

образа героя-бунтаря, бессилие интеллектуальной интуиции в возможности абсолютного знания и др.), знаменует закат романтического этапа фаустовской культуры.

2.1.5. Особенности восприятия фаустовской темы в русской культуре и литературе. Пушкинский Фауст

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

Подчеркнем, что восприятие образа Фауста русским сознанием во многом отличалось от восприятия европейского. Во-первых, как справедливо отмечает С. Семочки, межкультурная адаптация инокультурных образов происходит в опоре на ресурсы родного языка и в опоре на духовные ценности родной культуры, т. е. на культурные константы. Опираясь на определение Ю. Степанова, исследовательница указывает, что для русской культуры таковыми являются «Грех», «Душа», «Человек», вследствие чего «в русском сознании отсутствует понимание того, что Фауст – личность особого типа, которая руководствуется в жизни особыми целями и мотивами (что является ядерной и константной частью образа Фауста). Поэтому, в отличие от немецкой культуры, для представителей русской культуры более важны сведения о морально-этических качествах конкретного литературного персонажа в той или иной интерпретации «Фауста» как прецедентного текста» [54, с. 79, 81].

Во-вторых, в отличие от европейского сознания, знакомого с первоисточником – народной легендой о Фаусте, и, начиная с XVI века и до выхода в свет трагедии Гете, воспринимавшего устремления Фауста как «порождение сил ада и гордыни че-

ловеческой», т. е. исключительно в негативном смысле, на что указывает Вилли Джаспер [55, с. 83], образ «русского Фауста» формировался, преимущественно, под влиянием его трактовки Гете – как вызывающего сочувствие положительного героя. Это придавало русской интерпретации образа некую «сглаженность», склонность не к душевным терзаниям и непримиримым внутренним противоречиям, а к философской рефлексии, присущей типологии русского литературного характера. Между тем, как указывает В. Джаспер, и в немецкой, и – шире – в европейской культуре даже после выхода в свет «Фауста» Гете, значительно изменившего оценку образа героя в положительную сторону, до сих пор восприятие имени Faust и производного от него прилагательного *faustisch*, выражающего значение качества, далеко не однозначно, а в первой половине XX в. тяготело, скорее, к средневековой оценке [55, с. 87]. Трактовка Гете оказала влияние и на адаптацию в русском переводе европейских литературных произведений, затрагивающих фаустовскую тему и наследующих в ее осмыслении традицию догетевского восприятия, что зачастую вызывает «разночтения» в восприятии текста-оригинала и перевода. Об этом свидетельствуют лингвокультурологические исследования, в которых отмечается свойственная русскому переводу замена слов с однозначно негативной семантикой в характеристике образа героя на слова нейтрально или положительно конnotированные, трансформация глагольных предложений в субстантивные, обусловливающая смещение акцента с процесса / действия на его носителя, что существенно изменяет оценочный вектор рецепции текста и т. п. [54].

Наконец, в-третьих, адаптация образа Фауста в русской культуре началась тогда, когда в русском литературном процессе уже ощущимы были тенденции перехода к реализму, что, безусловно, внесло реалистическую корректировку в осмысление романтического образа. «Официально» русский читатель познакомился с творением Гете в 1844 г., когда вышло в свет первое издание «Фауста» в русском переводе М. Вронченко и была опубликована на него рецензия И.С. Тургенева, акцентировавшего слабость романтической трактовки образа Фауста и назвавшего трагедию «чисто эгоистическим произведением», в котором происходит вырождение романтика в эгоиста и бесплодного скептика. Тургенев отметил «упорную односторонность отвлечённой натуры Фауста», схематичность изобра-

жения в трагедии образа народа, разрушительность индивидуалистического мировосприятия, присущего Фаусту, «бледность и пошлость» примирительной концовки произведения, а главное – писатель обозначил специфику русского осмысления европейского художественного образа, для изложения которой мы позволим себе привести развернутую цитату: «Нам бы весьма хотелось, чтоб русская публика прочла – и прочла со вниманием «Фауста»! Несмотря на свою германскую наружность, он может быть понятней нам, чем всякому другому народу. Правда, мы, русские, не через знание стараемся достигнуть жизни; все наши сомнения, наши убеждения возникают и проходят иначе, чем у немцев; наши женщины не походят на Гретхен; наш бес – не Мефистофель <...> Нашему здравому смыслу многое в «Фаусте» покажется странным и вычурным (например, золотая свадьба Оберона и Титании <...>); но вообще весь «Фауст» должен спасительно на нас действовать; он в нас пробудит многое размыщенний <...> И, может быть, мы, читая «Фауста», поймем, наконец, что разложение элементов, составляющих общество, не всегда признак смерти <...> Мы не будем бессмысленно преклоняться перед «Фаустом», потому что мы русские; но поймем и оценим великое творение Гёте, потому что мы европейцы <...> Нас не испугает отсутствие «примириения», о котором мы говорили выше; мы – как народ юный и сильный, который верит и имеет право верить в свое будущее, – не очень-то хлопочем об округлении и завершении нашей жизни и нашего искусства...» [56, с. 238–239]. Следует отметить, что данная характеристика не только является новый тип художественного осмысления фаустовской проблемы, но и «закрепляет» критической мыслью тот подход к восприятию образа Фауста, который был намечен в оригинальной (т. е. непереводной) русской литературе задолго до выхода в свет первого издания «Фауста» на русском языке.

Фаустовская тема в русской литературе впервые зазвучала в творчестве А.С. Пушкина*. В 1825 г. он пишет «Сцену из Фа-

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

уста» и «Наброски к замыслу оFaусте» (опубл. в 1828 г.). В современном пушкиноведении превалирует возникшая еще в 1970-е гг. точка зрения, согласно которой эти произведения совершенно оригинальны и возникли под пером поэта самостоятельно, независимо от влияния Гете [57, с. 82]. На наш взгляд, это убеждение верно и неверно одновременно. Неверно потому, хотя бы, что «обрывает» связь Пушкина с мировой литературной традицией. Между тем, в обоих произведениях звучат отголоски мотивов, свидетельствующих о том, что Пушкин был знаком не только с трагедией Гете (упоминание Гретхен в «Сцене из Faуста»), но и с романом Ф. Клингера, создавшимся в России и в 1802 г. переведенным на французский язык, о чем свидетельствует, например, сцена полета Faуста на хвосте дьявола:

Доктор Faуст, ну смелее,
Там нам будет веселее. –
Где же мост? – Какой тут мост,
На вот – сядь ко мне на хвост [58, с. 305],

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

Что горит во мгле?
Что кипит в кotle? –
– Faуст, ха-ха-ха,
Посмотри – уха,
Погляди – цари.
О, вари, вари!.. [58, с. 306].

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

Так, истоком внутренней конфликтности образа Faуста у Пушкина является, как это ни парадоксально звучит, отсутствие каких бы то ни было противоречий. В отличие от европейской трактовки образа Faуста, явленного как символа человеческих дерзаний, в его русской модификации заложена идея бесцельности и бездеятельности человеческого существования, лишенного каких-либо устремлений и вызванного состоянием опустошающей разочарованности в своих прошлых порывах. Русскому Faусту чужда жажда вечного познания или мысль о власти

над миром. Его основной мотив – «*Мне скучно, бес*» [59, с. 283], и основная цель – рассеять скучу, для чего, собственно, и был вызван Мефистофель:

Но, помнится, тогда со скучи,
Как арлекина, из огня
Ты вызвал наконец меня [59, с. 284].

М. Эпштейн отмечает, что деятельности порыву гетевского Фауста Пушкин противопоставляет образ «всеразрушительной скучки», который исследователь связывает с разным восприятием героями времени и вечности: «Труд есть приятие и оправдание всего разумного в здешнем, преходящем, посюсторонним, тогда как скуча есть ощущение бессмысленности и напрасности всего конечного, притом, что и конечное, вечное тоже недостижимо. Труд смиряется с необходимостью времени, постигает постепенность усилия, тогда как скуча испытывает лишь томление постепенности и находит уладу в разрушении всех конечных вещей» [45, с. 70]. Отсюда, по мысли исследователя, и разное поведение героев Гете и Пушкина на берегу моря – один требует у Мефистофеля возвести плотину, другой – потопить корабль. Отсюда же, добавим, – и развитие подхваченного Пушкиным у Гете мотива проигранной жизни в «Набросках...», где сцена игры в карты Фауста со смертью олицетворяет русскую народную забаву, рассеивающую жизненную скучу:

Ведь мы играем не из денег,
А только б вечность проводить!..
– Вот доктор Фауст, наш приятель –
– Живой! – Он жив, да наш давно –
Сегодня ль, завтра ль – все равно...
Вы знаете, всегда я другу
Готова оказать услугу...
Я дамой... – Крой! – Я бью тузом...
– Позвольте, козырь. – Ну, пойдем... [58, с. 307].

Образ «всеразрушительной скучки» реализует в пушкинском эпизоде два важных момента, определяющих специфику русского осмысления фаустовской проблемы и намечающих пути дальнейшего развития «вечного образа» в мировой литературе. Во-первых, реализованный в «Сцене из Фауста» мотив скучки трансформирует внутренний конфликт, являя, по сути, форму выражения противоречия героя с окружающими ми-

ром, в котором Фауст не может найти себе места. В этой интерпретации традиционного конфликта видится переход к восприятию Фауста как «лишнего человека». Акцентировка понятия скуки в пушкинских эпизодах, – отмечает Н. Старосельская, – «мгновенно заставляет вспомнить о принципиально ином времени и об основном герое этого времени – о тех лишних людях, о том цвете общества, в котором после 1825 года модное в начале XIX столетия «байроническое» начало трансформировалось в особую жизненную позицию, заклейменную названием «лишние люди» или «страдающие эгоисты». Думается, именно здесь и берет начало тип русского Фауста [60, с. 93]. Отметим, что типологические характеристики «лишнего человека» в образе русского Фауста неоднократно акцентировались исследователями в связи с явным намеком Пушкина на близость образов Фауста и Евгения Онегина (ср.: «*Вот доктор Фауст, наш приятель*» и «*Онегин добрый мой приятель*»)*. Новая трактовка Фауста знаменовала деградацию образа титанической личности, выводя на первый план бездеятельное – разрушительное по своей сути – начало, что снимало внутренний конфликт, являло Фауста как героя, находящегося по ту сторону добра и зла. В этой ситуации нивелировалась и трагическая окраска образа – пушкинский Фауст, вследствие своей бездеятельности и безразличия к миру, не мог быть ни возведен (спасен), ни наказан. Отсюда – отсутствие концовки в «Сцене из Фауста», т. к. торжество или посрамление Мефистофеля равно теряет свой смысл. Более того, скуке и бездеятельности Фауста противопоставлена чрезмерная активность Мефистофеля, образ которого у Пушкина (как и у Ленау) предстает единственным воплощением деятельного начала:

Без дела, знаешь, от тебя
Не смею отлучаться я –
Я даром времени не трачу [59, с. 287].

Он же вскрывает и подлинные мотивы, побудившие Фауста заключить договор, и подлинную суть фаустовской души, лишенной каких бы то ни было порывов.

Во-вторых, поскольку «Сцена из Фауста» и «Наброски к замыслу о Фаусте» были написаны до выхода в свет второй части

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

трагедии Гете, можно предположить, что образ скучающего Фауста у Пушкина является следующий этап развития (или стадию состояния героя) гетевского Фауста, а, возможно, и своеобразный итог, знаменующий закат романтической эпохи:

Желал ты славы – и добился,
Хотел влюбиться – и влюбился.
Ты с жизни взял возможну дань,
А был ли счастлив? [59, с. 284].

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

2.1.6. Трансформация фаустовского архетипа в эпоху романтизма

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

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