведений Гете и выпустил в свет подробное толкование «Фауста» (1850), много раз переиздававшееся на протяжении второй половины XIX в.

Так началась история осмысления «Фауста». За последние полтора столетия появилось множество трудов. Один только библиографический список их превышает по объему эту книгу. И это не удивительно. Творение Гете необыкновенно богато идеями и образами, вызывающими на серьезные размышления о жизни, о ее смысле, о природе человека, о его личном и общественном бытии.

Если бы в литературной викторине задали вопрос: кто первым перевел на русский язык что-нибудь из «Фауста»? — мало кто нашел бы ответ.

Оказывается, автор «Горя от ума». В 1825 г. в журнале «Полярная звезда» был напечатан его перевод отрывка из «Театрального вступления» к «Фаусту». Что же привлекло Грибоедова именно к этой части творения Гете? Больше всего — отношение публики к театру. Как показал В. М. Жирмунский¹, которому мы обязаны подробным исследованием судеб «Фауста» в России, Грибоедов в своем переводе «широко развертывает сатирическое обозрение Директора, превращая его в сатиру на современное общество, каким оно является в театральных креслах, переосмысленную в духе обличительных монологов Чацкого». Перевод получился, естественно, не очень точным: «Грибоедов удлинил отрывок на одну треть (вместо 18 стихов — 24). Ряд мотивов сатирического характера он вставил от себя. <...> Другие

¹ За исключением последних строк о переводе Б. Пастернака раздел целиком основан на материалах работы В. М. Жирмунского (см. список источников).

места он развил и видоизменил по-своему, везде придавая желчный характер сатире, довольно безобидной у Гете».

С конца 1820-х до конца 1830-х гг. в русских журналах появляется несколько переводов отрывков из «Фауста». Внимание лирических поэтов привлекают песня Гретхен за прялкой, баллада «Фульский король». Из выдающихся русских поэтов лирикой гетевского «Фауста» увлеклись Д. Веневитинов и Ф. Тютчев. Обоих привлек монолог Фауста в Лесной пещере. Тютчев создал интересный перевод «Фульского короля».

Уже после смерти Пушкина в «Современнике» были напечатаны отрывки из перевода Э. Губера. Хотя великий поэт, несомненно, одобрял намерение перевести «Фауста», нет данных, которые позволили бы судить, как оценил он работу Э. Губера и давал ли ему какие-нибудь советы.

Предложил «Современнику» отрывки из «Фауста» и литератор А. Бек. Их напечатали, ошибочно приписав авторство Э. Губеру. Оскорбленный переводчик выразил протест в печати, и только тогда молчавший до этого Губер подтвердил, что перевод этого отрывка ему не принадлежит.

В 1838 г. отдельной книгой вышел перевод первой части «Фауста», выполненный Э. Губером. Цензура бесцеремонно обошлась с текстом. Она выкинула целых триста строк. Был полностью исключен «Пролог на небе». Перо цензора не пощадило и тех строк, где Фауст, переводя Евангелие от Иоанна, рассуждает о том, что было сначала — слово или дело. Не приходится говорить и о расправе над теми пассажирами, где предосудительно говорилось о церкви. Пропущенные места, правда, были отмечены

строками точек. Но, конечно, идейный смысл произведения оказался искаженным.

Желая смягчить в глазах властей бунтарский характер героя, Э. Губер в предисловии приписал Гете такое понимание «Фауста», по которому выходило, что «сознание собственной немощи — удел человека» и «чрезмерное стремление к свободе — произвол — ведет (Фауста) к гибели».

Тем не менее журналы «Библиотека для чтения», «Русский инвалид», «Сын Отечества», «Современник», «Отечественные записки» приветствовали появление перевода. Один В. Белинский заметил в переписке, что Губер «просто искажает „Фауста“». Печатный отзыв в «Московском наблюдателе» гласил: «Он не понял, не передал „Фауста“. У него создание Гете является не могущественным и крепким, проникнутым жизнью, которая веет даже в самых звуках стихов, но расслабленным и хилым».

Впоследствии друг Губера А. Г. Тихменев попытался оправдать его и опубликовал в 1859 г. текст перевода с восстановлением почти всех пропущенных цензурой мест. Перевод был затем еще несколько раз переиздан.

Тот же Губер познакомил русских читателей со второй частью «Фауста», пересказав ее содержание прозой. Некоторые места он дал в стихотворном переводе. Его статья появилась в 1840 г. в «Библиотеке для чтения».

Большинство критиков встретили одобрительно и второй перевод первой части, изданный в 1844 г. М. Вронченко. Он был и ближе к оригиналу, и более поэтичен. В тех случаях, когда он отклонялся от подлинника, Вронченко давал в примечаниях точный прозаический перевод. Но, конечно,

с цензурой приходилось считаться и ему. В «Прологе на небе» бог обозначен как «один из духов», наряду с прочими «чистыми духами» — архангелами. Все изменения, которые Вронченко вынужден был сделать по цензурным соображениям, он оговорил в примечаниях.

Вторая часть у него изложена прозой. В большой статье М. Вронченко отрицательно отнесся к духовным исканиям героя, считая, что его мудрствования к добру не ведут. Вторая часть «Фауста» совершенно не удовлетворила Вронченко: «пизса, ясно и явственно, пришла не к тому концу, к которому прийти должно». Гете не ответил, в чем Фауст «находит путь истинный?». К тому же «вторая часть растянута, туманна, в ней часто встречаются недоразумения и непонятности, в ней нет драматической жизни».

И. С. Тургенев подверг перевод и статью М. Вронченко резкой критике. «Ненависть к „мудрствованию“, — писал он, — побеждает в почтенном переводчике его добросовестность, не подлежащую никакому сомнению: он переводит неверно... не переставая руководствоваться здравым рассудком». Статья И. С. Тургенева дала русским читателям высокую оценку философского смысла «Фауста», приблизила к его пониманию.

В. Белинский в пору работы в «Отечественных записках» побуждал заняться переводом «Фауста» Александра Струговщикова, в котором видел одного из лучших поэтических переводчиков. Начав с публикации отрывков, А. Струговщиков уже после смерти великого критика завершил и напечатал в журнале «Современник» (1856) полный перевод первой части. В ближайшие полстолетия этот перевод считался

лучшим. В. М. Жирмунский, однако, оценивает его так: «„Фауст“ Струговщикова вполне передает общее течение мысли Гете, хотя и отталкивает нейтральной и сглаженной „литературностью“ общего тона, чрезвычайной многословностью и свободным обращением с приемами выражения оригинала».

Все «божественное» Струговщику тоже пришлось изменить, чтобы обойти цензуру.

Еще один перевод первой части был издан в 1859 г. Н. Грековым; он также еще придерживался вольного переложения гетевского текста.

В 1851 г. А. Овчинников издал в Риге первый полный перевод второй части «Фауста», отличавшийся языковыми новшествами, которые дали критикам повод потешаться над переводчиком.

Дальнейшие переводы первой части создали П. Трунин (1883), Н. Врангель (1889), Д. Цертелев (1901). Отдельные места удались этим переводчикам — не больше.

В последней четверти XIX в. появляются полные стихотворные переводы обеих частей. Один из них был выполнен известным поэтом А. А. Фетом (1882—1883). «В противоположность большинству переводчиков этой эпохи, — пишет В. М. Жирмунский, — Фет, как поэт, и при том поэт музыкального склада, с большим вниманием относился к метрической структуре перевода. <...> Он не только сохраняет в „Фаусте“ все размеры подлинника, в том числе необычные в русской поэзии того времени дольники (Knittelverse), но следует чередованию рифм оригинала, в вольных ямбах старается воспроизвести, хотя бы приблизительно, последовательность более длинных и более коротких стихов, сохраняет, где возможно, синтаксическое членение

фразы в стихе и т. д.». Но, продолжает исследователь, внимание к музыке стиха сочетается с «невниманием к логически смысловой стихии слова». Несмотря на несомненные поэтические достоинства в переводе многих мест, труд Фета не получил признания и в нашем столетии не переиздавался.

Перевод Н. Голованова (1899—1900) поэтических достоинств не имел.

Среди переводов второй половины XIX в. наиболее значителен сделанный Н. А. Холодковским для Собрания сочинений Гете (издан Н. Гербелем в 1878 г.). Ученый-зоолог, Н. А. Холодковский создал наиболее точный перевод творения Гете. При каждом переиздании он стремился улучшить его. Когда М. Горький руководил издательством «Всемирная литература», поэту Мих. Лозинскому поручили отредактировать перевод Холодковского. Этот новый вариант неоднократно переиздавался в наше время и сохраняет свое значение до сих пор как один из лучших переводов шедевра Гете.

«Фауст» привлек внимание двух поэтов-символистов. К. Бальмонт опубликовал несколько отрывков из первой части, тогда как Валерий Брюсов создал полный перевод. Первая часть в его переводе была напечатана после его смерти в 1928 г., пятый акт второй части — в 1932 г. в «Литературном наследстве» (т. 4—6). По мнению В. М. Жирмунского, «перевод сделан с тщательностью, характеризующей Брюсова как филолога и с тем пониманием метрической формы оригинала, которые отличают Брюсова как поэта эпохи символизма. Тем не менее нельзя считать перевод удачным: как и в других переводах из Гете, единству и цельности впечатления мешает противоречие между стилем Гете и его своеобраз-

ным осложнением в стиле русского поэта-символиста, в его абстрактной и многоплановой образности».

В 1953 г. появился перевод «Фауста», созданный Борисом Пастернаком. Поэт исправил отдельные неточности, отмеченные критикой, и его работа в варианте 1955 г. неоднократно переиздавалась. Перевод Б. Пастернака — значительное явление русской поэзии и переводческого мастерства. При всем том, что дословная точность вообще невозможна, труд современного поэта имеет бесспорные достоинства. Это, прежде всего, подлинно поэтическое звучание. Перевод не только воспроизводит смысл всех речей, но открывает богатство поэтической выразительности, присущее подлиннику. Хотя отдельные места точнее у Н. Холодковского, в целом Б. Пастернаку удалось передать как богатство и разнообразие поэтической манеры «Фауста», так и глубокое единство произведения. Далекий от буквализма, Б. Пастернак верен духу и смыслу произведения. Печать личной поэтической манеры, несомненно, есть в его переводе, но это естественно и возвышает данный перевод над бесцветными работами переводчиков прошлого столетия. Полное тождество перевода и подлинника невозможно. Но если взять критерием подлинную поэтическую силу, то в этом отношении ни один другой русский перевод с пастернаковским не сравнится.

Читателю, которому недоступен «Фауст» в подлиннике, больше всего скажут два перевода — Н. Холодковского и Б. Пастернака. Бесспорно, что большее эстетическое наслаждение принесет новейший перевод.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК
ИСТОЧНИКОВ

- Гете И. В. Фауст / Пер. Б. Пастернака. — Собр. соч.: В 10-ти т. М., 1976, т. 2. 510 с.
- Гете И. В. Фауст / Пер. Н. Холодковского. — Собр. соч.: В 13-ти т. М., 1947, т. 5. 590 с.
- Гете И. В. Из моей жизни. Поэзия и правда. — Собр. соч.: В 10-ти т. Т. 3. 718 с.
- Гете И. В. Об искусстве и литературе. — Собр. соч.: В 10-ти т. Т. 10. 510 с.
- Эккерман И. П. Разговоры с Гете / Пер. Н. Ман. М., 1981. 687 с.
- Холодковский Н. Комментарий и примечания к обеим частям «Фауста». — В кн.: Гете И. В. Фауст. Спб., 1914, т. 2. 350 с.
- Легенда о докторе Фаусте / Под ред. В. М. Жирмунского. 2-е изд. Л., 1978. 422 с.
- Жирмунский В. Творческая история «Фауста». — В кн.: Жирмунский В. Очерки по истории немецкой классической литературы. Л., 1972, с. 466—479.
- Лит. наследство. М., 1932. Статьи: Дурылин С. Русские писатели у Гете, с. 450—463; Жирмунский В. Гете в русской поэзии, с. 617—650.
- Жирмунский В. М. Гете в русской литературе. 2-е изд. Л., 1981, с. 210—231.
- Goethe J. W. Poetische Werke. Bd. 8. „Faust“. Berliner Ausgabe. Berlin, 1958. 988 S. Содержит тексты: «Пра-Фауст», «Фауст. Фрагмент», «Фауст» (ч. 1 и 2), планы, неиспользованные в окончательном варианте, наброски, высказывания Гете о «Фаусте».

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

- Goethes Gespräche. Artemis Ausgabe. Zürich und Stuttgart, Bd. 1—2, 1964, 916. 1147 S.
- Goethe in vertraulichen Briefen seiner Zeitgenossen / Zusammengestellt von W. Bode. Berlin und Weimar, 1979. Bd. 1—3, 492, 715. 507 S.
- Buchwald Reinhard. Furer durch Faustdichtung. 7. Aufl. Stuttgart, 1964, XVI. 399 S.
- Friedrich Theodor. Goethes Faust erläutert / Neu durgesehen und mit einer Bibliographie von Siegfried Scheibe. Leipzig, 1963. 540 S.
- Minor J. Goethes Faust: Entstehungsgeschichte und Erklärung. Stuttgart, 1901, Bd. 1—2, 378. 283 S.
- Morris Max. Goethe-Studien. Bd. 1, Berlin, 1902. Die Faustparalipomena, S. 153—292.
- Pniower Otto. Goethes Faust. Zeugnisse und Exkurse. Berlin, 1899. 308 S.

Оглавление

Сцены из жизни гения 3
Ступени творчества 20

ИСТОКИ

С чего все началось? 24
Детство, отрочество, юность 29
«Буря и натиск» 36
Шекспир 38
Новые понятия об искусстве 42
Народная книга о докторе Фаусте 47
Ганс Сакс 55

«ПРА-ФАУСТ»

Как создавался «Пра-Фауст» 56
Композиция «Пра-Фауста» 65
Бунт Фауста 68
Сатира Мефистофеля 72
Фауст — волшебник 75
«На большой дороге» 77
Трагедия Маргариты 78

«ФАУСТ. ФРАГМЕНТ»

Ваймарская интерлюдия 84
Италия. Перемена в творческом сознании Гете 87
Обогащение образа Фауста 94
Мефистофель и Ученик. Погребок Ауэрбаха 98
«Кухня ведьмы» 99
«Лесная пещера» 104
Первые отзывы 107

«ФАУСТ». Часть первая
Время перемен 117
Возвращение к «Фаусту» 119
Еще десять лет 126
Идейный стержень 131
Драма или поэма? 133
Обрамление первой части 139
Три новых пролога 143
Заполнение пробелов 148
«Диспут» 157
«Сатана там правит бал...» 162
Финал 166
Современники о первой части «Фауста» 173
Чужие продолжения «Фауста» 181

«ЕЛЕНА»

Кульм античной красоты 186
Первое появление «Елены» (1800) 194
Новые приключения Фауста 197
Вторая «Елена» (1827) 203
От Парижа до Москвы 207

«ФАУСТ». Часть вторая

«Главное дело» 213
От личного к общему 220
Неосуществленная мечта 222
Власть и деньги 225
Маскарад 227
Новая встреча с давним знакомым 231
Искусственный человек 232
Классическая Вальпургиева ночь 235
Еще раз о «Елене» 240
Возвращение Фауста в реальный мир 242
Финал 244
Первые толкователи «Фауста» 257

Русский «Фауст» 262

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК ИСТОЧНИКОВ 269

Аникст А.

А67 Гете и Фауст: От замысла к свершению. — М.: Книга, 1983. — 271 с., ил. — (Судьбы книг).

«Фауст» был спутником всей жизни Гете. Случай редчайший в истории мировой литературы: великое произведение немецкого поэта создавалось в течение шестидесяти лет. Биография книги прослежена от самых ее истоков — от зарождения замысла до первых публикаций. Воссозданы жизненные впечатления и события, которые отразились в трагедии, трудные этапы ее становления, роль Шиллера и Эккермана в ее завершении. Автор привлекает неизвестные в нашей стране материалы. Широко представлены раздумья и признания самого Гете, отклики современников.

Книга иллюстрирована.
Для книголюбков.

А 4702010200-055 74-83
002(01)-83

84(4Г)

АЛЕКСАНДР АБРАМОВИЧ АНИКСТ

ГЕТЕ И ФАУСТ

От замысла к свершению

ИБ 849

Зав. редакцией *Т. В. Громова*

Редактор *Э. Б. Кузьмина*

Художник *Г. М. Берштейн*

Художественный редактор *Н. Г. Пескова*

Технический редактор *Л. З. Коган*

Корректор *Н. М. Весельницкая*

Сдано в набор 16.09.82. Подписано к печати 23.03.83. А00966.
Формат 70х90/32. Бум. офсетная № 1 — 80 г. Гарнитура «Таймс».
Офсетная печать. Усл. печ. л. 9,95. Усл. кр.-отт. 19,9.

Уч.-изд. л. 11,05. Тираж 75 000 экз.
Заказ № 339. Изд. № 3061. Цена 1 р.

Издательство «Книга», 125047, Москва, ул. Горького, 50.
Типография В/О «Внешторгиздат» Государственного комитета СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли.
127576, Москва, Илимская, 7.