

**Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования «Новосибирский государственный университет
экономики и управления «НИНХ»**

На правах рукописи

ВАСИЛЬЕВА ГАЛИНА МИХАЙЛОВНА

**«ФАУСТ» И.В. ГЁТЕ В РУССКОМ И ЕВРОПЕЙСКОМ
ЛИТЕРАТУРНОМ СОЗНАНИИ**

Специальности: 10.01.01 – русская литература
10.01.03 – литература народов стран зарубежья (немецкая)

ДИССЕРТАЦИЯ

на соискание ученой степени
доктора филологических наук

Новосибирск – 2022

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	4
Глава I. Морфология культуры и идея символической парадигматики в творчестве И.В. Гёте	44
1.1. Морфология как универсальная наука о строении вещества и представление И.В. Гёте о художественной целостности	44
1.2. Паремнологическая модель мира и семантическая категория текста-тканя	52
1.3. Смысл поэтического образа	70
1.3.1. Синтетическое целое: три Пролога к трагедии «Фауст»	70
1.3.2. Возрасты жизни	85
1.4. Мифопоэтическая триада «Слово – Мысль – Дело»: статус фрагмента и его структура	95
1.5. Инфантильное / инфернальное	104
1.6. Аксиология мгновения: пафос географический и мистический ...	117
Глава II. Аксиодоминанты И.В. Гёте и многоаспектность их воплощения в русской литературе: историко-культурный и текстуальный анализ	136
2.1. Свойства Логоса: «Сцена из Фауста» А.С. Пушкина	136
2.2. Дело как собирание истории: декабристы о Гёте	145
2.3. Строй разумной формы: от «Филокалии» до «Фауста» в «Ревизоре» Н.В. Гоголя	154
2.4. Иницирующий пафос: апории И.В. Гёте в прозе И.А. Гончарова	161
2.5. Мастерство как метафора действующего и мыслящего художника: И.В. Гёте и Л.Н. Толстой	170
2.6. Сердечная эмблематика поэта – хранителя речи	178
2.6.1. Кардиогнозис в творчестве И.А. Бунина и Е.И. Замятина ..	178
2.6.2. Утраченные аллюзии: «Возвращение доктора Фауста» Э.Л. Миндлина	185
Глава III. Два модуса восприятия как сюжетообразующий принцип	209
3.1. Миграция и трансформация образов «Фауста» в журнале «Будильник»	211
3.2. Специфика преемственных связей: «Стать притчей во языцех» и «Всяк сущий в ней язык»	222
3.2.1. Мифообраз И.В.Гёте и «Фауст» в творчестве А.П. Чехова..	222
3.2.2. (Ин)вариант образа И.В. Гёте в прозе В.В. Набокова	238
3.3. Голос Гёте: «По ту сторону Тулы» А. Николева	243
3.4. Воспитательная интенция Мефистофеля: «квартирный вопрос» в романе М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита»	255

Глава IV. «Фауст» в контексте философского и филологического типов научного познания	264
4.1. Идея совершеннолетия в европейской культуре: парадигма и варианты	264
4.1.1. Философско-литературный синтез А. Шопенгауэра: «фаустовский человек»	264
4.1.2. «Фауст» в морфологии культуры Ф. Ницше	269
4.2. О.А.Г. Шпенглер о фаустовских этнокультурных архетипах	276
4.3. Воля к смыслу: традиция И.В. Гёте в сочинениях Г.Г. Швиттау ...	290
4.4. Московский лингвистический кружок: культура как синхронистический разговор	295
4.5. Морфологическая поэтика И.В. Гёте в методологии В.Я. Проппа: дихотомия структуры и живого движения	307
Глава V. Комментарий и переводческая	315
5.1. Три типа перевода в представлении И.В. Гёте и его контекстуальные ступени	315
5.2. «Фауст» А.М. Овчинникова как источник реконструкции славянской культуры	331
5.3. Summa europaica M. Семперверо	356
5.4. Антропоцентричность как принцип перевода: «Фауст» К.А. Иванова	366
5.5. Переводы для сценической постановки	376
5.5.1. Танцевальная поэма Г. Гейне «Доктор Фауст»	376
5.5.2. Новонайденный перевод «Фаустъ и Маргарита Гёте» под монограммой Н.Б.	392
Заключение	407
Список литературы	415
Приложения	446

Введение

В диссертации исследуется место трагедии Гёте «Фауст» (1774–1831) в европейской культурно-исторической общности, хронологически принадлежащей к периоду XIX–XXI вв. Начиная с XVI века, идея «Фауста» пронизывает европейскую культуру¹. Трагедия «Фауст» связана (в диахронии и синхронии) с историей Европы. Это определяет интерес к произведению с категориальных позиций: культурная среда, культурные модальности (развитие и деградация), смыслообразующие формы культуры. Внимание ученых традиционно обращено к трагедии немецкого классика. Антропоним «Гёте» и его эмфатическое употребление поддерживают культурное семантическое поле.

Режиссеру и актрисе А.В. Азарх-Грановской принадлежит метафорически высказанная и отчетливая мысль: подвижная граница между мирами культуры пролегает через судьбы людей. По ее словам, она имела «колоссальное знание немецкой литературы»². Азарх-Грановская вспоминала о разговоре с Маяковским в 1915 г. «Прочитав немецкую фразу Гёте, сказала, что – “Zwei Seelen leben in meine Brust: die Eine will sich mit einander trennen”. “Две души живут в моей душе. Одна рвется расстаться с другою”. Перевод мой, вольный. Это Гёте. Из “Фауста”. Он мне объяснял, что ужасно плохо, что я не могу избавиться от вековой культуры. Я доказывала, что как раз от этого не надо избавляться. И что ему очень хорошо, потому что он как раз к культуре приобщен, а все остальное идет от того, что он не хочет в этом признаться»³. Происходит обращение к архетипу поэзии – в данном случае, к Гёте.

Е.Р. Курциус исследовал корпус «школьных авторов, то, как формируется понятие «классика», меняются его значение и объем. Объясняя различные явления в истории гуманитарного знания, он анализировал образовательные модели. Ученый опирался на эмпирически удостоверенные на-

¹ См.: *Brisson E. Faust. Biographie d' un mythe.* – Paris: Ellipsis, 2013. – P. 10.

² *Азарх-Грановская А.В. Воспоминания: беседы с В.Д. Дувакиным / коммент. В.И. Хазан, Г. Казовский.* – М.: Мосты культуры; Иерусалим: Гешарим; 2001. – С. 106.

³ Там же. – С. 15.

блюдения. Он назвал Гёте «последним универсальным автором» европейской литературы⁴.

«Фауст» является выражением бытийной предельности. Д.Б. Лукач назвал трагедию «поэтической феноменологией духа» и «аббревиатурой человеческого развития»⁵. Литературный критик заметил, что в пределах реально-символического толкования Фауст уже не является личностью: на его место встает «фаустовский человек»⁶. В трагедии Гёте есть константа и переменная величина: типологические характеристики вроде «фаустовский человек», «фаустовская смерть», «фаустовская» группа искусств, «натура Мефистофеля», понимание свойств личности, мотивов действий. Такие тексты обеспечивают и сохраняют культурную континуальность.

К идее Гёте о литературе, выходящей за границы национальной среды, обращались серьезные исследователи: Аветисян В.А., Г.Г. Ишимбаева, Г.В. Стадников, С.В. Тураев, Ф. Моретти, П. Казанова, Д. Дамрош, Ж. Давид и др. Термин «Weltliteratur» связан с поэтикой веймарского классицизма. Писатель использовал также слово «allgemein» (общий, всеобъемлющий). До 1820-х гг. Гёте эти понятия не употреблял. Современные авторы реактуализируют концепцию Гёте⁷. По словам А.В. Михайлова, «обратный перевод» является «главным методом истории культуры как науки», «школой понимания» материала⁸. Он позволяет проверить на практике наши представления об особенностях двух (и более) культур.

Н. Ленау, автор драматической поэмы «Фауст», подчеркивал: «Фауст» не стал «монополией Гёте», он «принадлежит человечеству». Каждый имеет право создать своего «Фауста»⁹. «Написать своего “Фауста”» значит духовно разделить ответственность и вину за тот мир, в который пришел. Подобные признания являются призывом к действию и верификацией

⁴ Curtius E.R. Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter. – Bern-München: Francke Verlag, 1984. – S. 25. См. также: Вахтель М. Переписка Вячеслава Иванова с Э.Р. Курциусом // Текст и традиция: альманах / Ин-т рус. лит. (Пушкинский Дом) Рос. Акад. наук, Музей-усадьба Л.Н. Толстого «Ясная Поляна». – СПб.: Росток, 2016. – С. 386–408.

⁵ Lucasc D. Goethe und seine Zeit. – Berlin: Aufbau-Verlag, 1955. – S. 182–183.

⁶ См.: Resenhöfft W. Goethes «Faust». Gleichnis schöpferischer Sinnerfassung. – Bern, Frankfurt am Main: Peter Lang Verlag, 1975. – S. 153. (Europäische Hochschulschriften Reihe: Deutsche Literatur und Germanistik, Bd. 128).

⁷ Teaching World Literature / ed. D. Damrosch. – New York: MLA, 2015.

⁸ Михайлов А.В. Обратный перевод. Русская и западноевропейская культура: проблемы взаимосвязей. – М.: Языки русской культуры, 2000. – С. 16.

⁹ Brisson E. Faust. Biographie d' un mythe. – Paris: Ellipsis, 2013. – P. 162.

уникальности произведения. Первые литературные версии трагедии появились при жизни Гёте. В Тюбингене профессор философии и эстетики Ф.Т. Фишер написал третью часть «Фауста», пародию, сочиненную в стихах («Faust. Der Tragödie dritter Teil», 1862).

Португальский поэт Ф. Пессоа в течение всей жизни работал над сочинением о Фаусте. Но замысел остался на уровне фрагментов, правда, довольно больших. Фауст показан вне единоборства с Мефистофелем¹⁰. Его обрекает на поражение собственная ограниченность: жизнь оказывается разнообразнее умозрительных теорий. Д. Винон воспринимал сочинение Ф. Пессоа как иллюзию проклятия современного человека. Герой, используя ухищрения ума, приближает безумие как освобождение¹¹.

Поль Валери создал род драматических диалогов или поэтической драмы в прозе «Мой Фауст» (1941). Часть фрагментов опубликована, но произведение не было закончено. Незавершенность, оборванные тексты становятся свидетельствами избытка субъективной свободы, она превосходит творения авторов. «Поздний романтик» Валери писал: «То, что составляет произведение, не есть тот, кто ставит на нем свое имя. То, что составляет произведение, не имеет имени»¹².

Современный французский автор М. Пети говорил об истории создания «Третьего Фауста»: «Я получил заказ от одного издательства – написать очень подробный рассказ об одном дне из жизни Гёте, о 1 октября 1831 года». Это день, когда девочка Клара Жозефина Вик, в будущем жена Роберта Шумана, играла на фортепиано в доме Гёте. Пети рекомендовал читать «Фауста», поставив в качестве музыкального сопровождения сюиту «Бабочки» Шумана. «“Мой Фауст”, собственно говоря, не роман и не биография, это вымысел в форме фарса (точнее, сати) и в духе комедии дель арте»¹³.

Ф.М. Достоевский также осознавал себя человеком «фаустовской» культуры. По его убеждению, Гёте продумал и претворил опыт западных

¹⁰ Пессоа Ф. Час дьявола / публ., пер. с португ. и коммент. О.А. Овчаренко // Литературное обозрение. – 1992. – № 2. – С. 61–66.

¹¹ Vignon D. Don Juan et Faust. Durécit populaire à la construction du mythe de l'individu // LittératuresToulouse. – 2016. – № 74. – P. 137–147.

¹² Валери П. Об искусстве / пер. с франц. А.М. Эфроса; изд. подгот. В.М. Козовой, предисл. А.А. Вишневского. – М.: Искусство, 1993. – С. 375.

¹³ Пети М. Мой Фауст [Электронный ресурс] // Крещатик. – 2014. – № 3 (65). – URL: <http://www.zh-zal.ru/kreschatik/2014/3/30p-pr.html>

искушений и падений, пережил «европейскую» тоску многих веков творческой истории. Русский писатель воспринимал трагедию Гёте как готический собор Средневековья, эпохи, когда во всем величии открывается таинственный рост истории. Есть «тайно обмененный» взгляд между короткими героинями Достоевского и героиней Гёте Гретхен. Тришатов в «Подростке» (1875) создает сцену «Гретхен в готическом соборе»¹⁴. Видение Гретхен уступает место прологу театрально-мистериального действия.

«Фауст» Гёте стал одним из гарантов распознавания трагических ошибок истории. Например, цитирование в творчестве П. Целана имеет не только литературную, но юридическую коннотации. Прошлое превращается в этически значимый прецедент, в источник права, в основание для предъявления иска о высшей милости. Целан полагал, что за всеми конкретными языками скрывается один универсальный язык¹⁵. Поэт сравнивал себя с Гёте и Пушкиным. Целан понимал свою работу как историческую, и это отражается на качестве слов. Поэт искажал их ясность и прямоту, прибегал к деформации, вплоть до границы крипторедукции (безъязычия). «Выкогтившееся» («bekrallter») слово «процарапывается» изнутри поэта¹⁶. Он чертит «миметическим когтем Фауста-патрона!» («mit mimetischer Panzerfaustklaue!»¹⁷). Ключ к прочтению спрятан в лабиринте иносказаний. «Этот / вольный, / ускоряющий горесть / Фауст (он прокладывает себе путь): / так / знаю / желает он быть, / как то, что тебе сияет, / когда ты, паря, / начинаешь, / расшифровывать, / с закушенной / губой, проникнутой / сном, выходящим из пор моих / пред громким сплошным / Ты-знаешь-и-ты знаешь» («Diese / freie, / grambeschleunigte / Faust (sie / bahnt sich den Weg): / so / weiß / will sie sein, / wie das, was dich anglänzt, / wenn du schwebend darangehst, / es zu entziffern, / mit aufgebissener / Lippe,

¹⁴ Достоевский Ф.М. Подросток // Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: в 30 т. / Ин-т русской лит. (Пушкинский Дом); текст подгот. Г.Я. Галаган; ред. тома Е.И. Кийко. – Л.: Наука, Ленингр. отд., 1975. – Т. 13. – С. 352.

¹⁵ Целан П. Стихотворения. Проза. Письма / пер. с нем. Т.А. Баскаковой, М.А. Белорусца; под общей ред. М.А. Белорусца. – М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2008. – С. 716.

¹⁶ Стихотворение «Опасность для лебедей» («Schwanengefahr...»). – *Celan P. Gesammelte Werke: in 5 Bde. / hrsg. von B. Allemann und S. Reichert unter Mitwirkung von R. Bücher. – Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1992. – Bd. II. – S. 323.*

¹⁷ Стихотворение «Окно хижины» («Hüttenfenster»). – *Celan P. Gesammelte Werke. – Bd. 1. – S. 278.*

getragen / vom Schlaf, der mir wild / aus den Poren trat, vor / lauter blankem / Du-weißt-und-Du-weißt»)¹⁸.

Исследователи отмечали, что Целан строил свои произведения, опираясь на законы сочетания голосов в музыкальных произведениях, как в «Фуге смерти» («Todesfuge»). «Человек живет в доме который играет со змеями / который пишет когда стемнеет в Германию золотые волосы твои Маргарита»¹⁹. С далекого прошлого накапливался семантический потенциал причудливо извивающихся волос Маргариты, хотя в трагедии Гёте не сказано, что она была обладательницей прекрасных волос. Это неисчерпаемый пра-материал, который можно прясть, вить, плести. Немецкий художник-постмодернист Кифер Ансельм написал картину²⁰ на строки «<...> твои золотые волосы Маргарита, / Твои пепельные волосы Суламифь» («<...> dein goldenes Haar Margarete / dein aschenes Haar Sulamith»). Полотно «Маргарита», посвященное Холокосту, не является иллюстрацией стихотворения. Художник заимствовал женские имена, воспроизводя их в цикле картин. Из угольной земли к небу прорастают и горят свечами золотые соломенные косы. Именно немецкая земля здесь опалена пламенем огня и представлена жертвенной почвой человеческих страданий. Волосы растекаются и ниспадают. Они превращаются в огненный шар, способный принимать любую форму, готовый обернуться в сверкающую молнию и в шевелящую языком змею, в неотвязно опутывающие узы. Образ Маргариты звучит диссонансом триумфальному тону милитаристского мужского шовинизма. Слезы уже не принадлежат одной героине. Это слезы Вероники, Береники II, Суламифь, как в иконописном сюжете о семи скорбях Богородицы или в средневековой аллегории о семи возрастах женщины. Образы сливаются в один обобщенно-женский тип, при этом о каждой говорится в единственном числе. Мольбы у ног победителя, пленение, гибель близких являются этапами судьбы человека.

Художники, исследователи выделяли в морфологии культуры Гёте три важных аспекта: история философии и контекст эпохи; анализ опорных понятий социальных и гуманитарных дисциплин; практика перевода

¹⁸ «Этот вольный ускоряющий горесть Фауст» («Diese freie grambschleunigte Faust», 1967). – Bd. 3. – S. 137.

¹⁹ *Ebenda.* – S. 41–42.

²⁰ *Kiefer A.* Catalog. The Art Institute of Chicago. – Philadelphia: Museum of Art, 1987.

как особой формы мысли. Эти системы сообщаются на пути развития языка культуры. Гёте различал уровни культуры: родовой, видовой, жанровый.

Идея морфологии играет в творчестве Гёте роль структурной доминанты. Гёте не дал определения, полагая, что отвлеченные идеи разрушают конкретный мир. В его толковании морфология соответствовала родству созвучий и соцветий, естественному событию, открытому чувствам. Поэтика текста также основана на органичности в биологическом смысле слова: протяженный во времени процесс его разрастания претерпевает генез, метаморфозы. Эта идея применяется на разных уровнях природной и культурной реальности. Понятие «морфология» входит в широкий контекст (со своим репертуаром ожиданий и конвенций). Оно позволяет выявить органический способ художественной интеграции: изучить морфологические закономерности в мире культуры, исследовать жанр как морфологическую категорию, общую для всех искусств, проанализировать общеэстетические принципы разных видов искусства (словесного, музыкального, изобразительного) в содержательной структуре произведения, постичь законы связи между ними.

Возникает комплекс проблем, связанных с феноменом музыкального текста. Философское осмысление музыки предполагает изучение метафизики звука, понятий «гармония», «форма», «структура». Пластическое воплощение элементов спектакля – либретто, сценография, звуковая сфера – является проблемой морфологии культуры. Композиторы-гётеанцы изучали морфологию произведения. Например, А. фон Веберн видел в музыкальном искусстве органическое прорастание прекрасного. В течение всей творческой жизни он перечитывал сочинения Гёте. Веберн замечал: «Гёте рассматривает искусство как деятельность всеобщей природы, выступающей в особой форме человеческой природы»²¹. Веберн делал вывод: художник отыскивает законы, согласно которым творит природа, выступающая в образе человека. Структурой произведений Гёте активно интересо-

²¹ Веберн А. Лекции о музыке, письма / пер. с нем. В.Г. Шнитке, сост. и ред. М.С. Друскина и А.Г. Шнитке. – М.: Музыка, 1975. – С. 13.

вался великий архитектор XX века Л.И. Кан. Его видение определяли сила музыки и света, чистая геометрия планов и форм²².

Компаративисты, следуя Гёте, автора работ по зоологии («Zur Morphologie», 1817–1824), напоминают, что сравнительный метод возник в анатомии. В гуманитарной сфере первыми объектами сравнения стали миф и язык. Французский философ-натуралист Ж.Б.Р. Робине, Гердер, Гёте развивали концепцию единого прототипа – Urbild. Они выдвигали на первый план принцип непрерывности. В эволюционной биологии утверждалось, что онтогенез отдельного существа повторяет филогенетическую эволюцию живого мира. Все элементы обладают сущностной общностью качеств, отличаясь друг от друга степенью сложности. Морфология отражает деятельность формирования-трансформации (Bildung-Umbildung), которая осуществляется в организмах. В творчестве Гёте «прафеномен» не является эмпирическим понятием, позволяющим выстроить фактическую историю предмета. Писатель говорил о чистом феномене как теоретической установке. Прафеномен нельзя созерцать в единичном феномене. Это значило бы увидеть связность и непрерывность явлений при их рождении, постичь всю полноту мира.

Жизнь восходит к уровню произведения благодаря искусству, создающему возвышенную иллюзию. Сравнение органической природы и художественного произведения является одним из элементов поэтической морфологии. В ней решаются такие вопросы как статус интенциональности, реальность (или нереальность) сознания, отношение норм и причинных зависимостей при освоении материала. В познавательных процессах используются вычислительные процедуры. Знание моделируется в тексте, обретая схематическую форму. Создатель схемы потенциально должен допускать выход за ее пределы. Затем осуществляется переход к художественному, поэтическому образу.

Проблемой морфологического исследования являются критерии выделения основной структурной единицы. В трудах И.В. Гёте берет начало морфоструктурная биология. Структурно-органический, образно-семантический творческий принцип он называл «внутренней формой». «Эндон-эйдос» (др.-греч. *ενδον-ειδος*) Плотина он перевел как «innere

²² См.: *Mallgrave H.F. Modern Architectural Theory: A Historical Survey, 1673–1968.* – New York: Cambridge University Press, 2005. – P. 394–395.

Form», «внутренний закон художественного произведения»²³. «Внутренняя форма» рассматривалась Гёте в разных аспектах: в качестве структуры универсально-смысловой, исторической, личной. Она интерпретировалась эстетически, психологически, ноэтически-экзистенциально²⁴. Необходимо обратиться к строгой академической парадигме и отметить в гуманитарной науке труды, в которых воплощены исходные концепции поэтической морфологии (А.Н. Веселовский, Дж. Полти, В. Дибелиус и др.). Н. Хоффман анализировал феномены по методу Гёте. Он сделал вывод об актуальности дисциплины, основанной на синтезе естествознания, культурологии, искусствознания. Ученый интегрировал естественнонаучный и художественный подходы к постижению мира²⁵. «Точная фантазия» поможет в науке выбрать гипотезу, в искусстве – воплотить интуитивную истину.

Осмысление «фаустовской филологии» философов возможно в рамках междисциплинарного движения, получившего название когнитивной науки. По своему духу и ориентации подобные исследования связаны с поиском когнитивных параметров смыслообразования. Этот теоретический инструментарий используется в науках когнитивного цикла – в когнитивной теории культуры, в биолингвистике, лингвокогнитологии, в истории философии (биоэнетическое направление). Материал позволяет обсуждать морфосемантическую структуру понятий, связанных с «Фаустом», и вопросы гуманитарного знания: пределы исторического подхода к культуре, интуиция и вымысел как способ ее освоения, соотношение языка и онтологической реальности, категоризация опыта человека.

Формирование системы ценностей и смысловой парадигмы, движение от инфантильности к зрелости является лиминальным процессом. По заме-

²³ См.: Вальцель О. Художественная форма в произведениях Гёте и немецких романтиков [Künstlerische Form des jungen Goethe und der deutscher Romantik (O. Walzel. Vom Geistesleben alter und neuer Zeit. Leipzig: Insel-Verlag, 1922)] // Проблемы литературной формы. Сб. ст. О. Вальцеля, В. Дибелиуса, К. Фосслера, Л. Шпитцера / пер. с нем. М.Л. Троцкой; под ред. и с предисл. В.М. Жирмунского. – Л.: Academia, 1928. – С. 80, 81.

²⁴ Walzel O. Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters: Handbuch der Literaturwissenschaft. – Potsdam: Athenaion, 1923. – S. 150–151.

²⁵ Hoffmann N. The Unity of Science and Art: Goethean Phenomenology as a New Ecological Discipline // Goethe's Way of Science: A Phenomenology of Nature / D. Seamon & A. Zajonc (editors). – Albany; New York: State University of New York Press, 1998. – P. 136–167.

чанию Е. Рош, человек категоризирует сущности на основе прототипов²⁶. Современное понятие «интеллектуальное совершеннолетие» имеет установленный набор тех же определяющих свойств, что и прототип Канта, «семейное сходство» с ним. С течением времени оно не разделило судьбу многих ценностей, не изменило свои парадигматические характеристики. Качественное развитие не предполагает количественного нагнетания (и, как следствие, эмоциональную инфляцию). В нем всегда сохраняется философско-просветительское обоснование жизни. Идея «интеллектуального совершеннолетия» становилась предметом рефлексии в творчестве А. Шопенгауэра, О.А.Г. Шпенглера. Она оказывалось неизменно связанной с художественными и научными представлениями Гёте. Интерпретация идеи совершеннолетия эпохи, культуры, человека основывается на апофатической концепции Гёте. В «философии жизни» Шопенгауэра воля к жизни является базовым онтологическим основанием культуры, пронизывает весь феноменальный мир, определяет его вид и состояние.

Напряженным стал внутренний, скрытый диалог с Гёте филологов, членов Московского Лингвистического Кружка (МЛК). Они создали проект научного познания культуры, ее институциональное и смысловое пространство. Вопрос заслуживает внимания еще в одном контексте. А.И. Ромм, переводчик Гёте, в своей судьбе воплотил европейскую идею: неравенство между скудостью объективного наследия и личностью поэта. Подобный тип неравенства настолько связан с утверждением самоценности субъекта, что многие писатели «нового» времени (от романтиков до Валери и позднее), издавались, принимая на себя роль посмертных поручителей.

Для Гёте смысл переходного рубежа имело понятие «В Начале было...» («Im Anfang war...»)²⁷. В нашем исследовании центральным является образ, взятый – в прямом и в переносном значении – из глубины трагедии. Он воплощает предельное оформление материала, идеальную сверхличную исчерпанность. Образ-парадигма оказывается универсальной структурой сознания. В трагедии можно выделить отмеченные смысловые

²⁶ Rosch E. Human categorization // *Advances in cross-cultural psychology* / ed. N. Warren. – London: Academic Press, 1977. – Vol. 1. – P. 72.

²⁷ *Goethe I.W. Werke: in 14 Bde. / textkritisch durchgesehen und kommentiert von E. Trunz. – München: C.H. Beck Verlag, 1989. – Bd. 3. – S. 44.* Далее ссылки на издание приводятся в тексте, в круглых скобках указываются том и страница.

центры: ключевой антропоним *Faust*, также *Wort*, *Sinn*, *Kraft*, *Tat*²⁸. Морфологическая структура слов одинаковая. Они употребляются на правах *пра-слов* (*Urworte*), представляя собой терминологический итог всей конфигурации. Они становятся корневыми (ростковыми) точками, только вместе обретая свое подлинное основание. Данные понятия образуют то поле, где разворачивается драма со всем богатством наличных и возможных смыслов. Гёте наделил их особыми полномочиями в передаче содержания. Они являются конструктами модели мира, характеризуются большой валентностью в приобретении новых смыслов, определяют фонетическую связность текста. Возникает глубокая, многочленная морфологическая аналогия. В первой главе нами составлен ее «портрет». Необходимо было взглянуть на фрагмент «*Im Anfang war...*» несколько раз, меняя ракурс и степень приближения: разнообразие перспектив входило в замысел поэта.

Гёте не являлся первооткрывателем подобных семантических связей, но писатели, толкуя триаду Мысль – Слово – Дело, ссылались именно на него. Герцен называл Гёте «мыслящим художником», «поэтом-мыслителем»²⁹. На его взгляд, Гёте выразил морфологию мышления: от бессознательного мира с природой (предшествовавшего мышлению) до «возможности полного и сознательного мира с собою» (т. 3, с. 130). Разумные системы необходимо соотносить с реальностью. Энергия действия становится энергией мысли и наоборот. В «Статье четвертой. Буддизм в науке» говорится: «<...> примирение науки – в мышлении, но “человек не токмо мыслящее, но и действующее существо”». Герцен сделал авторское примечание: «Это сказал Гёте; Гегель в “Пропедевтике” (том XVIII, § 63) говорит: “Слово не есть еще *деяние*, которое *выше речи*. И германцы, стало, понимали это”». Мысль «находит тот глагол, который ей принадлежит» (т. 3, с. 70, 137).

С творчеством немецкого поэта связаны предельная интеллектуализация суждений, логический поиск, активизация ассоциативных ресурсов

²⁸ Количественные показатели употребления слов: *Sinn* – 34 раза, *Wort* – 24, *Kraft* – 20, *Gefühl* – 14, *Augenblick* – 10, *Schwelle* – 7 раз, *Taten* – 5 (*tat* – 3, *taten* – 1), *Tat* – 1.

²⁹ Герцен А.И. Собр. соч.: в 30 т. / Акад. наук СССР, Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького. – М.: Изд-во АН СССР, 1954. – Т. 3. – С. 114, 115. Далее ссылки на издание приводятся в тексте, в круглых скобках указываются том и страница.

языка и культуры. Русский мыслитель подчеркивал смысловую симметрию мира и текста с помощью парного цитирования строк Гёте. Именно у Гёте Герцен обрел идиому культуры: «жизнь не имеет *ни ядра, ни скорлупы*» (т. 1, с. 303). Полнота жизни отражается в форме метафорической апофатики. Причину и действие, силу и проявление, субстанцию и то, что обращено к внешней стороне, можно отделить лишь в абстракции. Человека, «полного силы», Герцен называл по-немецки: «eine kernhafte Natur» (т. 1, с. 315). Слово «kernhaft» определяется его этимологической формой: «наделенный зерном (сердцевиной, ядром)». Герцен ссылаясь на Гёте, «великого поэта, опередившего свою эпоху и предузнавшего нашу»: «Ist nicht der Kern der Natur / Menschen im Herzen?» («Разве зерно природы / не в сердце человека») (т. 3, с. 21). В «Письме третьем. Греческая философия» Герцен замечал: человек в физическом мире «ищет “начала всех вещей” <...> Откуда было ионийцам взять такую дерзость, чтоб обратиться к груди своей и в ней искать этого начала? Вспомните, что едва Гёте чрез тысячелетие осмелился сделать вопрос: “зерно природы не лежит ли в сердце человека?” – и его не поняли современники!». Образ «прочные корни в сердце» Герцен повторял многократно: это и есть начало (ἀρχή), в котором скрыта суть любого явления (т. 3, с. 147, 207). Образ корня в разных контекстах обретает свой смысл. Он может означать неукрепленность в земле: «Это – болезненное произведение образования, привитого к корню, не нуждавшемуся в нем. Будьте уверены, что у него нет будущности» (т. 6, с. 277). Лексема обозначает и то, что нельзя изъять: «все корни его бытия были в ней» (т. 4, с. 157). Герцен повсюду искал живую мысль, развитую и вкорененную в сознании.

Мощь, «силы» бывают разные. Есть сила-kratos (др.-греч. *κράτος*), власть, насилие. Δύναμις (др.-греч. *δύναμις*) – сила-укорененность, сила самоосуществления (но не покорения) – является равной природе. С этой силой судьба находится в старинной и постоянной вражде. Судьбою человек гоним, стронут с места, если подрезана нить природной укорененности. Имя Гёте в прозе Герцена возникает, когда обсуждаются проблемы исторической случайности, власти рока. Например, в споре «одного молодого человека» с Трензинским о «мощи греческого фатума»: «В том-то вся задача, чтоб, подобно какому-нибудь Гёте, стоять головою выше всех обстоятельств и их покорять, – чтоб внутренний мир сделать независимым от

наружного» (т. 1, с. 303). Герцен полагал, что Гёте воплотил идеал интеллектуального совершеннолетия. Писатель называл «космополитической и совершеннолетней» литературную эпоху Лессинга и Гёте. Наука являет собой «царство совершеннолетия и свободы» (т. 3, с. 27, 16). Совершеннолетие определяют «способность выдержанного, глубокого труда» и «*трезвое знание*», – писал Герцен, обычно выделяя эти слова курсивом (т. 3, с. 10, 21).

Ортега-и-Гассет тоже обращался к триаде, различая экзистенциальный и художественный уровни. В статье «Взыскую Гёте изнутри» («*Pidiendo un Goethe desde dentro*», 1932) он рассматривал писательскую биографию как текст. Философ отмечал, что именно в судьбе Гёте коллизия «художник и норма» впервые определилась с несомненностью и приобрела жесткий характер. Он интегрирует творчество Гёте в некоем едином «третьем» тексте. Это своего рода опыт герменевтики жизненных актов: философ рассуждал об универсальном законе и ситуативности, идеальном требовании и практическом компромиссе. На его взгляд, Гёте подменил свое существование «на произвольное другое – произвольное, несмотря на то, что оно базируется на самых почтенных “основаниях” – он начинает влачить призрачное, опустошенное существование между... “поэзией и правдой”»³⁰. Разыгрывалась не новая, но болезненная драма. Понятия «судьба» и «призвание» эксплицируют нравственный императив. По убеждению Ортеги-и-Гассета, необходимо идти навстречу драме истории: предоставить на ее усмотрение свой частный опыт, до открытия в нем исторического смысла. «По своей сути жизнь – драма, ибо она – яростная борьба с вещами (включая и наш характер), борьба за то, чтобы быть действительно тем, что заложено в нашем проекте»³¹. В обществе человеку часто отводится роль исполнителя, действующего по воле имперсонального субъекта. Ортега-и-Гассет обсуждал сюжетные коллизии произведений Гёте как жизненные ситуации. Он писал о Гёте и его героях – Вертере, Мейстере, Фаусте, – которые «странствуют в мире, ища свою внутреннюю судьбу или... избегая ее», вытесняя «субстанцию судьбы». Афористическое

³⁰ Ортега-и-Гассет Х. В поисках Гёте / пер. с исп. А.Б. Матвеева; предисл. к публ. В.А. Целикова // Проблема единства современного искусства и классического наследия. – М.: Изд-во АН СССР, 1988. – С. 151.

³¹ Там же. – С. 137.

письмо философа не оказывает концептуального давления. Оно отличается фрагментарностью, не претендующей на высказывание последней истины. Ортега-и-Гассет сталкивал стилистику необарокко с аналитической манерой. Ксеногенез, или ксенолиз (вторжение инородного материала и возвращение к темам в тексте), создает диспропорцию между буквальной и референциальной последовательностью. При этом с помощью контрапункта разрешается тематическое единство разнородных материалов: критика характера человека, не ставшего тем, что заложено в его проекте.

Исследователи «Фауста» принимают порой аналитическую, «разделяющую» точку зрения: и тогда трактовки ученых оказываются зависимыми от смысла отдельных фрагментов текста, абсолютизации разрозненных моментов трагедии. Например, А.А. Мейер, автор одной из лучших монографий о «Фаусте» (1931), доказывал, что центральной является драма сознания, утратившего связь со словом. Гибель постигает Фауста именно за измену правде слова³². Д. Борхмайер рассматривал «Фауста» как комедию³³. Произведение предстает более унифицированным и «целеустремленным», чем оно есть.

Смысл «Фауста» не будет сведен к одной идее, если учесть, что образ текста-тканья представляет собой семантическую категорию и стилистический прием, важный в символическом строе произведения. Свои сочинения Гёте воспринимал как нити, называемые ткачами «основой». Картина мотивов образует не структуру, четкую и намеренно созданную, но сеть, ткань, разросшееся дерево³⁴. «Фауст» предстает как полиморфно-

³² *Мейер А.А.* Звон и слово в «Фаусте» Гёте // Мейер А.А. Философские сочинения. – Paris: La Presse Libre, 1982. – С. 303.

³³ *Borchmeier D.* «Faust» – Goethes verkappte Komödie // Die großen Komödien Europas / hrsg. von F.N. Mennemeier. – Tübingen: Mainzer-Forschungen zu Drama und Theater, 2000. – Bd. 22. – S. 199–226.

³⁴ Об этом, в частности, писал Г. Гельмгольц: «Въ своихъ морфологическихъ занятіяхъ Гёте играетъ такую же роль, какъ зритель трагедіи съ артистической натурой, который тонко чувствуетъ верное распределеніе, связь и взаимнодействіе отдельныхъ явленій, общій господствующій планъ произведенія, и живо наслаждается всею этимъ, не будучи однако въ состояніи логически развитъ руководную идею творенія». – *Гельмгольцъ Г.* О естественнаучныхъ трудахъ Вольфганга Гёте. Лекція, читанная въ «Немецкомъ обществе» въ Кенигсберге весною 1853 года // Популярныя научныя статьи Г. Гельмгольца. Орд. профессора физиологии при Гейдельбергскомъ университете / пер. с нем. – Вып. первый съ 26 рисунками въ тексте. – С.-Петербургъ: Изданіе О.И. Бакста, 1866. – С. 56.

изменчивая стихия, овеществленный принцип орнаментирования. На «высокую связность» (даже «гипертрофию» текстовой связности) в трагедии Гёте указывает ассоциативная сила слов с семантикой тканья, порога (*Schwelle*), мгновения (*Augenblick*).

Эти понятия отсылают к семантическому полю, характеризующему обилие жизненных сил, к семам их наличия и полноты. В то же время произведение насыщено оборотами со значением нехватки. Слова участвуют в реализации энантиосемической темы избытка-недостатка. В начале трагедии речь идет об отклонении от нормального состояния в результате неумения, отсутствия возможностей или, напротив, в результате превосхождения нормы. Отсюда экспрессивное сочетание положительного и отрицательного смыслов. Комик говорит: «*Greift nur hinein ins volle Menschenleben*» («Вторгайся в *наполненную человеческую жизнь*») (Vd. 3, S. 13). «Пролог в театре» венчают слова директора обо всем круге творения на узком дощатом помосте. На всех уровнях, где действуют требования гармонических отношений, приходится констатировать какое-либо ограничение. «*Doch dieser Mangel lasst sich ersetzen*» («Все же эта *нехватка* позволит себя возместить») (Vd. 3, S. 43). Инициальная недостача является знаком более широкой ситуации исходного неблагополучия. Соответствующая сема может рассматриваться как своего рода оператор, применяемый к различным объектам: к памяти (остаток детского чувства обманул отзвуками радостного времени), зрению (слепота видения, которая «проталкивается» в наши чувства), слуху, разуму, к жизни вообще – плоти, цветению, наполненности. В результате этот элемент – ущербность, мука тесной жизни – получает самостоятельное существование, воздействуя на семантику текста. Каждое из понятий включает в себя коннотации, не разделяемые соседними терминами. Необходимо раскрыть их взаимообращение (др.-греч. *περιχόρισις*, перихорисис). Оно конституирует совершенный род

О. Вальцель, который и сам стремился «к высшей математике формы», писал о Гёте: «Так, внешний вид дерева обусловлен его внутренним законом. И, действительно, Гёте с самого начала пользуется символом дерева, чтобы облегчить понимание своей органической эстетики». – *Вальцель О.* Сущность поэтического произведения [Das Wesen des dichterischen Kunstwerks (O. Walzel. Das Wortkunstwerk. Mittel seiner Erforschung. Leipzig: Verlag Quelle und Meyer, 1926)] // Проблемы литературной формы. Сб. ст. О. Вальцеля, В. Дибелиуса, К. Фосслера, Шпитцера / пер. нем. М.Л. Троцкой; под ред. и с предисл. В.М. Жирмунского. – Л.: Academia, 1928. – С. 5, 29.

взаимовосприимчивости. Отношение динамики и статики является величиной постоянной.

Восприятие трагедии соединяет академическую и массовую культуру, классику и модерн. На ее примере можно проследить традиционный и новаторский подходы к тексту. В диссертации исследуются разные стратегии канонизации и мифологизации образа немецкого классика. В культуре последовательно проводится сакрализация имен, составляющих «канон». Наследие Гёте вступало в полосу испытаний со стороны злободневной «публичности». Вокруг фаустовского сюжета возникли известные «пафосные формы». Они снижались в «Замысле о Фаусте» Пушкина, в «Ревизоре» Гоголя, в прозе Чехова и Набокова, в макаронических стихах Бродского «Два часа в резервуаре», в постмодернистской поэзии (А. Добрович, А. Грабарь, Ю. Колкер, А. Ровинский, Э. Шац).

То, что создал классик, разбирается на «анонимные» цитаты, аллюзии, *pointe*. Писатели обращались к морфосемантической структуре максим Гёте, воплощая разнообразие смыслов. Цель сознательных заимствований заключалась, прежде всего, в расширении смысловых границ собственного текста, в постижении его генеалогии. Степень осознанности, с которой воспроизводят литературные формы, различна – от случайных совпадений до поставленной задачи, когда художественному слову сопутствовали историко-литературные высказывания писателей. Можно отметить прямые отсылки, клишированные невольные переключки, квазифилософские lamentации, приемы автокомментирования, псевдоцитаты, ситуативные цитаты, указания на эвиденциальность, мотив чтения «Фауста». Необходимо искать точный источник – подтекст и его словесное оформление. В отдельных случаях неверное прочтение бывает намеренным. Трагедия немецкого классика нередко становилась объектом насильственно-форсированного восприятия. Связанное с этим искажение может выдавать «ожидание», которое каким-либо фрагментом «обмануто». В ряде произведений домысливается биография литературных героев «Фауста».

Многое из трагедии становилось общим местом, что-то, напротив, обретало полноправное продолжение. Можно предположить так называемое «подсобное» обращение к оригиналу: умение – при неполном знании чужого языка – отождествлять нужные места, передавать их средствами прозы или поэзии, при случае обыгрывать. Такое использование текста

подлинника обычно связано со знанием его и по другим источникам. Идеи Гёте «растворились» в интеллектуальной атмосфере эпохи. Для того чтобы постичь их суть, казалось, уже не нужно было читать оригинал. Например, высказывания Лермонтова о героях Гёте были столь разительно банальны, что могли принадлежать любому из смертных³⁵. Они ставили Гёте на один уровень с читателем, имеющим на них не меньше прав, чем великий поэт. «Вадим стоял перед ней, как Мефистофель перед погибшею Маргаритой, с язвительным выражением очей, как раскаяние перед душою грешника...»³⁶. В этом суждении из незаконченного романа «Вадим» (1832) нет ничего уникального (если учесть ту антропологическую традицию, которую задало определение Фауста и Мефистофеля в трагедии). Лермонтову было довольно «банальности», известного каждому гимназисту факта, точность которых он не обсуждал. Искусство являлось для него не производством совершенных вещей, но способом жизни, эсхатологическим образом, вроде той ночи, в которую вступает Фауст.

В печать проникали суждения о «пригодности» сюжетов Гёте для театральных постановок. Литературный критик А.Г. Горнфельд отмечал: «У создателей французской оперы вообще было тяготение к текстам, взятым у Гёте, – достаточно вспомнить “Фауста” Гуно и “Миньону” Тома»³⁷. При восприятии трагедии Гёте возникает абберрация: в рассуждения о «Фаусте» вовлекаются воспоминания о персонажах оперы. В мифологии сценического существования разнообразие музыкальных прочтений сводится обычно к традиции Гуно³⁸. Так, по замечанию А.Л. Бёма, замысел персона-

³⁵ Впрочем, современники Лермонтова отмечали, что поэт хорошо владел немецким языком. Белинский писал В.П. Боткину: «Он славно знает по-немецки и Гёте почти всего наизусть дует». А.П. Шан-Гирей упоминал: «Когда впоследствии он стал печатать свои сочинения, то я часто говорил ему: “Зачем не берешь ничего за свои стихи”. <...> Но он, смеясь, отвечал мне словами Гёте: “Das Lied, das aus der Kehle dringt / Ist Lohn, der reichlich lohnet”». – Лермонтов М.Ю. в воспоминаниях современников / редкол.: В.Э. Вацуру, Н.К. Гей, Г.Г. Елизаветина и др.; сост., подгот. текстов, вступ. ст. и примеч. М.И. Гиллельсона и О.В. Миллер; вступ. ст. М.И. Гиллельсона. – М.: Худож. лит., 1989. – С. 301, 43.

³⁶ *Лермонтов М.Ю. Вадим* // Лермонтов М.Ю. Собр. соч.: в 4 т. / под общ. ред. и с коммент. Г.П. Макагоненко. – М.: Правда, 1986. – Т. 4. – С. 67.

³⁷ *Горнфельд А.Г. «Вертер» Гёте и «Вертер» Масснэ. Доклад, читанный исполнителем «Вертера» в Михайловском театре 5 декабря 1920 г. (на правах рукописи).* – Пб.: Госиздат, 1921.

³⁸ См., например. – *Случевский К.К. Фауст в новом пересказе* // Случевский К.К. Сочинения: в 6 т. – СПб.: Изд-во А.Ф. Маркса, 1898. – Т. 5. – С. 422.

жа Достоевского – Тришатова – представляет собой «контаминацию гётевского текста с либретто Барбье к опере Гуно»³⁹.

Объём литературного понятия «Гёте» включает в себя и переводы – заменители подлинника. Разногласия исследователей и художников по поводу перевода выражают всю сложность классификационных дихотомий. Н.М. Бахтин привлек внимание к оппозиции: творческая вольность поэта против педантской строгости филолога, «честный переводчик» (лат. *fidus interpres*) – «вольный перевод» (нем. *verändernde Übersetzung*)⁴⁰. Р.Х. Робинс выразил традиционное представление о переводе как искусстве, а не науке⁴¹. Н.К. Гарбовский во «Введении» к своей книге ссылаясь на определение французского языковеда Ж. Мунена: «Если угодно, можно сказать, что, подобно медицине, перевод остается искусством, но искусством, основанным на науке»⁴². Вслед за Робинсом и Гарбовским, мы убеждены, что литературно-художественный перевод предполагает единство истории культуры и поэзии. Оригинал и перевод находятся в отношениях «вторичного» родства.

Необходимо диахроническое и синхроническое описание переводов трагедии в контексте достижений сопоставительного литературоведения. Специалисты по теории и прагматике перевода (С. Баснет, Л. Венути, А. Нойберт, Г. Тури) – независимо от того, носят их работы канонизирующий или ревизионистский характер, – обычно не прибегали к терминологическим неологизмам. Они обращались к опыту Гёте, размышляя о диалоге культур, об этноцентричной природе перевода⁴³ и переводческой этике⁴⁴. Тем самым учёные старались сохранить возможность исторической, биографической континуализации и создать символическую генеалогию. Приводя общефилософские доводы, они апеллировали к имманентному эмпирическому анализу литературного материала. В работах этих учёных все-

³⁹ Бём А.Л. Исследования. Письма о литературе / сост. С.Г. Бочарова. – М.: Языки славянской культуры, 2001. – С. 244.

⁴⁰ Бахтин Н.М. Разговор о переводах // Бахтин Н.М. Философия как живой опыт: избр. ст. / сост., послесл., коммент. С.Р. Федякина. – М.: Лабиринт, 2008. – С. 83.

⁴¹ Robins R.H. Language // The New Encyclopaedia Britannica: in 34 vols. – Chicago: Encyclopaedia Britannica, 1994. – Vol. 22. – P. 566.

⁴² Гарбовский Н.К. Теория перевода: учеб. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 2007. – С. 8.

⁴³ Venuti L. Genealogies of translation theory: Schleiermacher // TTR: traduction, terminologie, rédaction. – 1991. – Vol. 4. – № 2. – P. 125–150.

⁴⁴ Vevar Š. Fenomen Goethe (Njegova estetika in poetika med originalov in slovenskim prevodov). – Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura, 2012.

гда присутствует апофатическая часть: аналитическая рефлексия над тем, что утрачено в переводе. Перевод становится предметом этической рефлексии: художественные амбиции авторов могут привести к эстетическому соблазну.

Теоретики переводческого искусства А. Берман⁴⁵, А. Мешонник⁴⁶, Дж. Лич⁴⁷, Э. Прунч⁴⁸ брали за основу принципы лингвопоэтического анализа. Они выступали за близость к авторскому тексту: сохранение интонаций и ритма подлинника, пунктуации. При изучении подходов к процессу перевода мы опираемся также на положения трехэтапной интерпретативной теории Д. Селескович и М. Ледерер. Она включает понимание переводчиком смысла оригинала, девербализацию смысла, последующее его выражение на ином языке и обращение к другим переводам в рамках общей литературной традиции⁴⁹. Аналитическая антропология русской и западной культуры глубоко погружена в проблемы философии перевода. Каждый перевод составляет часть отмеченного своим временем культурного комплекса. Применительно к творчеству Гёте приемлемой является идея Дж. Стейнера о переводе как «герменевтическом движении»: коммуникация текста, контекста, формы и значения⁵⁰.

Переводческая традиция «Фауста» Гёте актуализирована в отдельных авторских концепциях. Изучать историю перевода – значит анализировать этапы, которые переживает переводчик: выражение оригинала произведения средствами другого языка, смысловые акценты⁵¹, когнитивный контекст (образно-ассоциативное познание переводчика и смыслопорождения)⁵². Сопоставительный анализ переводов позволяет выявить отличия

⁴⁵ Берман А. Испытание чужим. Культура и перевод в романтической Германии [Электронный ресурс] – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/ispytanie-chuzhim-kultura-i-perevod-v-romanticheskoy-germanii/viewer>

⁴⁶ Meschonnic H. *Éthique et politique du traduire*. – Paris: Verdier, 2007.

⁴⁷ Leech G. *Language in literature: Style and Foregrounding*. – Harlow: Longman, 2008.

⁴⁸ Prunč E. *Entwicklungslinien der Translationswissenschaft: von den Asymmetrien der Sprachen zu den Asymmetrien der Macht*. – Berlin: Frank & Timme, 2012.

⁴⁹ Seleskovitch D., Lederer M. *Interpréter pour traduire*. – Paris: Didier Érudition, 2014.

⁵⁰ Steiner G. *After Babel: aspects of Language and Translation*. – New York; London: Oxford University Press, 1998.

⁵¹ Coseriu E. *Einführung in die allgemeine Sprachwissenschaft*. – Tübingen: A. Francke Verlag, 1988.

⁵² *Translation zwischen Text und Welt – Translationswissenschaft als historische Disziplin zwischen Moderne und Zukunft* / H. Kalverkämper, L. Schippel (hrsg.). – Berlin: Frank & Timme, 2009.

национальной культуры на субэтническом уровне, черты разных региональных общностей. В диссертации исследуется, как складывался «русско-европейский диван», в какой степени теоретические постулаты писателей отражались в их переводческой практике (А.М. Овчинников, М. Семперверо, перевод под монограммой Н.Б., К.А. Иванов). В переводе А.М. Овчинникова возникает этнодиалектальная реальность. Малоизвестный литератор XIX века М. Четвериков (Семперверо) был одним из тех, кто закладывал основы критики и дидактики перевода. Поэт работал не просто с оригиналом трагедии Гёте, но с «макротекстом». В результате подобного полигенеза появился стилистически гетерогенный текст. В переводах за мотивами, восходящими к иноязычному источнику, просматривается его русский аналог; для разработки чужеземного сюжета отыскиваются материалы в отечественной традиции. Возникает сложный социально-психологический механизм восприятия универсальных культурных ценностей в субкультурном контексте. Большое влияние на авторов оказали и литературная демонология, и существующие в народе обычаи, поверья. Народная демонология становилась объектом серьезного изучения и подражаний.

В диссертации исследуются переводы разных типов: внутренние (в рамках одного языка), межъязыковые. Межсемиотические переводы (трансмутация) Р. Якобсон понимал как интерпретацию языковых знаков в невербальной системе символов⁵³. Трансмутации происходят в разных сферах: например, перевод литературного текста на язык сценических образов (переводные версии опер). Искусство танца и балет рождает новые смысловые варианты классических произведений. На примере «танцевальной поэмы» Гейне «Доктор Фауст» нами исследуется, как перевод литературного текста на язык музыки и балета адаптирует оригинал к иному виду сценического искусства. Анализ основных компонентов культурного сознания эпохи – художественно-эстетического, религиозно-философского – позволяет поставить вопрос об аксиологии замысла этого произведения, отражающего аксиологические доминанты художественной системы Гейне в целом. Тема Фауста проецируется на политико-конфессиональную про-

⁵³ Якобсон Р. О лингвистических аспектах перевода // Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике / отв. ред. В.Н. Комиссаров. – М.: Международные отношения, 1978. – С. 16–24.

блематику эпохи и вскрывает цивилизационную драму в ее исторической диалектике. Изучение гетерогенной жанровой природы художественного текста позволяет обратиться к более общей проблеме: степень традиционности и новаторства художественной системы Гейне.

Актуальность данного исследования диктуется интересом современных наук к проблемам компаративистики, рецептивной эстетики, поэтики в аспекте взаимосвязей России и Западной Европы. В литературоведении предметом целенаправленного, системного изучения стало «обновление» рецепции творчества классиков, которые символизируют абсолютное воплощение художественного дара. Богатство культурных ассоциаций, вызываемых образом Гёте, приводит к концептуализации его имени. Обращение к произведениям представителей разных направлений русской и европейской литературы позволяет увидеть ее как некий континуум, в котором «Фауст» играет роль одного из организующих центров.

Генетико-морфологические проблемы, связанные с морфогенезисом и разделением на категории, зародились в далеких от литературы областях, но в современных процессах интеграции наук обрели междисциплинарный статус. Выработка парадигмы, которая могла бы связать наблюдения над культурой и законами органической жизни, художественным миром писателя, содержанием произведения и языковой формой позволяет в новых культурных условиях вернуться к смыслообразующему потенциалу трагедии. Она дает возможность внести уточнения в общую логику развития фаустовского сюжета, его инвариантов в контексте преемственности культур.

Изучение трагедии соотносится с антропологической проблематикой современных филологических исследований. В западной науке и культуре новую жизнь обретает концепция всемирной литературы⁵⁴. Об этом свидетельствует, в частности, филологический роман Ж. Давида «Призраки Гёте: метаморфозы “мировой литературы”» («Spectres de Goethe: Les métamorphoses de la “littérature mondiale”», 2011)⁵⁵.

Научная новизна. В диссертации обобщены результаты многолетних изысканий, привлекаются наши опыты в области перевода. Исследуемый

⁵⁴ Pizer J. The Idea of World Literature. – Baton Rouge: University of Louisiana Press, 2006.

⁵⁵ David J. Spectres de Goethe: Les métamorphoses de la «littérature mondiale». – Paris: Les prairies ordinaires, 2011.

эмпирический материал ранее не подвергался сравнительно-типологическому анализу в рамках единой научной традиции. К знакомым именам удалось прибавить неизвестные русские переводы, переложения разной степени удаленности от первоисточника. В исследовательское поле введены переводы XIX в. – непрочитанные «послания» А.М. Овчинникова, М. Семперверо, К.А. Иванова, а также никогда не публиковавшийся, ново-найденный автограф Н.Б. В исследовательской и справочной литературе сведения о нем отсутствуют. Также реактивируются в научном обороте материалы старинных журналов XIX–XX вв., издававшихся в Петербурге и в Москве («Будильник», «Стрекоза» и др.).

Дополнена библиография русского гётеанства. Впервые в компаративистском аспекте представлен анализ произведений А.И. Ромма, Г.Г. Швиттау, А.Н. Егунова, Э.Л. Миндлина. Устанавливаются системные связи между произведениями, имеющими общую тему. Рецепция трагедии рассматривается как единый метатекст, при всем разнообразии произведений (сюжетном, жанровом). Интерпретация материала осуществляется во взаимосвязи разных уровней – литературного, культурологического, этнографического. В результате «Фауст» предстает в качестве многомерной, развивающейся структуры. Неучтенные факты историко-культурного развития и анализ произведений выстраиваются в общую картину: взаимодействие художников разных эпох с точки зрения дискурса Гёте.

Личный вклад в развитие исследуемой проблематики:

– Учитывая плодотворные и ценные наблюдения предшественников, мы предлагаем свой ракурс осмысления трагедии «Фауст». Выявляем закономерности освоения наследия в исторической перспективе, ставим ряд теоретических вопросов, таких как интерпретация и бытование художественных произведений в инациональной культуре, эволюция принципов художественного перевода;

– в научный оборот введены неизвестные художественные тексты, неизученные и малоизученные материалы, включая русскую периодику начала XIX–XX веков. Новый материал позволит дополнить историю русского гётеанства и представления о литературном процессе;

– комплекс текстов (литературных, театральных, музыкальных) позволил исследовать освоение, изменение традиции на уровне образов, мотивов, сюжетов и расширить границы художественного языка культуры;

– проанализирован характер восприятия трагедии Гёте в неизученной переводной художественной литературе.

Степень разработанности темы исследования. Мы старались максимально полно охватить опыт предшественников. Работы филологов, культурологов, антропологов сформировали поле научных поисков. Нами изучен корпус отечественных исследований творчества Гёте, образовавший фундаментальный научный пласт. Монография В.М. Жирмунского «Гёте в русской литературе» послужила образцом для исследователей. Классикой гётеаны стали труды А.И. Жеребина, Г.Г. Ишимбаевой, И.Н. Лагутиной, А.В. Михайлова, Г.В. Якушевой. Ученые исследуют творчество Гёте как звено в процессе осмысления европейской культуры в ее историческом и актуальном содержании. В диссертации использовались положения и выводы, содержащиеся в трудах гётеведов (В.А. Аветисян, А.А. Аствацуров, Г. Зиммель, Г.А. Корф, К.О. Конради и др.).

Мышление в рамках морфологии культуры требует параллелизма биологического и социокультурного порядков существования, интеграции естественнонаучной и гуманитарной сфер. Историк-искусствовед А.Г. Габричевский обращался к феномену культуры в разных его аспектах. Он ценил «глубокий органицизм» своих наставников, прежде всего, Гёте. Задачу описания культуры он понимал как соединение конкретности фактов и материальных реликвий с общим представлением наук о духе.

Влияние Гёте возникало на фоне традиции русского гётеанства. Свой разговор о символизме А. Белый начал с высказывания из «Фауста»: «*Alles Vergängliche / Ist nur ein Gleichnis*» («*Всё преходящее / Есть лишь подобие*»): «<...> в работе над формой – смысл искусства, соединение в одной художественной форме черт, разбросанных во многих природных формах, создание типических форм, форм-идей – вот символизм этого рода творчества: таков символизм Гёте»⁵⁶. В цикле статей о культуре – «Проблема культуры» (1909), «Революция и культура» (1917), «Кризис культуры», «Философия культуры», «Пути культуры» (1920) – он продолжил традицию немецкой философии культуры.

⁵⁶ *Белый А.* Символизм как миропонимание / сост., вступ. ст. и примеч. Л.А. Сугай. – М.: Республика, 1994. – С. 336.

В монографии А. фон Гроника, посвященных «русскому образу» Гёте⁵⁷, анализируется роль классика в сознании того или иного писателя (Пушкин, Тургенев и др.) или в развитии литературных направлений (символизм). При восприятии может возникнуть неадекватный образ писателя⁵⁸. К.Р. Мандельков, используя понятие Ю. Хирша, определил его как «фенографическая модель».

Исследование компаративистской проблемы «Гёте и Пушкин» имеет длительную историю. Своеобразным итогом стал доклад французского ученого А. Менье «Пушкин и окончание второго Фауста». Он был подготовлен для обсуждения на VI Международном съезде славистов (Прага, 1968)⁵⁹. Монография В.А. Аветисяна на эту тему включает также обширную библиографию⁶⁰.

Вопрос о восприятии И.А. Гончаровым творчества Гёте начал ставиться позднее выделения гончароведения в относительно независимую историко-филологическую дисциплину. Прежде этого выделения и в первый период самостоятельного существования данного раздела филологии не было даже общих работ об усвоении Гончаровым европейских классиков. С 1970-х гг. публикации становятся сравнительно регулярными, но, в общей сложности, исследований на эту тему мало⁶¹. Они в основном посвящены усвоению «романа школы Вильгельма Мейстера»

⁵⁷ *Gronicka A.* The Russian image of Goethe: in 2 vol. – Philadelphia: Univ. of Pennsylvania Press, 1968–1985. – Vol. 1: Goethe in Russian literature of the first half of the XIX century; vol. 2: Goethe in Russian literature of the second half of the XIXth century.

⁵⁸ См.: *Mandelkow K.R.* Rezeptionsgeschichte als Erfahrungsgeschichte // Studien zur Goethezeit. Erich Trunz zum 75. Geburtstag / ed. H.J. Mahl and E. Mannack. – Heidelberg: Winter Verlag, 1981. – S. 153–176.

⁵⁹ *Meunieux A.* Puškin et la conclusion du second Faust. Напечатан в виде отдельного оттиска: VI Congrès International des Slavistes. Communications de la délégation française et de la délégation suisse. – Paris, 1968.

⁶⁰ *Аветисян В.А.* Последние литературные собеседники Пушкина (еще раз о проблеме «Пушкин–Гёте»). – М.; Ижевск: НИЦ «Регулярная и хаотическая динамика», 2009. – С. 69–79.

⁶¹ Goethe und die Welt der Slawen. Forträge der 1. internationalen Konferenz des Slawenkomitees im Goethe-Museum / hrsg. von H.B. Harder u. H. Rothe. Düsseldorf. 18–22 September 1979. – Giessen: W. Schmitz Verlag, 1981.

См.: *Отрадин М.В.* Проза И.А. Гончарова в литературном контексте. – СПб.: Изд-во Санкт-Петербург. ун-та, 1994. — С. 14.

(Bildungsroman) на русской почве⁶². «Фаустовский сюжет» в творчестве Гончарова, Тургенева, Достоевского плодотворно исследован в статьях и в монографии И.А. Беляевой.

Попытки представить проблему восприятия трагедии Гёте в прозе Чехова предпринимались неоднократно. Ограничимся указанием на монографию В.Б. Катаева⁶³. Подобные материалы содержатся и в аналогичных зарубежных изданиях⁶⁴. Однако даже наличие названных и неупомянутых исследований еще не позволяет утверждать, что предварительная работа осуществлена⁶⁵.

В европейской культуре имена Гёте и Толстого постоянно возникают рядом, например, в эссе Т. Манна («Goethe und Tolstoj», 1920)⁶⁶, в статье А.И. Жеребина⁶⁷. А. Швейцер является автором книг «Гёте. Четыре речи» (Goethe. Vier Reden», 1950) и «Воспитатель человечества Толстой» («Erzieher der Menschheit Tolstoi», 1960), которые соотносятся между собой. Н.Н. Вильмонт замечал о статье М.А. Кузмина, посвященной «Детству Люверс»: «Как это современно по жизненности, как ново и вместе как интересно тут преломляются Гёте и Толстой!»⁶⁸. Библиограф и филолог П.Д. Драганов в книге о Толстом как «писателе всемирном»⁶⁹ говорил о

⁶² Краснощекова Е.А. И.А. Гончаров: Bildungsroman на русской почве // Материалы Международной научной конференции, посвященной 190-летию со дня рождения И.А. Гончарова / сост.: М.Б. Жданова, А.В. Лобкарева, И.В. Смирнова. – Ульяновск: Корпорация технологий продвижения, 2003. – С. 7–25.

⁶³ Катаев В.Б. Литературные связи Чехова. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1989.

⁶⁴ Фуско А., Томассони Р. Творчество А.П. Чехова в зеркале психологического анализа. Серия очерков / под ред. В.М. Петрова; пер. с итал. Н.А. Белоконь. – М.: Русский мир, 2001.

⁶⁵ В материалах симпозиума приводится 17 ссылок на Гёте: в основном, это один и тот же круг цитат (Anton P. Čechov. Werk und Wirkung. Vorträge und Diskussionen eines internationalen Symposiums in Badenweiler im Oktober 1985. Teil 1–2 / hrsg. R.-D. Kluge. – Wiesbaden: Harras-Owitz, 1990. (Opera slavica. Neue Folge. Bd. 18)).

⁶⁶ Mann Th. Goethe und Tolstoj. Fragmente zum Problem der Humanität // Mann Th. Leiden und Größe der Meister. Gesammelte Werke: Gesammelte Werke in Einzelbänden / hrsg. und mit Nachbemerkenungen versehen von P. de Mendelssohn. – Frankfurt-am-Mein: S. Tischer Verlag SmbH, 1982. Характерно название книги – «Leiden und Größe der Meister» («Страдания и величие мастеров»).

⁶⁷ Жеребин А.И. Немецко-русская утопия Томаса Манна («Гёте и Толстой») // Новый филологический вестник. – 2019. – № 1 (48). – С. 273–281.

⁶⁸ Вильмонт Н.Н. О Борисе Пастернаке: Воспоминания и мысли. – М.: Сов. писатель, 1989. – С. 193.

⁶⁹ Драганов П.Д. Граф Л.Н. Толстой как писатель всемирный и распространение его произведений в России и за границей. Статистическо-библиографические данные, извлеченные из монографии «Хронологическое обозрение сорока пяти разноязычных пе-

принесении в дар мастерства. Понятие «мастерство» не раз было в поле исследовательского внимания, но не интерпретировалось в таком компаративистском аспекте.

В разделе «русский Гёте» никогда не упоминалось имя А. Николева (А.Н. Егунов). Об этом свидетельствуют энциклопедический словарь русской литературы В. Казака⁷⁰ и сравнительно новое издание из книжной серии «Pro et contra. Русский путь»⁷¹. Роман «По ту сторону Тулы» (1931), извлеченный из культурного архива, вернулся в читательский обиход благодаря репринту 1993 года. О Егунове упоминается в историко-литературных обзорах, например, в качестве одного из участников содружества ученых-эллинистов⁷² или как автора монографии о Гомере. Можно говорить о «референтной группе», сложившейся из друзей-единомышленников и учеников писателя. Им принадлежит несколько мемуарных фрагментов и некрологических очерков⁷³. Отдельные наблюдения над романом не развернуты в целостный анализ. Он нуждается в системном изучении.

Проблему синтеза художественного и философского начал в культуре палодотворно разрабатывает А.А. Степанова⁷⁴. Л.В. Пумпянский утверждал, что Гёте в России «исказили до неузнаваемости, превратив в шеллингианского “пророка природы”»⁷⁵. В наблюдении ученого, несмотря на избыток радикализма, отражены две тенденции. В науке о Гёте (не только в русской) сложилась практика приписывания ему эзотерического симво-

реводов сочинений гр. Л.Н. Толстого» (Tolstoyana Polyglotta). – СПб.: Тип. Императорской Академии наук, 1903. Ученый указывал на «географическое положение в мире “Многоярусного Толстого”... как библиографического тела».

⁷⁰ *Казак В.* Лексикон русской литературы XX века / пер. с нем. – М.: РИК «Культура», 1996.

⁷¹ *И.В. Гёте: pro et contra.* Антология / сост., вступ. ст., коммент. Р.Ю. Данилевского, Е.С. Роговера, Г.В. Стадникова. – СПб.: РХГА, 2015.

⁷² *Васильев А.Н.* Аристид Иванович Доватур. Документальное наследие ученого в архиве Санкт-Петербургского филиала Института российской истории РАН. – СПб.: Дмитрий Буланин, 2000.

⁷³ *Доватур А.И.* Устные воспоминания / подгот. текста и примеч. Л.Л. Ермаковой // Древний мир и мы. Классическое наследие в Европе и в России. – СПб.: Алетейя, 2014. – Вып. V. – С. 177–224.

⁷⁴ *Степанова А.А.* «Закат Европы» Освальда Шпенглера и литературный процесс 1920–1930-х гг. Поэтология фаустовской культуры. – СПб.: Алетейя, 2021.

⁷⁵ *Пумпянский Л.В.* Поэзия Ф.И. Тютчева // Пумпянский Л.В. Классические традиции. Собрание трудов по истории русской литературы / отв. ред. А.П. Чудаков; сост. Е.М. Иссерлин, Н.И. Николаев. – М.: Языки русской культуры, 2000. – С. 230.

лизма. Подобные взгляды являются умозрительными и не опираются на факты. Следует заметить, что в энциклопедически полных изданиях основное внимание уделялось общим идеям. Они могли быть доведены до типизированной схемы⁷⁶ и перегружены риторическими оборотами традиционной гуманистической топики. Шеллингианство является скорее данью общему языку, чем следствием реального знакомства многих писателей с немецкой натурфилософией или эстетикой. Тексты оказываются ориентированными на общий немецкий субстрат романтической культуры: в нем контаминируются взгляды Шиллера, Гёте, Шеллинга⁷⁷. В европейской культуре встречались характерные случаи шеллингианства без Шеллинга⁷⁸.

Вопрос о связи культурфилософских идей Ницше с творчеством Гёте оказался периферийным и недостаточно разработанным. Немногочисленные упоминания не соответствуют значению «Фауста» в творчестве Ницше. Д. Галеви писал, что именно Гёте вдохновил Ницше на его последние работы. «Нет другой природы, более непохожей на него. И эту разницу и определялся его выбор. Гёте не унижил ни один вид человеческой деятельности, не изгнал ни одной идеи из своего духовного мира; он получил и, как добрый хозяин, распорядился бесконечно обильным наследством человеческой культуры»⁷⁹. Отмечалось, что героями поэзии и философской прозы Ницше являются Прометей, Прозерпина, Фауст из сочинений Гёте. В.Б. Микушевич писал, что Ницше усматривал в Гёте ««европейское событие»: “Гёте – последний немец, перед которым я благоговею” <...> Это не помешало Ницше написать язвительную пародию как

⁷⁶ См., например: *Negt O.* Die Faust Karriere. Vom verzweifelten Intellektuellen. Zum gescheiterten Unternehmer. – Göttingen: Steidl Gerhard Verlag, 2006.

⁷⁷ Ср. «заветы шеллинг-гётевского органицизма» (*Габричевский А.Г.* Морфология искусства / сост., введ., примеч. и коммент. Ф.О. Стукалова-Погодина. – М.: Аграф, 2002. – С. 102).

⁷⁸ Как писал Г.Г. Шпет, «дух времени натурфилософствовал. Шеллинг выражал его вместе с другими, но он давал всеобщую систему и стал потому во главе времени. Если бы, однако, Шеллинга и не было, шеллингианство, можно сказать, все-таки существовало бы» (*Шпет Г.Г.* Очерк развития русской философии // Шпет Г.Г. Сочинения. – М.: Правда, 1989. – С. 136).

⁷⁹ *Галеви Д.* Жизнь Фридриха Ницше / пер. съ франц. А.Н. Ильинского; под ред. и съ предисл. В.Н. Сперанского. – СПб.; М.: Т-во М.О. Вольф, 1911. – С. 291.

раз на финал «Фауста»»⁸⁰. В контексте эстетики и этики Ницше исследователи обращались к образу «сверхчеловека» (Übermensch)⁸¹. Религиозный публицист С.П. Знаменский цитировал Духа земли из трагедии Гёте: «Welch'erbärmlich Grauen fast Übermenschen dich». «В это слово, которое Гёте высказал как-то вскользь и иронически, Ницше вложил самостоятельное и оригинальное содержание»⁸². Изучались музыкальные рецензии образа «сверхчеловека». Ф. Бузони в опере «Доктор Фауст» (1924) предлагал ницшеанское толкование «фаустовского» архетипа⁸³. Немецкий философ Ф.Г. Юнгер, только упоминая Гёте, отдельную главу посвятил теме «Гельдерлин и Ницше»⁸⁴. Монография К.А. Свасьяна «Философское мировоззрение Гёте» стала звеном, связавшим занятия ученого с проектом Ницше. Но проблема «Фауста» не является здесь титульной. В связи с «Рождением трагедии» («Die Geburt der Tragödie», 1872) А.Л. Доброхотов заметил: «<...> в олимпийском аристократизме Гёте была уже идея “культуры” как всеоправдывающей эстетической игры». И подвел итог: «<...> великая провокация Ницше может быть понята как эвокация духов Веймара и Йены, чье наследие пора внимательно перечитать»⁸⁵.

В монографии Дирка Кемпера концепция индивидуальности в эпоху модерна обрела завершённую форму⁸⁶. Ученый реконструировал генезис данного концепта на примере творчества Гёте. Д. Кемпер обратился к методу культурологического литературоведения. Он рассмотрел концепцию личности на фоне теорий Д.Б. Вико и работ Э. Кассирера. Вико считается одним из основателей семиотики культуры. Его «Новая наука» («Szentia

⁸⁰ *Микушевич В.Б.* Ирония Фридриха Ницше // Логос. Философско-литературный журнал. – 1993. – № 4. – С. 202.

⁸¹ *Михайлов А.В.* Из истории «нигилизма» // Михайлов А.В. Обратный перевод. – М.: Языки русской культуры. – 2000. – С. 537–623.

⁸² *Знаменский С.П.* Сверхчеловек» Ницше // Ницше: pro et contra. Антология / отв. ред. тома Д.К. Бурлака, изд. подгот. Ю.В. Синеокая. – СПб.: РХГИ, 2001. – С. 911.

⁸³ *Buissoni F.* Über die Möglichkeiten der Oper und über die Partitur des «Doktor Faust». – Leipzig: Breitkopf und Härtel Verlag, 1926.

⁸⁴ *Юнгер Ф.Г.* Ницше / пер. с нем. А.В. Михайловский. – М.: Праксис, 2001. – С. 98–99, 82–90.

⁸⁵ *Доброхотов А.Л.* Избранное. – М.: Издат. дом «Территория будущего», 2008. – С. 313, 315.

⁸⁶ *Кемпер Д.* Гёте и проблема индивидуальности в культуре эпохи модерна / пер. с нем. А.И. Жеребина // [D. Kemper. Ineffabile. Goethe und die Individualitätsproblematik der Moderne. – München: Wilhelm Fink Verlag, 2004]; – М.: Языки славянской культуры, 2009.

пиова», 1725–1730) является концепцией культурного развития. В этом ряду, на наш взгляд, недостает имени Ф.А. Вольфа, автора «Пролегомен к Гомеру» («Prolegomena ad Homerum», 1795). Он совершил переворот в понимании истории культуры, что отмечал его современник Гёте. Вольф явился создателем первой по времени, обстоятельно изложенной системы филологии как рационально построенного и замкнутого круга знаний. В век Просвещения, имеющего ренессансные истоки, развивались «взаимоотношения» с культурами барокко, рококо, романтизма и бидермейера. Специфика исторического мышления и герой Просвещения с его меняющимися культурными ролями (человек естественный, человек эстетический), топос мира-театра – все это видится из той природно-человеческой культуры, где жизнь обустроивается наилучшим способом.

При обращении к сценической истории «Фауста», нельзя не отметить, что исследования танцевальной поэмы «Фауст» по объёму и основательности значительно уступают изучению классических произведений Гейне. Имя Гейне-либреттиста упоминается в работах по общей истории балета, прежде всего, в связи с романтическим хореографическим театром – балетом «Жизель», например, в монографиях Ю.И. Слонимского⁸⁷, В.М. Красовской⁸⁸. Вместе с тем П.М. Карп, специалист в области теории балета, переводчик Гёте и Гейне⁸⁹, никогда к этой теме не обращался. В обобщающих литературоведческих трудах В.А. Пронина и Г.В. Стадникова о творчестве Гейне поэма не рассматривается. А. Гест⁹⁰, А. Мейер⁹¹, М. Штрасснер⁹², В. Салмен⁹³ лишь называют имя Гейне среди других авторов либретто. В научной литературе не представлен целостный анализ сюжета

⁸⁷ Слонимский Ю.И. Драматургия балетного театра XIX века. Очерки. Либретто. Сценарии. – М.: Искусство, 1977. – С. 141.

⁸⁸ Красовская В.М. Западноевропейский балетный театр. Очерки истории. Романтизм. – СПб.: Лань, 2008. – С. 20.

⁸⁹ Карп П.М. Балет и драма. – Л.: Искусство, 1980.

⁹⁰ Guest I. Jules Perrot. Master of the Romantic Ballet. – London: Dance Books, 1984.

⁹¹ Meier A. Faustlibretti. Geschichte des Fauststoffs auf der europäischen Musikbühne nebst einer lexikalischen Bibliographie der Faustvertonungen. – Frankfurt am Main, Bern, New York, Paris: Lang Verlag, 1990.

⁹² Sträßner M. Tanzmeister und Dichter. Literaturgeschichte(n) im Umkreis von Jean Georges Noverre; Lessing, Wieland, Goethe, Schiller. – Berlin: Henschel Verlag, 1994.

⁹³ Salmen W. Goethe und der Tanz. Tänze – Bälle – Redouten – Ballette – im Leben und Werk. – Hildesheim; Zürich; New York: G. Olms Verlag, 2006.

поэмы. Э. Бриссон в общем обзоре лишь приводит слова Г. Гейне о том, что «Фауст» Гёте стал «светской Библией всех немцев»⁹⁴.

Объектом исследования является литературное осмысление традиции Гёте, выступающей в качестве ценностного художественного компонента европейской культуры.

Предметом аналитического исследования является «Фауст» как целостная культурфилософская концепция: трагедия Гёте в литературно-исторической динамике, в контексте эстетических, социально-культурных факторов, задающих интерпретацию художественного текста.

Материал исследования. Достоверность и обоснованность результатов исследования обеспечивается объемом рассмотренного материала. В диссертации отражен опыт работы с обширным корпусом произведений в целях систематизации и классификации собранного материала. Произведения выбирались по критериям репрезентативности, их признания или недооценки. Мы обращаемся к «локализованной перспективе»: к конкретным сочинениям – независимо от их места в литературной иерархии и литературном каноне, – которые ранее не привлекали внимание ученых или были неизвестны. Перечень персоналий, тем, сюжетов не является случайным. Эти произведения помогают понять место трагедии Гёте в литературной системе и, шире, в культуре, позволяют охарактеризовать многообразие форм восприятия. Они требуют историко-культурного, реально-бытового комментария. Взяв за исходную основу исследования русский материал, мы изучаем мировой культурный фонд (А. Шопенгауэр, Ф. Ницше, О.А.Г. Шпенглер, А. Жарри, Ф. Пессоа, Х. Ортега-и-Гассет, П. Целан). Среди авторов были художники-билингвы и полилингвы (Г.Г. Швиттау, Е.И. Замятин, А.Н. Егунов, В.Я. Пропп, В.В. Набоков). Важной составляющей их культурного контекста являются науки: естественные, экономические, гуманитарные.

Аналитический отбор произведений можно разделить на три основные группы.

– Первую группу составляет совокупность художественных произведений Гёте на языке оригинала, их переводы на русский язык и эпистолярное наследие, прежде всего, переписка Гёте и Шиллера. В качестве иссле-

⁹⁴ *Brisson E. Faust. Biographie d' un mythe. – Paris: Ellipsis, 2013. – P. 155.*

довательского материала привлекается широкий свод текстов русских и зарубежных авторов, в чей круг художественных интересов входил «Фауст» Гёте. Среди них сочинения, которые не стали органической частью культурного процесса (маргинальные, фрагментарные, окказиональные).

– Во вторую группу входят неучтенные русские переводы, тексты либретто. Выполненные нами переводы также составили материал, который использовался на разных этапах исследования.

– Третью группу образуют сценические прочтения и материалы периодики XIX – начала XX вв.: отклики на издания, рецензии на балетные и оперные спектакли, литературно-критические публикации, в которых рассматривается влияние Гёте на музыкальную, театральную, художественную культуру.

Цель исследования заключается в комплексном изучении традиции «Фауста» Гёте, с учетом основных компонентов сознания эпохи – художественно-эстетического, религиозно-философского.

Цель предопределила решение следующих **задач**:

- 1) изучить понятие «морфология» в творчестве Гёте, его обусловленность типом культурной эпохи;
- 2) определить структурообразующие принципы в архитектонике трагедии; сопоставить эстетические средства разных языков и выявить ресурсы их морфологической системы;
- 3) рассмотреть, как образ художественной ткани становится сферой миграции семантических превращений, осуществления единства;
- 4) проанализировать генеалогию образов трагедии Гёте в контексте европейского культурного ареала;
- 5) исследовать своеобразие фаустианского комплекса как культурного кода в художественных формах разных эпох;
- 6) изучить контекстуальные связи и возможности интерпретации смысла, которые скрываются за ними (политическая реальность, историко-философские идеи).
- 7) истолковать причины актуализации традиции в отдельных авторских концепциях и проанализировать выстраиваемые в них микросюжеты, связанные с трагедией «Фауст»;

- 8) представить генетический и типологический фон, определяющий историко-культурные, литературные коннотации трагедии в разных текстах, исследовать семантический потенциал заимствований.
- 9) обосновать рецепцию и филиацию идей Гёте о переводе;
- 10) проследить, как элементы перевода соединяются на локальном уровне и на уровне историко-культурных обобщений.

Теоретико-методологические основы. Стимулом к развитию методологической рефлексии об антропоцентричности для нас явились сочинения К. Гирца, учёного-эмпирика, продолжателя культурно-антропологической традиции. К. Гирц понимал антропоцентризм как «расширение границ общечеловеческого разговора»⁹⁵.

Интегративный междисциплинарный подход является объединительной основой для методологических приемов и процедур, используемых в рамках нашего исследования.

Методы исследования определены его целью и конкретными задачами. Творческая история произведений, их фольклорные и литературные источники изучаются в русле историко-культурного подхода. При рассмотрении общих законов поэтики жанра используется структурно-генетический и интермедиаальный анализ. Эстетико-аксиологический метод восстанавливает ценностно-смысловую роль авторских замыслов в контексте разных эпох.

Методологической основой стали работы А.Н. Веселовского в области исторической поэтики и представителей сравнительно-исторической школы (М.П. Алексеев, Ю.Д. Левин и др.), традиция, продолженная в классических трудах М.Л. Гаспарова, А.В. Михайлова, Ю.И. Левина. О необходимости учитывать контекст культуры писали Ф.И. Буслаев, А.А. Потебня, А.Н. Пыпин, И.А. Бодуэн де Куртенэ, Л.В. Щерба, В.Г. Винокур, В.В. Виноградов и др. На Западе эта идея нашла воплощение в работах по рецептивной эстетике (Х.-Г. Гадамер, В. Изер, Х.-Р. Яусс), в исследованиях, посвященных «контексту культуры» (Р. Барт, Дж. Р. Фёрс), в философско-антропологических сочинениях (Э. Кассирер, С. Кьеркегор, Г. Марсель, Ф. Ницше, Х. Ортега-и-Гассет, Х. Плеснер, А. Уайтхед, М. де Унамуно, П. Фейерабенд, М. Хайдеггер, И. Хейзинга, М. Шелер, К. Ясперс).

⁹⁵ Гирц К. Интерпретация культур. – М.: РОССПЭН, 2004. – С. 534.

Мы обращались к работам, посвященным архетипам, художественным константам и универсалиям (С.С. Аверинцев, Е.М. Мелетинский, Л.Е. Пинский, В.Н. Топоров, М. Элиаде). Языковое выражение и перевод в когнитивном аспекте рассматривали многие ученые (Н.К. Гарбовский, В.Н. Комиссаров, Р.К. Миньяр-Белоручев, П.М.Топер, Л. Венути, С. Влахов, М. Джонсон, У. Куайн, Дж. Лакофф, И. Левый, Ж. Мунэн, Ю. Найда, К. Норд, П. Ньюмарк, А. Попович, Дж. Кэтфорд, М. Фридберг и др.). Эволюция художественного перевода исследовалась в монографиях Ю.Д. Левина, Е.Г. Эткинда, А.В. Федорова, Г.Р. Гачечиладзе. При изучении поэтических особенностей стихотворного перевода учитывались обобщающие работы К.И. Чуковского, М.Л. Гаспарова, В.Б. Микушевича, труды по философии языка.

Диссертационное исследование создавалось с опорой на методологические принципы:

- философии культуры, воплощенные в трудах П.А. Флоренского, А.Г. Габричевского, Ю.М. Лотмана, В. Гумбольдта;
- принципы морфологической теории при рассмотрении видов искусств. Этот подход присущ, в частности, работам М.С. Кагана;
- культурно-исторической типологии (Н.Я. Данилевский, П.А. Флоренский, А.Д. Тойнби);
- генезиса культуры (А.Ф. Лосев, К. Леви-Стросс, Э. Панофски, М. Хайдеггер и др.);
- структурно-семантических моделей традиционных культур (В.Я. Пропп, О.М. Фрейденберг);
- «философии диалога» и специфики художественного сознания (М.М. Бахтин, В.С. Библер, М. Бубер, О. Розеншток-Хюсси);
- историко-аналитические работы, связанные с развитием литературы и театра (А.А. Аникст, А.К. Дживелегов, С.С. Мокульский);
- психологии творчества: философско-лингвистические труды А.А. Потебни. Проблемы теории искусства разрабатывали его последователи, представители психологической школы: Д.Н. Овсяннико-Куликовский, А.Г. Горнфельд, Л.С. Выготский;
- культурной антропологии: о преемственности и передаче культурного опыта писали Дж.Д. Фрэзер, Э.Б. Тайлор;

- целостности художественной культуры, сознания как феномена культуры (С.С. Аверинцев, М.М. Бахтин, Е.М. Мелетинский, А.М. Пятигорский);
- психологии творчества и эстетического восприятия (Л.С. Выготский, В. Франкл, К.Г. Юнг).

Методология диссертации основывается на концепциях:

- герменевтические и семиотические теории толкования текстов культуры (Г.Г.Шпет, Ж. Бодрийяр, В. Брэндалль, Ж. Деррида, Л.Т. Ельмслев, Я. Мукаржовский, Р.О. Якобсон, К. Ясперс и др.) и литературных текстов (Ю.Н. Тынянов, Б.М. Эйхенбаум и др.);
- теории интерпретации (В.П. Руднев, Р.В. Ингарден);
- лингвопоэтика и теория текста (В.П. Григорьев, Вяч. Вс. Иванов, Ю.С. Степанов); контрастивная текстология (Р.Р.К. Хартман В. Коллер), интернационализация языковой культуры (П. ван Нюнен).

Цель и конкретные задачи определили **методы**. Исследование ведется в границах литературоведения, на основе персонологической парадигмы и аксиологических установок.

- Системный и комплексный подходы отличаются методологической продуктивностью и образуют диалектическое единство. Они позволяют соединить структурные и динамические представления о морфологии культуры, обобщить методологию разных научно-исследовательских сфер;
- эстетико-аксиологический метод восстанавливает ценностно-смысловую роль трагедии Гёте в историко-культурном контексте разных эпох;
- культурно-антропологический метод: исследуется культурная традиция, включающая фольклор, литературу и язык;
- метод компаративистики и интермедиального анализа дает возможность рассмотреть на широком фактологическом материале сходство и различие культурно-исторических типов сознания, логику изменений культурных моделей в контексте эволюционных процессов; вопросы взаимодействия искусств, прежде всего, феномен музыкальности в контексте художественного мира авторов;

- метод культурного трансфера применяется для анализа изменений в воздействующем и принимающем произведениях, перевода на другие культурные языки;
- герменевтический метод с элементами тезаурусного и феноменологического подходов помогает постичь архетипы, сохраняющие устойчивость, несмотря на социокультурные изменения. Они предполагают целостную интерпретацию символического пространства творчества художников;
- структурно-генетический подход используется при исследовании общих законов поэтики жанра.

Теоретическая значимость диссертации. Поставленная в исследовании цель является не только историко-культурной и ретроспективной, но также проективной: исследуется, как современное сознание сопрягает идеи Гёте в едином эвристическом комплексе. Дается обоснование «фаустианства» как самостоятельного объекта исследования со специфическими для него закономерностями, понятийно-терминологическим аппаратом, кругом научных проблем. Расширены представления о рецепции классического наследия и культурных форм. Дан комплексный подход к русским воплощениям Гёте.

Научно-практическая значимость диссертации. Новонайденные материалы открывают возможности для публикаторской деятельности. Они могут быть полезны для дальнейших изысканий в сфере морфологии культуры, для теоретического и прикладного переводоведения, при комментировании. Результаты исследования позволят обновить фактологическую основу отечественного гётеведения. Они могут служить в качестве материала для курсов зарубежной и русской литературы, компаративистского литературоведения. Одним из практических решений являются наши переводы трагедии Гёте, стихотворений П. Целана и др. Отдельные положения работы представили бы интерес для специалистов в сфере театрального искусства.

Основная научная гипотеза, вынесенная на защиту. Трагедия Гёте вобрала весь опыт мировой художественной культуры – через интертекстуальность, диалог текста и реципиентов, через ее пародирование, ироническое цитирование, игру смыслами. Наследие писателя помогает сохранить формообразующие элементы понимания мира. Идеи, представления

Гёте тесно соединены с современными культурными, антропологическими процессами.

На защиту выносятся конкретные задачи и теоретические положения, связанные с ними:

1. Онтологическая природа такого универсального явления как «морфология» определяет многообразие ее воплощений. Морфология имеет культурно-историческую основу развития. Понятие «морфология» является системообразующим в творчестве Гёте, оно обуславливает способы создания художественной картины мира.
2. В представлении Гёте культурой является все пространство биологической жизни человека. Он связывает эту идею с поиском когнитивных параметров смыслообразования. Материал позволяет обсуждать вопросы гуманитарного знания: пределы исторического подхода к литературе, способы возникновения в ней смысла, позиция познающего по отношению к познаваемому предмету.
3. Творчество Гёте восходит к фольклорным, прежде всего, паремиологическим традициям. Энигма является одним из главных понятий в его теории символа. Концепция родства поэзии с мифотворчеством и языкотворчеством обязана не только фольклору, но и поискам гуманитарных наук: в них соединяются исследование развития языков с изучением культур.
4. Стиль трагедии отличается исключительной цитатной сложностью. Культурно-исторический мир, имеющий панхронический характер, играет роль объединяющей модели.
5. Тема Начала отчетливо мифологизирует трагедию Гёте. «*Im Anfang war...*» предстает как этико-семантическое ядро, текст-символ. Двухсоставное заглавие «*Faust. Eine Tragödie*» имеет внутритекстовую парадигматическую опору: *Wort, Sinn, Kraft, Tat*.
6. Одной из содержательных тем трагедии становится «повышенная связность» текста. Понятия со значением *ткань* составляют образный комплекс, указывают на культурно кодированные идеологии.
7. Структурообразующей и смысловой доминантой в «*Фаусте*» оказывается идея энантиодромии: взаимообратимость и связь понятий.

8. Традиция Гёте охватывает все семантические уровни художественного мира писателей и мыслителей: биографический, мифологический, эстетический, философский и др.
9. Переводы А.Н. Овчинникова, М. Семперверо, Н.Б., К.А. Иванова воплотили картезианский принцип универсальности мысли, которая может быть адекватно выражена средствами любого языка. Эта идея самоопределения русской культуры не связана с историческим славянофильством. Авторы следовали ассимилирующей переводческой стратегии.

Оформлению работы предшествовал длительный период апробации идей. Конкретные положения диссертационного исследования были представлены на конференциях, проводившихся в период с 1984 по 2021 гг. Они излагались и обсуждались на заседаниях Гётевской комиссии по изучению творчества Гёте и его времени при Научном совете РАН «История мировой культуры» (Москва, ИМЛИ РАН, Институт искусствознания РАН, 1984, 1987, 1989), на I–VII Международных научных конференциях «Язык и культура», «Язык, культура, общество» (Москва, РАН, 2001, 2003, 2005, 2007, 2009, 2011, 2013), IV международной конференции «Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX веков» (Петрозаводск, ПетрГУ, 2002), на Конгрессах МАПРЯЛ (Санкт-Петербург, 2003; Варна, 2007; Гранада, 2010; Шанхай, 2011), на Международной научной конференции «Век после Чехова: итоги и проблемы изучения» (Мелихово-Москва, МГУ имени М.В. Ломоносова, 2004), на XV Международной научной конференции им. проф. Сергея Бураго «Язык и культура» (Киев, НАН Украины, 2006), в Третьих международных Бодуэновских чтениях «И.А. Бодуэн дэ Куртенэ и современные проблемы теоретического и прикладного языкознания» (Казань, КГУ, 2006), на Международном научном симпозиуме «Глобальный культурный кризис Нового времени и русская словесность» памяти Андрея Тарковского (Шуя, Киноассоциация, 2006), на IV, V, VII, XIII, XVI, XVII, XVIII, XIX съездах Российского союза германистов (Санкт-Петербург, Санкт-Петербургский государственный университет, 2006; РГГУ, Москва, 2007; Тамбов, Тамбовский государственный университет им. Г.Р. Державина, 2009; Нижний Новгород, Высшая Школа Экономики, 2015; Москва, МПГУ, 2018; Коломна, Социально-гуманитарный факультет, 2019; Тверь, ТвГУ, 2020; Смоленск, СмолГУ, 2021), на I, II, IV,

V, IX Международных конгрессах «Русская словесность в мировом культурном контексте» (Москва, РАН, Фонд Ф.М. Достоевского, 2006, 2008, 2012, 2015, 2021), на Международной научной конференции «Мир Чехова: звук, запах, цвет» (Ялта, Дом-музей А.П. Чехова, 2007), на VIII научно-практической конференции «Синтез в русской и мировой художественной культуре» памяти А.Ф. Лосева (Москва, МПГУ, 2007), на I и II международных конференциях «Наука о переводе сегодня» (Москва. Высшая школа перевода МГУ, 2007, 2009), на Дживелеговских чтениях (ЕГЛУ им. В.Я. Брюсова, 2008), на XI Международной конференции «Русский язык, литература и культура в общеевропейском пространстве XX века» (Познань, Университет им. Адама Мицкевича, Институт русской филологии, 2008), на II, III, IV Международных симпозиумах «Contemporary Issues of Literary Criticism» (Тбилиси, Институт грузинской литературы им. Шота Руставели, 2008, 2010, 2012), на I и II Международных научно-практических конференциях «Русский язык и культура в зеркале перевода» (Ситония Порто Карас, Высшая школа перевода МГУ, 2008, 2010), на Международной научной конференции «Актуальные проблемы литературы и культуры» (Ереван, Ереванский государственный университет языков и социальных наук им. В.Я. Брюсова, 2008, 2013, 2015), на Международной научной конференции «La Traduction: Philosophie, Linguistique et Didactique. Travaux Recherches» (Lille 3, Universite Charles-de-Gaulle, 2009), на I, II, III Международных научных симпозиумах «Славянские языки и культуры в современном мире» (Москва, Институт славяноведения РАН, МГУ им. М.В. Ломоносова, 2009, 2012, 2016), на IX, XI Поспеловских чтениях (Москва, МГУ им. М.В. Ломоносова, 2009, 2013), на V, VI, XI Международных научно-методических конференциях «Профессионально ориентированный перевод: реальность и перспективы» (Москва, РУДН, 2010, 2011, 2015), на Международной научной конференции «Современная славистика и научное наследие С.Б. Бернштейна» (Москва, МГУ имени М.В. Ломоносова, 2011), на VI Международной конференции РКА «Коммуникация в изменяющемся мире» (Красноярск, СФУ, 2012), на VIII международной научной конференции «XVIII век: Литература в эпоху идиллий и бурь» (Москва, МГУ имени М.В. Ломоносова, 2012), на Международной междисциплинарной научной конференции «Метаморфозы культуры на рубеже тысячелетий: Пространство диалога» (Новосибирск, НГУ, 2012, 2013, 2014), на

Международной юбилейной научной конференции, посвященной 140-летию со дня рождения В.Я. Брюсова (Москва, ИМЛИ РАН, 2013), на Международной научной конференции «Славянские языки и литературы в синхронии и диахронии» (Москва, МГУ им. М.В. Ломоносова, 2013), на XXV Пуришевских чтениях «Образ Фауста в контексте мировой художественной культуры» (Москва, МПГУ, 2013), на III международной научно-практической конференции «Символическое и архетипическое в культуре и социальных отношениях» (Прага, Высшая школа экономики, 2013), на Всероссийской научной конференции с международным участием «Сюжетология / сюжетография» (Новосибирск, Институт филологии СО РАН, 2013, 2014, 2015), на VIII Конвенте РАМИ «Межкультурная коммуникация в условиях глобализации. Проблема культурных границ в современном мире» (Москва, МГИМО-Университет, 2014), на II, IV, VII Международных научных конференциях «Русская литература XX–XXI веков как единый процесс (проблемы теории и методологии изучения)» (Москва, МГУ им. М.В. Ломоносова, 2014, 2016, 2020), на I научной международной конференции «Миф-фольклор-литература: постановка вопроса в современном научном пространстве» (Вроцлав, Русско-польский институт, 2014), на V, VI Международном конгрессах исследователей русского языка «Русский язык: исторические судьбы и современность» (Москва, МГУ им. М.В. Ломоносова, 2014, 2019), на Международной научной конференции «История литературы в системе современных гуманитарных дисциплин» (Москва, МГУ им. М.В. Ломоносова, 2014), на Международном Конгрессе по когнитивной лингвистике (Челябинск, ЧелГУ, Институт языкознания РАН, 2014), в международной научно-практической конференции «Алтайский текст в русской культуре» (Барнаул, АлтГУ, 2015, 2019), в международной научной конференции «Вторая мировая война в славянских литературах и языках» (Москва, Институт славяноведения РАН, МГУ им. М.В. Ломоносова, 2015), на Международной научной конференции «Этномузыкознание в XXI веке» (Новосибирск, Новосибирская государственная консерватория им. М.И. Глинки, 2015), на Международной научно-практической конференции «Перевод как фактор межнациональной истории культуры. Россия – славяне – Европа» (Москва, Институт славяноведения РАН, 2016), на Международном форуме языков и культур (Красноярск, СФУ, 2016), на Международной славистической конферен-

ции «Славянский мир: язык, литература, культура», посвящённой 100-летию со дня рождения заслуженного профессора МГУ, доктора филологических наук Александры Григорьевны Широковой и 75-летию кафедры славянской филологии филологического факультета (Москва, МГУ им. М.В. Ломоносова, 2018).

Идеи диссертации были изложены в авторской монографии объемом 70 п.л., в коллективных монографиях, в двух учебных пособиях и в 170 статьях, опубликованных в период с 1983 по 2021 гг. в отечественных и зарубежных научных изданиях. Обоснованность результатов определяется непротиворечивыми теоретическими положениями, широтой привлекаемого материала и соответствием методов исследования.

Проблематика и выводы диссертации соответствуют **паспортам специальностей: 10.01.01 – «Русская литература»**, в частности следующим областям исследования: п. 3 – «История русской литературы XIX века (1800 – 1890-е годы)», п. 4 – «История русской литературы XX – XXI веков», п. 8 – «Творческая лаборатория писателя, индивидуально-психологические особенности личности и ее преломлений в художественном творчестве», п. 9 – «Индивидуально-писательское и типологическое выражения жанровостилевых особенностей в их историческом развитии», п. 17 – «Взаимодействие русской и мировой литературы, древней и новой», п. 18 – «Россия и Запад: их литературные взаимоотношения», п. 19 – «Взаимодействие литературы с другими видами искусства»; **10.01.03 – «Литература народов стран зарубежья (немецкая литература)»**, в частности следующим областям исследования: п.1 – «Роль литературы в формировании облика художественной культуры народов стран зарубежья, в определении путей их общественно-духовного развития», п. 3 – «Проблемы историко-культурного контекста, социально-психологической обусловленности возникновения выдающихся художественных произведений», п. 5 – «Уникальность и самоценность художественной индивидуальности ведущих мастеров зарубежной литературы прошлого и современности; особенности поэтики их произведений, творческой эволюции», п. 6 – «Взаимодействия и взаимовлияния национальных литератур, их контактные и генетические связи».

Цель и задачи исследования определили **структуру** диссертации. Диссертация включает введение, пять глав, заключение, список источни-

ков и литературы, который содержит 372 наименования, и Приложения к 1 и 5-ой главам. Каждая глава включает несколько тематических параграфов, связанных общей проблематикой. В качестве Приложения к диссертации представлены переводы автора диссертации и лингвокультурологические разыскания для понимания образно-поэтического круга перевода А.Н. Овчинникова. Общий объем работы с приложениями – 522 страницы.

ГЛАВА I. МОРФОЛОГИЯ КУЛЬТУРЫ И ИДЕЯ СИМВОЛИЧЕСКОЙ ПАРАДИГМАТИКИ В ТВОРЧЕСТВЕ И.В. ГЁТЕ

1.1. Морфология как универсальная наука о строении вещества и представление И.В. Гёте о художественной целостности

Гёте был приверженцем эмпирических наук. Исследования писателя обладают качествами добросовестно-строгого наблюдения. Он сторонился всего спекулятивного, при этом старался обеспечить факты системой суждений. В его сочинениях, даже если элиминируются детали, возникает основа, необходимая для понимания. На писателя оказали влияние принципы естественных наук: воспроизводимость наблюдаемых вещей, подвластность контролю экспериментатора и др. Понятие «морфология» имеет большой интегративный потенциал.

Гёте полагал, что при фрагментарном опыте человек довольствуется, в конечном итоге, «самыми тривиальными представлениями». Прежде всего, должны исчезнуть страх перед теорией, следствием которого является «культ единичных фактов». Он не раз писал: «Es graut mir schon vor der empirischen Weltbreite» («Мне уже страшно от эмпирической шири мира») ⁹⁶. Гёте говорил о потребности почувствовать «пресыщенность эмпирией» («eine Satttheit der Empirie») ⁹⁷, о необходимости «создать протяжённый и широкий феномен» («ein langes und breites Phänomen zu machen») ⁹⁸. Гёте осознавал важность терминологической стороны описания. Изложение на уровне элементов не может ограничиваться регистрацией неопределенного числа конвенциональных ходов, устойчивых приемов, характерных черт. Оно должно перейти к анализу, который происходил бы на «высшем» уровне. Слово «высший» лучше заключить в кавычки: так легче указать, что это понятие имеет смысл лишь в отношении процедуры анализа. Процесс ее совершения подразумевает подрыв всякого распределе-

⁹⁶ Johann Wolfgang von Goethe: Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe: in 2 Bde. Bd. 1 [Electronic resource] – URL: <https://gutenberg.spiegel.de/buch/briefwechsel-zwischen-schiller-und-goethe-erster-band-3659/2> – № 350 (An Schiller, Weimar, am 29 Juli 1797).

⁹⁷ «Nicht eher will ich wieder kommen als bis ich wenigstens *eine Satttheit der Empirie empfinde*, da wir an eine Totalität nicht denken dürfen» («Пресыщенность эмпирией, поскольку об абсолютной полноте мы не смеем и думать») (Ebenda. – № 353 (An Schiller, Frankfurt, den 14 August 1797)).

⁹⁸ Ebenda. – № 356 (An Schiller, Frankfurt, den 23 August 1797).

ния на уровни. Писатель избегал иерархии эмпирического и идеального, опыта и идеи.

Гёте и Шиллера связала на всю жизнь общая мысль: искусство воплощает мир как целое, тем самым схватывая дух и смысл вещей. Цельность невозможна без органической жизненности, немыслима без цели (когда отсекается неупорядоченно живое). В культуре она является идеалом, к которому приближается «линия» человеческой жизни. Классика не заявляет свои права на целостность, но лишь указывает на ее возможность. Поэтому классичность представляет собой не столько принцип формообразования, модель сюжетостроения или интерпретацию мимесиса, сколько катарсис и «апекс» культуры той или иной эпохи. В данном контексте латинское слово *apex* подходит более всего: вершина, точка небесной сферы, к которой направлено движение Земли. «Апексы» различных эпох не могут ни совпадать, ни быть приведенными в соответствие друг с другом. Они существуют, образуя единовременный ряд, и с позиции настоящего избавляют прошлое от аморфности. Гёте не проводил формальные границы периодизации.

Работам Гёте о культуре присущ естественнонаучный пафос. Поэт был увлечен биологией как формой мысли. Для него культурой являлось все пространство биологической жизни человека. Он видел устойчивую цель в том, чтобы устранить всякое разделение, объять целостность в единстве ее происхождения и понятия. Гёте актуализировал мотив схождения, соответствия, соглашения. Поэт описывал зарождение сознания как творческий взрыв, «всплеск изумления»: ум человека впервые пробудился для мира. Гёте представлял человека в его филогенетической сущности, в отношении к роду. Каждый ребенок филогенетически воспроизводит изначальный расцвет человеческого разума. Воскрешение имеет структуру встречи как «улыбки мира», позволяющей увидеть связи. Она приводит в движение инертное и мертвое. Идея «дружбы элементов» глубоко укоренена в эпистеме немецкой натурфилософии первой трети XIX века.

Гёте говорил об «удовольствии от красивых слов» («Freude an schönen Worten»), об «удовольствии сочинять» («die Lust zu fabulieren»)»⁹⁹. Основой взгляда на язык также служит морфология (Bd. 13, S. 55). Характерна самоидентификация Гёте как философа языка и поэта, пишущего о нем. Его лингвофилософские идеи нашли свое полное и систематическое выражение в творчестве и в переписке. По убеждению поэта, в науке о языке – несмотря на всю точность и рациональность, которую человек старается внести в нее, – есть нечто от живого растения. В процессе работы Гёте задавался вопросами: почему определенные формы обретают именно такой облик, каковы законы их роста. Насущные задачи языка и литературы аналогичны тем вопросам, какие поэт ставит перед собою в отношении образов природы. «Man findet daher in dem Gange der Kunst, des Wissens und der Wissenschaft mehrere Versuche, eine Lehre zu gründen und auszubilden, welche wir die Morphologie nennen möchten»¹⁰⁰ («И потому в ходе развития искусства, знаний и науки отыскивают различные попытки обосновать и развить учение, которое мы могли бы назвать морфологией»). Предметом биологии является функциональная целостность организма и жизнь как основа этого единства. Предмет языкознания составляют закономерности языков: формальное тождество их логической структуры, родство звуковых или грамматических систем, сходство законов их эволюции. В творчестве Гёте понятие художественной достоверности получает научное переосмысление, пересекаясь с идеями аналогии, изоморфизма, гомоморфизма. Характерно письмо Шиллера Гёте, в котором он прибегает к натурморфной метафоре: «Jetzt däucht mir kehren Sie, ausgebildet und reif, zu Ihrer Jugend zurück, und werden die Frucht mit der Blüthe verbinden. Diese zweite Jugend ist die Jugend der Götter und unsterblich wie diese»¹⁰¹ («Теперь, думаю мне, вы, сформировавшийся и зрелый человек, возвратитесь к вашей

⁹⁹ Эти выражения упоминает Вячеслав Иванов (См.: *Иванов В.И. Достоевский и роман-трагедия // Борозды и межи: Опыт эстетические и критические.* – М.: Мусагет, 1916. – С. 21). Овсяннико-Куликовский, размышляя над судьбами Гёте и Пушкина, назвал это состояние «умственным наслаждением», «радостью мысли» (*Овсяннико-Куликовский Д.Н. А.С. Пушкин как художественный гений // Овсяннико-Куликовский Д.Н. Вопросы психологии творчества.* – С.-Петербург: Издание Д.Е. Жуковского, 1902. – С. 13, 18, 69. Радость – чувство мимолетное, и чтобы его продлить, человек прибегает к акту творчества. Гёте полагал, что «радостными усилиями» порождается искусство).

¹⁰⁰ Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe. – Bd. 1. – № 267 (An Goethe, Jena, den 17 Januar 1797).

¹⁰¹ Ebenda.

юности и соедините плод с цветком. Эта вторая юность, юность богов, бессмертна, как они»). В сочинениях Гёте существует традиционная проекция этапов развития растения на этапы жизни человека – носителя языка. Слово вырастает как ветви дерева, устремляющиеся в различные конкретные сферы знания. Если в одиночестве языки останавливаются в росте, то при их синтезе они дают друг другу то недостающее, что обеспечивает их взаимное возрастание. Язык предстает как свободно цветущий и концептуально кристаллизующийся организм. Искания писателя вписываются в контекст дискуссий об эволюционизме в биологии. Эта наука на протяжении долгого времени конкурировала с филологией в роли поставщика моделей описания.

Дозревание живого организма или семени является не просто метафорой. История языка определена как «возрастание». Без систематики Линнея не было бы морфологии Гёте, его теории языка. Но поэт стремился разрушить ограничения системы Линнея и уловить то неизъяснимое соединяющее начало, из которого мир рождается.

Вопрос о природе слова является, в сущности, вопросом о природе философии. Ее не случайно называют «критикой языка». Адекватность или неадекватность слова и «вещи», способность или неспособность слов быть сетью, улавливающей мир, – постоянные темы философствования Гёте. Слово выступает в самых разных обликах: в качестве условия познавательной деятельности, гипотетического знания и его разрушения, недостаточного знания. Гёте продолжил традицию понимания языка как субстанции, или энергии (др.-греч. ἐνέργεια)¹⁰². В «сокращенном» виде и образе поэт представляет читателю ментальную панораму. Запас ментальных действий позволяет опираться на усвоенные понятия и суждения как на некие вещи перед нами. Они даются в совокупности; не нужно в каждое мгновение вновь осуществлять их синтез. В творчестве писателя глаголы *kennen*, *wissen*, *bilden* (знать, формировать) являются словами «феноменализации» и синтеза. Они выводят некое явление из глубины на поверхность, нарушают инерцию сознания воспринимающего. *Kennen* (знать) предполагает синтез, рефлекссию, понимание «познаваемого» как вопроса-проблемы («познай свое само»).

¹⁰² Bruns G.L. *Modern Poetry and the Idea of Languages: A Critical and Historical Study*. – New Haven: London Press: Yale univ., 1975.

Гёте размышлял о зависимости организации языка от принципов восприятия мира и его концептуализации человеком. Поэт был убежден, что грамматические структуры в значительной степени определяют мировосприятие человека, на данном языке говорящего. Он думал об этом задолго до выдающегося антрополога 1930-х гг. Э. Сепира¹⁰³. Поэта интересовало «органическое» родство языков, их внутреннее единство, выражаемое в мелодии, напеве. Если время разобщает языки, то поэзия пытается их сблизить и даже отождествить. Для синтаксиса определяющим является принцип структурной подчиненности: отношения между словами и операции, устанавливающие эти отношения («движение», или перемещение). В любом типе сочетания слов выявляется своя вершина. Для Гёте и Шиллера ею стали *Wort, Gedanke, Gefühl (Empfindung)*. Шиллер писал: «<...> und Gedanken in Gefühle verwandeln, weil nur durch diese das Genie hervorbringen kann¹⁰⁴ («<...> и мысли превращать в чувства, ибо только благодаря этому может родиться гений»). *Слово, Мысль, Чувство* представляют собой эталонную номинативную форму. При переводе «Фауста» необходимо сохранить данное смысловое ядро, преодолевая тенденцию к эстетизации восприятия за счет смыслов. Триада передает аналитический пафос и делает его сопричастным динамике познавательного поиска. В одной из последних работ В.Н. Топоров выделил несколько ключевых тем, категорий, концептов и слов, на которых держится единство культуры: «Когда-то Гёте предельно кратко, но в высшей степени по существу написал об одном определении, относящемся к четырем семантически отмеченным, более того, ключевым словам, описывающим в сумме как макрокосм, так и микрокосм: “Zur rechten Zeit / Am rechten Ort / Der rechte Mann / Hat rechtes Wort”»¹⁰⁵. Ссылаясь на Гёте, ученый назвал своего рода семасиологические универсалии – Время, Место, Человек, Слово. Вызревание культурной по-

¹⁰³ *Sapir Э.* Грамматист и его язык // Сепир Э. Избранные труды по языкознанию и культурологии / пер. с англ., ред. и предисл. А.Е. Кибрика. – М.: Прогресс-Универс, 1993. – С. 248–258.

¹⁰⁴ Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe. – Bd. 1. – № 4 (An Goethe, Jena den 23, August 1794).

¹⁰⁵ *Топоров В.Н.* О понятии места, его внутренних связях, его контексте (значение, смысл, этимология) // Язык культуры: семантика и грамматика. К 80-летию со дня рождения академика Никиты Ильича Толстого (1923–1996) / отв. ред. С.М. Толстая. – М.: Индрик, 2004. – С. 12.

требности в рефлексии и создание концептуального языка представляют, по сути, двуединый процесс.

Темой переписки Гёте с самыми разными адресатами являлась верификация понятий: он охотно предлагал дефиниции. Писатель обсуждал литературные и антропологические понятия. Происходило выравнивание парадигмы на основе обобщения одного из вариантов значений. Формировались и структурно оформлялись индуцирующие основы значения. Возникающий мир является, прежде всего, миром этическим. Свобода создания разных этических норм оборачивается либо свободой утратить собственный образ, либо свободой создавать литературные фикции. Человеку во все века приходится наблюдать игры с присвоением значения: достаточно выбрать отдельные, произвольные стороны бытования термина в качестве слова обиходного языка¹⁰⁶. И это позволит соотнести с термином любой нужный смысл. Но значение не может существовать в пустоте: его задание неминуемо влечет за собой «сотворение мира». В него вписано интересное человека понятие с нужным ему смыслом. Дьявол в «Фаусте» поощряет сотворение множества семантических миров. Осями их вращения оказывались самые невероятные варианты этического релятивизма, условиями существования – возможность в любой момент объявить их несуществующими.

Языку присущи два противоположных стремления и две души, которые образуют сизигию (др.-греч. σὺζύγος (живущие парой)). Для этого образа видения Гёте нашел гениальные слова об «откровенной тайне» («öffentlich Geheimnis, offenbar Geheimnis»). Они выражают диалектический парадокс: «Dem Taumel weih ich mich, dem *schmerzlichsten Genuß*, / *Verliebttem Haß*, *erquickendem Verdruß*» (Bd. 3, S. 58) («Упоению я посвящу себя, мучительнейшему наслаждению, влюбленной ненависти, укрепляющей досаде»). Поэт не раз применял речевую фигуру гендиадиса (др.-греч. ἐν δὶὰ δύοϊν, одно через два). Одно понятие выражается через парное употребление слов: множественное и единое, движущееся и покоящееся, присутствие в отсутствии. Такие оксюмороны – «неотрадная отрада» или «неблагодарное благоволение» (χάρις ἄχαρις, χάρις ἀχάριτος) – встречались в трагедиях

¹⁰⁶ См. об этом раздел «Онтология как софистический шедевр» в кн.: Кассен Б. Эффект софистики / пер. с франц. А.И. Россиуса. – М.; СПб.: Моск. филос. фонд «Университетская книга», 2000. – С. 18–43.

Эсхила, Еврипида. Различные по семантике слова поставлены в эквивалентное положение¹⁰⁷. Словесные «игры», являясь служебными средствами поэтической техники Гёте, в то же время воплощали «поэтическое» как таковое. Оно возникало в особом пространстве: его крайние состояния выражали «создание» и «разрушение».

Гёте занимала метафизика ритма. В движении (чем полнее ему отдается человек, тем яснее) появляется точка, в которой исчезает противоположность между радостью и страданием. Остается чистый ритм, подъем и падение. Этот ритм не распадается на качественные противоположности: отрада / уныние, радость / тоска. В динамике чувства исчезает противоречие всех его проявлений. Человек не ощущает больше удовольствие и страдание в качестве отдельных душевных состояний. Не нужно останавливать мгновение, чтобы пребывать в полноте чувств.

Гёте проявлял интерес к грамматической стороне сложных «образований». Поэт любил изобретать метафоры вроде: *Fettbauch-Krummbein-Schelme*¹⁰⁸ (толстобрюхо-кривоногие-плуты)¹⁰⁹. Мысль выражена одним цельнооформленным словом. Длинные фразовые единства созданы по типу словосложения «поздневедийского» санскрита (ср. «Махабхарата»)¹¹⁰. В атрибутивных образованиях нет четкой границы между словом и предложением. Изучение грамматического метаморфизма помогает постичь синтаксические истоки словосложения и образований данного типа¹¹¹.

Г. Зиммель в одной из глав своей книги рассматривал «периоды развития Гёте под категорией формы». Он исследовал язык Гёте «как прорыв,

¹⁰⁷ Не случайно М.О. Гершензон цитировал слова Гёте от 19 октября 1823 г., сказанные канцлеру Мюллеру: «<...> и все же человека всегда влечет сочетать невозможное. Почти все законы – синтезы невозможного: например, институт брака. И это – благо, потому что только постулируя невозможное, он способен достигать невозможного» (*Гершензон М.О. Мудрость Пушкина. – Томск: Водолей, 1997. – С. 261.*)

¹⁰⁸ *Lewy E. Kleine Schriften. Berlin: Akademie-Verlag, 1961. – S. 96, 107. – (Deutsche Akademie der Wissenschaften zu Berlin. Veröffentlichungen der Sprachwissenschaftlichen Kommission).*

¹⁰⁹ Подобные построения возникали и в русской философской литературе, вероятно, под влиянием не только греческой и церковнославянской, но и немецкой традиций.

¹¹⁰ (*Lewy E. Kleine Schriften. – S. 91–113.*) Немецкий языковед Э. Леви анализировал языковые изменения в речи, связанные с возрастом. Он пришел к выводу, что стиль позднего Гёте обретал черты классического санскрита.

¹¹¹ *Бенвенист Э. Общая лингвистика / пер. с франц. Ю.Н. Караулова, В.П. Мурат, И.В. Барышева, И.Н. Мельникова; ред., вступ. ст. и коммент. Ю.С. Степанова. – М.: Прогресс, 1974. – С. 255.*

как преодоление принципа формы»¹¹². Ученый замечал: «<...> решающим симптомом являются, прежде всего, насилия над традиционным строем речи, в особенности во второй части Фауста. Сюда же относятся такие стяжения слов как: *Glanzgewimmel*, *Lebestrahlen*, *Pappelzitterzweige*, *Gemeindrang*. Еще решительнее в случаях асиндетического сопоставления – как бы брошенных отдельных выражений вроде: “Worte die wahren, / Ather im klaren, / Ewigen Scharen, / Überall Tag” (“Слова истинные – в эфире светлом – вечным сонмам – всюду день”)¹¹³.

С точки зрения Гёте, способы мышления человека наиболее глубоко выразились в литературном творчестве. Более того, без этой формы ментальной активности работа сознания выглядела бы иначе. Изучение произведений помогает постичь общие мыслительные процессы, способности человека к производству и пониманию текстов. Можно указать на параллели между индивидуальными смыслами, извлекаемыми Гёте из конкретных текстов. Он не раз замечал, что художественное произведение создается в процессе чтения. Примером практического воплощения такого подхода является, в частности, монография Р. Цура. Он изложил три противоречащие друг другу интерпретации баллады Гёте «Ольховый король» («Der Erlkönig», 1782), обычно переводимый как «Лесной царь»¹¹⁴. Подобные расхождения связаны с внутренней организацией сознания читателей, которые принимают ту или иную версию.

Европейские ученые XX века старались сохранить филолого-философские результаты исследований Гёте. Г.Э.М. Шухардт предложил понятие «Sprachverwandtschaft» – языковое сродство, обретенное сродство¹¹⁵. Данный термин был воспринят Р. Якобсоном, который тоже ссылаясь на «непризнанного биолога» Гёте. Ученый толковал «Wahlverwandtschaft», «избирательное сродство», как конвергенцию линий

¹¹² *Zimmel G.* Гёте / пер. с нем. А.Г. Габричевского. – М.: ГАХН, 1928. – С. 249.

¹¹³ Там же.

¹¹⁴ *Tsur R.* Toward a theory of cognitive poetics. – Amsterdam: Elsevier Science Publishers, 1992. – P. 493–498.

¹¹⁵ *Schuchardt H.* Sprachverwandtschaft II. – Berlin: Walter de Gruyter, 1926. – S. 148–152. (Sitzungsberichte der Preussischen Akademie der Wissenschaftensitzung der Philosophisch-historischer Klasse vom 3 Juni, 1926). См. также: *Schuchardt-Brevier H.* Ein Vademecum der allgemeinen Sprachwissenschaft / zugest. und eingeleitet von L. Spitzer. – Halle (Saale): Max Niemeyer Verlag, 1928.

развития (*la convergence des développements*)¹¹⁶. Имеется в виду, что два генетически не связанных языка несут на себе явную печать их постоянных культурных контактов.

На наш взгляд, рассуждениям Гёте о языке и переводе близка теория словообразования польского слависта В.Я. Дорошевски. Ученый стремился разрешить вопрос, в чем заключается логическая основа словообразования. Он пришел к выводу, что аффиксы строятся по типу простого предложения. На всех уровнях сохраняется единство языковой структуры; смысл есть сказуемое. В своей теории Дорошевски не раз обращался к творчеству Гёте. Например, в главе V – «Восприятия и понятия» – он писал: «История значений слов – это история разнообразных форм контактов “я” с “не-я”. В этой связи можно вспомнить слова Гёте: “Nihts ist innen, nichts ist draußen – denn was innen, das ist außen”»¹¹⁷. В X главе «Понятие слова. Структура слов и их функции» он замечал: «Выражением интуитивного понимания неразрывных связей, соединяющих “я” с “не-я” являются прекрасные и трудно переводимые слова Гёте: “Wär nicht das Auge sonnenhaft, wie könnten wir das Licht erblicken?”»¹¹⁸.

1.2. Паремиологическая модель мира и семантическая категория текста-тканья

«Фауст» олицетворяет онтологию загадки. Творчество Гёте восходит к древним фольклорным – прежде всего, паремиологическим – традициям, хранит память архаических времён¹¹⁹. Писатель указал законное место паремий в культуре лингвоэтнических общностей. Его интересовала устная энциклопедия знаний – пословицы (например, греческие), загадки, басни, народные сентенции. Гёте создал цикл максим, авторских паремий: совокупность рассыпанных афоризмов должна продемонстрировать мудрость.

¹¹⁶ Jakobson R. Sur la théorie des affinités phonologiques entre les langues // Jakobson R. Selected Writings: in 2 v. – Paris: The Hague Mouton, 1971. – V. 1: Phonological studies. – P. 234–246.

¹¹⁷ Дорошевский В. Элементы лексикологии и семиотики / авториз. пер. с польск. В.Ф. Конновой. – М.: Прогресс, 1973. – С. 70.

¹¹⁸ Там же. – С. 226.

¹¹⁹ См.: Ammon H. Dämon Faust. Wie Goethe ihn schuf. – Berlin: F. Dümmler Verlag, 1932. Предисловие к книге ученый назвал «Загадка Фауста». Он писал, что необходимо ответить на три вопроса: является ли «Фауст» загадкой, разрешима ли эта загадка, возможно, ее уже разгадали. Г. Аммон напоминал, как в письмах к Сульпицу Буассере Гёте просил друга вместе с ним отгадывать загадки.

Гёте отдавал предпочтение прениям, дилеммам, апориям, то есть размышлениям альтернативного толка. Философ взвешивает все «за» и «против», выносит заключение, «замыкает» ожидание или взгляд на каком-либо выборе, решении. Издревле «ходячая истина» лучше всего познавалась в притчах, парафразах, параболах. Их подлинной темой является некая инвариантная пара противопоставленных сущностей. Здесь оценки исходят из эмпирических истин, обиходных мнений, познанных закономерностей или религиозных представлений. В экзегетической практике вероучения объясняли на простых и общепонятных примерах. В творчестве Гёте мы встречаем то же настроение богословской мысли, которое вызвало к жизни Шестодневы, Физиологи, позднее – назидательные сборники¹²⁰.

Гёте интересовала энигма как фольклорная и сакрально-культурная форма. Уже на раннем этапе история энигмы раздваивается. Одна ведёт вниз, к малой фольклорной форме загадки, к зарисовке высоких и низменных явлений мироздания. Другая – в высоких сферах словесности – связывает пророка с философом и поэтом. Гёте обращался к греческой трагедии, воплотившей архаическое значение слова «энигма»: это полумрак «недоопределённости», «сивилловы темноты» прорицателей. Он писал: «Ich bitte Sie um alles, ja kein zweifelhaftes zu gestehen, denn der Sinn der Räthsel wird wie ich sehe tausendfach»¹²¹ («Умоляю Вас не раскрывать смысл того, что порождает сомнения, ибо смысл загадок, как я вижу, разрешается тысячью способами»).

Энигма становится одним из главных понятий теории символа в произведениях Гёте. Из раннехристианской оппозиции *алетейя* / *энигма* (др.-греч. ἀλήθεια / ἐνίγμα) следует, что интерпретатору необходимо соотнести явное и скрытое. Художники зашифровывали «адрес» в форме космической загадки-задачи. Она подразумевала – в случае недостаточной сообразительности (или нарочитой несообразительности) испытуемого – длительное хождение в поисках ответа. Универсум читался как энигматиче-

¹²⁰ См. также: *Архангельский А.С.* К истории немецкого и чешского Луцидариусов. – Казань: Типо-литография Императорского ун-та, 1897. Ученый писал о непосредственном влиянии одного из печатных изданий немецкого Луцидариуса на народную книгу о Фаусте. Со второй половины XVII в. памятник обыкновенно обычно именуется «Малая космография». Его типичной чертой является «теологический остаток» – повествование об Антихристе и блаженстве святых, полилог между ними.

¹²¹ Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe. – Bd. 1. – № 215 (An Schiller, Weimar, den 8 October 1796).

ская книга. Литература повторяет логику загадки, предполагающей знание искомого и принципиально не разгадываемой. Возникает напряжение между повседневностью и эзотеризмом текста. Иератическая таинственность сменяется рассудочной силой басни.

В переписке с Шиллером настойчиво повторяются образы «узла» и «загадки». Шиллер размышлял: «Es ist offenbar zu viel von der Tragödie im Meister; ich meine das Ahnungsvolle, das Unbegreifliche, das subjectiv Wunderbare, welches zwar mit der poetischen Tiefe und Dunkelheit, aber nicht mit der Klarheit sich verträgt, die im Roman herrschen muß und in diesem auch so vorzüglich herrscht. Es incommodirt, auf diese Grundlosigkeiten zu gerathen, da man überall festen Boden unter sich zu fühlen glaubt, und weil sich sonst alles so schön vor dem Verstand entwirret, auf solche Räthsel zu gerathen»¹²² («Совершенно очевидно, в “Мейстере” слишком много от трагедии; я имею в виду пророческое, непостижимое, субъективно-чудесное, то, что уживается именно с поэтической глубиной и темнотой, но только не с ясностью, которая должна царить в романе, и в вашем также господствует превосходно. Испытываешь затруднения, теряя основу там, где надеешься почувствовать прочную землю, и когда всё остальное так прекрасно распутывается для рассудка, наталкиваешься на такие загадки»). Гёте отвечал в унисон: «<...> und heute einen kleinen Knoten in Faust gelöst» («<...> а сегодня распутал один маленький узел в “Фаусте”»)¹²³. На его взгляд, писатель должен овладеть апориями проблемы, впутаться в «узел». В загадке есть игра с границами и нарушение границ: всё не столь непоколебимо, как кажется.

«Робинзонада разума» открывается желающим пройти именно этот путь, прочим не заказаны другие. Подобие полной разгадки удовлетворило бы профана, но для человека, привыкшего «умствовать», любая истина будет недостаточной. Ритуал загадывания предполагает не отгадку (в смысле перебора вариантов), а знание единственно правильного ответа; нельзя «отгадать» приблизительно.

В исследовании Д. Кемпера уделяется внимание генезису, развитию и семантике понятия «ineffabile». По убеждению ученого, его бытование, жанровое самоопределение и эволюция осмыслены в качестве основы со-

¹²² Ebenda. – Bd. 1. – № 367 (An Goethe, Jena, den 20 October 1797).

¹²³ Ebenda. – Bd. 2. – № 753 (An Schiller, Jena, den 1 August 1800).

временной теории личности, которая утверждается в эпоху Гёте¹²⁴. «Individuum est ineffabile», – гласит старинная схоластическая максима. Различные переводы слова «ineffabile» (др.-греч. *ινεφφαβιλε*) имеют одно общее значение: непостижимое божественное начало. Религиозно-философское преломление данного архетипа можно найти в христианско-мистической традиции. Наиболее развернут этот образ в сочинениях Мейстера Экхарта, столь ценимых Гёте. С точки зрения писателя, указание на что-то недостающее есть символ в исходном понимании. В «Фаусте» подлинный символизм возникает от освященности, санкционированности связей более высоким смыслом. Мир тревожим и колеблем двойственностью. Гёте указывал на его эфемерно-дыхательную, сотканную природу.

В письмах Гёте и Шиллера постоянно обсуждалась типология возможных форм связи в тексте, проблема единства и разнообразия. Шиллер полагал, что в «Фаусте» материал не обрел целостность. Он сомневался, «<...> насколько народная фабула придется кстати философской части целого» («<...> wie die Volksfabel sich dem philosophischen Theil des Ganzen anschmiegen wird»). И завершил размышление характерными словами: «Nun, Sie werden sich schon zu helfen wissen»¹²⁵ («Но вы, верно, сумеете себе помочь»). Гёте «себе помог»: целостность связана с разнообразием-многообразием. «Широкий и свободный замысел целого» («die freie und weite Idee des Ganzen») диктует отбор материала.

Для Гёте суть культуры и языка была сродни «женской сущности». Она олицетворяла боготворимую природу. Поэтому он так любил традиционную сферу приложения женского труда: декоративно-прикладное искусство, витье, плетение рисунков, тканей. В сочинениях писателя приводится почти весь набор орудий и приспособлений, использовавшийся при подготовке нитей к ткачеству: разные типы воробов, мотовил, сновалки, полные ткацкие станы, их отдельные части. Писатель дает представление о технике ручного ткачества, истории ткацкого дела, об орнаментике, декоре. Ткани являются объемной версией узоров. На страницах «Поэзии и правды» Гёте вспоминал, как его память сохранила ощущение наслаждения беско-

¹²⁴ Кемпер Д. Гёте и проблема индивидуальности в культуре эпохи модерна / пер. с нем. А.И. Жеребина. – М.: Языки славянской культуры, 2009.

¹²⁵ Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe. – № 330 (An Goethe, Jena, den 26 Juni 1797).

нечным разнообразием вещей. Повествуя о своих юных годах в родном Франкфурте, он рассказывал о большой фабрике клеенок. Она была основана Нотнагелем, «умелым живописцем». Во время пребывания в Риме поэт «вновь был вовлечен в круг высоких представлений созерцанием ковров по картонам Рафаэля»¹²⁶.

Гёте интересовала тема Бога-мастера в древних мифологиях: умения человека отождествляются с работой ткача (гончара, кузнеца). Писатель хорошо знал традиции, в которых в качестве Демиурга выступает Космический Ткач. Его полотна наполнены разными элементами, и сотканые фигуры оживают¹²⁷. Полуночные сказители (*confabulatores nocturne*) тоже сплетали бесконечную книгу «Тысячи и одной ночи». Они соединяли сновку ковроделов и метафорику суфиев. Героем нескольких новелл являлся персоязычный поэт-мистик XIII века Джелаледдин Руми, написавший «Маснави-йи ма'нави» («Поэма о скрытом смысле», XIII век). Его имя не раз упоминается в сочинениях Гёте и в «Эстетике» Гегеля.

Гёте называл «Фауста» «рапсодической драмой»¹²⁸. Подобное определение уже встречалось в истории культуры: «рапсодическое произведение» Стерна «Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена» (1759). «Рапсод» (др.-греч. *ραψῳδία*), согласно античному толкованию, означает «сшиватель песен». Стерн имел в виду пестроту и разносоставность текста, «сшитого» из кусков материи. Живая декламация относится к способу произносить стихи. Поэт представляет творение, порождение как процесс прядения. Игра приближается к ткачеству, приписываемому паркам и нормам. Традиция Стерна и Гёте восходит к «Строматам», сочинению Климентя Александрийского («*Στρώματα*», II в. н.э.). Разрозненные памятные записки представляют собой ковер из лоскутков. Богослов полагал, что человек каждый раз открывает что-то новое в отдельных фрагментах со-

¹²⁶ Гёте И.В. Второе пребывание в Риме с июня 1787 г. до апреля 1788 г. – Т. 9. – С. 176.

¹²⁷ Ср. в диалоге «Кратил» Платона взаимоотношения идеального образа ткацкого человека с его сущностью (389 в-с) (*Платон. Кратил // Платон. Собр. соч.: в 4 т. / пер. с др.-греч. Т.В. Васильевой; под общ. ред. А.Ф. Лосева, В.Ф. Асмуса, А.А. Тахо-Годи. – М.: Мысль, 1990. – Т. 1. – С. 620–621. Глагол «вертеть» в формуле Гёте, помимо чисто технического значения, вызывал ассоциации с идеей круговращения жизни и смерти, времен года).*

¹²⁸ *Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe. – Bd. 2. – № 448 (An Schiller, Weimar am 11 April, 1798).*

чинений. Строматы были распространенным философским жанром в начале нашей эры.

Трагедия Гёте соткана во всех смыслах этого слова: в ней предстает вселенский, биологический и культурный образ ткани. Он воплощает стихию, которая сама настраивается, организуется в узор под влиянием случайностей и ритмической повторяемости. Возникает архаический способ создания текста – тканье знаков. Этимон *tk* (*тък*) лежит в основе слов *Text*, *Textur*. Гёте стремился обилием точных синонимов исчерпать всевозможные оттенки данного значения и «проигрывал» его на разнообразном предметном материале. Язык поэта имеет свою уникальную фактуру (слышимый / видимый / осязаемый уровни языка), текстуру (грамматический / логический / глубинный уровни), покроем (композиционный уровень). Ритм охватывает все эти ступени, превращая статичные ресурсы в действующий ткацкий станок. Поэт из «Пролога в театре» рассуждает о своем ремесле: «Wenn die Natur des Fadens ew'ge Länge, Gleichgültig drehend, auf die Spindel zwingt, / Wenn aller Wesen unharmon'sche Menge / Verdrießlich durcheinander klingt / – Wer teilt die fließend immer gleiche Reihe / Belebend ab, daß sie sich rhythmisch regt?» («Когда природа нити вечную длительность, / равнодушно сплетая, принуждает к веретену, / Когда всех сущностей негармоничное множество / Недовольно звучит вперемешку, / Кто разделяет всегда текуче подобные ряды, / Оживляя их, чтобы они ритмично двигались?») (Vd. 3, S. 13). Материя языка (эвфония, звуковые сочетания) создает ткань текста, порождает цепь ассоциаций. Порой она уводит как от сюжетного развития, так и от прямого значения того или иного слова.

Темы трагедии развернуты по принципу параллелизма. Художественная деталь, ситуация, мысль оказываются повторенными многими персонажами – в разные моменты сюжетного развития, с разных точек зрения. Это могут быть характеристики одного и того же героя или свойства явления, проявившегося в нескольких ситуациях, отмеченного наблюдателями. В результате возникает ощущение общности, единства самосознания людей.

Композиционные связи осуществлены Гёте последовательно и почти нарочито. Элементы текста, принадлежащие разным уровням поэтики, объединены мотивом или темой. Автор создает своеобразную тематиче-

скую «сетку». Это наводит на мысль о ее важной, если не доминирующей, роли в создании художественного целого. Ни одно сколько-нибудь значимое высказывание не существует обособленно. Рано или поздно о той же материи выскажутся другие персонажи. Единый текст осуществлен через множество форм индивидуального выражения. «Коэффициент» попарной связанности отражает насыщенность ткани трагедии «отношениями». Директор и комик («Пролог в театре»), с их легкомысленной «испорченностью» и бесконечными версиями, выступают как своего рода пародия на Мефистофеля с его «метафизической испорченностью» [Приложение 1].

Для Гёте характерно распределение темы по разным частям (сценам) трагедии. Это позволяет сблизать, казалось бы, несовместимые строки. Например, слова поэта из «Пролога в театре» о его ремесле напоминают образ ткацкого мастерства в высказывании Дьявола [Приложение 2]. Поэт упоминает о «пестрой толпе»: «Verhülle mir das wogende Gedränge, / Das wider Willen uns zum Strudel zieht» («Закрой от меня волнующуюся толкотню (давку), / Которая против воли затягивает нас в водоворот») (Bd. 3, S.10). Водоворот сравнивается с «силой бурного мгновения» («Verschlingt des wilden Augenblicks Gewalt»). Вагнер повторяет слова поэта: «O sprich mir nicht von jener bunten Menge» («О не говори мне о той пестрой толпе»). О слове и деле, дне и миге рассуждает не только Фауст, но и директор театра. О становлении мира вещает Господь и говорит комик. Слова Фауста похожи на высказывание директора «Solch ein Ragout, es muß Euch glücken» («Такое рагу, оно должно вам удалиться»). Наставление Фауста Вагнеру имеет сходство с советом комика: «Greift nur hinein ins volle Menschenleben» («Вмешайтесь только в наполненную человеческую жизнь»).

Любопытно одно замечание Н.Н. Вильмонта в воспоминаниях о Пастернаке. В заздравной речи в честь концертанта поэт привел отзыв, ранее отнесенный им к Герману Когену. «Но я тут же поспешил себя утешить, вспомнив, что и Гёте, по свидетельству современников, частенько извлекал готовые формулы из своих обширных литературных закромов. И все же мне было досадно, что Борис Леонидович ограничился этим компли-

ментарным перифразом, не нашедши только к нему, Нейгаузу, относившихся слов»¹²⁹.

Контекстуальная поддержка высказываний, перифраз опосредована; косвенную опору дает широкий, дистантный контекст. Выражение может быть не согласовано с ближайшим фрагментом и соотнесено с каким-либо элементом дальнего окружения. Возникает синтаксическое (интонационное) единство, внутри которого ослаблены логические и реальные связи, но имеются сложная сеть переключек и ассоциативный ореол. Узор из фрагментов складывается только к самому концу трагедии. Сочетание структуры и мнимое отсутствие порядка образуют целое.

Каждая сцена внутри себя объединена общей идеей, системой метафор, применением повторяющихся приемов и, кроме того, взаимопритяжением частей – по принципу дополнения, композиционной симметрии. Одна сцена отражается в другой. Как известно, принцип симметрии традиционно присущ фольклорному и каноническому искусству. Появляется новая деталь, при этом основной узор остается неизменным. В одном случае доминируют контрасты и противопоставления, в другом – все основывается на гармонических созвучиях. Впечатление формирует музыкальная выразительность композиционного орнамента: он сопрягает сцены трагедии тонкой ритмической игрой. Образы являются фрагментами бесконечной и сложно переплетенной энергетической сети. Она включает в себя кровеносную, питательную, нервную систему человека и растений. Своего рода открытая композиция ленточного орнамента представляет собой изобразительную метафору самого понятия «*perspectiva*» (ср. лат. «сквозное зрение»).

Гёте стремился разрядить плотность текста. Он использовал эффект контрастного соположения различных стилистических оболочек, делал акцент на древнейшем типе образности – гротеске. Пластическое начало мыслилось писателем в тактильном соприсутствии с идеей живописности орнамента. В его художественной системе между понятиями «орнаментика» и «гротеск» существует ассоциативная связь. Это создает впечатление ускользания, полуживленности смысла, призрачности стихотворной конструкции. Именно за счет такого построения в словесной ткани открывают-

¹²⁹ Вильмонт Н.Н. О Борисе Пастернаке. Воспоминания и мысли. – М.: Сов. писатель, 1989. – С. 145.

ся, условно говоря, пробелы. В них готова проступить та суть, для которой еще нет названия. Смысловая ткань – с ее переплетением поисков и традиций – находится в разрывах, в нарочитых сбоях и спусках. Но ткется она плотно, наращивая сложность и прочность, держит надежно. Гёте приводит к систематическому единству все разнообразие проблем и их решений. Смысл открывается через соотнесение частей, восприятие движется в перцептивном цикле.

За прологами следует сцена «Ночь». Темная «кайма» со всех сторон обвивает све. Осмысление коренных различий между двумя формами зрения – непосредственного и снимающего покровы – определило «полюса напряжения». Еще до встречи с Мефистофелем Фауст решает «вручить» себя магии («Drum hab ich mich der Magie ergeben») (Vd. 3, S. 20). Он вступает в область инициальной магии, просит чудо. Происходит обращение души, столкновение магического начала с мистическим. В магии «высший» мир подчинен непостижимой силе, которой стремится овладеть адепт. Мистическая жизнь определяется Божиим соизволением. Фауст зачарован гигантским миропорядком целостностей, не допускающим нехватку и неполноту. Апофатический принцип «невыразимого» дополняется демонологическими коннотациями. Они придают мрачность экстатическим картинам. Ремарки «Es klopft», «Es klopft? Herein!» («Стучат», «Стучат? Войдите!») являются «бытовой» метафорой духовной ситуации. Ответом станет открытие некоей умопостигаемой двери.

Поэт обратился к двум важным мотивам – знание начал и уклончивых путей. В понимании Гёте, магия как осознание природы в качестве реальной живой ткани, согласуется с воззрениями христианства. Язык унаследовал архаический опыт уподоблений, воспринимаемых чувствами. Плетение, магия узла (связывание злых сил) выстраиваются в единый сюжет, в нем «снуются разные положения-мотивы»¹³⁰. Поскольку прядение и ткачество осознавались в своем магическом значении, речь идет о «пути» судьбы, «выпрямляемых» Свыше¹³¹. Конкретное «техническое» значение лежало не только в основе круга слов с положительной семантикой.

¹³⁰ Слова А.Н. Веселовского, правда, сказанные по другому поводу. (Веселовский А.Н. Историческая поэтика / ред., вступ. ст. и примеч. В.М. Жирмунского. – М.: Эдиториал УРСС, 2004. – С. 34.

¹³¹ Пряжа // Мифы народов мира: энцикл.: в 2 т. / под ред. С.А. Токарева. – М.: Большая Российская энцикл., Дрофа, 2008. – Т. 2. – С. 343–344.

Оно получило развитие и в противоположной сфере: плетение враждебных замыслов, интриг, тенет и петель. Важно то, что Дьявол сплетает из действий людей свою сеть, в которой запутывается человек. И наоборот, решения, действия человека причастны к свершению теокосмической жизни [Приложение 3].

Лабиринт понимается как искусно организованная путаница. Образ сети у Гёте является близким к ветхозаветному и раннехристианскому: он имел значение оков и пут. В то же время рыболовная сеть выступает метафорой спасения. Она подразумевает присутствие воды, места смерти / возрождения, Рыбака-Бога – ловца человеков. Сеть представляет образ единения и единства, противопоставленный вражде и розни. Фауст заключен в сеть многочисленных пересекающихся перспектив.

Поэт вытягивает при этом лишь несколько нитей, а ткань образуется их сплетением. Общий смысловой узор целого не сводим к частям. Здесь отражено такое сознание, которое может поочередно создавать и разрушать, призывать и отстранять. Осмысленно-родственное пространство метафорически характеризуется как «филия» мира, симпатия единичных существ к целому и единому. Магия проявляется как космологическая способность любви. Она осуществляет взаимное «притяжение» вещей на основе их онтологического родства. Актуализируется мотив схождения, соответствия, соглашения и дружбы¹³². Он воплотился в пении Духов о радости, «довольстве зеленеющих холмов» («Рабочий кабинет») [Приложение 4]. Пению соответствует атмосферно-метеорологический «словарник» трагедии, например, «метеоларчик» сцены «У ворот».

Важнейшими константами трагедии, ее смысловым и лексическим центром являются слова со значением *ткань*: *Faden, verflochten* (нить, переплетенный), *bunt*, «*in bunten Bildern*» (пестрый, в пестрые картины), *das Werdende* (становящееся). *Weben* (ткачество), *durchweben* (ткать), *Faden* (пряжа, нити) выстраиваются в единый сюжет. Данная лексика образует поэтико-литературный пласт трагедии, указывает на основные, культурно кодированные идеологии. В «связывании» понятий, в их «нанизывании» возникает сплетение тактильно-чувственное переживание мира. Язык отражательно сосредоточен на поверхностях, рассчитан на зрение,

¹³² Ср. мифопоэтическая идея взаимной симпатии элементов, стихий. Она сохранялась в теориях последователей Фалеса из ионийских колоний.

осязание. «Фауста» можно представить в виде семантического треугольника: *Faden, Baum, bunt* (нить, дерево, пестрый (разноцветный)). И тогда все фигуры обретут, в пределах композиционного целого, конкретный, определенный смысл. Возникает впечатление о высокой частотности этих слов. Но оно не оправданно, о чем свидетельствует стилометрический анализ. Лексема *bunt* (*bunten, bunt, bunter*) встречается 8 раз: 7 – в начале трагедии и 1 раз – в конце; *Faden* – 3 раза, *verflochten* – 1, *das werdende* – 1. В некоторых контекстах как полные синонимы употребляются слова со значением *ткацкий станок, текст, нанизывание, плетение*. Эту образность конкретизируют индивидуально-авторские, окказиональные понятия: узор, ткань шедевра, художник как искусный ткач.

Семантический вес слов со значением «тканье» повышается их внефабульным характером (собственно о ткани речи нет). Слова приобретают особую роль благодаря своей двусмысленности в контексте: ткацкая основа, в связи с холстом, и нравственная основа, которая создает ощущение простой, чистой жизненной материи (совесть).

Выражения «*Die Natur des Fadens ewige Länge*» («природа нити вечной длительности»), «*des Denkens Faden*» («нить мысли») означают «связывание», «нанизывание». Гёте было известно, что греческая философия развивалась в процессе прогулок. Возможность «сновать» является условием работы мысли. Сплетение пространства и времени дает пример того, что искусствоведы называют согласованностью, соразмерностью ритмов, форм, цветов.

Трагедия представляет собою полиморфно-изменчивую стихию разветвленного «вечнозеленого дерева». Сложное плетение мотивов отсылает к семантическому полю слов, обозначающих обилие жизненных сил. Витье является действием по увеличению крепости, прочности, силы – *Kraft*. Вегетативные метафоры разрастаются, и растительный код мироздания воплощает жизненность. В «древесном» художественном мире книги Гёте общие понятия становятся физической реальностью.

Деревья пронизаны силой, намного превышающей обычную, естественную меру. Их витальность связана и с демонологией, и со сферой сакрального. В сцене «Вальпургиева ночь» Мефистофель танцует со старой ведьмой и говорит ей о буйно разрастающемся образовании: приснившемся расколотом дереве. «*Einst hatt ich einen wüsten Traum: / Da sah ich einen*

gespaltnen Baum, / Der hat ein / So – es war, gefiel mirs doch» («Однажды я увидел страшный сон: / расколотое дерево, / Именно так это было, и все же понравилось мне») (Vd. 3, S. 130). Демоническое начало облечено в формы бурлеска: толстый корень, похожий на линдворма, бьется в конвульсиях.

По существу, в трагедии имеет место архетипическая триада «Древо жизни – Адам – Садовник» (ср. сцены «Сад», «Сад Марты»). Понимание всеобщего единства характерно для образа «сада», который комментатор средневекового «Roman de la Rose» назвал «подлинной картой всех вещей, земных и небесных»¹³³. Глубину смысла образа формирует библейский стиль. «И стало так. И произвела земля зелень» (Быт. 1:12).

Для Мефистофеля древо жизни воплощено в ткани растительной природы. В европейской традиции Люцифер иногда предстает в зеленой набедренной повязке¹³⁴. Зеленый цвет символизирует инстинкты и плодovitость. Проникновение в теменос (др.-греч. τέμενος) – в священный мир сознания, тела или природы – подразумевает господство и осквернение, пробуждает порыв к границе запретного места опыта.

Grau , teurer Freund, ist	Теории, друг дорогой,
alle Theorie	быть серой ,
Und grün des Lebens	Цветущей жизни золо-
goldner Baum.	тое древо.
(Vd. 3,	(перевод мой. –
S. 66).	<i>Г.В.</i>)

Противопоставление **серый** — **зеленый** не сохранено в русских переводах:

Суха , мой друг, теория	Теория, мой друг,
везде,	суха ,
А древо жизни пышно	Но зеленеет жизни
зеленеет!	древо

¹³³ См.: Соколов М.Н. «Природная утопия» XVI–XVII вв.: К иконографии «садов любви» // Природа в культуре Возрождения: сб. ст. / Л.С. Чиколони (отв. ред.); РАН, Науч. совет по комплексной проблеме «История мировой культуры». – М.: Наука, 1992. – С. 195.

¹³⁴ Например, в византийских мозаиках «Страшный суд» (собор Санта Мария Ассунта, остров Торчелло в Венеции).

Зеленый и цветущий – далеко не полные синонимы. Они относятся к одному широкому понятию, при этом каждый из них отличается своим второстепенным признаком. В переводе нам пришлось прибегнуть к общей компенсации. Мы стремились, чтобы конкретный прием лексических трансформаций осуществлялся в строгом соответствии с экспрессией, стилем и художественным замыслом переводимого текста [Приложение 14].

Сценам трагедии присущ изобразительный резонанс: действие ведется смежными путями живописи и драматургии. Поэт выстраивал своеобразную мифологию наблюдательности. Зоркость взгляда у авторов, подобных Гёте, является одним из признаков поэтики. Через слияние двух стихий – цветовой и звучащей – возникают образы звукозрительной экзальтации. Гёте подчеркивает осязательную способность зрения. Он употребляет слова, смысл которых предполагает зрительный и акустический код, «*das Alles mit Augen fassen*» («все постигать глазами»). Язык настойчиво приписывает зрению подобное свойство. Репертуар «тактильных предикатов» глаза в трагедии весьма широк. Первые слова «Посвящения» («*Zueignung*») звучат так: «*Ihr naht euch wieder, schwankende Gestalten, / Die früh sich einst dem trüben Blick gezeigt. Versuch ich wohl, euch diesmal festzuhalten?*» («Вы снова приближаетесь, колеблющиеся образы, / Которые ранее некогда являлись печальному взору. / Попробую я, может быть, вас на этот раз удержать?») (Bd. 3, S. 9). Слово «*Zueignung*» в немецком языке имеет также юридическое значение: «присвоение». Соответствующий круг метафор в трагедии Гёте – поиск, преследование, обнаружение – воскрешает эту символику, актуализирует различные оттенки. Осязательно-двигательная способность становится основой образов речи в трагедии.

Оппозиция «оптическое / гаптическое» (зрительное / осязательное) была одной из ключевых для Гёте. Распорядителем пространства становится здравомыслящий, «нормальный» глаз – не богословское око, не мис-

¹³⁵ Здесь и далее переводы цитируются по изданиям: *Гёте И.В.* Фауст / пер. с нем. Н.А. Холодковского; вступ. ст. и примеч. С.В. Тураева. – М.: Дет. лит., 1973. *Гёте И.В.* Собр. соч.: в 10 т. / пер. с нем.; под общ. ред. А.А. Аникста и Н.Н. Вильмонта. – М.: Худож. лит., 1975–1980. – Т. 3.

тическое зрение. Имеется в виду реальный эмпирический мир, а не измерение умопостигаемых или визионерских высших сущностей. Законы физического мира (зрение, тактильное ощущение, телесная связь) обязательны для исполнения. Мир обретает пластику и реальную физическую тектонику. Трагедия «Фауст» «говорит вещами», инстанцией истинности становится фактура. Г. Сеферис писал о пережитом впечатлении от чтения Гёте: «Я имею дело не с отвлеченными идеями: я слушаю, что говорят мне вещи, смотрю, как они сплетаются с моей душой и с моим телом, — и даю им голос. Андреас удачно припомнил то место у Паламаса, где тот цитирует Гёте. В Александрии, в 41 году нашей эры, вскоре после того, как на Крит обрушились беды, я нашел и отметил в книге, принадлежавшей моему другу, удивительные слова, сказанные Гёте Эккерману: “Вы можете не сомневаться, что, едва человеческий дух перестает быть занят внешним миром, он отступает или разрушается... Наше время – время упадка; вещи отворачиваются от нас; они становятся все более и более субъективными...”. Я бы очень хотел, если бы имел право, настоятельно рекомендовать молодым поэтам, блуждающим в облаках и жалующимся на недостаток воздуха, задуматься над этими словами»¹³⁶.

Обращение с цветопластической субстанцией (и, следовательно, с пространством, светом, движением) имеют в творчестве Гёте высокую степень свободы. В трагедии властвует гармония голубого и зеленого цветов. Они стали для писателя цветами ощущения жизни и самой поэзии. Вокабула «bunt» («пёстрый») «участвует» в оппозициях и выступает как приближающийся к универсальности классификатор. Гёте широко использовал символику данного слова во многих контекстах. Оно включает такие значения, как «цветной, разноцветный; смешанный, разнородный, разнообразный». В «Прологе в театре» говорится *о пестрой толпе*: «O sprich mir nicht von jener bunten Menge, / Bei deren Anblick uns der Geist entflieht» (Bd. 3, S.10). Переводы: «Не говори мне о толпе безумной — / Она иной раз вдохновение спугнет» (Холодковский, с. 40). «Не говори мне о толпе, повинной / В том, что пред ней нас оторопь берет» (Пастернак, с. 10).

Первоначальный подход продиктован лексической семантикой: необходимо следовать объяснениям словаря. Вокабула «пестрый» представ-

¹³⁶ Сеферис Г. Сценарий для «Кихли» / пер. с греч. И.И. Ковалевой // Иностранная литература. – 2005. – № 6. – С. 208.

лена в виде шести определяющих сегментов¹³⁷. Главные из них – разнообразный, цветной; непоследовательный, лишившийся единства. Слово в его наиболее «сильном» выражении предстает как хитроумный, лукавый. «Пестрый» обозначает не только нечто «объективное» (разноцветный, неоднородный), но и оценочное. Причем эта оценка является не положительной, но, скорее, потенциально отрицательной. Она намекает на сомнительность и соблазн. Подобное значение «пестроты» соответствует символике данного понятия, его разным коннотациям в немецкой мистически-романтической традиции. Имеются в виду сферы бессознательного начала и вполне осознанного, даже культивируемого. «Пестрый» человек значит «разный», «всякий»: в нем может заключаться плохое, опасное, от чего лучше заранее отказаться. Это понятие противостоит глубинному ведению.

Слово «*пестрый*», в отличие от немецкого «*bunt*», не включает сему, связанную с едой и беспорядком. Значит, оно не подходит в подобном контексте по эмотивным свойствам. Но в восприятии носителей русского языка конфликт не возникает: традиция эмотивных значений не нарушена. Художественный язык менее продуктивен в созидании лексических неологизмов. В нем большую роль играет неологизм семантический: перенесение при переводе на русские слова дополнительных значений.

В сцене ««Пролог в театре» комик говорит: «*In bunten Bildern wenig Klarheit*» («В пестрых картинах мало ясности»). Директор так отзывается о публике:

Gebt ihr ein Stück, so gebt es gleich in Stücken!
Solch ein Ragout, es muß Euch glücken <...>
(Bd. 3, S. 11)

Дайте ей отрывок, который бывает в пьесах!
Такое рагу, оно должно вам удалиться <...>
(досл. перевод. — Г.В.)

Смелее все в куски мельчайшие крошите —
И этот винегрет успех доставит вам.
(Холодковский, с. 41)

¹³⁷ См.: Словарь русского языка I–XVII вв. / гл. ред. Г.А. Богатова. – М.: Наука, 1989. – Вып. 15.

Насуйте всякой всячины в кормежку:
немножко жизни, выдумки немножко,
Вам удастся этот вид рагу.
(Пастернак, с. 11)

Комик дает совет:

In bunten Bildern wenig Klarheit,
Viel Irrtum und ein Fünckchen Wahrheit:
So wird der beste Trank gebraut,
Der alle Welt erquickt und auferbaut.
(Bd. 3, S.13)

В пестрые картины немного ясности,
Много заблуждений и искру правды:
Так будет заварен наилучший напиток,
Который весь мир подкрепляет (освежает, услаждает) и возводит
ВНОВЬ.
(досл. перевод. — Г.В.)

Картина попестрей, поменьше освещенья
Да искра истины средь мрака заблужденья,
И смотришь — славное сварили вы питье,
По вкусу каждому: в нем всяк найдет свое.
(Холодковский, с. 43)

В заквашенную небылицу
Подбросьте истины крупницу,
И будет дешев и сердит
Напиток ваш и всех прельстит.
(Пастернак, с. 13)

Подобные примеры составляют ядро текста «*bunt*». Для прилагательного «пестрый» характерна сочетаемость со словом «жизнь». Как отмечал Ф.Ф. Комиссаржевский, «Гёте писал трагедию в течение долгих, богато и

пестро прожитых лет своей жизни»¹³⁸. Можно утверждать, что словосочетание «пестрая жизнь» в русском и немецком языках является коллокацией. Оно демонстрирует «взаимное притяжение» лексем. Обычно подобное словосочетание используется в метафорических контекстах. Прилагательное в данном значении сочетается с названием ментальных и / или физических действий и / или процессов (выполнений, решений). При этом *пестрая жизнь* может противопоставляться не *пестрой* по разным параметрам: как извилистый путь – прямому, многоэтапный – одноэтапному, имеющий препятствия – беспрепятственному¹³⁹. Пастернак опустил слова «Посвящения» «Des Lebens labyrinthisch irren Lauf» («Жизни лабиринтовоблуждающий бег»). Холодковский перевел: «И жизни бег запутанной чредой» (с. 37).

Прилагательное «пестрый» в русском и немецком языках – ни в одном из своих значений – не связано с представлениями о прямизне. Маркированная прагматика основ, указывающих на прямизну, определяет развитие других значений. В них реализуются представления об истинности (правильности), образцовости. Можно предположить, что в словосочетании *пестрая жизнь* прилагательное реализует значение «такой, который отклоняется в сторону». Оно не представлено в современной структуре многозначности слова. В творчестве Гёте динамически соотносятся цвет и множественность личин.

В сцене «У ворот» танцы среди толпы, толкотни и во хмелю прерываются перебранкой между мужчинами и женщинами. Но далее Фауст произносит:

Река освободилась ото льда, ручьи,
Где милый взгляд весны, там все журчит,
Надежда зеленеет радостно в долине,
И старая зима ослабла ныне.
В суровые отходит горы.

¹³⁸ Комиссаржевский Ф.Ф. Фауст на сцене // Маски. Ежемесячник искусства театра. – М.: П.П. Рябушинский, 1912. – № 1. – С. 15.

¹³⁹ А.Л. Соколовский дал толкование (примеч. № 109) словосочетания «buntem Leben»: «Слово “пестрый” не выразило бы по-русски мысли подлинника, так как Фауст, желая обнять и узнать все, ищет не пестроты, но именно разнообразия ощущений» (Фауст, трагедия Гёте. В переводе и объяснении А.Л. Соколовского. – СПб.: Тип. братьев Пантелеевых, 1902. – С. 307).

И шлет оттуда на зеленые просторы
Дрожь слабую, зернистый иней.
Но солнце белый цвет не терпит ныне.
Повсюду тяга к жизни и стремленье,
Все оживляет, все в цветеньи;
Еще цветов недостает вокруг,
Но люд разряженный усеял луг.
Вот повернись и с гор взгляни
На этот город средь долин!
Через вынутые мрачные ворота
Струится *пестрая толпа* народа.
И каждый греется на солнце, млад и стар.
Все Воскресение празднуют Христа
И радуются, и воскресли сами:
Из тех жилищ с их чердаками,
Из ремесла и уз профессий,
Из тяжести фронтонов, крыш, навесов,
Из узости давящей улиц и прочей,
Из почитаемой Церковью ночи,
Они достигли света тут.
Смотри, смотри! Как этот люд
Проворно делится на части в садах, в полях,
Словно река, вширь, вдаль свободно потекла.
Она заполнена веселыми челнами,
И перегруженная, через край черпает,
Уходит вдаль последняя ладья.
Из дальних тропок вижу я
Блестит одеждой яркой кто-то.
Здесь истинное небо для народа,
Довольные, ликуют стар и мал:
Здесь я могу быть человеком!
Здесь я им стал!

(Перевод мой. – Г.В.)

«Пестрота» как множественность языков образует первоначало поэтического стиля Гёте. Мир идей, архетипов, высоких качеств и совершенства

определяется нейтральной формой имени существительного, лексическим образцом (*Wort, Kraft*): он имеет нулевую степень ценностной окраски. Дьявольский мир на лингвистическом уровне изображается поэтом при помощи «нечистой», оттеночной лексемы. Она отягощена пестротой уменьшительных и уничижительных суффиксов (*Wörtchen*, словечек). Гёте выделяет слова с диминутивной семантикой. Суффиксы делают слово конкретным (определяемым контекстом), однозначным, даже непоэтическим.

1.3. Смысл поэтического образа

1.3.1. Синтетическое целое: три Пролога к трагедии «Фауст»

Разумно предположить, что существует связь между тремя прологами. И более того, они по-разному говорят об одном и том же. Текст-ткань требует «рекурсивного» чтения начала трагедии в свете следующих сцен. Порядок появления прологов оказывается «сильным» информационным источником для понимания не только их роли, но и композиции трагедии. Три пролога образуют поэтическую сверхтему «соединения», «повышенной связности» как одну из содержательных тем трагедии. Для Гёте коренной идеей логики являлась идея начала (начала жизни, мысли). Обращение к любому «началу», даже чисто символическому и конвенциональному, поучительно: особенно в связи с тем, что из него возникло. Данное понятие употреблялось Гёте на правах одного из пра-перво-слов (*Urworte*). По речевому и мыслительному стилю весь «Фауст» представляет собой Начало.

На первый взгляд, «Посвящение» («*Zueignung*») – это вариация на моралистическую тему «*Ubi sunt qui ante nos in mundo fuere?*» («Где ныне те, кто был в мире до нас?»). Поэт вступает в круг теней, воспоминаний об ушедших. В немецком языке (как и в русском) «посвящение» подразумевает присутствие. Первый пролог повинуется правилу инхоативности (точка отправления)¹⁴⁰. Посвящение является извещением автора о себе (*Selbstkundgabe*). В нем соединяются идея исповедания жизни и автобиография. Сами воспоминания обретают свойства публичной речи об истинности избранного пути. Поэт ссылается на гул слов, следующий за цепоч-

¹⁴⁰ Инхоативные глаголы обозначают начинающееся действие: «*steigen auf*», «*kommt herauf*», «*wird neu*» (поднимается, восходит, обновляется).

кой трудов и дней. Замысел всецело помещен в перспективу утрат, но для того, чтобы превратить трагедию в живой образ.

Межличностные связи выражены в терминах родства. Звучит тема поисков друга и связанная с ней по контрасту тема ложного друга. «Zerstoben ist das freundliche Gedränge, / Verklungen, ach! Der erste Widerklang. / Mein Lied ertönt der unbekanntten Menge» («Рассеялась любезная толпа, / Замер, ах! первый отзвук. / Мое страдание звучит неведомому множеству»). Позитивно окрашенная даль чудесно поддается визуальному охвату и не достижима. Тому, что близко, присваивается отрицательный знак. У поэта немного путей для передачи вовне внутреннего опыта. «Wie wenige verhalten sich gegen den Künstler auch wieder productiv!» («Сколь немногие способны столь же плодотворно отплатить художнику») ¹⁴¹.

Текст «Посвящения», написанный от 1-го лица, является эготивным и апеллятивным. Об этом свидетельствуют формальные показатели: местоимения «ich», «mein», «mich» и соответствующие формы глаголов. Поэт различает имплицитного, «идеального» адресата и адресата реального. Первый моделируется самим текстом, второй живет в действительном мире. Совершаются переходы из времени актуального создания текста во время воспоминаний. Возникает мотив замкнутости мира иллюзии: «Was ich besitze, seh ich wie im Weiten, / Und was verschwand, wird mir zu Wirklichkeiten» («То, чем владею, вижу как вдали. / А то, что исчезло, становится реальностью») (Bd. 3, S. 9). Человек обретает «спасение» в имажинативной творческой способности: «Fühl ich mein Herz noch jenem Wahn geneigt?» («Чувствую ли я свое сердце еще склонным к самообману (заблуждению, миражу)?»). Читатель имеет здесь дело с прорывом латентного или утраченного представления о себе – к новой осознанности. Смысл этого требования передает слово *Er-innerung*: воспоминание, то есть вызывание вовнутрь. Мотив эха (отражение звука) и теней, тумана, мглы (своего рода антиотражение) становится изотопией трагедии: «Wie ihr aus Dunst und Nebel um mich steigt» («Как только (едва) вы из тумана и мглы вокруг меня поднимитесь»), «Und manche liebe Schatten steigen auf» («И возникают многие любимые тени»).

¹⁴¹ Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe. – Bd. 2. – № 454 (An Schiller, Weimar am 2, Mai 1798).

Современная ситуация выступает как воплощение более глубокой (по времени и онтологически) сущности – Эллады: «Mein lispelnd Lied, der Äolsharfe gleich» («Моя еле слышимая (произнесенная шепотом) песнь, подобная Эоловой арфе»). Эллада – ушедшая и бессмертная – задала парадигму для последующей культуры и ее живое наполнение. Она причастна «миру идей», который, в свою очередь, соприкасается с «царством мертвых». Эллада мифа выступает как своего рода архетип современности. Проявляется еще один компонент синкретического пространства – психологическое пространство, в котором блуждает замершее слово. Тень отождествляется с «душой». Возникает не только «классическая» тень умершего, но живая душа современного человека. Обитателям «царства мертвых» присущи атрибуты жизни (вещественные и невещественные – «die Bilder froher Tage», картины радостных дней). Денотат неопределенен – спокойное, серьезное царство духа («Nach jenem stillen ernsten Geisterreich»); сама тоска по безвозвратно ушедшему делает его возвратившимся. Длительное и «полное» время моделирует панхронизм, тот остановленный миг, в который вмещается содержание жизни, истории. Средством панхроничности является память: воспоминание, обращенное в прошлое, и таинственный анамнесис Платона (все повторится). Вечность воплотилась в остановившемся мгновении. «Nun gut so mögt ihr walten» («Ну хорошо, пусть будете вы царить (господствовать)») – то есть сейчас и всегда.

Оппозиция темное / прозрачное также создает амбивалентный образ. Психологические корни этого единства ясны: «едва слышимое» слово, бесплотное, прозрачное, уходит во мрак. В восприятии сообщения доминирует осязание: «Versuch ich wohl, euch dismal festzuhalten?» («Попробую (попытаюсь) я, быть может, вас на этот раз удержать?»). В самом начале актуализируются сема «жизненной полноты» и сема ущербности. Отметим так же временную синкретичность: осмысление прошлого и перспективное ожидание. Описанное можно рассматривать как прошлое, сохранившееся в памяти, как происходящее в настоящем, как циклически повторяющееся (в духе концепции «вечного возвращения»), как вневременное.

В трагедии возникают метафоры первоистока и возвращения. Каждый элемент существует от того, что предшествует, от первого начала. Если

оно от него отделяется, то гибнет и уничтожается. В плане литературно-биографическом первоисток – это «Посвящение» к «Фаусту», где в свернутом, предварительном виде уже присутствует топика и поэтика трагедии. В плане метафизическом – это реальнейшее (*ad realiora*): энтелехия Аристотеля («...in der Wesen Tiefe»). В соответствии с учением Аристотеля о целевых причинах («Метафизика»), начало одновременно является целью. В поэтике «Посвящения» нет конкретных коннотаций имен Платона и Аристотеля. Семантика сведена к представлению о мистическом начале.

Элегическая стихия была для Гёте стихией культуры¹⁴². Элегия в этом контексте означает жанр, определённый не тематически (воспоминания об умерших, немые тени мысли) и не эмоционально (от меланхолии до светлой печали), но содержательно. Элегия сталкивает опыт актуальный и восстановленный памятью прожитых лет. Элегическая повествовательная структура превращается в драматическую. Судьба человека воплощается в разных жанрах. Для Гёте трагедия и трагическое, связанные с конкретной литературной формой, являются прежде всего категориями мировосприятия. Он писал: «Daß wir Modernen die Genres so sehr zu vermischen geneigt sind, ja daß wir gar nicht einmal im Stande sind sie von einander zu unterscheiden. <...> So sieht man auch im Gang der Poesie daß alles zum Drama, zur Darstellung des *vollkommen Gegenwärtigen* sich hindrängt» («Мы, современные поэты, склонны смешивать жанры, и даже порой не в состоянии отличить один от другого. <...> Точно так же, по мере развития поэзии, становится очевидным, что всё стремится к драме, к изображению *совершенно сопереживаемого*») ¹⁴³.

Мир сущностей в высокой степени информативен. В положительном семантическом поле отмечены индивидуальный миф, персональный акт творчества, вымысел. Поэт «перемещает» вершину в иерархии знаковых ценностей в начало культурного цикла: «Gleich einer alten, halbverklungenen Sage» («Подобно древнему, полумолкнувшему преданию»). Тексты, хроникально закрепленные за этим началом, воспринимались им как универ-

¹⁴² Шиллер писал об элегиях и идиллиях Гёте: «Reiner und voller haben Sie Ihr Individuum und die Welt nicht ausgesprochen» («Чище и полнее вы нигде более не выразили свою индивидуальность и мир») (Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe. – Bd. 2. – № 842 (An Goethe, Weimar, den 20 Februar 1802)).

¹⁴³ Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe. – Bd. 2. – № 391 (An Schiller, Weimar, den 23 December 1797).

сальное средство постижения сути. В истинном поэте Гёте угадывал древнего человека: он творит стихи так, как первобытные люди создавали первообразы слов. Песнь, подобная Эоловой арфе, предполагает естественность и первородность.

Звуковой состав «Посвящения» более или менее нейтрален. Тема реализуется при поддержке фактора звуковых притяжений. Синтаксические отрезки упорядочиваются так, что инициальная позиция в большинстве из них достается грамматическим категориям – носителям эмфазы (апеллятив *ihr* повторяется 4 раза; императивы и т.д.). Однако есть в прологе такое сочетание звуков, которое превращается в образ и должно быть осмыслено. В особенности это достигается сочетаниями согласных *sch*, *st*. Свойством слов, включающих данные звуки, является их выделенность в трагедии: *Gestalten*, *erschüttern*, *Schatten*, *Stunden*, *zerstreuen*, *hinweggeschwunden*. Если говорить об изобразительном различии звуков, – шипящие длительны. Они передают идею медленности движения, выраженную самим построением фраз, которые охватывают даже три строки. Синтаксис становится образом медленности. В нем воплощается метафора, которая противостоит смысловому пространству будущего договора Фауста и Мефистофеля: «Des Lebens labyrinthisch irren Lauf» («жизни лабиринтовоблуждающий бег»). Эта метафора позволяет открыть перспективу текста и постичь его в духе символизма мифопоэтической мысли: бег по миру-библиотеке как метафизическая невежливость.

Переведем ряд строк «Посвящения» «правильной прозой», то есть на основе принципа словесно-семантической точности. Передать способ выражения (то, как это сказано в подлиннике) не менее важно, чем воспроизвести мерность и другие признаки стихотворной упорядоченности. При всей словесной несообразности логика сохраняется.

Ihr naht euch wieder, schwankende Gestalten,

Die früh sich einst dem trüben Blick gezeigt

(Bd. 3, S. 9)

Вы снова приближаетесь, неустойчивые (колеблющиеся) образы,
Которые раньше некогда являлись мрачному (печальному) взору.

(досл. перевод. – Г.В.)

Вы вновь со мной, туманные виденья,

Мне в юности мелькнувшие давно...

(Холодковский, с. 37)

Вы снова здесь, изменчивые тени,
Меня тревожившие с давних пор.

(Пастернак, с. 7)

Оба автора сознают стихотворную форму как смыслопорождающий фактор. Слово «тени», возникшее вместо Gestalten (образы), позволяет передать смысл, связанный с мифосимволикой. Возникает межсемиотический комплекс: в переводе этот знак относится к числу мифологических символов (тьма).

В приведенном примере наиболее сложным для анализа является первый ряд синонимов: слово «неустойчивый» отличается большей определенностью, чем «колеблющийся», которое вовлекает и «земные» понятия, и более тонкие материи (дрожящие тени и т. д.). Синонимы определяют функционирование различных семантических полей.

Ihr drängt euch zu! nun gut, so mögt ihr walten,
Wie ihr aus Dunst und Nebel um mich steigt.

Вы напираете (протискиваетесь)! Ну, хорошо, пусть будете вы господствовать (царить),

Как только (едва) вы из тумана и мглы вокруг меня поднимитесь.

(досл. перевод. – Г.В.)

Из сумрака, из тьмы полузабвенья
Восстали вы... О, будь, что суждено!

(Холодковский, с. 37)

Но вы, как дым, надвинулись, виденья,
Туманом мне заставши кругозор.

(Пастернак, с. 7)

Вместо «напирать-протискиваться» (разг. и прост.) появляется архаичное «восстать». Холодковский прибегает к немотивированному осложнению переводного текста. Поэт добавляет отсутствующие знаки и даже предложения (что не вызвано межъязыковыми осложнениями), например, «О, будь, что суждено». Возникают оценочные характеристики, которых нет в оригинале. Предложение вступает в противоречие с остальным текстом и вносит в него семиотическое осложнение.

Mein Busen fühlt sich jugendlich erschüttert
Vom Zauberhauch, der euren Zug umwittert.

Моя грудь чувствует себя юношески потрясенной
Волшебным дыханием (дуновением), которое ваше шествие окружает.
(досл. перевод. – Г.В.)

Как в юности, ваш вид мне грудь волнует,
И дух мой снова чары ваши чувствует.
(Холодковский, с. 37)

Ловлю дыханье ваше грудью всею
И возле вас душою молодею.
(Пастернак, с. 7)

Слово «чары» соответствует предметно-логической и эмотивной структуре образа волшебства. Оно не подходит по эмоционально-экспрессивным свойствам, основано на фонетической аттракции (чуять). В этой ситуации более точным по эмотивному принципу является слово оригинала. Согласно толковым словарям немецкого языка, «Zauber» обычно связано с положительными переносными значениями. В русском языке слово «чары» может быть отягощено отрицательными коннотациями (волхование, чернокнижие, кудесничество), включает сему «злой». Оно принадлежит к архаическому слою лексики и ассоциируется с давними временами. В переводе слово теряет символическую глубину и ценность, возникает гносеологическая неадекватность. Так же у всех дериватов этого понятия вырабатываются вторичные, качественные значения. Их эмоциональная целостность в словарях сводится к частным признакам и свойствам, метафорически продуцируемым на их основе (обольстительный / неотразимый / колдовской). Холодковский придает исходному знаку «erschüttert» (потрясенный) более низкий информационный смысл (волнует). Пастернак опускает его, тем самым уравнивая в информационной ценности с другими знаками и упрощая фразу.

Und mich ergreift ein längst entwöntes Sehnen
Nach jenem stillen ernsten Geisterreich...
И меня захватывает с давних пор отнятая (утраченная) тоска
По тому тихому (спокойному) царству духа...
(досл. перевод. – Г.В.)

И вот воскресло давнее стремленье
Туда, в мир духов, строгий и немой...
(Холодковский, с. 38)

И я прикован силой небывалой
К тем образам, нахлынувшим извне...
(Пастернак, с. 8)

В толковых словарях отсутствует понятие «Geisterreich». На первый взгляд, перед исследователем не возникают особые лексико-семантические проблемы. В переводящем языке есть словосочетание аналогичной семантики: «царство духа». Образ Холодковского – «мир духов» – диктует иное направление развития смысла, имеет другой ассоциативный потенциал. Переводное соответствие, уже внешне семантически недостоверное, оказывается недостаточным с семиопсихологической точки зрения. Оно не реконструирует в должной мере функции исходного знака [Приложение 5].

«Пролог в театре» («*Vorspiel auf Theater*») представляет собой текст-возвращение, текст-палимпсест. В театре Гёте шумная публика жаждала от представления стремительного действия, многоцветных шествий, песен и музыки. Драма написана для зрителей, умевших увлекаться сценой до самозабвения, способных к фантазии, которая превращала пустые подмостки в театр. Сам Гёте готов был брать на себя роль простодушного зрителя в духе Вольтера, который не стремился понять условно-фигуральные смыслы культуры.

Европейские режиссеры в своей теории театрального искусства постоянно ссылались на Гёте. Немецкий драматург и режиссер Г. Фукс писал: «Чего мы ищем в театре? Гёте говорил об этом Эккерману: “Там поэзия, там живопись. Вот праздник, с которым не сравнится решительно ничто”»¹⁴⁴.

Драма представляла собой пестрый Универсум. Но эта пестрота не была равна самой себе. Зазор между «быть» и «казаться» является одним из важнейших смысловых узлов: форма не равна содержанию, а внешнее – внутреннему. Пролог начинается с противоречия в выборе мнения, с поединка, спора. Читатель и зритель вовлекаются в сугубо профессиональный мир рассуждений о творчестве. «Иконографические» типы ясно различаются между собой (директор, поэт, комик). Композиция театрального

¹⁴⁴ Фукс Г. Революция театра: история Мюнхенского художественного театра / пер. с нем., ред. А.Л. Волынский. – СПб.: Грядущий день, 1911. – С. 44. Далее следует целый ряд обращений к драматургии Гёте. «Вторая часть “Фауста” имеет преимущественно хореографический характер, как и всякая истинно высокая драма, вообще, как античная трагедия и комедия, в особенности» (Там же. С. 104–105).

пролога пронизана сетью «взаимоответов» персонажей. Директор усвоил законы сцены, стилистику, психологию зрителя; у него своя иерархия и шкала предпочтений. Директор убедился на многократном опыте, что душевная почва более всего восприимчива к банальным истинам. Он говорит о смешанном сообществе зрителей, ожидающем чуда: «*Dies Wunder wirkt auf so verschiedne Leute / Der Dichternur*» («Это чудо ткет для столь различных людей / Только поэт») (Vd. 3, S. 10). Но подобное чудо не связано с опытом божественного удостоверения. В речи директора и комика происходит замена оптического на гаптическое, иллюзорного на вкусовое, обонятельного на осязательное. Чувственная, вкусовая, кулинарная метафорика подчиняет себе и высокое начало, и обиход [Приложение 6].

Обсуждаемые проблемы относятся к широкому кругу явлений поэзии вообще (понятность, разумность и т.д.). В прагматическом аспекте вопрос ставится так: «поэт для зрителя» и «поэт для посвященных». Песнопевец определяет в качестве меры своего бессмертия существование поэзии. Мистически настроенный поэт жертвует осязаемостью плоти, преобразуя материальность в бесплотность. На первый взгляд, в его ответе нет ни одной оригинальной черты. Традиционные высказывания соответствуют представлению Горация о поэте, о мировом строе жизни. Можно проследить историю филиации и миграции любовной топики в европейской поэзии от раннего латинского Средневековья. Здесь есть переключка с топосом «сладостных страданий». Поэт поет о небесном даре: внутреннем видении, его прозрениях, о творце, который лелеет в себе законы гармонии. Такого рода рассуждения приводятся в любом схоластическом сочинении, где говорится о почитании Бога и божественной любви. В сфере любви властвует риторика, любовное и поэтическое искусства сливаются воедино.

Многие из слов поэта являются метафорами лишь по происхождению. Они уже не воспринимаются как живые образы: «*in herrlichen Akkorden*», «*das Abendrot*», «*alleschöne Frühlingsblüten*» («в великолепных аккордах», «вечерняя заря», «все прекрасные весенние цветы»). Эти условные знаки и перифразы складываются в целостную картину. Она тоже условна, но обладает завершенной композицией, внутренним сюжетом. Помимо определенного набора клише, речь поэта содержит и вполне оригинальную часть. Говоря о том, как рождаются тексты, поэт открывает тайну собственного

рождения. Музыкально-ритмическое волнение наглядно выражено в характеристике поэта как существа, «которому вечные мелодии сообщаются через телесные органы» («dem die ewigen Melodien durch die Glieder sich bewegen»)

Известно, что в понятии «мимесис» подразумевается не столько «подражание действительности», сколько вымысел. Речь идет не о внешних аналогиях и стилизации: в деле «разыгрывания» реальности «правдоподобному» предпочитается «возможное», «внутренняя истина». «Почетный венок заслуг любого рода» («Zum Ehrenkranz Verdiensten jeder Art») является неременной принадлежностью певца любви и радости (Bd. 3, S. 13). Эта общая мысль выражена в форме многофигурной композиции. Метафора разрастается и становится чувственной реальностью. В «Прологе к театру» не случайно возникает «драматургическая» терминология для пояснения внутреннего поэтического изображения. Гёте применяет «материальное» слово «Kraft», сила: «Des Menschen Kraft, im Dichter offenbart» («Сила человека, явленная в поэте»), «Des Hasses Kraft, die macht der Liebe» («Сила ненависти, которая создает любовь») (Bd. 3, S. 13, 14). Символические образы сопутствуют процессу духовного возрастания и самопознания. Поэт определяет высшее напряжение жизненности в человеке понятиями термодинамической психологии – сила и жар. Он творит медитативным усилием мир, который подобен слову, созревающему в молчании. Этот мир сворачивается в волокна, в нити, в струны, обретает числовую структуру. Патетическое ударение падает на «Слово» как место приложения сил: *wer ruft...?, wer läßt...?, wer flicht...?, wer sichert...?* (кто призовет, заставит, сплетет, оградит?). Метафорическое отождествление поэта со Словом восходит к мифологии экзистенциального тождества имени и его носителя. Христианское «Дело» подразумевает в первую очередь «Слово». Если «В Начале было Слово», то остальные слова произошли непосредственно от него. Такие слова рожают не «чувства» в традиционном понимании, а «чувство», являющееся смыслом (лат. *sensus*).

Ранняя «физиогномическая» встреча, узнавание мира всегда связано с настроением, с атмосферой момента. В прологе возникает звуковой каталог сиюминутности. Большинство глаголов звукопроизводства не являются нейтральными, они отмечены крайностями. Слова обозначают или

громкое и «грубое» звучание, или тихое, едва слышимое, «нежное» (drängt, zwingt, ficht / zur stillen Himmelsenge; die Lippe schüchtern vorgelallt) (напирает, протискивается, фехтует / к тихим небесным песням; то, что робкие губы себе лепетали). Происходит заполнение фоносферы многочисленными акусами. Они соответствуют разным способам звукопроизводства. Текст есть ткань из молчания и слова. Поэт идет на риск, что его прочитают так, как сам он не предполагал. «Влияние на» трактуется как слияние, образование иного, третьего. В финале трагедии «Хор ангелов» сменяет «Хор и Эхо», которое откликается.

В драме слово становится действием, ремарками, плотью – актерами. Поэт отвечает с силой завершительной самооценки. Оттого в заключительных словах директора резко ломается ритм. Рядом оказываются две пары женских рифм: Bretterhaus-aus, Schnelle-Hölle [Приложение 7]. В сцене «Сон в Вальпургиеву ночь», в волшебной феерии внеличного, человеческого и божественного, среди прочих обитателей появляются догматик и скептик. Эти две позиции друг друга провоцируют. Точно так же, составляя суждение о несовершенстве, недостатках, человек имеет перед собой идею «истинного бытия», свободной от ограниченности жизни. Есть дворцовый, скучный театр Тезея и есть театр Оберона, согласуемый с законами природы. Всесильный Оберон с верным слугой Паком творил в «летнюю ночь» свой спектакль.

«Пролог на небе» («Prolog im Himmel») предстает как «сумма» трагедии, созданной по мистериальному канону «одновременной декорации». Ему присущи те же отличительные черты, что и предыдущему прологу: выделяемость из контекста, семантическая самодостаточность. Гёте старался вместить разнообразие жизни в христианский миф, придающий любой частности универсальное содержание. Столкновение идей – праобраз хорально-художественной выразительности – происходит «на подмостках, означающих мир». Спектакль инсценирован высшими силами – Богом, архангелами.

Началу трагедии предшествует проекция финала. Общеизвестно, что прообразом для «Пролога на небесах» стала экспозиция «Книги Иова»¹⁴⁵.

¹⁴⁵ См.: Аверинцев С.С. Древнееврейская литература // История всемирной литературы: в 9 т. / АН СССР; Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького. – М.: Наука, 1983. – Т. 1 – С. 291, 295.

Гёте сравнивал Фауста с Иовом, и, на первый взгляд, с подобным сравнением трудно согласиться¹⁴⁶. В «Книге Иова» зовут на суд Самого Бога: обсуждается «объединяющая справедливость» (лат. *iustitia connective*). В охраняемой Богом клятве, в правовой сфере наказание связывается с виной, следствие – с поступком. Те, кто сочувствует Иову, защищают традиционную точку зрения: всякое страдание основано на вине. Они советуют ему признать свою вину, примириться с Богом. Но Иов знает, что в этом случае связь нарушена. Его страдание трудно объяснить, во всяком случае, в традиционных категориях. Бог признает правоту Иова; в мире есть зло, которое происходит не из наказующей воли Бога. На жалобы и вопрошания Иова о несправедливости, о претерпевании праведников и преуспевании нечестивых Бог отвечает описанием картины мироздания (Иов, 38–41). Возникает мир творения, от глубин моря до облаков и громоносной молнии. Его населяют твари, величественные и причудливые. Заповедь Книги Иова заключается в возвращении к древу жизни.

Пролог открывает пение первого из многозначных хоров трагедии. Мир проходит пред Богом процессией. Ритм наполнения, нарастания завершается остановкой; он воспроизводит сам акт творения и отсылает к первоначальному. В каждой единице ритма воплощена «однократная» вечность (ср. «бессмертные на время» Пастернака). Она освящает и, вместе с тем, уничтожает миг.

Уравнивая в правах все элементы мироздания, Гёте делал ткань бытия сплошной. Небо, земля и море в Библии создают сумму сотворенной Вселенной. В высшем мире, *status aeternitatis*, царит подвижность. Нижний, земной мир, *cursus temporis*, тоже исполнен постоянного движения и борьбы. Архангелы являются единым целым, нерушимой стеной святых заступников. В качестве рефрена повторяется фраза, в которой главным является слово «*Stärke*», силы: «*Der Anblick gibt den Engeln Stärke*» («зрелище придает ангелам силы»). Здесь объединяются два мотива: Господь-Свет и Господь-Стена. Возникает смысловая связь с последней сценой трагедии, в которой развивается тема небесной защиты. Богоматерь Нерушимой стены, Градодержица и Град, воплощает содержательную полноту образа. Изображение *Mater Dolorosa* имело градозащитную семантику, восприни-

¹⁴⁶ Например, в беседе с Эккерманом 18 января 1825 г.

малось как охранительный знак. Эта мысль акцентирована в сцене «У городской стены» («Zwinger»): фигура размещена в углублении стены (in der Mauerhöhle). Его круглая форма уподоблена щиту (imagina clipeata). Mater Dolorosa является вместилищем Храма Слова. Бог ведет за собой христианское богочеловечество с помощью чуда, которое охватывает земной мир.

Проповедническое толкование смысла мироздания, пережитое автором, завершается обращением. Его истоком являются хвалебные и благодарственные псалмы. Образ природы в трагедии сравним с лаконичной образностью библейских Дней Творения. Первоэлементами Божественного творения являются земля, вода, камни. В пении архангела Гавриила возникает акватическая теологема земли как острова: храм отгорожен от мира¹⁴⁷. В содержательном ряду понятия «вода» присутствуют такие коннотации как мудрость, испытание, освященность. Подобные идеи даны в философемах трагедии и определяют ее финал.

Гёте открыл в опыте религиозную парадигму: познание происходит *sub specie divinitatis* [Приложение 8]. Сцена выстроена по образцу страстей Господних. Битва сосредоточена на личности одного человека, исход важен для всех. В прологе впервые упоминается имя Фауста, отмеченного Богом среди смертных. Фауст представляет собой имя (обобщенно-личное, «отождествленно-личное») и образ. Прозрачная внутренняя форма имени делает его похожим на прозвище, эпитет. Это апеллатив, означающий единство как некое корпоративное целое (*incorpore*): «сложение-соединение пальцев», «сжатые пальцы». Второй план имени связан с элементом семантического поля «сила».

Если Фауст уступит, Дьявол докажет свою созидательную силу. Бог полагает, что Фауст использует метаморфозу себе на пользу. Презумпция добродетели являет собой слишком сильное искушение. От стремления к превосходству защищает осознание несовершенства человеческой природы, способность совершать ошибки. Бог снимает защиту с души искушаемого человека, но не отдает душу Дьяволу навечно. В сюжете объединены темы бремени и полета. Господь обращает к Мефистофелю слова: «Nun gut, es sei dir überlassen! / Zieh diesen Geist von seinem Urquell ab, / Und führ

¹⁴⁷ См.: *Casu S.G. Travels in Greece in the Age of Humanism. Cristoforo Buondelmonti and Cyriacus of Ancona // In the Light of Apollo. Italian Renaissance and the Greece / ed. M. Gregori. – Milano: Silvana Editoriale Athens, 2003. – P. 139–142.*

ihn, kannst du ihn erfassen, / Auf deinem Wege mit herab, / Und steh beschämt, wenn du bekennen mußt: Ein guter Mensch, in seinem dunklen Drange, Ist sich des rechten Weges wohl bewußt»¹⁴⁸ («Хорошо, предоставляю это тебе! / Отвлеки эту душу от первоисточника, / И веди, сможешь ли ты ею овладеть / На твоём пути вниз, / И будь пристыжен, если признаешься: / Хороший человек в его темном порыве / Отдает отчет в истинном пути») (Bd. 3, S. 18).

В трагедии речь не идет о договоре, в котором потенциальный нарушитель поручается божественному воздаянию. Дискуссия, эйреника Бога и Дьявола приобретает инсценировочный характер¹⁴⁹. Форма обращения Бога к Дьяволу проявляет свидетельство прочности отношений. У Мефистофеля остается ощущение молодой силы Бога и мудрости – не старческой, но побуждающей радоваться¹⁵⁰. Бог называет Дьявола плутом, шельмой (*der Schalk*)¹⁵¹: «Von allen Geistern, die verneinen, / Ist mir der Schalk am wenigsten zur Last» («Из всех духов, которые отрицают, / Плут в тягость менее всего») (Bd. 3, S. 18)¹⁵². Плутовство простирается от уловки и вреда по мелочам до запланированной системы поведения тактико-прагматического характера. В нем есть не только находчивость, но остроумие и глубина¹⁵³. Идея «хитрости разума» принадлежит Гегелю: хитро-

¹⁴⁸ В подобных словах, на наш взгляд, есть аллюзия на вопрос Средневековья: создаст ли Бог камень, который не сможет поднять. Одним из возможных ответов стал следующий: таким камнем является человек, наделенный свободой воли.

¹⁴⁹ Термин *иреник* (др.-греч. примирение) обозначает стремление верующих и атеистов найти общую основу.

¹⁵⁰ Т.С. Элиот упоминал о факсимиле рисунка, изображающего Гёте в старости: есть в его взгляде «нечто мефистофельское: перед нами человек, в котором удачно сочетаются юношеский задор и старческая мудрость» (*Элиот Т.С. Гёте как мудрец // Элиот Т.С. Избранное: Религия, культура, литература: в 2 т. / пер. с англ. В.И. Бернацкой; под ред. А.Н. Дорошевича; сост., послесл. и коммент. Т.Н. Красавченко. – М.: РОССПЭН, 2004. – С. 379.*

¹⁵¹ *Der Schalk* – существо «раболепного образа мыслей» («von knechtischer Sinnesart»). – См.: *Der Duden: das Standardwerk zur deutschen Sprache: in 10 Bd. / von G. Drosdowski, P. Grebe. – Mannheim-Wien-Zürich: Dudenverl., 1989. – Bd. 7: Die Etimologie der deutschen Sprache. – S. 212.*

¹⁵² Зибель в сцене «Погреб Ауэрбахав Лейпциге» скажет о Мефистофеле: «Ein pfiffiger Patron» («хитрый (ловкий) тип») (Bd. 3, S. 71).

¹⁵³ Как отметил Ф. Клюге, одно из самых древних слов, обозначающих знание в немецком языке, – *List* (хитрость). Оно производится от глагола *list* (знать) в германских языках. Обозначает военные хитрости, относится к кузнечному ремеслу, культово-магической деятельности (См.: *Kluge F. Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache / bearb. von E. Seebold. – Berlin; New York: Walter de Gruyter Verlag, 2002.*). Об экзистенциальной укорененности хитрости в человеке задумывались с древнейших времен, например, в «Книге притч Соломоновых».

сти предстают как продукт ума, изобретательности, творчества, порой широты взглядов. Они требуют философского видения проблем и математического расчета.

Бог действует именно как Господь: как Тот, Кто господствует и повелевает. «Kommst du nur immer anzuklagen?» («Приходишь всегда ты только обвинять?»), – произнося эти слова, Он завладевает событием, ведет роль как единственный распорядитель. Модальность императива – «отвлеки», «веди» (zieh ab, führ ihn и т. д.) – не обязательно означает властное повеление. Наказ, желание, прошение тоже могут передаваться этой грамматической формой.

Пролог являет собой образец корреляции фоники и семантики. Он зависит от фонологического состава выделенного слова *Herr*: его статус повышен. Сочетание «er» (частотный экспонент формы немецкого языка) проходит через весь текст. Звуковые совпадения в начале смежных слов (*Herr*, *Heerscharen*), по диагонали (*umher-Verheeren-verehren*) содержат смысловую оппозицию. Вверху и в Начале пребывает Господь в Своем могуществе и величии. Внизу пытается обрести свое место человек. Диагональ задает дистанцию и обеспечивает связь. В других словах текста с определенной закономерностью повторяются звуки ключевого слова (*Meer-umher-verheeren*). Благодаря повтору смысл направлен к изначальному единству. Дьявол, персонифицирующий разграничения, зазоры, изначально нужен Гёте как принцип дифференциации образов. Мефистофель выполняет творческую роль, отчасти сходную с ролью Люцифера в теософии Якоба Бёме¹⁵⁴.

Семантическая насыщенность прологов, в сочетании с отчетливо воспринимаемой сетью переключек между разными сценами, приводит к выделению в значениях слов отдельных элементов (сем). Акцентируемые семы находятся в определенных взаимных отношениях (оппозиция, контраст и т.д.). Глубинная проблема метафизического характера реализуется в более конкретных темах, связанных с предельными ситуациями.

¹⁵⁴ Например, «О тройственной жизни человека» («De triplici vita hominis», «Von dem Dreyfachen Leben des Menschen», 1620).

1.3.2. Возрасты жизни

Внимание Гёте привлекали все возрастные ступени. В ремарке первой сцены «Ночь» изображается согбенный над кафедрой доктор. Гёте использовал сюжет *figura sedens*: одинокий человек, погруженный в раздумья, сидит, оперев голову на руку. Своей известностью образ обязан немецким миниатюристам и Петрарке. В европейской культуре были распространены гравюры на тему «ступеней жизни». Ситуация – мыслитель во тьме, обуреваемый невыразимыми образами, – в XIX веке не воспринималась как оригинальная. Гёте поместил на титульном листе первого издания трагедии офорт Рембрандта «Фауст» (1652). Фауст голландского художника, бестрепетно наблюдавший за игрой таинственных сил, им самим вызванных к жизни, предвосхищал замысел Гёте. И все же сцена «Ночь» является уникальной в семантическом отношении. Мнемонические знаки свидетельствуют о пути, который Фауст проделал, и оказался в темном лесу своей жизни (*selva oscura*). Поэт создал живописную ламентацию о времени подведения итогов: налицо призрак действия, чувства, мысли, слова – *vita minima*.

Пространство сужается до границ тесной готической комнаты. Изображение выполнено в традиции «тихое безмолвное бытие («das stille Leben»): понятие «Stilleven» (нидерланд.) удерживалось в германских языках в этом значении. Но уже в первой ремарке о Фаусте сказано: «unruhig auf seinem Sessel am Pulte» («неспокоен, в кресле за подставкою для книги»). Театр вещей является частью отправляемой литургии науке, образом «трудов и дней». Гёте обратился к традиции «научного натюрморта». Раскрытая на пюпитре книга предстает как атрибут «всеобъемлющего» доктора. Рядом с «кулисами», составленными из книг, располагается своеобразный «хор вещей»: голый череп, светильник с догоревшей свечой, приборы естествоиспытателя, копотью покрывшиеся свитки. Они должны производить впечатление неживых предметов. Но «скелеты животных и кости мертвецов» («Tiergeripp und Totenbein») наделены потусторонней и «зрячей» жизненностью. Репертуар вещей заимствован из натюрмортов, трактуемых в духе «*vanitas vanitatis*»¹⁵⁵. Формы и линии балансируют на грани

¹⁵⁵ К 1787 г. относится сделанный И.Г.В. Тишбейном портрет «Гёте в Кампанье». Поэт изображен на фоне натюрморта из античных обломков и римских руин. Вероятно, ху-

экспрессии и немощи. Усиливается многоипостасность «теней» из «Посвящения», их соотнесенность с различными сферами. Этот мотив разветвляется, и одна линия воплощается в иллюзорном зрелище кабинета Фауста.

«Готовые предметы» несут в себе семиотические возможности, реализованные в трагедии. Поэт выразил тление жизни в догорающей свече, веяние прошлого – в пыльных фолиантах. Кабинет создает впечатление склада гетерогенного ученого «хлама». «Мебельному» фрагменту сцены присущ мотив тесноты и беспорядочного нагромождения. Множество тесно прижатых, скученных объектов, мертвый гербарий могут прийти в хаотическое движение. Нерасчлененная, спутанная субстанция не позволяет освободиться от нее. Теснота, узость также имеют смысл стеснённого дыхания и сжатости речи. Именно таким образом Гёте подчеркивает исчерпанность действия Фауста, его завершенность, достижение крайних границ. Происходит отклонение от обычного пути, соответствующего норме. Последовательность прожитых эпизодов образует извилистый путь. Он приводит к нынешнему состоянию, ко времени повторения и воспоминания, к мысли о необходимости изменить свое правило жизни (*regula vitae*). Ритмом трагедии тайно управляет закон желания в пространстве подчинённости. Происходит семантическое развитие от «недостачи» к порыву, от полного истощения бытия (мысль о добровольном уходе) к предельной полноте жизни. Воплощены модусы «разыгрывания» темы: индикативный, просительный-оптативный, почти молитвенный.

В этом случае точнее говорить не о смерти (уязвимости ею), но о самой себя срывающей жизни. Прилежание книжного невольника к давно наскучившему для него занятию привело к «опустошению», к тому состоянию, когда о человеке говорят, что он *«отдал всю душу»*. «Hier ist ein Saft, der eilig trunken macht; / Mit brauner Flut erfüllt er deine Höhle» («Здесь сок, который поспешно (торопливо) опьяняет, / Бурным приливом наполнит он твою пустоту») (Bd. 3, S. 30). *Vastatio, vastari* означает «опустошение»¹⁵⁶. Душа Фауста должна быть так же пуста, как та пустыня, куда его влечет.

дожник и его модель обсуждали композицию, атмосферу полотна, что было нормой времени. Обломки древних статуй превращаются в аллегория бренности.

¹⁵⁶ Не только опустошающаяся, сама себя срывающая жизни. Это переживание человека по поводу блага, истины; или размышление о том, как освободиться от своей лжи, от зла.

Последняя сцена трагедии называется «Горные ущелья, лес, скалы, *пустыня*» («Bergschluchten, Wald, Fels, *Einöde*»)¹⁵⁷.

Само понятие «размышление» в трагедии имеет жанрообразующий характер. Его можно представить как перебор мнений, ни на одном из которых нельзя остановиться окончательно и заменить выводом, основанном на твердом знании. Ни на одном, кроме того, что стоит вне ряда и является не вопросом вывода, но достоянием веры. Вопрошают о неизвестном, закрытом, о недоступной уму тайне: это и есть ситуация ночи. В сцене «Ночь» вопрошание повторяется 35 раз. Просьба, мольба определяют пристрастие Фауста к формам побудительного конъюнктива и побудительного императива, к обращениям в звательной форме и повелительно-восклицательным фразам с нарастающей интонацией. Мыслящие междометия *ach, ha* предстают литаниями энергии.

Монолог Фауста представляет собой имплицитный диалог: он переводим в диалогизированную конструкцию. В ней вторым участником мыслился сам субъект вопрошания или некто, не совпадающий с первым ни в чем, кроме функции «ответчания». Чем более монолог предполагает ответное диалогизирующее движение со стороны, тем рациональнее и убедительнее звучат речи Фауста, тем чаще он апеллирует к истине [Приложение 9].

Возникает сравнение с судебным процессом. Фауст выступает против самого себя обвинителем, затем – судьей и наконец – защитником. В сцене выражено понятие «внутреннего суда» совести, часто встречаемое в древних текстах. Традицией культуры является отчет в мыслях, словах и делах, который описывается с помощью понятий «пробуждение», «бодрствование» (Аристотель, Плотин, Паскаль). В Новое время Кант писал об этом в «Метафизике нравов» («Die Metafisik der Sitten», 1797). «Я» человека превращается в судью над самим собой и раздваивается на чувственное, индивидуальное / умопостигаемое.

Драматическую ситуацию можно описать фразой «Фауст против Фауста». Гёте акцентирует тему «избыточного» времени, изжитой жизни, завленную в «Посвящении». Он берет за основу традиционный символ «жизнь-пламя, жар» и разрабатывает его в изобразительно-

¹⁵⁷ Пастернак перевел слово «*Einöde*» как «пустыня».

эмблематическом плане. «Durchaus studiert mit *heiβem* Bemühn» («Вполне изучил, с *горячим* старанием (усилием)»), «*Heiβe* Magister, *heiβe* Doktor gar» («*Пламенный* магистр, очень *пламенный* доктор») (Bd. 3, S. 20). «Das will mir schier *das Herz verbrennen*» («Это почти *сжигает* мне *сердце*»). Из автохарактеристик возникает нрав человека между «льдом» и «пламенем»: «Und fragst du noch, warum dein Herz / Sich bang in deinem Busen klemmt?» («И ты еще спрашиваешь, отчего твое сердце / Боязливо (робко) сжимается в твоей груди?») (Bd. 3, S. 21).

Латентная мощь «вопросительного» слоя предполагает ситуацию внешнего и внутреннего (в помыслах) «изгиба-склонения». Гёте оформляет идею как вариант непрямоты, связанных с нею обходных путей. В магии, ритуалах с подобными понятиями и воплощающими их предметами-символами обычно связаны представления о запутанных линиях судьбы.

Созерцательность «ночного часа», «синего» и «черного» часа (лат. *hora nocturna*), определяет ряд мотивов: ощущение замедленного мгновения, таинство, чувство неизвестности судьбы, тени и миражи. Синий цвет своей причастностью космической идее объединяет сцены не только в экспрессивно-эмоциональное, но и смысловое целое. Раньше ноктюрном называлась молитва во время ночной мессы. Поэты и художники классических эпох любили аллегорическое изображение этого времени суток. Гёте был пленен созерцанием ночного неба на картинах К.Д. Фридриха, Ф.О. Рунге. Внимательный наблюдатель неба, он понимал, что может увидеть там поэт и философ.

Автор не создает пространственный ночной пейзаж. Описание наступления ночи (*chiaro-obscuro*) сосредоточено на небесной сфере. Фауст замечает игру тени и света: «O sähst du, voller Mondenschein» («О, смотришь ты, наполненный лунный свет») (Bd. 3, S. 21)¹⁵⁸. Гёте показывает, как к человеку исподволь «подкрадывается» мифологическая стихия и захватывает его. Это происходит так же постепенно, как наступает вечер, сначала не предвещающий никаких страхов. Одна из следующих сцен трагедии называется «Вечер» («Abend»). Время на грани потустороннего является вре-

¹⁵⁸ Традиция изображения света, который распространяется из единого источника и пронизывает композицию, имела длинную историю. Ко времени Гёте она обрела теоретическую основу. Например, в Европе была известна доктрина А. Кирхера, изложенная в трактате «Великое искусство света и тьмы» («*Ars Magna lucies et umbrae in mundo*», 1646).

менем встречи личной судьбы и мифопоэтического исхода. Цветовой аскетизм, противопоставление ахроматических цветов осуществляется по принципу – максимум света / отсутствие света, – что определяет ключевую роль астрологических и люминарных эффектов. Оппозиция «день / ночь» сопрягается с оппозицией «жизнь / смерть». Жажда жизни не противоречат желанию Фауста заглянуть в бездну ночи и готовности испить чашу. Это вызов царству здравомыслящих «взрослых».

Сквозным метасюжетом сцены «Ночь» является Пасха, один из самых любимых ангельских топосов Гёте. Колокола возвещают первый праздничный час. Гёте представил христианский сюжет как воплощение освобожденной жизни. Знание в трагедии становится темпоральным. Мыслящий рассудок стремится господствовать, предстоящая душа жаждет подчиняться и служить. Контекстуальная связь мотива ткани с именем Христа открывает ряд мистических ассоциаций. Каждый верующий знал, что зрительным воплощением чудесной беременности Марии выступало прядение. Пустые пелены указывали на воскресение. Обе Марии размахивали ими перед толпой, давая понять, что Иисус действительно воскрес. Гёте передает гимнические ноты и цепь символов-ритуалом. Короткие языковые единицы, занимая пространство отдельной строки, рассматриваются как знаки особой насыщенности. Например, обстоятельство места «Ist er in Werdelust» («Он в радости становления») в строке становится предикатом временной длительности и замедляет ход времени, обретает созерцательную функцию.

В момент Пасхи совершается поворот времени вспять: от смерти к воскресению и рождению, от зимы к весне. Переживание весны и детства сохраняет свою подлинность, помимо реальных времен года и возраста человека. В начале сцены Фауст чувствует себя усталым: «Auch hab ich weder Gut noch Geld, / Noch Ehr und Herrlichkeit der Welt; / Es möchte kein Hund so länger leben!» («Также не имею я ни благ, ни денег, / Ни почестей и величия мира; / Не хотела бы ни одна собака так дальше жить!») (Bd. 3, S. 20). Он в окружении «старых» вещей: «Du alt Geräte», «Du alte Rolle» («Ты, старый прибор», «Ты, старый свиток») (Bd. 3, S. 28). В пространственном смысле старость неподвижна. Детство является временем быстрых движений. Всякому праздничному действию присуща инфантильная, детская окраска. К обновлению, воскресению как к кульминации устремлено пас-

хальное действо. Миф «Фауста» – рождение сына-Спасителя и Его воскресение – аккумулирует проблему ребенка и детского начала вообще, одну из главных тем трагедии. Божественный ребенок являет собою чудо. Данная мифологема влечет ряд мотивов: волшебного покровителя, Рая, воплощенного в образах сада, дальней страны. Мотивом воскресения текст обращен вовне: его осуществление произойдет за пределами трагедии, истории.

Искусство стремится присвоить себе детский взгляд с тем, чтобы пройти сквозь конвенции. Эта фундаментальная интерпретация детскости как доступа к скрытой реальности связывает Просвещение и романтизм. Однако ребенка очаровывают, прежде всего, инсценировки, игровые фигуры. С ними он себя внутренне идентифицирует: «*Bewunderung von Kindern und Affen*» («восхищение детей и обезьян»). Именно детство является искусственным творением. Воображением ребенка владеют мифы, образы, игры, которые взрослым кажутся недостоверными. Дитя переживает символический мир как реальность.

Новый Завет воплотился в редких людях. Они «давно распяты и сожжены» («*hat man von je gekreuzigt und verbrannt*») (Bd. 3, S. 26). Остальные впали в постыдное младенчество. Если дети смогут забыть о мире взрослых на некоторое время, они все равно будут отданы этому миру. Смирившееся новое человечество вернулось к детству, только уже другому, недоброму. Это дети «второго» детства, вновь обретенного по своей воле.

Фауст в беседе с Вагнером размышляет о прямом пути. Речь идет, по сути, о принципе критического разума и о требовании совершеннолетия, которое выдвинул И. Кант¹⁵⁹. В первой сцене метафорика «совершеннолетия» выражена с особенной наглядностью и в развернутом виде. Слово «*erkennen*» в традиции христианской духовности обозначало «познание (упражнение) души». «*Ja, was man so erkennen heißt! / Wer darf das Kind beim rechten Namen nennen? / Die wenigen die was davon erkannt*» («Да, что значит знать! / Кто может назвать ребенка правильным именем? / Немногие, кто что-то знал об этом») (Bd. 3, S. 26). В конечном счете, истоком и одновременно целью этой деятельности служит «я», что передают возвратные гла-

¹⁵⁹ *Kant I. Was ist Aufklärung?* – Wiesbaden: Verlag von Heinrich Stadt, 1914. – S. 9.

голы, автореферентные движения: изучить себя, испытать себя, представить себя. Гёте многократно описывал, каким образом возвратное движение, направленное внутрь, воспроизводит поступательный ритм: «sich klemmt», «sich webt», «sich reichen», «sich drangt» («сжимается», «ткется», «достигается», «вторгается»). Возвратность, обращенность вопроса и действия на себя как сущностная характеристика рефлексии придает рассуждению активность и субъективность.

Гёте отмечал важность духовного руководства. Академический наставник, *Doktorvater* Фауст переполнен книжной премудростью. В слове «доктор» заключены учительные, патернальные черты. В то же время в нем сохраняется медицинский смысл (исцеление, забота). Доктор проявляет себя в милосердном искусстве врачевания. Как мудрый и доброжелательный ритор, он должен все растолковать. Античные авторы практиковали исцеление души. Они знали, что наклонности людей можно изменить, умело подбирая слова, способные убеждать. Фауст и Вагнер рассуждают о риторическом жанре и правилах ораторского искусства, о чтении и декламации.

Диспут Фауста с признательным учеником обладает почти теологическим свойством. Споры о вдохновении, о поэтической интуиции восходят к идее благодати и человеческих дел, антиномии личного переживания, постижения заповедей. В процессе чтения слово претворяется в плоть. Объектом драмы становится «речевое чувство», космос обманчивых слов. Фамулус допускает известную полезность украшенного стиля. Ситуация речи задает рисунок, определяет подбор изящных слов. В искусстве, развивавшемся под сенью риторики, считалось общепризнанным, что благородство поэзии придает элокуция. По убеждению Вагнера, отмеченное воображением слово будет выполнять функцию убедительности речи – стилистическую, экспрессивную, фатическую. Фауст говорит о чтении критическом, о соблазне слов: в их искусном плетении сердце перестает быть путеводителем языка. «Doch werdet ihr nie Herz zu Herzen schaffen, / Wenn es euch nicht von Herzen geht» («Все же вы ничего не сотворите от сердца к сердцу, / Если оно у вас исходит не от сердца») (Vd. 3, S. 25). При этом Фауст, мастер риторики, любит концентрацию «сильных» приемов и эффекты, вызываемые таким акцентированием. Он наделяет каждое понятие смысловой точностью, как в древних изречениях; прибегает к эпифонемам,

эротесису и т.д. Не дошедший до умного делания, Фауст находится между исповедью и умопремной. В этом состоянии есть новорожденность: наличие бытия при полном отсутствии знания и умения. В состоянии рождения мысль чревата разными возможностями. Сцена представляет собой описание выхода в путь, но сам путь остается невидим. Это путешествие внутреннее, с иной топографией (границами, пределами и линиями напряжений).

В сцене «У ворот» Фауст выходит за городскую стену и «спускается» в мир разнообразия. Рефлексия означает преодоление «бытийной стены», преграды. Мотив условных точек прорыва наделялся символикой: Врата Ада и Рая, «врата вечности». Если человек ребячески считает, что он один такой, не как все, тогда, наоборот, он будет «как все». Фауст, ведя беседу с собой, становится сам себе толпой, согласно формуле гуманистов (*In solis sis tibi turba locis*). Его одиночество поддерживается изнутри, оно включает в себе потребность в другом существе. Воодушевление может противопоставить человека его окружению. Но он должен вернуться к этим же людям и найти себе признание у них. К Фаусту приходит понимание, что среди людей он обретет «завершение» своих самых экстатических порывов¹⁶⁰.

В «ремарочном» субтексте представлены «локальные» обстоятельства действия, горожане разных сословий: подмастерья, солдаты, девушки простого происхождения. В народной картинке танцующие крестьяне включены в общий поток праздника. Писатель следует жанру «уличных криков», приводит фонотеку городских шумов. Действие во время пасхального праздника выражает светскую сторону жизни, бытовой, каждодневный

¹⁶⁰ Составляя схему-конспект романа Л. Тика «Странствия Франца Штернбальда», Гёте отмечал: «Радость и сила», «О картинах праздников и радости». (*Гёте И.В. Схема-конспект романа Тика // Тик Л. Странствия Франца Штернбальда / изд. подгот. С.С. Белокриницкая, В.Б. Микушевич, А.В. Михайлов. – М.: Наука, 1987. – С. 272, 273*).

О. Мандельштам напоминал о близости Гёте «к толпе», «живости ее откликов, ее одаренности, восприимчивости» (*Мандельштам О.Э. Молодость Гёте. Радиоконпозиция // Мандельштам О.Э. Собр. соч.: в 4 т. / изд. подгот. Мандельштамовским обществом; сост. П.М. Нерлер, А.Т. Никитаев. – М.: Арт-Бизнес-Центр, 1994. – Т. 3: Стихи и проза 1930–1937 гг. – С. 298*). Мыслитель не вправе отстраняться от тех плодов, которые могут вырасти на его «древо познания», и считать их посторонними себе. Пока рассудок поэта витает в сферах незаинтересованного созерцания, истина может быть любой: она жизни не задевает и ни к чему не обязывает. Жизнь должна затронуть художника за живое. Несовершенная реальность имеет уже то преимущество, что сложилась, органически выросла, приспособилась к человеческой природе и выражает ее.

мир: склонности людей, разнообразие ситуаций. Начало выдержано в традициях эпиллиона, небольшой поэмы о любовных переживаниях в духе занимательных историй с откровенной чувственностью, почерпнутых у Овидия (например, «Венера и Адонис» Шекспира, 1593).

В сцене с ее пестротой тем и стилей отражается «Пролог в театре». Гёте варьирует различные формы комедийного выражения: диспуты, перепалки, обмен площадной бранью, «кинематические» сценки. Обсуждаются популярные вопросы любви и брака, где представлен «банальный» топос культуры – война соседствует с любовью. Собранные вместе, эти маленькие комедии составили бы народный Декамерон. Множество людей не создает тесноты и хаотичности. «Пасхальный» взгляд предполагает акцент не на том, что разъединяет, а на том, что соединяет. Решение задачи может происходить лишь в сакральном центре пространства – Воскресение Христа (Приложение 10).

Слово, идущее Свыше, по вертикали, одновременно является словом площадным: оно произносится среди смертных. Первоначальное Слово разлетелось на множество звуков, рой акусм, переплетение которых создает мелодию. Гёте ориентируется на «живое» пространство и полнозвучие. Уличная толпа радуется Фауста и оскорбляет слух Вагнера. «Weil ich ein Feind von allem Rohen bin. / Das Fiedeln, Schreien, Kegelschieben / Ist mir ein gar verhaßter Klang; / Sie toben wie vom bösen Geist getrieben» («Потому что я враг всего грубого (необразованного, неотесанного) / Скрипки, крики, игра в кегли, / Для меня ненавистный звон; / Они буйствуют (неистовствуют), словно приведены в движение злым духом») (Bd. 3, S. 36). Для Вагнера экстатическая напряженность переживаний таит в себе вульгарность. Его отношение к народной музыке продолжает традицию Ренессанса, когда в проявлении народного творчества видели начало комедийное, приличествующее пародии. Строгий Вагнер доверяет себе, презирая «неразумие» жизни. Ученик слишком основателен из-за отсутствия сильных страстей, нарушающих устойчивость. Он полагает, что городское многолюдство и толпа – символы суетности – враждебны человеку культуры.

Фауст благословляет атмосферу провиденциально-благого общежителства. Он понимает природу человека глубоко и не без оттенка скепсиса. Эти чувства придают миру порядок и определенность. В экстатическом гаме Фауст сумел изнутри соприкоснуться с мифологическим творчеством.

Нормальным состоянием для мудрецов является чудо, при котором есть толпа, но нет давки. Такое состояние было на Синае (когда спускались ангелы), в Иерусалиме до его разрушения. То же будет и в восстановленном Иерусалиме. Гёте возрождает утраченную идиллию мира.

Ученик Фауста не безразличен к понятию славы, к дефинициям «места в жизни». Прием учителя крестьянами Вагнер воспринимает как «эпифанию». Идеальную схему нарушают воспоминания Фауста об отце, которого он называет «человеком сомнительной чести» («ein dunkler Ehrenmann») (Vd. 3, S. 39). Отец пытался заглянуть в «реторту» таинственных жизненных процессов, перекрещивания пород (своего рода претенциозный герметизм). В его змеевиках и тиглях шло выпаривание летучих веществ и плавка металлов. Реторта с материалом для превращения в золото была алхимией детства. Фауст отрекается от собственного «детского анахронизма» впечатлений. Тогда он выглядел как шарлатан и горе-лекарь, облачившийся в одежды врача. Герой приходит к мысли, что отцы не обеспечили потомков. В поколении отцов он увидел горькие плоды высоких замыслов. Они оказались не на высоте, остались в прошлом – в немощи, в могиле. Своей полнотой Отец Небесный заполняет все несовершенства, какие есть, будут у отцов прежних и нынешних.

В финальной строфе Фауста «Вечно женственное» («das Ewig-Weibliche»)¹⁶¹ является вечным младенчеством, вечным отцовством и сыновством. Поэт ставит Фауста в перспективу малых величин. Изображая в финале «Хор блаженных младенцев», Гёте извлекает из немецкого стиха звуки серафической фонетики.

Мгновение становится всевременным, поднимается над различием покоя и движения, вращением светил и теней. Аналемма (др.-греч. ἀνάλημμα) представляет собой вечное и универсальное средоточие времени, эсхатологический момент мгновенного и окончательного разрешения трагических противоречий. Результат, достигнутое итоговое состояние ситуации фик-

¹⁶¹ Как отмечал В.Б. Микушевич, «Гётевский Фауст спасается от Мефистофеля словом или чайным словом, сказавшимся в мистическом хоре финала. <...> Ключом спасения оказывается звукообраз “das Ewig-Weibliche”. Звуки, составляющие “ewig” (вечный) входят в “weiblich”. Вечное как бы изымается из женственного и возвращается в него. Кроме того, со словом “weiblich” переключаются звуками и глагол “verweile”, на который Мефистофель ловит Фауста и просчитывается». (Микушевич В.Б. Ирония Фридриха Ницше // Логос. Философско-литературный журнал. – 1993. – № 4 – С. 201).

сирует глагол совершенного вида – «*hier ist es getan*» («здесь свершилось»). Возрасты встречаются друг с другом.

Трагедия может быть истолкована как аллегория «школы жизни». В тексте повторяется одно и то же действие: встреча учителя и ученика, который включается в круг этого повторения как участник процесса постижения. Сцена превращается в учебный класс. Не только Вагнер, но любой человек может быть назван словом «*famulus*», исторически ориентированным на латынь («слуга, служитель, прислужник»)¹⁶². Слуга в труде и празднике переживает благо своей подневольности.

1.4. Мифопоэтическая триада «Слово – Мысль – Дело»: статус фрагмента «*Im Anfang war*» и его структура

В прологах к трагедии Гёте следовал мысли древних, полагавших, что суть любого явления скрыта в его начале. По-гречески «начало» (*αρχή*) значит также «власть». Писатель заставляет задуматься о власти всякого начала. Данная тема отчетливо мифологизирует трагедию. Прикосновение к архетипам является «пластической силой творчества образов» (выражение А.Н. Веселовского). Она способна творить самостоятельно, вне зависимости от идеи, сюжета. Слова интенсивного притяжения, «сгущенной» семантики входят в сакрализованные (обычно закрытые) тексты, и те сами «предлагают» возможные мотивировки.

Мысль, воплощающаяся в слове, указующем дело, которое в свою очередь реализует мысль (предшествующую слову), является древней триадической схемой. У истоков триады лежит множество разных традиций: древнеиндийская, древнеиранская («Авеста»), древнегреческая, христианская. В триаде снимается противопоставление составляющих ее членов. Подобные образования указывали на многосоставность и завершенность. Сущность инициаций в мистериях раскрывают три древнегреческих термина, образующие единство, – *λεγομενα* (*legomena* – то, что было сказано), *δρομενα* (*dromena* – то, что было сделано) и *δεικνομενα* (*deiknumena* – то, что было показано).

¹⁶² *Knecht* – немецкий дублет лексемы латинского происхождения.

Гёте обыгрывал традиционную тему античных «начал». «О природе согласно ее собственным началам» («De natura juxta propria principia») – пространенное название древних натурфилософских сочинений¹⁶³. Одной из характеристик античной культуры является взвешивание (лат. *ponderatio*, др.-греч. πονδερατιο) парных начал, чтобы отыскать состояние их подвижной уравниваемости на основе меры и пропорции. Парменид в поэме «О природе» («Περὶ φύσεως») связывал элементы мифопоэтической триады Мысль-Слово-Дело. Философ отделял друг от друга путь Логоса / лабиринт, палинтроп, где Логос теряется); путь смысла / путь бессмыслия.

Платон говорил, что человек может иметь тройную свободу: «Потому что все мы, люди, вместе как-то способнее ко всякому делу, слову и мысли» (348 d)¹⁶⁴. «Триадическое мышление» присуще неоплатоновской и гностической традиции. В Библии сосуществуют два различных модуса «сотворения» – «творение делом» и «творение словом»¹⁶⁵. Таким образом, триада выступает как достаточно четкий исторический и культурный индекс, что делает его надежным критерием. Данная топика, являясь гносеологически исходной и аксиологически эталонной, образует «мотивировочный» контекст.

Во фрагменте «Im Anfang war...» (Bd. 3, S. 44) воплощен поиск идеально гармоничной формы и линии (онтологической шкалы): Wort / Sinn / Kraft / Tat. В упорядоченном мире между ними не может существовать «рассогласование» или «разрыв». Для Гёте основными признаками Вселенной являются идеи полноты и непрерывности. Применение метафоры лестницы делает этот замысел более наглядным [Приложение 11].

«Im Anfang war...» представляет собой этико-семантическое ядро трагедии, текст-символ, благодаря его исключительной глубине и статусу в

¹⁶³ Одно из них приписывали Фалесу. Ср. сочинение Оригена «О началах» (230 г.).

¹⁶⁴ Платон. Протагор // Платон. Собр. соч.: в 4 т. / пер. с др.-греч. Вл.С. Соловьева; АН СССР; Ин-т философии; под общ. ред. А.Ф. Лосева, В.Ф. Асмуса, А.А. Тахо-Годи. – М.: Мысль, 1990. – Т. 1. – С. 461.

¹⁶⁵ Для Гёте Логос – понятие смысловой структурности бытия. Начальный стих Евангелия от Иоанна: «В начале был Логос», по условному традиционному переводу – «В начале было Слово». Г. Янцер в монографии «Goethe und die Bibel» систематизировала все обращения Гёте к Новому и Ветхому Заветам. – Janzer G. Goethe und die Bibel. – Leipzig: Eger & Sievers, 1929. Ее изыскания были продолжены: Graham I. Goethe. Schauen und Glauben. – Berlin; New York: de Gruyter, 1988.

пространстве произведения. Человек берет на себя долг по отношению к тексту, канонические книги не могут быть дописаны. Они требуют дословной передачи, предполагают неперемное, нормативное следование им, обладают высочайшей обязательностью договора¹⁶⁶. И это первый договор трагедии. Вскоре клятва обяжет стороны – Фауста и Мефистофеля – к верности еще одному договору.

Фауст задает себе правило схватывать образы при возникновении, когда они обладают синтетическими качествами. В данной сцене, вероятно (по крайней мере, логически), также произошла трансформация диалога в монологическую форму. Из него постепенно была вытеснена партия второго лица. Генетическая память о «диалогическом» прошлом подтверждается пунктуационной системой текста¹⁶⁷. Речевая императивность заключена в форму риторического вопроса. Прямые ответы того, к кому они обращены, отсутствуют. Четыре двоеточия, шесть восклицательных знаков создают «пунктуационную» ауру, которая типологически часто соприкасается диалогу.

Степень монотонности (однородности) отрывка в 14 строк весьма велика. Следует обратить внимание на отчетливо выраженную ритмическую и фоническую характеристику: 15 ударных *e*, 27 ударных *i* (то есть 42 ударных гласных переднего ряда), 8 ударных *ei*. Фрагмент представляет собой строгий интонационный рисунок. Четкая структура отрывка заключается в тесном единстве синтаксических групп. Паузы выделяют его еще яснее, создают устойчивый ритмико-синтаксический колон. Возникает повтор симметричных формул, то, что называется «структурой-эхом»: «Im

¹⁶⁶ О формуле представительства «говорить / делать не от себя» (См.: *Der Gesandte und Sein Weg im 4. Evangelium: die kultur- und religionsgeschichtlichen Grundlagen der Johanneischen Sendungschristologie sowie ihre traditionsgeschichtliche Entwicklung / von J.-A. Bühner. – Tübingen: J.C.B. Mohr (Paul Siebeck), 1977. – (Wissenschaftliche Untersuchungen zum Neuen Testament, 2 Reihe)*). См. также: *Evans C.A. Word and Glory: On the Exegetical and Theological Background of John's Prologue. – Sheffield: ISOT Press, 1993.*

¹⁶⁷ Напротив, В.В. Розанов писал: «Ни к кому не обращенный монолог – это сущность не только германской лирики, но также и эпоса, в значительной степени и лучшей драмы. В Гамлете, в Манфреде, в Фаусте наиболее глубоко выразил германский гений свою личность, и что все эти трагедии, как не уединенные монологи, лишь для разнообразия и изредка прерываемые незначущими диалогами». (*Розанов В.В. Эстетическое понимание истории // К.Н. Леонтьев: Pro et contra. Личность и творчество Константина Леонтьева в оценке русских мыслителей и исследователей. Антология: в 2 кн. – СПб.: Русский путь, 1995. – Кн. 1. – С. 52.*)

Anfang war...». Четыре параллельных предложения стоят на сходных ритмических местах. Они имеют одинаковое вступление (анафора) и разные продолжения. В оригинале отсутствуют признаки синтаксического слома. Каждая фраза заканчивается на строке каденцией, интонацией завершения. В пунктуации она обозначается с помощью восклицательных знаков. Точка поставлена лишь после слова *Sinn*. Фразы обретают «лествичный» характер. Известно, что в ряде мистических филиаций христианства восхождение духа соотнесено с мысленным восхождением по лестнице. Она выступает как универсальная схема, имеющая символообразующие аллоформы (древо, дом и т.д.). *Лествица* Гёте отличается за счет краёв, конца строк: *Wort, Sinn, Kraft, Tat*. Речь идет о несомненной инновации: писатель вводит в триаду еще один уровень. Возникает тетрада, и переходы в ней построены не по градуальному принципу.

Каждая фраза состоит из имени и глагола, мысли о вещи и мысли о действии. Но одним из признаков поэтики фрагмента является усиление роли безглагольного (номинативного) стихового отрезка в строфическом целом. Ключевые слова поставлены в сильную, маркированную позицию: в рифмуемом конце строки (*point*). Логическое ударение на последнем слове делает его ремой (новым сообщением) высказывания. Гёте превращает синтаксически зависимый элемент фразы в независимое, семантически самодовлеющее целое. Язык предстает при этом как реестр имен существительных (в единственном числе, именительном падеже). Слова складываются в пространственную наглядность на основании номинативного принципа, происходит созерцание имен.

Гёте обращается к ресурсам прозрачного называния множества вещей. Все четыре слова *односложные*. Их длина становится образом выражаемого ими смысла. Они отличаются мгновенностью, четкостью и энергичностью произнесения. Поэт использует «сад корней»: возможности сочетаний односложных слов для создания особого ритма¹⁶⁸. Фауст видел в слове событие: корень его дается Свыше, другие части достраиваются людьми. Пытаясь мыслить с Начала, Фауст говорит на языке, снова и впервые воз-

¹⁶⁸ Как уже отмечалось, писатель проявлял интерес к грамматике длинных словосложений. В идиостиле позднего Гёте есть черты, сопоставимые с классическим санскритом и древнегреческим языком. По обычаю корнесложения греческого языка, в одном «имени» можно соединить основы разных слов, и оно обретет родословную, культурную укорененность, наследственность (это не слово-конгломерат).

никающем. Односложным словам принадлежат особые полномочия в передаче смысла. Именно их легче всего воспринять как неделимое начало. Они часто обозначают первозданные реальности (жизнь / смерть, дух / плоть, твердь / хлябь, мгла, ночь, свет, гром)¹⁶⁹. В «нагих» корнях (форма без префикса и окончания) есть свобода от завесы¹⁷⁰. Подобные понятия характеризуются большой валентностью в приобретении новых смыслов¹⁷¹. Они определяют просодическую особенность: отсутствие оппозиции слоговых интонаций – нисходящей, восходящей и прерывистой.

Лексемы *Wort, Kraft, Tat* обнаруживают консонантное родство (глухие *t*). Лексема *Sinn* образует фонетический контраст. Слова имеют разную акцентно-ритмическую структуру (4-4-5-3 звуков). Отсутствует ярко выраженная фоническая составляющая, которая инерцией влекла бы за собой следующее слово. Соотносятся вертикальное и горизонтальное соседство слов. Оба типа этого соседства в их единстве производят эффект, сопоставимый с рифмой.

Мысль, высказанная Фаустом, сама по себе ясна. С точки зрения рассудка, она даже избыточно ясна: зачем четырежды повторять вопрос-утверждение, изменяя, по существу, только последнее слово. Одна и та же мысль воспроизводится в виде разных модификаций исходного единого. Однако сказанное не исчерпывается ответом, сколь бы определенно он ни звучал. Смысл речи, не имея очерченной локализации в тексте, обнаруживает себя в движении (или дыхании) целого. В рассуждении Фауста поэтические строки напоминают парадигмы склонения / спряжения либо так называемую тавтологическую предикацию (я есмь, который есмь). Используется прием сведения языка к основам школьной грамматики – к элементарным частицам языка и существования. Они воплощены в опыте детства и первоначального освоения речи. Фразы могут восприниматься не только как архаичные, но и как наивные, детские.

¹⁶⁹ В ряде индоевропейских языков понятие «правый» выражено только одним корнем.

¹⁷⁰ Согласно многим теориям, первичные элементы языка были моносиллабическими (См.: *Fried M. Inherent vs. derived clisis: evidence from Czech proclitics // Journal of linguistics.* – 1999. – Vol. 35, no 1. – P. 63).

¹⁷¹ Столь решительный выбор «нагого» корня имеет аналогии в немецкой поэзии конца XIX века и последующих эпох. Например, Стефан Георге ревностно освобождал слова от префиксов и суффиксов.

Гёте не ослабляет грамматику глагола. Он воплощает времена (прошедшее-настоящее), сохранив важное различие: завершенность-незавершенность – «geschrieben steht». Смыслы многофункционального глагола *sein* (*war*) располагаются между двумя полюсами: от лексически стертого значения грамматической именной связки до максимально наполненного значения «бытие». Цепное построение, вытянутое в линию, суммирует возможности каждого понятия. В контексте зыбких метаморфических корреспонденций слова связаны отношениями не субординации, но ограниченной синонимии. Гёте подчиняет Логос генологическому императиву: свести сущее и бытие к единству.

В «Фаусте» возникает номотетический текст из четырех слов с присущими ему особенностями: наличие формализованных «связочных» *sein, ist* (есть, суть), начальная позиция слова в номинативе, тенденция к импликациям и силлогизмам, формульные определения. «Номотетическая» основа одухотворяется поэзией уникальности человека. Звуковую и ритмическую отгадку читатель слышит уже в начале трагедии. Своей языковой формой текст из четырех слов актуализирует идею прочности, надежности, неразрывности. Понятия не просто семантически совмещены: здесь более уместно слово «изотоп» (др.-греч. ἴσος, «равный», «одинаковый», τόπος, «место»). Каждое из них существенно модифицируется под влиянием «соседа».

В культуре настойчиво повторялся образ *вертикали* (Золотая веревка разума Платона, евангельские тексты). В трагедии ей противостоит *figura serpentinata*. Линия змия на поверхности – *Oberflächelinie* – ломается, выворачивается, искажается. Она воплощает «пресмыскательную» природу Дявола, извивающегося Змея-искусителя¹⁷². «Wie meine Muhme, die berühmte *Schlange*» («Как моя тетка, знаменитая змея»). «Folg nur dem alten Spruch und meiner Muhme, *der Schlange!*» («Следуй только старому изречению и моей тетке, змея!») (Vd. 3, S. 66). *Змеиный извив* означает уклончивость холодного демонического сердца. В аллегориях змея превращалась в сладкоречивую искусительницу. Мефистофель, подобно «льстивому» Сатане Мильтона, разыгрывает игру

¹⁷² Ср. строки Пушкина о шестистопном, александрийском стихе в ранней редакции «Домика в Коломне»: «Извилистый, проворный, длинный, склизкой / И с жалом даже – точная змия».

личин. Логос предполагает соотнесение разных явлений с общими понятиями. Наряду с Логосом, существует слово колеблющееся. Оно приводит к перепутанности речи, переменчивой и вечно ускользающей, к своего рода «кривизне». Если не заметить этого противопоставления, исчезнет внутренняя ассоциативность односоставного ключевого антропонима «Faust» с кругом лексики *Wort, Sinn, Kraft, Tat*. Имя окажется лишенным внутри-текстовой парадигматической опоры. При переводе желательно сохранить *вертикальную ось* фрагмента. Холодковский не вполне отразил эту особенность. В переводе Пастернака амплификация – распространение речи героя – разрушает образ лестницы.

Однословное заглавие антропонимического характера, его морфемная структура и семантика имеют особый смысл. Трагедия начинается с имени, выведенного в «претекст» и семантически прозрачного. Онома-тологическая выделенность не случайна. В основных космогонических моделях (Ригведа, Ветхий Завет) мир творится произнесением имен и выкликанием бытия¹⁷³. Творчество мира номинативно, он рождается как онтологический «текст»: отклик на оклик по имени¹⁷⁴. Язык богов состоит из одних имён собственных. «Нарицательное имя» отражает реальность лишь как одно из многого, как частный случай общего¹⁷⁵. Имянаречение (ономатесия) всегда является порождением образа¹⁷⁶.

В трагедии нет контекстов, где Фауст «обозначен» не собственным именем, а с помощью перифраз. Писатель верен классическим именным структурам, прошедшим через века. Гёте осуществлял такой приём описания, как ретроспективная просопографическая аналогия. Достаточно было напомнить имя, и читатель мысленно восстанавливал в памяти образы одноименных героев.

¹⁷³ Ср. мистерии космогонических номинаций в трактате знатока Гёте, А.А. Мейера, «Заметки о смысле мистерии (Жертва)», 1932–1933. – *Мейер А.А. Философские сочинения*. – Paris: La presse libre, 1982. – С. 105–166.

¹⁷⁴ Следуя традиции, Гёте не разделял имя нарицательное (*nomen appellativum*) / имя собственное (*nomen proprium*). Имя в своем генезисе является нарицательным: возникает от нарицания (именования). Оно «пристает» к своему носителю как постоянный предикат и становится собственным. Адам сначала дает жене имя нарицательное (мать всех живых), затем имя собственное (*Булгаков С.Н. Философия имени*. – СПб.: Наука, 1998. – С. 234).

¹⁷⁵ *Гёте И.В. Заключительные замечания относительно языка и терминологии // Гёте И.В. Избранные философские произведения / под ред. Г.А. Курсанова, А.В. Гулыги; вступ. ст. и коммент. Г.А. Курсанова.* – М.: Наука, 1964. – С. 141.

¹⁷⁶ «Иметь перед собою живую сущность и не убивать ее словом» (Там же).

Рассуждения Фауста о Начале имеют природу «неократилистского» толка: в «Кратиле» Платон изложил взгляд на имя как должное отражать суть вещей. Его диалоги называются «Парменид», «Теэтет», «Федр», «Менон». Имя является инструментом распределения сущностей, и возникает вопрос: равно ли число идей числу имен. Однословное заглавие имеет большую «моделирующую» силу. Перевод слова «Faust» способен обогатить семантику произведения. Немецкому читателю антропоним известен в глубинном значении (апеллятив «кулак»). В подобном тексте все «собрано в кулак»: устанавливается соответствие между усилиями и результатом, семенем и плодом. Связь между стадиями труда становится осязаемой. Она создает условия для свободного развития смысла.

Второй план имени является элементом семантического поля «сила», синтезируется предельно «сильное» множество. Этот образ сопровождается эмотивный ряд свойств: *сила-обилие, крепость*¹⁷⁷. Словоупотребление отчетливо маркировано. В имени предполагается энантиосемический комплекс «оборонить, отразить, отогнать». Форма *Kraft, сила*, не выбивается из древнего единства *Мысль – Слово – Дело* и является ключом к семантике целого. В немецком языке для выражения силы есть разные слова: *Gewalt, Macht, Mühe*. *Kraft* отсылает к жизненной силе, вечнозеленому дереву жизни, соотносится и с физической силой, и со значениями «сверхъестественная сила», «божественная сила», «спасение» (*die Rettung*)¹⁷⁸. В данном случае словарное соответствие оказывается согласованностью с эмоциональной (и ассоциативной) точки зрения. Понятие *Faust* – превосходство – опирается на исходный семантический комплекс. Метафорическая конструкция лестницы сопряжена со значением движущей силы.

¹⁷⁷ Ср. соображения Пастернака о «силе» как главной теме «Фауста». 9 августа 1953 г. он писал М.К. Баранович: «Область, дух которой выражает собою Фауст, есть царство органического, мировая жизнь. <...> Нерв этой стихии Гёте затронул в Фаусте так полно и близко, что его язык в этом произведении кажется природным голосом самой этой силы» (*Пастернак Б.Л. Об искусстве. «Охранная грамота» и заметки о художественном творчестве / сост. и примеч. Е.Б. и Е.В. Пастернак; вступ. ст. В.Ф. Асмуса. – М.: Искусство, 1990. – С. 341*). Пастернак был зачарован «пластическим господством» над ним мира в целом.

¹⁷⁸ *Маковский М.М. Лингвистическая генетика: Проблемы онтогенеза слова в индоевропейских языках. – М.: ЛКИ, 2007. – С. 71.*

Sinn входит в репертуар ключевых слов трагедии, оно реализует собственный сюжет и уникальный смысл. Обычно это слово переводят как «мысль». «Я напишу, что *Мысль* – всему начало» (Холодковский, с. 82). «В начале *Мысль* была. Вот перевод» (Пастернак, с. 47). Мы переводим: «В Начале *Чувство* было». Это как раз тот случай, когда поиски верного слова доходят до границ непереводаемого. Производное слово *Besinnung* означает «способность к размышлению». Гёте не раз писал о «свежей здоровой чувственности» («eine frische gesunde Sinnlichkeit») (Bd.12, S. 298).

В немецком и русском языках объем значения понятий *Sinn* и *мысль* не совпадает¹⁷⁹. На наш взгляд, перевод «смысл» или «чувство» всего ближе к энергии и цели тезиса Фауста. В семантике слова *смысл* предполагается целенаправленность движения. Он формируется с «прибытием» в новое место, его трудно именовать. Лексема *Sinn* имеет значение «*направление, путь*»¹⁸⁰. Тот же корень в словах *sentire* (лат. чувствовать, думать) и *sensus*, с исходным значением пути. Несомненно, это и *путь мысли*: то, о чем думает человек, на что он решился. В западном лингвистическом контексте понятие сохранило свое ценностное и просветительское звучание. Оно окружено «сердечной эмблематикой», связано со сферой помысла «чувствующе-сердечного» начала, простоты души. Мотив пяти чувств, идущий от античности, подвергался интерпретациям в разные культурные эпохи¹⁸¹. В неоплатонической традиции ум, слово, чувства образуют неразделимое единство, связанное с ипостасью души¹⁸².

Мы бы перевели *Sinn* как «сердечный ум» и «восприимчивость», например, к явлениям жизни, которые прежде оставались незамеченными. Слово *чувство* выбрано нами с памятью о символе, *Sinnbild*. Символ вызывает представление о чем-либо отсутствующем. Указание на то, чего недостает, и есть его исходное значение: две вещи составляют единое. Грече-

¹⁷⁹ Начиная со статьи Ф.Л.Г. Фреге «О смысле и значении» («Über Sinn und Bedeutung», 1892), философы проводят различие между смыслом выражения (*Sinn*) и его денотатом или референтом (*Bedeutung*).

¹⁸⁰ Согласно одному из самых авторитетных словарей: *Wahrig G. Deutsches Wörterbuch*. – Gütersloh: Bertelsmann Lexikon Verlag, 1997. – S. 1137.

¹⁸¹ Ср. «Западно-Восточный диван» Гёте, «Из “Книги Рая” («“Aus dem Buch des Paradieses”»): «Ist somit *dem Fünf der Sinne* / Vorgesehn im Paradiese / Sicher ist es ich gewinne / Einen Sinn für alle diese».

¹⁸² См. мотив пяти чувств в истории культуры: *Die fünf Sinne. Beiträge zu einer medizinischen Psychologie* / hrsg. von M. Putschner. – München: Heinz Moos Verlag, 1978.

ский Λογος (в зачине Евангелия от Иоанна), *Wort* в немецком переводе Лютера вызывают к восстановлению исходного соположения с Νοῦς (Нус). Слово хранит энергию чувства, целостности и целительства. *Wort – Sinn – Kraft – Tat* являют собой пример синтетического «словосочетания». В переводе нам не удалось сохранить односложные слова. В двусложных лексемах – *слово, чувство, сила, дело* – ударение падает на первый слог, что затрудняет ритмическое соположение с оригиналом. Правда, в немецком языке односложных слов больше, чем в русском. Ритмическое новаторство, основанное на сочетаниях односложных слов, встречается в русской поэзии реже.

Продолжая мысль Гёте, Готфрид Бенн, переживший две мировые войны, написал: «Am Anfang, in der Mitte und am Ende war das Wort» («В начале, в середине и в конце было слово»)¹⁸³. М. Вебер говорил о «практических импульсах к действию». Его манифест завершало четверостишие из «Фауста» о воле, которая движет человеком¹⁸⁴.

1.5. Инфантильное / инфернальное

Сатана является как приговор и загадка. Ее пытаются разгадать другие персонажи. Гомункул называет Мефистофеля «северянином»: «Du aus Norden», «*Nordwestlich, Satan, ist dein Lustrevier*» («Ты с севера», «Северозапад, Сатана, место твоего вожделения») (Bd. 3, S. 213). Дьявол умеет смирять «*die nordischen Hexen*» («северных ведьм). Гёте отмечал, что «гений Европы» с наибольшей яркостью воплотился в двух контрастных культурных формах – северной и южной. Он не раз подчеркивал свою приверженность северному региону. Скандинавская мифология, темный пантеон северных богов воплощает драматизм и дух суровости. Поэт познакомился с нордической мифологией и сказаниями северных краев по

¹⁸³ *Benn G. Doppelleben. Zwei Selbstdarstellungen.* – München: Deutscher Taschenbuch, 1967. – S. 103.

¹⁸⁴ Это слова Фауста из сцены «Vor dem Tor»: «Doch scheint die Göttin endlich wegzusinken; / Allein der neue Trieb erwacht, / Ich eile fort, ihr ew'ges Licht zu trinken, / Vor mir den Tag und hinter mir die Nacht, / Den Himmel über mir und unter mir die Wellen». В русском издании отрывок приведен в переводе Холодковского: «Растет опять могучее желанье / Лететь за ним и пить его сиянье, / Ночь видеть позади и день перед собой, / И небо в вышине, и волны под ногами» (См.: *Вебер М. «Объективность» социально-научного и социально-политического познания // Вебер М. Избранные произведения / пер. с нем.; сост., общ. ред. и послесл. Ю.Н. Давыдова.* – М.: Прогресс. 1990. – С. 414).

двухтомному труду швейцарского историка П.А. Малле¹⁸⁵. Гёте писал Шиллеру, что «Фауст» «<...> благодаря своей *северной* природе должен привлечь неисчислимое множество *северной* публики» («<...> seiner *nordischen* Natur nach ein ungeheures *nordisches* Publikum finden muß») ¹⁸⁶. У скандинавов темный образ Сатаны сливался с представлением о роке. Лютеранство, одержавшее победу на севере, старалось рассеять страх перед ним. Астрология положила предел тому, чему Церковь не была в состоянии воспрепятствовать. Это мировоззрение заключало в себе возражение против всевластия Дьявола. Судьба человека зависит не от искушений и хитрости лукавого, но от движения звезд. Напротив, в южных краях защита была широкой и действенной. Борьба римской Церкви свелась к преследованию еретиков и преступников.

Скандинавы разработали также тему мыслительной активности человека. Саги содержат множество романизированных эпизодов, в которых коварные советчики вмешиваются в чужую судьбу с правом властителя. В пантеоне ранней германо-скандинавской мифологии Люциферу, царю познания, отчасти соответствовал бог Локи. Брикрен, персонаж ирландского эпического цикла об Уладах, также являлся прообразом Мефистофеля. «Ядовитый язык», воплощенное мерило хитроумия, он все улавливает в лукавые сети сознания. В более поздних текстах его представляли как ученого, человека «важных обязанностей».

Встреча Фауста и Мефистофеля происходит в сцене «Рабочий кабинет». Обособившись, Фауст очертил место, положил предел и закрепил порог. Ворота, двери являются границами домашней сферы. Но там, где существует решительное вторжение человека в тайны мира, появляется тень порочного круга. Пес вламывается пришельцем из крошечной тьмы, Фауст замечает в пуделе бестиальные изгибы. Миметическая беглость строк воплощает движение пса вперед-назад [Приложение 12]. «Wie nennst du dich?» («Как ты называешься?»), – обращается Фауст. И говорит, что у таких «господ» имя слишком ясно указывает на сущность: Вельзевул, Сатана, лжец. «*Faust*. Nun gut. Wer bist du denn? *Mephistopheles*. Ein Teil von

¹⁸⁵ «Введение в историю Дании, где обсуждаются религия, нравы, законы и обычаи бывших датчан» («Introduction à L'histoire du Danemarch où l'on traite de la religion, des mœurs, des lois, et des usages des anciens Danois», 1755).

¹⁸⁶ Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe. – Bd. 2. – № 452 (An Schiller, Weimar am 28, April 1798).

jener Kraft / Die stets das Böse will, und stets das Gute schafft» («*Фауст*. Ну хорошо. Так кто же ты? *Мефистофель*. Часть той силы, / Которая всегда желает злое, и всегда творит доброе») (Vd. 3, S. 47). Высказывание Дьявола обладает высокой энергией эпиграфа, который не только подчеркивает связь с источником, но проявляет таинственность строк Гёте. Оно обрело самостоятельную жизнь, независимо от общего контекста трагедии. Существуют разные переводческие версии. Холодковский и Пастернак не сохранили основной структурный принцип прототекста. Они прибегнули к причастному и деепричастному оборотам. «Часть вечной силы я, / Всегда желавшей зла, творившей лишь благое» (Холодковский, с. 86). «Часть силы той, что без числа / Творит добро, всему желая зла» (Пастернак, с. 50). Изменение пунктуации ведет к повышению экспрессивности. Возникает контраст декламационного пафоса и экономии речи, стройного мира и нарушений логического следования.

Фраза имеет аксиоматическое построение, состоит из взаимоисключающих положений и воплощает парадоксальную логику. Самоописание Мефистофеля отличает строгость формы. Безукоризненность метрических правил подчиняет себе спонтанность жизни и ее случайности. Кроме того, форма образует контрастное напряжение со сложным содержанием фрагмента. В нем объединяются неопределенный субъект действия («часть той силы») с личным глаголом «желать». В тексте Мефистофеля вполне сознательно ограничена сфера употребления формы «я», изъята «перволичная» стихия. Принцип «pars pro toto» является средством портретирования. Эмфатическое утверждение строится на метонимическом переносе. Имя производно: оно часть и отпечаток внеположного целого. Их взаимозаменяемость выявляет метонимическую природу Дьявола. Генитив связан с выражением языковой притяжательности, которая, в свою очередь, соотносена с «владельческой», «принадлежностной» структурой мира. Мефистофель, «часть силы», выдает дискретное начало за протяженное. При этом он не указывает, с каким целым – *pluralia tantum* (лат. «множественное только») – он себя связывает. Одно нечеткое понятие («часть») сравнивается с другим, включающим «неопределенное множество»: «силы той». Дьявол тщательно оберегает инкогнито и поднимается на такие высоты всеобщего, что вопрос о верификации становится невозможным.

Структура высказывания Мефистофеля управляется симметрией, особым качеством целого. Период имеет (в себе самом) хорошо обозримую протяженность. Это ритмически организованная, замкнутая фраза с тремя соположенными метрико-синтаксическими отрезками – колонами. Их сходство подчеркивается нарочитой расстановкой слов. В придаточном предложении «двустворчатой» строфы сохранен параллелизм числа слогов (по 6) и синтаксических структур. Почти «близнецное» сходство полустрок образует фигуру изоколы. Гёте использует характерные типы соотнесенности смысла внутри периода: противоположение (контраст значения), приравнивание (парисосис, одинаковое синтаксическое построение, или параллелизм расположения слов), уподобление (паромойосис, одинаковое звучание). Паратакисис преобладает над гипотаксисом (принцип сложносочиненного построения над сложноподчиненным). Также важны сигналы очередности.

Связь двух частей предложения выражена особой семантикой настоящего времени: *atemporale Praesens*. Оно содержит определенный модальный оттенок и употреблено во вневременной функции (всегда). Местоимение «*immer*», как и «вечно», усиливает иллюзию непрерывности. Оно имеет категорическую (подчеркнутую) достоверность и указывает на область истинности утверждения. Несовершенный вид глаголов «*will*», «*schafft*» несет значение многократности. Повторяющееся событие превращается в свойство. Видовое значение несовершенности и длительности делает ситуацию непредсказуемой, неуправляемой. Добиться уровня предсказуемости можно только за счет подавления свободы. Гёте объединяет союзом *und* два контрастных понятия в параллельной грамматической форме: доброе / злое¹⁸⁷. Части соединены алеаторически, с помощью немотивированного «и», но в соответствующем месте расположена синтаксическая граница, цезура. Явления располагаются в ценностном поле, лишенном нейтральной аксиологической зоны. Черта деления создает различие. В отчетливо противоречивом высказывании заключена некон-

¹⁸⁷ Г.О. Винокур разработал идею о том, что союз «и» может выполнять ритмико-мелодические функции, создавать иллюзию связности и завершенности там, где на деле их нет (См.: Винокур Г.О. Слово и стих в «Евгении Онегине» // Филологические исследования: Лингвистика и поэтика / сост. Т.Г. Винокур, М.И. Шапир; вступ. ст. и коммент. М.И. Шапира; отв. ред. Г.В. Степанов, В.П. Нерознак. – М.: Наука, 1990. – С. 146–196).

фликтная связь части и целого. Две половины сложносочиненного предложения имеют тождественный статус. Они указывают на наличие объективной вероятности.

В фигурах речи вроде «доброе зло», «злое добро» сополагаются антонимы. Данные парафразы не лишены смысла, в случае, если рассматривать их по отношению к какому-то конкретному проявлению (а не к понятиям «добро» и «зло» вообще). Существуют обстоятельства, при которых добро становится злым, и наоборот. Конечно, «доброе зло» значит не то же самое, что «злое добро». Быть может, то, что человек воспринимает как злое, объясняется незнанием истинных планов Божества. В применении к человеку допустима конъюнкция антонимов (любить и ненавидеть; добро чревато злом). Трудно разделить состояния и ввести их в определенные границы. Человек не делал того доброго, что желал, но совершал то злое, что ненавидел. Отношения никогда всецело не вбирают автономную реальность своих составляющих частей.

Итак, предложение имеет утвердительную форму, но ему присуща скрытая противительность¹⁸⁸. Утверждение не отвечает требованию внутреннего соответствия, или когерентности. Во фразе заключена девиация: логическое следование включает в себя логическую несовместимость. Здесь «свернуты» антиномия, семантический конфликт. Крайности логически сильнее, между ними нет золотой середины. Попытки компромисса не выдерживают столкновения со здравым смыслом. Строка выражает па-

¹⁸⁸ Немецкий философ К. Фосслер анализировал противоречие в других словах Дьявола: «Grau, teußer Freund...». «Милый другъ, всякая теорія сера, но зелено златое древо жизни». Он замечал: «Съ точки зренія чисто грамматической это предложеніе безусловно; словесно оно правильно.

...Что же касается его буквального или эмпирическаго смысла, то необходимо его признать ложью, ибо, во-первыхъ, теорія не обладает цветомъ, а во-вторыхъ, жизнь не есть дерево.

Сверхъ того, это предложеніе грешить и противъ формальной логики. Оно содержитъ въ себе противоречіе или логическую неправильность, поскольку дерево можетъ полагаться либо зеленымъ, либо золотымъ, а не заразъ и золотымъ, и зеленымъ». Затем Фосслер уточнил: истина, в отличие от грамматики, не является всецело лингвистическим занятием. «Суждения “истинно” или “ложно” направлены на внутреннюю связь между авторомъ и произведеніемъ, т.-е. на самый творческій актъ, на жизненный нервъ духа. Задевая душу произведенія, это сужденіе задеваетъ душу творца его. Ведь вообще человеческія души возможно задеть не иначе, какъ задевая ихъ произведенія и поступки» – *Фосслер К.* Грамматика и исторія языка. Къ вопросу объ отношеніи между «правильнымъ» и «истиннымъ» въ языковеденіи. – М.: Мусагет, 1910. – С. 157, 164. – Оттиск. Без тит. л. и обл.

фос, который диссонирует с сентенцией. Не предназначенный для благодеяния и милости, Мефистофель творит добро на безвозмездной основе. «Часть силы той...» – одно из тех мест, которые «по-человечески» оказываются непонятными. Злая цель Мефистофеля ясна, а добро остается загадкой. Высказывание не удовлетворяет существенному условию: проверке на истинность. Оно расходится с нашим пониманием происходящих событий. Утверждение должно соответствовать положению вещей в мире. Проблема истины заключается в том, согласуется ли связность событий, обусловленная выражением, со связностью, которую читатель видит в трагедии¹⁸⁹. Это соотношение, обнаруживаемое в тексте, придало бы ему смысл. Предложение кажется или тривиально ложным, или бессмысленным. Необходимо найти основания для сравнения добра и зла. «<...> всегда желает зло и всегда творит добро» – в природе нет образования, которое соответствовало бы этому сочетанию. В устройстве мира не бывает половины добродетели (истинная ложь или ложная истина). Согласно природе этого феномена, человек не может его делить. Как бы ни было мало зло, добром оно не станет.

Гёте обращался к разным философским, религиозным системам. На границе образной поливариантности с идеей рождается энергия единства и преодоления, которая обычно исчезает в однородной картине мира. Дьявол пересказывает современными словами рассуждение Анаксимандра Милетского. Древнегреческий философ утверждал, что всякое существо накладывает на себя вину, потому что отрывается от единого. Оно искупает ее смертью и возвращением к единому началу. Эта тема стала настойчивым рефреном в репликах многих поэтов. Самохарактеристика Мефистофеля является также софистическим топосом. Софисты прибегали к парадоксальной переоценке моральных понятий. Обман, порицаемый как зло, может стать моральным благом и превратиться в свою противоположность – в справедливость (ср. идея справедливого обмана в древнегреческой трагедии). Ораторы использовали их способы рассуждений в речах, произноси-

¹⁸⁹ Как сказал чёрт в «Братьях Карамазовых», его собрат явился Фаусту «в красном сиянии, гремя и блистая, с опаленными крыльями» (кн. 11, глава IX). Этот чёрт «любит истину и искренно желает добра». – *Достоевский Ф.М. Братья Карамазовы // Достоевский Ф.М. Собр. соч.: в 15 т. Т. 10 / ред. тома И.А. Битюгова, Г.М. Фридлендер. – Л.: Наука, Ленингр. отд., 1991. – С. 153.*

мых по конкретному поводу. Определенные обстоятельства придавали смысл софистическим моделям рассуждений.

Генеалогию идеи можно рассмотреть в контексте монизма западной мысли. Культура усвоила из классической традиции зрительную интуицию о том, что представляет собой земной мир. Весь ассоциативный ряд сдвигается в далекую историю изображений, в «поле зрения». В «Театральном вступлении» к «Фаусту» предстает сцена-помост. Внеземные зоны божественной Вселенной закреплены в сценическом пространстве: они безграничны, но обозримы. Адский мир заинтересован в том, чтобы никто не смог охватить его взглядом, составить карту или план этого мира. В культуре исчезают специально отведенные места, с которых видна целостная картина.

Эту апорию можно возвести в ранг диалектического противоречия. Гёте обладал способностью достигать ясного структурного понимания на сложном, запутанном фоне. Ему была свойственна чуткость к искажениям добра злом. Высказывание Мефистофеля не являет собой пример грамматически корректной бессмыслицы. Дьявол заимствовал теологические навыки оперирования «превосходящими разумение» антиномиями. Необходимо восстановить согласованность, расположить на «логическом древе» полноту значений текста и действительности. Возникает странная родственная связь неродственных значений. Но сквозь тесный семантический парадокс смысл прошел, оставаясь невредимым. Между двумя утверждениями, которые разрушают друг друга и создают невозполнимую лакуну, есть только «и», простая конъюнкция. Причинные связи явно не выражены, они должны выводиться из общих знаний человека, воспринимающего текст.

С точки зрения Гёте, абсолютную степень лишенности выражает равный статус добра и зла, без их различения. Суждение соотносится с поучением «золотого правила», как стали называть его в Европе. Новый Завет положил начало многовековой проповеди «золотого правила» в христианской дидактике. Эту заповедь в разных вариантах, в многочисленных парафразах читатель находит в творчестве Гёте.

Мы полагаем, что ключом к формуле Мефистофеля служит великая история, последовательность которой охватывает все, – два Завета. Она неделима и вечна. Отношения между двумя Заветами складывались в духе

предвосхищения. В Ветхом Законе есть требования, неприемлемые для Нового. Бог желает жертвенной крови, затем отказывается от нее. Елена в трагедии произносит: «Schon manchmal hob das schwere Beil der Opfernde / Zu des erdgebeugten Tieres Nacken weihend auf / Und konnt es nicht vollbringen; denn ihn hinderte / Des nahen Feindes oder Gottes Zwischenkurf («Иногда поднимался тяжелый топор жреца / Над затылком склоненного к земле, приносимого в жертву животного / И не мог свершить; ибо ему препятствовало / Вмешательство приближающегося врага или Бога») (Vd. 3, S. 259). Имеется в виду рассказ из Книги Бытия (Быт. 22:1–19). Авраам проходит через испытание, там, где ничего не видно – через ночь. Он понимает, как и в начале: Бог любит Исаака. Но насколько иной смысл он вкладывает теперь в эти слова.

«И»-отношение во фрагменте Гёте превратилось из рядоположенных отдельных фраз в согласованное прозрачное единство. В максиме действует сила, создавшая новое явление. Высказывание меняет свой модальный статус: от неопределенного к определено истинному. Мысль из дискретной становится полной. Последовательность может оставаться верной, даже если она включает противоречие. Преодоление антиномий ожидается от конкретного поступка личности, принимающей решение. Дьявол защищает себя на языке Библии, интерпретированной им в духе Евангелия от Мефистофеля. Он обращается с сакральной мифологемой как с понятийной конструкцией. Логика подмены приводит к мессианскому соблазну. Дьявол развил до бесконечности напряженность претензий. Пророк «спасения» и глашатай катастроф, Дьявол испытывает влечение к харизматическому водительству в делах духа. Он позирует как «король на троне». Гёте не оставляет места семантической двусмысленности, поскольку все подчинено ритму синтаксической расстановки. Замкнутое двуступище, самодостаточное с точки зрения синтаксиса и интонации, рифмуется внутри себя. То, что Дьявол структурировал партитивно, оказалось отмеченным целостностью. В формуле происходит сотворение глубины Дьявола и дается синтез всех сущностных суждений.

Гёте постоянно возвращался к «материи ложных пророков». Одно из величайших таинств религиозной практики – избрание – противопоставляется самозванству. Писатель настаивал на двуединой, мистериально-фарсовой системе «Фауста». Фарс и мистерия исследуют царство разных

степеней свободы, метафизику своеволия. Человек определяется по его отношению к космически-центральной инстанции власти. В фарсе, фации отменяется постулат «быть на своем месте». Все места обретают «калифов на час», неожиданных «местоблюстителей». Интерес писателя к мистерии указывает на генеалогию его творчества: религиозный театр с литургическим генезисом. В драмах пасхального и рождественского круга противопоставляются истинная и ложная царственность.

С появлением Мефистофеля всё обретает признак части, активизируется значение диминутивности. Мир и погруженные в него люди сведены к уменьшенной модели. Речи Мефистофеля присущ свой экспрессивный фон. Дьявол использует повторяющиеся приёмы. Его сравнения партитивны. «Wenn sich der Mensch, *die kleine Narrenwelt* / Gewöhnlich für ein Ganzes hält – / Ich bin ein Teil des Teils, der anfangs alles war» («Если человек, *маленький шутовской мир*, / Принимает себя обычно за целое – / То я часть части, которая была в начале всего»). Фауст отвечает: «Du kannst im Großen nichts vernichten / Und fängst es nun *im Kleinen* an («Ты не можешь ничто уничтожить в великом / И начинаешь *в малом*») (Bd. 3, S. 47). Малость сопутствует хитрости. На вопрос об имени Мефистофель отвечает: Die Frage scheint mir *klein* / Für einen, der das Wort so sehr verachtet, / Der, weit entfernt von allem Schein, / Nur in der Wesen Tiefe trachtet» («Вопрос мне кажется *маленьким* (пустяковым) / Для того, кто столь сильно презирает слово (пренебрегает словом), / Кто, далекий от всякой видимости, / Добивается только сути глубины»). Он прибегает к услугам ребячливых духов (*die Kleinen*). В диагностически важных сценах (например, договор с Фаустом) Дьявол употребляет диминутивы, важное средство в его «риторическом» репертуаре. Когда Мефистофелю необходимы вещественные гарантии, он произносит: «Ist doch ein jedes *Blättchen* gut. Du unterzeichnest dich mit einem *Tröpfchen* Blut» («Любой *листочек* хорош, / Ты подпишешься *капелькой* крови») (Bd. 3, S. 58). «Nun überlaß es meinem Witze! / Ich brauche nur ein *Viertelstündchen* Zeit» («Предоставь же это моему остроумию, / Мне нужно только четверть *часика*»).

Амплитуда «оценочных» возможностей уменьшительного суффикса является широкой: от интимно-домашнего заботливого действия до уничтожительности. Маленькое, уменьшенное вызывает (на уровне инстинкта) желание защитить, отнестись с особой бережностью, но также и презри-

тельно отбросить. Человеку, ради получения милости Дьявола, нужно совершить некое «отрицательное» в отношении самого себя действие. По крайней мере, внешне (на поверхности) согнуться, умалиться. Происходит определение границ мира, а любая граница «уменьшает» пространство. В данной схеме описан инвариант, конкретные семантические мотивировки слов могут быть различными.

Слова Дьявола являются не расплывчато оценочными, приблизительными, но строго ограниченными, жестко терминологичными понятиями (*terminus technicus*). В трагедии имплицитно разыгрывается контрастное соотношение малого и большого миров. «Schlägst du erst diese Welt zu Trümmern, / Die andre mag darnach entstehn. / Aus dieser Erde quillen meine Freuden» («Лишь разобьешь ты этот мир на обломки (кусочки), / Другой, наверное, возникнет вслед за ним. / Из этой земли бьют ключом мои радости, / И это солнце сияет моим страданиям») (Bd. 3, S. 56). После договора с Мефистофелем Фауст произносит: «Vor andern fühl ich mich so klein» («Пред другими я чувствую себя таким маленьким») (Bd. 3, S. 66). Обратное развитие, регресс человека оказывается методом освоения эволюционного древа жизни. Слова участвуют в «измерительных конструкциях» (ср. утверждение Аристотеля «Самое малое господствует над самым большим» (Механика, 847а, 22))¹⁹⁰.

Таким образом, имя Дьявола, занявшее целую строку, передаёт экспансию разросшегося «я», инфантильную потребность в отождествлениях. Реактивное, адаптивное сознание то беспредельно расширяет свои притязания, то сжимается. «Имя» Мефистофеля представляет собой инклюзивный (включающий) тип высказывания. Так обычно говорят с детьми («вот и мы...»). Гёте соотносит созвучные понятия «инфантильность» / «инфернальность» (лат. *infantilis* / *infernalis*). Дьявол создает настроение заговора и конспирации, игры в секреты. Его самохарактеристика является кульминацией инкогнито. Инфантильная инфернальность Мефистофеля имеет ярко выраженную сюжетную функцию. Мефистофель противопоставляет тривиальное – трагическому. Человек обходится малой взыскательностью того, чем держится уровень оптимизма: «Nur tierischer als jedes

¹⁹⁰ О мере и измерении у Гёте см.: *Schilling H.* Das Ethos der Mesotes. Eine Studie zur Nikomachischen Ethik des Aristoteles. – Tübingen: J.C.B. Mohr (Paul Siebeck) Verlag, 1930. – (Heidelberger Abhandlungen zur Philosophie und ihrer Geschichte. Bd. 22).

Tier zu sein» («Быть только животным, как любое животное»). Рутин и цели выживания не оставляют места трагическому пафосу [Приложение 13].

К логике связей в высказывании Мефистофеля и к верифицируемости выводов обратился Ф.М. Достоевский. Характерна его запись в «подготовительных материалах»: «Быть человеколюбивым не пагубно. А всегда есть та черта, что человек непременно должен отвечать за себя. Не наказывайте его, если хотите, но назовите зло злом, иначе вы сделаете большой вред». Далее над одной из строк указаны имена: Каин, Мефистофель¹⁹¹. Достоевский не раз возвращался к корневой антиномии Мефистофеля «Часть силы той...». Максима из «Фауста» претворяется в тему с вариациями, в умозрительный искус. Апория Гёте сообщает капрично-гротескную оживленность повествованию «Кроткой» (1876) и является парадигмой истории «фантастического рассказа». Душа закладчика не утратила впечатлительности к роковым словам и символам. Он оставляет за собой право ловить послания из мира бесконечности. «Видите, – заметил я тотчас же полушутливо-полутаинственно. Я – я есмь часть той силы целого, которая хочет делать зло, а творит добро <...> Пожалуйста, не предположите во мне так мало вкуса, что я, чтобы закрасить мою роль закладчика, захотел отрекомендоваться вам Мефистофелем. Закладчик закладчиком и останется. Знаем-с»¹⁹². Традиция Гёте относится уже к области прошлого и воскрешается как стилизация. Она имитирует утраченную гармонию между новыми веяниями и старыми преданиями. То, что отжило свой век, может оттенить реалии века нынешнего. В человеке царят путаница и непостоянство, а идеи классической литературы оставались благоустроенными: «Дескать, хоть и на краю гибели, а великие слова Гёте сияют»¹⁹³. Гёте здесь предстает как посол просвещенной эпохи, но не является духовным конфидентом, с которым умы ведут беседу вне времени и пространства. Трагедия «Фауст» становится текстом без истины, «снятым» откровением, сохраняющим свой тон. К нему может прибегнуть любой человек. Для закладчика важен мгновенный эффект «риторической фигуры», что определяет его умственную позу и словесный мираж: «Ну а косвенным

¹⁹¹ Достоевский Ф.М. Дневник писателя за 1876 год // Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: в 30 т. – Л.: Наука, Ленингр. отд., 1981. – Т. 23. – С. 167.

¹⁹² Достоевский Ф.М. Кроткая (фантастический рассказ). – Т. 24. – С. 9.

¹⁹³ Там же. – С. 10.

намеком, пустив таинственную фразу, оказалось, что можно подкупить воображение»¹⁹⁴. Апория Гёте обретает статус хода в игре. Закладчик, далекий от того, чтобы устанавливать закономерности, допускает произвольную метаморфозу, искажает слова («часть той части»). Он приводит в действие неведомые связи и соотношения, неосторожно сдвинутые с места. Неточная цитата из «Фауста» оборачивается фундаментальным ходом.

В «Кроткой» происходит инфляция первоначального знания. Религиозный смысл жизни заключается в том, чтобы отдать бытие Дающему его, Дарителю. Бог сравнивает отпущение грехов с прощением долга (Мф. 6: 12; 18: 23–35): его необходимо уплатить «до последнего кодранта». Нельзя удовлетвориться достижением какого-то предписанного «тарифа», как бы он ни был высок.

Персонаж Достоевского, служащий в кассе ссуд, являет собой искаженное подобие культуры. Он узурпировал роли подателя, получателя, спасителя, превратил их в профессию и возникает как приговор. Человек становится «ссудой», подлежащей возврату. Когда закладчик продолжал искать веру, он в действительности только испытывал верования других. Его поступок, совершенный с «добрыми» намерениями, преломившись через призму уже независящих от человека обстоятельств, возвращается в нежеланном образе. Начинается путешествие к утратам. С древности известна антитеза кротости и царства. Открытие кротости совершается как поиск выхода из магического лабиринта власти, из сети взаимозависимостей и заклинаний. Кротость-безвластие не налагает путы, она вступает в таинственные отношения с человеком.

Роман «Братья Карамазовы» (1880) помогает постичь структуру великого хода мышления Гёте. Черт Ивана Карамазова отмечает несоединимость двух фантомов, порожденных искусственно придуманной головоломкой Мефистофеля. Он сталкивается с нарушением, пробелом, зиянием отсутствия. Видит в построении парадокс неудачного откровения, в котором дан повод для соблазнов беспокойного ума. Черт прибегает к тайнообразующей ревизии: «Мефистофель, явившись к Фаусту, засвидетельствовал о себе, что он хочет зла, а делает лишь добро. Ну, это как ему угодно, я же совершенно напротив. Я, может быть, единственный человек во всей приро-

¹⁹⁴ Там же. – С. 11.

де, который любит истину и искренно желает добра. <...> Честь добра кто-то берет всю себе, а мне оставлены в удел только пакости. Я ведь знаю, тут есть секрет, но секрет мне ни за что не хотят открыть, потому что я, пожалуй, тогда, догадавшись, в чем дело, рявкну “осанну”, и тотчас исчезнет необходимый минус и начнется во всем мире благоразумие, а с ним, разумеется, и конец всему, даже газетам и журналам, потому что кто ж на них тогда станет подписываться»¹⁹⁵ (XV, с. 82). Черт, исказив иерархию ситуации в трагедии, довел выводы до логического завершения и сделал решительный поворот в аргументации. Чувствуя родство с Мефистофелем, он одержим беспокойным желанием идти дальше. Вера снижена до уровня здравого смысла, житейского соображения, доводов о возможности и вероятности. В суждении присутствует миссионерское искажение истины: если бы удалось воплотить акт рассудительности и благоразумия, то прекратились бы разногласия, все приняли бы правую веру. Здесь рассуждений больше, чем опыта и интуиции.

Достоевский заставлял читателя вдуматься в сущность метафизики, «снять общую идею со всех мучительных противоречий». Внутреннее противоречие в этике долго продержаться не может. Если в действительности так не бывает, то человек владеет случайной, а не логически необходимой характеристикой мира. В годы работы над «Братьями Карамазовыми» Достоевский вновь прочел или просмотрел вторую часть «Фауста»¹⁹⁶. «Старец – это берущий вашу душу в свою душу и в свою волю» – данное выражение из романа восходит к сцене «Горные ущелья. Лес. Скала. Пустыня» из трагедии Гёте (акт V). *Pater Seraphicus* «принимает в себя» рано умерших блаженных младенцев и наделяет их мудрым зрением.

¹⁹⁵ Достоевский Ф.М. Братья Карамазовы. – Т. 15. – С. 82.

¹⁹⁶ См. черновые записи к роману «Братья Карамазовы» (Достоевский Ф.М. Материалы и исследования / Институт русской литературы; под ред. А.С. Долинина – Л.: Изд-во АН СССР, 1935 – С. 87.). К проблеме «Гёте-Достоевский» ученые обращались не раз (Например: Мишеев Н.И. Русский Фауст. Опыт сравнительного выявления основного художественного типа Ф.М. Достоевского // Русский филологический вестник. – Варшава, 1905. – Т. 53. – С. 298–308; 1906. – Т. 54. – С. 324–358; 1907. – Т. 55. – С. 1–29.).

Ščennikov G. Goethe's «Faust» and Dostoevsky's Brother Karamazov». The Problems of retribution and transfiguration // Dostojewskij und Deutschland. Unter Berücksichtigung seiner internationalen Bedeutung. IX Symposium der internationalen Dostojewskij-Gesellschaft. Baden-Baden. 4–8 Oktober 2001. – Baden-Baden: Dostojewskij-Gesellschaft, 2001. – S. 10.

Слова отца Паисия об «ученых мира сего», обращенные к Алеше, звучат так: «Но разбирали они по частям, а целое просмотрели, и даже удивления достойно, до какой слепоты. Тогда как целое стоит пред их же глазами незыблемо, как и прежде, и врата адовы не одолеют его»¹⁹⁷. Только немедленные ответы формируют привычку действовать вслепую, «по частям»¹⁹⁸.

1.6. Аксиология мгновения: пафос географический и мистический

Фауст произносит перед Дьяволом проклятья «соблазнам века». Для упражнения в духе «презрение к миру» (*contemptus mundi*) характерен привычный мотив: горестный удел человека от рождения до смерти. Фауст проклиная все, что охватывает душу «соблазном и фиглярством»: слепоту видения, обман славы. Слова «so fluch» «verflucht», «Fluch» («будь проклят», «проклятие») повторяются во фрагменте 10 раз. «Verflucht sei Mammon, wenn mit Schätzen / Er uns zu kühnen Taten regt, / Wenn er zu müßigem Ergetzen / Die Polster uns zurechte legt!» («Будь проклят Мамона, когда богатствами (сокровищами) / Он побуждает нас к смелым делам (к отважным поступкам), / Когда он для праздного наслаждения / Вовремя подушку нам готовит») (Vd. 3, S. 54). Согласно традиции, Мамона считался языческим божеством, покровителем богатства. Возможно, потому халдейское слово – «собственность, прибыль» – оставалось без перевода в европейских текстах¹⁹⁹. Таким образом, Фауст невольно обыгрывает значение понятия: он сам уже имеет дело с нечистым имуществом.

Договор Фауста и Мефистофеля вводит читателя в курс небесных расчетов: это род цены. Пари заключается на мгновение, которое может «задержаться», «помедлить», «пребыть»: «Verweile doch! Du bist so schön» («Помедли же, ты так прекрасно») (Vd. 3, S. 57). Условие основано на

¹⁹⁷ Достоевский Ф.М. Братья Карамазовы. – Т. 14. – С. 155–156.

¹⁹⁸ Modus operandi Мефистофеля очевиден. В статье, посвященной «Речи Достоевского о Пушкине», О.Ф. Миллер с горечью писал о том, что примирение, обещанное на празднике, «промелькнуло и скрылось. Памятник Пушкина собрал нас воедино лишь на минуту, и русскому Мефистофелю остается только весело потирать себе руки и приговаривать: *divide et impera*» (Миллер О.Ф. Пушкинский вопрос // Русская мысль. – М.: Изд-во П.Б. Струве, А.А. Кизеветтер, 1880. – Кн. 12. – С. 32.).

¹⁹⁹ Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm / bearb. von Dr. M. Heyne. – Leipzig: S. Hirzel Verlag, 1854–1960. – Bd. 12. – S. 1519.

прагматичной концепции времени. Мефистофель измеряет в одних и тех же единицах хронологию и аксиологию. Мгновение меняет смысл в диапазоне от метафизики первоначал до утилитарной цели. Для каждого из протагонистов данное понятие имеет свое значение. Дьявол сводит длительность человеческой жизни к арифметическому исчислению моментов. Фауст превращает неотвратимо утерянное прошлое в будущее, построенное по собственному желанию.

Гёте цитирует устойчивую формулу, прочно закрепленную за темой времени. Эта формула настолько автономна, что материал ее выделяется в самостоятельную, независимую часть. В трагедии выражения со словом «Augenblick» не являются единичными риторическими образованиями. Возникает содержательное и вербальное сходство фраз. Например, в разговоре Мефистофеля с учеником – когда он является в образе мнимого собрата по профессии – дается такой же семантический ход, реализуется та же метафора, что и в договоре с Фаустом. «Doch der den Augenblick ergreift, / Das ist der rechte Mann» («Все же тот, кто схватит миг, / Тот настоящий человек») (Vd. 3, S. 65). Совершенный вид глагола «ergreifen» при гедонистической оценке означает мгновенное действие, стимулирующее длительное состояние.

В немецком слове «Augenblick» («миг», «мгновение») актуализирована связь времени и видения. Смысловая насыщенность динамичного, «силового» понятия – «взгляд глаза», «молния глаза» – превышает возможности русского эквивалента. Суть договора заключается в наказании осуществлением желаний. Главное условие сделки связано со словом: «Werd ich zum Augenblicke sagen» («Скажу мгновению...»). Если мир был создан словом, то словом он может быть остановлен. Время превращается в «рассыпанную» вечность: из него извлекается одно мгновение, которого еще нет. Оно принадлежало бы своему месту и владельцу, вросло, прижилось в природной ткани как органическое тело. Задержанное мгновение создает «разрыв» в зримой связи вещей, ведет к потере нити. Чужеродная мертвая ткань начинает присутствовать в живом сознании.

Сделка «отбрасывает тень» на сцену встречи Мефистофеля с учеником, являющейся своего рода дигрессией, ответвлением беседы. Вторая смысловая симметричная пара повторяет ситуацию «учитель-ученик». Гёте вводит читателя в тот же круг слов-индексов и в репертуар оппозиций, ко-

торый уже очертил в диалоге Дьявола с доктором Фаустом. Одна идея проведена через ряд вариантов; персонификации идеи меняются. В этом случае мысль усваивается конкретно, с пониманием известной подвижности ее содержания.

Встреча с учеником являет собой и сцену с Мефистофелем, и творение Мефистофеля. Мефистофель «в длинной одежде Фауста» остается в качестве его местоблюстителя, практикующего мэтра. Дьявол обрушивается на личины, но сам остается в маске. В эпоху барокко эмблемой этой иллюзии стал «театр в театре». Зрители верят, что актер не на сцене, поскольку он разоблачает другую сцену.

В месмерическом двоении Фауст и Мефистофель выступают как проявление единого целого²⁰⁰. «Ihr seht einen Mann wie andre mehr» («Вы видите человека, каких много»), – произносит Мефистофель (Bd. 3, S. 61). Функция авторитетного учительства воспитывает стремление к порядку. «Doch Ordnung lehrt Euch Zeit gewinnen» («Все же порядок научит вас извлекать пользу») (Bd. 3, S. 62). Мефистофель создает каталогизирование людских поприщ (Collegium Logicum, Metaphysik, Gesetz und Rechte, Theologie, Medizin). В этой классификации жизненных путей и ситуаций каждой возможности отвечает зло, характерное для нее. Нужно выбрать наименьшее зло: «Was diese Wissenschaft betrifft, / Es ist so schwer, / Den falschen Weg zu meiden, / Es liegt in ihr so viel verborgnes Gift» («Что касается этой науки – / Так тяжело остерегаться ложного пути; / Таится в ней много скрытого яда») (Bd. 3, S. 64). Он рассуждает перед робеющим «вечным новичком» о медицине в терминах «донжуанского» кода²⁰¹. Мефи-

²⁰⁰ В.Г. Сахновский писал о постановке В.Ф. Комиссаржевского: «И когда Мефистофель прижимался своим холодным профилем к пламенно горящему лбу Фауста, словно выползшая из его раздумий, словно частица его существования, нетленная, вечная, разлагающая чувство и мир и спокойную целостность всего, – это я чувствовал, это мне передалось». (Сахновский В.Г. Фауст в постановке Комиссаржевского // Маски. Ежемесячник искусства театра. – М.: Изд-во П.П. Рябушинский, 1912. – № 1. – С. 33.)

²⁰¹ Гюго в примечании к «Предисловию» к «Кромвелю» (1827) писал о том, что воображением всего Средневековья владеет «великая драма человека, губящего свою душу». «Особенно поражает при сопоставлении двух пьес-близнецов — “Дон Жуана” и “Фауста” то, что дон Жуан – материалист, а Фауст – спиритуалист. Один познал все наслаждения, другой – все науки. Тот и другой вкусили от древа познания добра и зла; один сорвал его плоды, другой исследовал его корни. Первый губит свою душу, чтобы наслаждаться, второй – чтобы познать. Один – вельможа, другой – философ. Дон Жуан – это плоть, Фауст – это дух. Эти две драмы дополняют одна другую» (Гюго В. Собр.

стофель испытывает неприязнь к теоретическому направлению мысли, когда все человеческое становится объектом рефлексии. Наставник призывает школяра отказаться от суемудрия, просит об умеренности, «ослаблении». «Nur muß man sich nicht allzu ängstlich quälen» («Только не нужно слишком мучиться») (Vd. 3, S. 65).

Диавол виртуозно владеет языковыми эффектами²⁰². Урок Мефистофеля вводит в логический аспект проблемы. Когда обнаруживается формально безупречная вопросо-ответная конструкция, фиксируется смысловой сбой. Ученик произносит: «Doch ein Begriff muß bei dem Worte sein» («Все же идея должна быть у слова»). «Ответная» часть, лишь внешне имитируя отклик на вопрос, на самом деле является квазиответом: для удобства языка не всегда нужно, чтобы слова обладали точным смыслом. Неясность может оказать услугу. Мефистофель осуждает суетность слов, подозревая их в односторонности и поверхностности. «Am besten ist's auch hier, wenn Ihr nur einen hört, / Und auf des Meisters Worte schwört. / Im ganzen – haltet Euch an Worte!» («Лучше всего, когда вы слушаете лишь одного / И ручаетесь за слова наставника, / В общем – придерживайтесь слова!») (Vd. 3, S. 64).

Гёте сосредоточивается на промежутке между настоящим и будущим. Такого глагольного времени нет. Но именно повелительное наклонение связывает намерение с исполнением. Императив является рубежом между ними: «Bedenk es wohl» («Обдумай же»), «O glaube mir» («О, верь мне»), «Das läßt sich hören!» («Услышь это!»), «Wir gehen eben fort» («Так уходим»). Обилие автономных прескрипций, предлагающих сделать то, что отсылает к плану будущего. Контексту договора необходимы предельные глаголы. Они обозначают действие с дискретной целью, а не деятельность, у которой нет внутреннего предела. «Euch ist kein Maß und Ziel gesetzt. / Beliebt's Euch, überall zu naschen, / Im Fliehen etwas zu erhaschen, / Bekomm Euch wohl, was Euch ergetzt. / Nur greift mir zu und seid nicht blöde!» («Вам не поставлены предел и цель. / Соизвольте лакомиться всюду, / В бегстве что-нибудь поймать, / Получите на здоровье то, что вам доставляет насла-

соч.: в 15 т. / пер. с франц. Б.Г. Реизова; под ред. В.Н. Николаева, А.И. Пузикова, М.С. Трескунова. – М.: ГИХЛ, 1956. – Т. 14. Критические статьи, очерки, письма. – С. 86.).

²⁰² Свой понятийный словарь мог бы предложить исследователь, стремящийся доказать сходство игры Мефистофеля с эффектами барочного «остроумия», его языкового острания (барочная категория «*metaviglia*»).

ждение (веселит вас, развлекает) / Только схватитесь за меня и не будьте робким») (Vd. 3, S. 58). Времена оказываются носителями особого медитативного наклонения.

Для Фауста, обреченного жить в четырех стенах, соблазн воплощался в путешествии. Гёте строит сюжет вокруг стремительно расширяющейся географии вследствие искушения переменами. Даются пространственные адреса («Кухня ведьмы», «Прогулка», «Дом соседки», «Сад», «Беседка в саду» и т.д.). Возникают сигнально-знаковые элементы материальной среды: дорожное снаряжение путников, ландшафт. Человек устремляется навстречу судьбе, чтобы «воссоединиться» с вербальным творением под названием «Augenblick».

Первые странствия Фауста описываются не на фоне пейзажа, марины, этюдов неба, а в интерьерных сценах. Их география сокращается или даже «опускается». Они представляют собой не поступательное, линейное движение, но более прихотливое – с возвратами, отклонениями в сторону, остановками. Мефистофель предлагает совершенно иные условия жизни, чем те, к которым Фауст привык до сих пор. «Ich muß dich nun vor allen Dingen / In lustige gesellschaft bringen» («Я должен, прежде всего, / Доставить тебя в веселое общество») (Vd. 3, S. 69). Путь искушений Фауста начинается в родной стихии Мефистофеля – в «Погребе Ауэрбаха в Лейпциге», похожем на земную трещину, в бесовском пространстве²⁰³. Он выступает ме-

²⁰³ Эту сцену многие считали неуместной. Например, А.А. Бестужев в письме из Сибири замечал: «Теперь ломаю голову над Фаустом. <...> Напрасно, однако ж, мне кажется, или по крайней мере излишне поместил Гёте в Фаусте некоторые сцены, например, сцену в погребу с пьяными» (Александр Бестужев в Якутске. Неизданные письма его к родным. 1827–1829 г. / подгот. М.И. Семевский // Русский вестник. Журнал литературный и политический. – М.: Изд. М.Н. Катков, 1870. – Т. 87. – № 5. – С. 245).

Любопытно, что образы Гёте постоянно возникали в воспоминаниях о ночном артистическом кабачке «Бродячая собака» (1912), в подвале на Кисловке. В стихотворении «Мансарда. Отрывок романа “Вступление”» кабачок описал один из частых посетителей – Б.М. Зубакин. «“Мансарда” – мира Нотр-Дам – / Своею кровлей островерхой / И Мефистофеля и Гретхен / Мешает с пивом пополам» (Зубакин Б.М. Медведь на бульваре. – М.: Изд-во Всероссийского Союза Поэтов, 1929. – С. 14–15.).

О «Бродячей собаке» писал А.А. Мгебров. «В маленьких сводчатых помещениях его быстро воздвигнулись фантастические высокие каминны, словно непосредственно перенесенные из фаустовских кабачков, которые так ярко отобразил Гёте». «В эти мгновения тихо влетал к нам дух Гёте и Данте, Гоцци, Гофмана, и мы по-настоящему сближались между собою наподобие гофмановских “Серрапионовых братьев”» (Мгебров А.А. Жизнь в театре: в 2 т. / ред. и вступ. ст. Е.М. Кузнецова; коммент. Э.А. Старка. – М.; Л.: Academia, 1932. – Т. 2: Старинный театр; театральная лирика

тафорой конца ойкумены, воплощением географической закрытости, хотя фоном для действия становится город. Чтобы придать декорациям видимость глубины, Гёте воплощает принцип театральных кулис.

Мефистофель стремится излечить Фауста от невыгодных последствий ученого затворничества и призывает, к новой, пестрой жизни («zum neuen Lebenslauf»). Дьявол отказывается трансценденции в пестроте, видит там безграничную монотонность. Импровизация буршей окружает и дополняет контекст: стихотворные состязания в жанре «demande d'amour» (любовный вопрос). Брутальная словесная субстанция и эротический фон возникают уже в открывающих сцену диалогах. Они построены в соответствии с духом наукообразного «распутства», восходящим к «науке любви» Овидия. Движение стиха совершается вертикально: от банального наигрывания в погребке до высоты, «когда свод отзывается» («wenn das Gewölbe widerschallt»). Зрительно и акустически происходит постепенное горизонтальное расширение пространства, и вместе с воспарением звука оно захватывает небеса [Приложение 15]²⁰⁴. Гёте любил быструю смену настроений: от шутки к тайнам Вселенной. Поэт сознательно добивался такого же эффекта, как в «Волшебной флейте» Моцарта, продолжение которой он задумал.

Встреча в погребке Ауэрбаха всецело принадлежит миру людей. Странствие имеет «человеческий» характер: оно связано с погружением Фауста в стихию страстей. Одной из черт мифологического мышления является отождествление противоположных ценностных полюсов. Например, для образной системы Апокалипсиса характерна симметрия сакральных и inferнальных символов. В поэтической эсхатологии Гёте проступает традиция апокалипсического мышления.

В сцене даются два образа: сниженная картина пира с его дешевым, разбавленным вином и пир, на котором льется настоящее вино. Антитеза, не теряя первоначальной интонации застольной шутки, приобретает целенаправленный смысл²⁰⁵. Данное противопоставление является органиче-

предреволюционной эпохи и Мейерхольд, пролеткульт. – С. 157, 172, 173). Стиховое единоборство – мотив обязательный для топоса кабака.

²⁰⁴ Hoppin R.H. Medieval Musik. – New York; London: W.W. Norton, 1978.

²⁰⁵ В этом контексте замечательно письмо матери Гёте герцогине Амалии (1785 г.), опубликованное в русском журнале: «В октябре был здесь праздник Вакха. То-то был шум, гам и веселье! Винограду-то, винограду, – точно в Ханаане! И в моем садике ви-

ской частью темы «Нового Завета». В этой проекции Мефистофель предстает в облике Антихриста. Он вооружен inferнальными атрибутами. Один из «веселых малых», Зибель, замечает хромоту Дьявола: «Was hinkt der Kerl auf einem Fuß?» («Что, хромотает малый на одну ногу?») (Bd. 3, S. 74). Типично фарсовая деталь – физический недостаток Мефистофеля – читается как «инфернальная печать» и знак порочной природы. Разъезды Мефистофеля (из Риппах в Лейпциг) осмысляются как еще одна грань его inferнальной вездесущности. Мгновенная «перемена декорации» имеет оттенок маскарадного переодевания. Мефистофель «вбирает» души буршей в себя, что совмещается с мотивом греховной трапезы в ее предельно архаизованной форме. «Und ist ganz kannibalisch wohl / Als wie fünfhundert Säuen» («И вполне по-каннибальски, / Как пятьсот свиней») (Bd. 3, S.74).

Тема льющегося вина потенциально сопоставляет «апокалипсическую» ситуацию с мотивом острова, отрезанного от внешнего мира. Тональность картины сообщает смысл таким деталям пейзажа, как заполненность пространства вином и огнем. Историко-культурная география сцены имеет свой конфессиональный аспект (языческий, христианский). В отличие от предыдущих картин, в этой сцене топонимы, их дериваты довольно плотно покрывают культурное пространство (Римская империя, Испания, Париж, Лейпциг, Риппах)²⁰⁶. Строго говоря, оно не имеет связи с действием и сюжетом трагедии. Но расширяет тот контекст, в котором получает более полное объяснение «разыгрываемый» сценарий. Так восстанавливается объем обоих пространств, «основного», вовлеченного в действие, и «второстепенного», лишь упомянутого. Амурная хроника Лейпцига обретает библейские черты. Бурши упоминают астионим «Рим», мировой центр христианства, связанный с первыми веками Церкви. В «Фаусте» этот образ-парадигма являет собой манифестацию смысловых значений, на первый взгляд, не относящихся к непосредственному действию. Географический пафос превращается в мистический. В традиции сакральной геогра-

села – одна кисть...». (Мать Гёте. По прозванию – Фрау Рать и фрау-Ая (Еще один из портретов гёте-шиллеровской эпохи) // Сын отечества. Журнал политический, ученый и литературный. – СПб.: Изд. А.В. Старчевский, 1859. – № 15. – С. 431.).

²⁰⁶ Один из параграфов в монографии немецких ученых называется «Strassburg im Faust». Описывается, как отразились в трагедии события страсбургской жизни, встреча с Гердером (*Minor J., Sauer A. Studien von Goethe-Philologie.* – Wien: Verlag von Carl Konegen, 1880.).

фии резко выражена склонность к пространственному единству. С точки зрения идеологического генезиса сюжета, Рим соотносится с периодами расцвета (символа изобильности) и упадка. «Хлеба и зрелищ!» (лат. panem et circenses) представляет собой пейоративный мотив воплощения Слова в Хлеб. Воображение человека занимает не транспектива, но насыщенные потребности.

«Urbi et Orbi» («Urbs-orbis») является канонической формулой греко-римской древности и средневековой мысли. Она неразрывно связана с идеей сообщаемости. Экзотопия (вненаходимость) способствует познанию иной культуры, заставляет задуматься о месте мистического опыта в секулярной культуре²⁰⁷. Художники интерпретировали образ-парадигму согласно национальным эстетическим идеям. Он подчиняет своему влиянию пространство «Римских элегий» Гёте (1788) и сцену из «Фауста». Рим предстает как мир с многократно усиленными оптическими и тактильными ощущениями, выражает атмосферу, настроение.

Фауст возлагает надежды на запасной вариант магической операции по овладению временем, которая осуществляется в следующей сцене «Кухня ведьмы». Г. Бойезен писал в комментариях к «Фаусту»: «Он (Гёте) самым решительным образом называл запутанные и темные аллегории сцены в кухне ведьмы “драматическо-юмористическим вздором”»²⁰⁸. Е. Дюринг также отмечал: «<...> у него можно говорить только о драматизированной лирике Фауста. Но слабая сторона в этой лирике состоит в том, что она находится не на своем месте, то есть она претендует быть драмой, тогда как на самом деле обнимает лишь ряд настроений, случайно сопровождающихся несколькими пестрыми образами, как, например, кухня ведьмы»²⁰⁹.

В сцене органически сочетаются две идеи «усиленной» до предела жизни – юность и возрождение. Платон заметил, что значение слова «миф» оп-

²⁰⁷ Faure B. The Rhetoric of Immediacy: A Cultural Critique of Chan // Zen Buddhism. – Princeton: Princeton University Press, 1991. – P. 8.

²⁰⁸ Бойезен Г. «Фауст». Комментарий к поэме: с историко-литературным очерком легенды о Фаусте / пер. с нем. Н.В. Арского. – СПб.: Изд. Л.Ф. Пантелеева, 1899. – С. 74. В 1816 г. Гёте писал о сцене с ее «сумасбродным» содержанием и «драматико-немецким вздором». Как и вся трагедия, это «сумасшедшая вещь и превышает обычные чувства».

²⁰⁹ Дюринг Е. Гёте и представленный им лирический элемент поэзии // Дюринг Е. Великие люди в литературе. Критика современной литературы с новой точки зрения / пер. с нем. Ю.М. Антоновского. – СПб.: Изд. О.Н. Поповой, 1897. – С. 146.

ределяется глаголом «желать»²¹⁰. Фаустовский сюжет в культуре связан с мотивом желания, омоложения. Человек совершает своего рода обмен между смертным и вечным, который включается в универсальную схему обмена. Важно не просто вернуть утраченное, но получить сверх того, что имеется. Гёте завершил «Кухню ведьмы» в Италии в 1788 г. В декоративном инстинкте латинской природы его влекла четкая, архитектурно-оконченная форма натуры. «Северному беглецу» была нужна ее незыблемо-отложившаяся основа. Христианский наследник античности, Рим был символом «помедлившего» времени. В библейско-христианской онтологии важен постулат свободы, возможность для человека актов падения и восстания. Они передаются категориями греха и умопремены. Их парадигмой служит мифологема Эдема, потерянного и возвращенного Рая. Первозданный Эдем, блаженная страна бессмертия и вечной юности, стал из наличного искомым. Гёте переживал тоску о садах Эдемской колыбели, древнем и воображаемом театре. В нем можно проиграть желанные роли, осуществить в легендарной стране свои мечты. Эдем не мог остаться аллегорией, обозначающей сакраментальную жизнь культа и веры. Он должен был облечься в реальность. Новый Эдем воплощен в образе Италии, страна-рай тождественна Раю изначальному. Писатель соотносил Эдем с античностью, утверждал родство Эллады и Италии, платонизма и христианства. Метафорическая система текста воспроизводит «миф истока», ситуацию возвращения к первоначалу, к райскому бытию. Внутренняя связь с окружающим природным миром, его ритмами и законами неизменно сопутствуют описаниям исходного состояния человека.

В «Кухне ведьмы» «пестрая жизнь», которую Мефистофель обещает показать Фаусту, называется «безумной волшебной сущностью» («das tolle Zauberwesen»). Тактильно-чувственное переживание мира, образ ткани имеет ясно очерченную сферу отсылок к телесности человека. «Versprichst du mir ich soll genesen / In diesem Wust von Raserei?» («Ты обещаешь мне, я выздоровлю / В этом нагромождении безумств?») (Vd. 3, S. 75). Фауст нуждается в услугах ведьмы.

²¹⁰ На эту мысль Платона указывали не раз (Лосев А.Ф. Диалектика мифа: дополнения к «Диалектике мифа» / сост., подг. текста, общ. ред. А.А. Тахо-Годи, В.П. Троицкого. – М.: Мысль, 2001. – С. 97–103. (Философское наследие. Т. 130)).

Одним из популярных в Германии стало сочинение Ульриха Молитора «О чародейках и предсказательницах» («De lamiis et Phitonicis milieribus», 1489). В базельских изданиях книги повторяется иллюстрация «Кухня ведьмы» («Nexenküche»): сатанинское ритуальное жертвоприношение. Две ведьмы склонились над дымящимся варевом. Они держат в руке змею, символ дьявольских козней, и петуха, предвестника рассвета, конца могущества дьявольских чар. В христианской иконографии подобный сюжет встречался редко. В кукольных комедиях о докторе Фаусте ворон, «адская птица», предрекает ему смерть: прилетает и уносит договор. Вера приписывает ворону – помимо долговечности, зловещих и отвращающих способностей – еще и отношение к сокровищам земли, родам. Античные герои, решив искать сказочное царство блаженства, именно ворона берут в проводники. «Раденье обезьянье» становится знаком художника, имитатора, копирующего природу, как в готическом искусстве. Животные появляются в соответствии с принципами их сочетаемости в семантические пары. Обезьяны и вороны, василиск принадлежат силам Сатаны. Это первая ступень в символике бестиария, вторая – магическое приручение. Имелась в виду алхимическая операция: превращение одной субстанции в другую.

В представлении древних, Аид и преисподняя были отделены от земного мира. Сцена Гёте расположилась «босховой» кухней, не то на небе, не то на земле. Здесь присутствует не вся полагающаяся «по штату» свита. В русской и немецкой «демонической» традициях существуют сходство и различие, которые сказываются на переводческих решениях. Ведьма Гёте похожа на сказочную ведунью. И все же концепт «Нехе» не вполне имплицативно очевиден для носителей русской культуры. Его сопровождает также положительная импликатура. Он соответствует представлению о могучей древней богине, повелительнице жизни и смерти. Ведьма может представать как «творящая чудеса». «Кухня» является образцом потенциальной мощи креативных чудес. Именно у очага, центра жилища, в мифологическое время разыгрывалась драма творения. Здесь царит атмосфера тьмы, насыщенной чувственностью и ощущением обновления. Пространство риска открыто для разрушительных сил, непредсказуемого пути и непрерывных испытаний. Сцена готова принять неведомую трагедию познания [Приложение 16].

В ремарке отмечено: «Indessen haben die jungen Meerkätzchen mit einer großen Kugel gespielt und rollen sie hervor» («Тем временем юные мартышки играли с большим шаром и выкатили его») (Vd. 3, S. 77). В идеале открытая человеку реальность и художественный образ являются трехмерными. Плоскость стремится обрести объем, как в сферическом мире многочисленных античных космологий (Филолай, Парменид): мир звенит, как стекло, он пустой внутри, подает звук. Поэт описывает демографию поверхности: ее обитателей, их «родовые окончания», то, что они видят и слышат.

Действие соотносится с «операционными» текстами. В них приготовление пищи изображалось в космических терминах мужского и женского начал. Ведьма является потенциальной воскресительницей, подобно невесте, жене или матери героя в «человеческом» мире. Это связано с ее материнскими функциями. Сфера женского оказывается областью универсалий: вечных представлений о рождении, стихии произрастания, любовном соблазне и страдании. В сцене с матерями Фауст снова представит ведьму, демоническую «хозяйку», и кухню с ее непостижимыми мистериями. Гёте включил в миф два взаимосвязанных мотива: описание пространства творения как кухни и эротизацию бытового предметного мира. Ведьма готовит для Фауста напиток времени: «ein gutes Glas von dem bekannten Saft» («добрый бокал известного сока») (Vd. 3, S. 81). Он выступает в качестве символа утоления жажды. Названы кухонные аксессуары (котел, бокал, «странные вещи домашнего обихода», стаканы и горшки). В древних историях, например, в валлийской мифологии, котлом ведьмы являлся сосуд бардов Керидвен. В многочисленных книгах – «Наука любви» Овидия, средневековые «Кухни любви», рецепты «любовных напитков» – содержалось описание желаемых качеств лекарственных трав, способствующих рождению любви.

Пронимальную символику образуют перечисляемые проемы (углубления, полости) и действия пронимания (ведьма летит из дома по дымовой трубе наружу, съезжает сквозь пламя», водит шумовкой в котле, взбивает месиво). Пронимальный принцип лежит в основе значительной части хозяйственных дел. Подобные операции устойчиво соотносятся с прокреативными (материнскими) образами.

Ведьма является проводником по священнодействиям. Она может наделить гнозисом, магическим видением, владеет числовыми параметра-

ми²¹¹. Счет становится основой смыслового и формального построения сцены. Представление о прямом и обратном порядке чисел связано с алхимией и поисками бессмертия. Предполагалось, что при изменении последовательности переходов изменяется также направление времени-цикла. Разные числа взаимно эквивалентны: они выражают не просто идею неопределенного множества, но сумму частей одного и того же целого. Трудно понять, соответствовал ли глоссолалическому стиху ведьмы некий подлинный текст, изменившийся в процессе передачи во времени и пространстве. Гёте использовал заговорно-заклинательный ритм, нанизывая цепь сакрально-значимых слов-понятий. В ткань текста вводятся, образуя цепочку ребусов, апотропейные формулы. Метафорические выражения, заклинания, маркируют модуляции голоса, паузы, интонационные контуры. «Темнота» заговора служит источником его мистической силы. Равноценность слова и дела особенно актуальна в деяниях ведьмы.

Сцену отличает морфологическая чрезмерность, форсированное движение. Субстратом этих значений – «излишек» материи, преувеличенность – следует считать идею активной жизненной силы. Избыточность, повторения, повышенная экспрессивность относятся не только к характеру действия, но и к сфере звукопроизводства. С помощью аллитерации и эвфонии оберегается таинственный шифр.

Возникает универсум всеобщей семантической эквивалентности, что определяет особую форму высказывания – перечисление чудес, творящихся в волшебном царстве. В этом перечне смешаны явления всех видов, разные части речи. Можно подобрать наиболее близкий аналог определения данного явления: лексикон человека, без синтаксической связи, оказывается парадигмой, охватывающей мир. Гёте разворачивает каждый тезис в картины. Писатель мыслит трехмерным, как сферу, и отдельное слово, и высказывание. В сюжетном слове сходятся в «одну семью» звуки, каждый из которых органически содержателен. Рифма создает звуковое подобие и орфографическое тождество рифмуемых слов: Sohn-davon-Ton; sterben-Scherben. Возникают сплошные повторы согласных шумового тембра (фрикативов). Разные ритмико-синтаксические отрезки, имитация внезап-

²¹¹ *Resenhöfft W. Goethes Rätseldichtungen im Faust (mit Hexenküche und Hexen – Einmal – Eins) in soziologischer Deutung. – Bern, Frankfurt am Main: H. Lang Verlag, 1972. – S. 51. (Europäische Hochschulschriften. Reihe 1. Bd. 62).*

ности («Au! Au! Au! Au!», «Was ist das hier?») воплощают колебания трагической, пророческой и саркастической интонаций. Поэт стремится разрядить плотность текста. Он использует эффект контрастного соположения различных стилистических оболочек. Это создает впечатление ускользания смысла, призрачности стихотворной конструкции. Текст становится похожим на визуальную химию и алхимию. Сдвиги и сломы языковой материи рождаются из слияния разнородных элементов, из алхимических опытов смешения различных реальностей. Язык, связанный с исследованием экстатического опыта, сопутствовал выходу не только за пределы мира логоцентричного, но и антропоцентричного. Усложненная метафорика и «внеисчислимость» сцены уподобляются «нечитаемости» алхимических рисунков.

Гравюры, различного рода иллюстрации к эзотерическим сочинениям по алхимии, мистике являются одним из иконографических источников трагедии. Они позволяют найти возможный подход к интерпретации сцены. Часто изображения составлялись наподобие ребуса из различных эмблем и символических фигур²¹². Поиски единения души и тела в алхимической традиции представлялись как символический брак, союз мужского и женского начал. На гравюрах, воспроизводящих алхимическую свадьбу, мужчина и женщина изображались, как правило, фронтально. Они окружены различными символическими фигурами, поясняющими происходящее. Матримониальная тема влечет любовно-матримониальные клише. «Und selig wer das gute Schicksal hat / Als Bräutigam sie heimzuführen!» («И блажен, обретший добрую участь / В качестве ее жениха привести ее в дом!») (Vd. 3, S. 79). Вместо отвлеченной метафоры появляется картина будущего соединения, семьи. В алхимической традиции процесс трансформации материи назывался «детскими играми» (*ludi puerorum*). Сцены детских забав заключали в себе иносказание. Образ ребенка обретает универсализм. Он знаменует не только просветительски совершенствующую человеческую природу, но и саму материю в ее движении.

Мефистофель является Фаусту в «красном камзоле». Обычно красный цвет – на заключительной стадии трансмутации материи – символизирует рождение алхимического андрогина. Образ Дьявола со скипетром и ко-

²¹² Arte e alchimia: XLII Esposizione internazionale d'arte: la Biennale di Venezia / a cura di A. Schwarz. – Venezia: Edizione La Biennale realizzazione Electa Editrice, 1986. – P. 18.

роной также соотносится с традиционной алхимической символикой. Переход царя – одного из основных действующих лиц алхимического опуса – из несовершенного состояния в совершенную, цельную и не подверженную разложению сущность составляет основу сюжетов.

Сцене присущ изобразительный резонанс. Действие развивается смежными путями живописи и драматургии. «Кухня» соотносится с жанром натюрморта. Прямая линия ведет от «просветительского» натюрморта к «кухонному», от готической комнаты Фауста в сцене «Ночь» – к кухне ведьмы. Интерьер символизирует первосущности мира и прочитывается как притча: котел с черпаком – стихия воды, воплощение преисподней и источник любовных чар. Возможны также эротические ассоциации (мартышка-самец, мартышка-самка). Картина имела и моральный смысл: путь всякой плоти. Живописное начало вносит разрыв в ткань драматических и сценических отношений. Оно изымает образ кухни из общего пространства. Мефистофель задумал представление в неукоснительно «человеческих» терминах. Контрсюжетом оказываются картины европейских художников на тему «кухни». Например, «Ангельская кухня св. Диего из Алькалы» Мурильо («Чудо св. Диего», или «Кухня ангелов», 1646) и «Кухня ангелов» Сурбарана (ок. 1646). Андалузец Мурильо использовал народные источники с их наивной верой в торжество добра. На картине кухонная утварь соседствует с ангелами, которые витают в поварне, и святыми. Тело св. Диего становится невесомым.

Уровни сцены «Кухня ведьмы» связаны с топологически разными мирами (платоновская, христианская лексика). Ситуация «Фауста» восходит к единственному, исходному прецеденту. Свои страдания Христос тоже назвал «чашей». Картина обретает ритуальный статус. Сакральная чаша превращается в чашу судьбы. Две рядом стоящие сцены трагедии – «Погреб Ауэрбаха в Лейпциге» и «Кухня ведьмы» – можно постичь только в контексте воспоминания и призывания, анамнесиса и эпиклесиса (др.-греч. ἀναμνησις, ἐπίκλησις): стяжание духа Божия на предложенную чашу.

Вглядываясь в глубину зеркального подиума, Фауст видит зыблемый временем прообраз: не то Елену, не то Гретхен. В 1829 г. Гёте сделал примечание в суфлерской книге: «Фауст (стоит перед зеркалом). Виден жен-

ский образ в идеальном одеянии, черты лица Гретхен»²¹³. Мефистофель превращает сцену в мираж и наваждение. «Du siehst mit diesem Trank im Leibe / Bald Helenen in jedem Weibe» (Bd. 3, S. 84). «Да, этим зельем я тебя поддену, / Любую бабу примешь за Елену!» (Холодковский, с. 144). «Глотнув настойки, он Елену / Во всех усмотрит непременно» (Пастернак, с. 98)). Напор Ада достигает даже Эдема, который становится раем сластолюбия. Появляется призрак несостоявшегося, «испорченного» ритуала наизнанку.

В европейских языках не совпадают эмотивные характеристики знаков с общим предметным значением, что составляет проблему перевода. Понятия «женщина» и «Weib» отличаются по внутренней форме слова. Согласно древним германским поверьям, «Weib» олицетворяет так называемый «нижний мир». Она символизирует землю, все земное, греховность и зло. В слове «женщина» (баба) отсутствуют эти осложняющие оценочные коннотации.

Сам характер творчества Гёте не дает оснований строго «привязывать» интерпретацию его мифологии к тем или иным источникам. Иногда образы наталкивают на возможность сопоставить их с широко известными иконографическими сюжетными комплексами. Однако весь образный строй сцены может быть соотнесен с универсальной и одновременно сугубо индивидуальной символикой. Она возникает спонтанно в фантазиях людей, даже не знакомых с первоисточниками образов. Можно лишь указывать цепочки вероятных смысловых ассоциаций.

Интертекстуальным фоном следующих сцен – «Улица» и «Вечер» – является распространенный сюжет: просвещенный человек попадает в «преlestный уголок». Истинные ценности жизни воплощены в их носительнице, невинной и простодушной девице. Фауст, в полном соответствии с литературным образцом, разрушает наивную гармонию, расстраивает идиллический мир и губит героиню.

Понятие «женщина» в трагедии вербализовано с помощью разнообразной номинационной парадигмы. «Die schönsten Mädchen» (прекрасные девушки), «die wackern Dirnen» («бравые девушки»), «das schöne junge

²¹³ Цит. по: Goethes Leben von Tag zu Tag: eine dokumentarische Chronik: in 8 Bde. / hrsg. von R. Steiger, A. Reimann. – Zürich-München: Artemis Verlag, 1982–1996. – Bd. 5. – S. 98.

Blut» («прекрасная юная кровь»), «mein schönes Fräulein» («моя прекрасная барышня»), «ein gar unschuldig Ding» («совсем невинная крошка»), «so ein Gecshöpfchen» («такое созданыще»), «Engelcshatz» («ангельское сокровище») и т.д. Феминизмы представляют параметры «пол» и «возраст». Именно женские образы символизировали важнейшие моменты неизменной человеческой судьбы, неотделимой от рождения и смерти²¹⁴. Даже в стихии жаргонной лексики можно найти следы средневекового обожествления женщины (как в поэзии трубадуров и менестрелей) [Приложение 17].

Название «Abend» относится к тому же типу заглавий, что и «Nacht»: оно обозначает время суток и явления природы. Тема вечера приравнена к другой теме: предчувствие утреннего света и дня. В мифологеме «вечер» заключен сакральный смысл, восходящий к евангельскому сюжету, – Тайной вечере. В народной картинке (*image populaire*), изображающей Гретхен в момент ее первого появления, возникает «сердечная эмблематика». Она исполнена на тему «девица послушная размышляет» («*virgo parens regum*»): исповедь в церкви, бедная опрятная комната, в которой дышит чувство тишины и порядка. Маргарита предстает в образе ребенка²¹⁵ [Приложение 18]. Ее комната являет собой интерьерный аналог райского уголка. Закрытое (кессонированное) пространство служит островом покоя и эстетической гармонии. Место уединения воспроизводило форму замкнутой компактной коробочки или ларца. Их «содержимым» был человек²¹⁶. Пространство свидетельствует об особом душевном состоянии и статусе героини. Внутри интерьера с помощью полога создавалась выгородка. В ней телесная оболочка земного человека получала дополнительный слой защиты. Кровать с пологом являлась идеалом ложа для отдохновения. На протяжении многих веков она изображалась в картинах на тему Благовеще-

²¹⁴ См.: *Wiltchnigg E.* Das Rätsel Weib: Das Bild der Frau in Wien um 1900. – Berlin: Reimer Verlag, 2001.

²¹⁵ Русский критик воспользовался отзывом Гёте о Лаокооне и назвал историю Гретхен «трагической идиллией» (См.: *Шепелевич Л.Ю.* Историко-литературные этюды. – СПб.: Тип. М.М. Стасюлевича, 1905. – С. 44.).

²¹⁶ В немецкой песне юноша мечтал, чтобы его милая обернулась золотым ларчиком, а ключом владел бы он. – *Deutsche Volkslieder aus Oberhessen / gesammelt und mit kulturhistorisch-ethnographischer Einleitung hrsg. von Dr. O. Böckel.* – Marburg: R.G. Elwert Verlag, 1885. – S. LXXXV–XC.

ния, Рождения Христа, Успения Богородицы²¹⁷. В древних классических текстах приводилось слово «агальма» (др.-греч. ἄγαλμα, agalma). Оно обозначало скрытый драгоценный объект, который находится внутри, «таящиеся в нем изваяния»²¹⁸.

В сцене присутствует живописный сюжет: образ ларца, «шкатулочки для драгоценностей», спрятанной в комнате Гретхен. В литературе укрепилась в правах одна «свадебная» тема придворного театра – история Амура и Психеи. Она описана в романе «Золотой осел» Апулея (вставная новелла «Амур и Психея»). История известна в переложении Боккаччо (латинский трактат «De genealogia deorum gentilium», около 1360). Ее связь со свадебным обрядовым циклом восходит ко времени Ренессанса. Именно тогда изображения Психеи стали принадлежностью флорентийских свадебных сундуков – кассоне. Пары, чья любовь заканчивалась смертью, чаще всего изображались на обратной стороне зеркал, на кассоне, тканях, в гравюрах и миниатюрах. Эти изображения характерны для искусства Германии конца XV–начала XVI веков: «Прогулка» А. Дюрера (1496–1497), «Смерть и влюбленные» Г. Бургкмайера (1510), гравюры «Танец смерти» Г. Гольбейна Младшего (1524–1526).

Мефистофель придумывает затею «к случаю». Шкатулка возникает как бутафория для данного момента. Искусство украшений окказионально по своей природе²¹⁹. Оно увековечивает преходящее событие, конкретный повод. Таким образом, в сцене «Вечер» продолжает осуществляться договор с Дьяволом на мгновение, которое должно «помедлить».

Возникает антитеза наивности и изощренности. Г. Зиммель называл Гёте мыслителем, предвосхитившим философию наивности (что не исчер-

²¹⁷ *Boger G.A.* The complete Guide to Furniture Styles. – New York: The Macmillan company, 1969. – S. 56.

²¹⁸ Ср. «Речь Алкивиада: панегирик Сократу». И сам Сократ, и речи его похожи «на раскрывающихся силенов». «Если раскрыть такого силена, то внутри у него оказываются изваяния богов». – *Платон. Пир* // Платон. Собр. соч.: в 4 т. / общ. ред. А.Ф. Лосева, В.Ф. Асмуса, А.А. Тахо-Годи; примеч. А.Ф. Лосева и А.А. Тахо-Годи; пер. с др.-греч. С.К. Апта. – М.: Мысль, 1993. – Т. 2. – С. 126–127, 132.

²¹⁹ О специфике окказиональных искусств в европейской культуре XVIII века. – См.: *Гадамер Х.Г.* Онтологическая основа окказионального и декоративного // Гадамер Х.Г. Истина и метод: Основы философской герменевтики / пер. с нем., общ. ред. и вступ. ст. Б.Н. Бессонова. – М.: Прогресс, 1988. – С. 191–209.

пывает вопрос о предшественниках)²²⁰. Слово «наивный» (лат. natives) означает «природный», «естественный», «привлекательный простотою», «ребячески милый»²²¹. Сентиментализм, не всегда оформляясь в стилистическую фигуру, пронизывал XVIII и начало XIX в. О. Вальцель подчеркивал: «<...> in Goethe's Dichtung verbindet sich naiver Dichtergeist mit sentimentalischen Stoffe» («<...> в поэзии Гёте наивный поэтический дух соединялся с сентиментальной основой»)²²². Под «сентиментальным материалом» автор понимал концепцию Шиллера: противопоставление наивной и сентиментальной поэзии. «Чувство» соотносится с «наивностью». На рубеже XVIII–XIX столетий это явление оказалось в центре внимания. По сути дела, о наивности размышляли все крупные философы²²³.

Структурообразующей и смысловой доминантой в «Фаусте» оказывается идея энантиодромии. Это «переворачивание» характерно для древней мифологии, особенно христианской. Потерпевший поражение, упавший, несчастный поднимается выше победителя, упоенного своим превосходством, на деле мнимым. Утверждается сила слабого, бедный становится состоятельнее богатых. Происходит хиастическая перестановка первых и последних, взаимообратимость / связь понятий. В жизни и в культуре могут быть поражения, превращенные в победу.

Условия договора в трагедии соотносятся с двумя христианскими понятиями: Евхаристия и рефрижерий. Святое Причастие является единственным в мире остановленным мигом. Слово «refrigerium» (лат. «утешение») имеет смысл «освежения» плоти, ее обновления и воскресения: умершие обретают новое тело²²⁴. Образом воскресения завершится траге-

²²⁰ Ученый развивал идею Шиллера, который называл Гёте наивным, а себя – сентиментальным поэтом (Зиммель Г. Гёте / пер. с нем. А.Г. Габричевского. – М.: ГАХН, 1928).

²²¹ Толковый словарь живого великорусского языка В.И. Даля: в 4 т. – М.: Терра, 1994. – Т. 2. – С. 1091.

²²² Walzel O. Goethes Allseitigkeit. – Freiburg im Breisgau: Herder & Co., 1932. – S. 7. См. также: Pikulik L. Die Mündigkeit des Herzens. Über die Empfindsamkeit als Emanzipations- und Autonomiebewegung // Aufklärung. Interdisziplinäres Jahrbuch zur Erforschung des XVIII. Jahrhunderts und seiner Wirkungsgeschichte. – № 13. – 2001 – S. 9–32.

²²³ Кант И. Критика способности суждения / пер. с нем. М.И. Левиной, под ред. А.В. Гулыги // Кант И. Собр. соч.: в 8 т. – М.: «Чоро», 1994. – Т. 5. – С. 177.

²²⁴ Fasola U.M. The Catacombs of Domitilla and the Basilica of Martyrs Nereus and Achilleus // Roman and Italian Catacombs. Pontificia Commissione di Archeologia Sacra. – Citta del Vaticano, 2002. – P. 47. Освежение плоти происходило за поминальной трапезой, потому одно из значений данного слова – трапеза.

дия, когда появится героиня: «одна из кающихся, называвшаяся Гретхен»
(«die eine Büsserin, sonst Gretchen genannt», Bd. 3, S. 363).

ГЛАВА II. АКСИОДОМИНАНТЫ И.В. ГЁТЕ И МНОГОАСПЕКТНОСТЬ ИХ ВОПЛОЩЕНИЯ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ: ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНЫЙ И ТЕКСТУАЛЬНЫЙ АНАЛИЗ

2.1. Свойства Логоса: «Сцена из Фауста» А.С. Пушкина

Две сцены трагедии в переводе Э.И. Губерта – «Ночь» и «За городскими воротами» – были опубликованы в год смерти Пушкина, в «пользу его семейства»²²⁵. Поэты и философы начала XX в. не раз сопоставляли имена Гёте и Пушкина. Владимир Соловьев писал: «При всем различии натур и характеров, Пушкин был все-таки более похож на Гёте, чем на Сократа, и отношение к нему официальной и общественной русской среды было более похоже на отношение Германии к Веймарскому олимпийцу, нежели на отношение афинской демократии к Сократу»²²⁶. Д.С. Мережковский, напротив, утверждал: «Этот ужас обыкновенной жизни русский поэт преодолевает не брезгливым, холодным презрением, подобно Гёте, не желчной иронией, подобно Байрону, – а все тою же светлою мудростью, вдохновением без восторга, непобедимым веселием»²²⁷.

Слова А.С. Пушкина о трагедии сразу захватывают читателя своим серьезным величием: «Но “Фауст” есть величайшее создание поэтического духа, он служит представителем новейшей поэзии, точно как “Илиада” служит памятником классической древности»²²⁸. Гёте возносится в пантеон великих мыслителей, он стал историей. «Есть высшая смелость: смелость изобретения, создания, где план обширный объемлется творческою мыслию – такова смелость Шекспира, Данте, Мильтона, Гёте в “Фаусте”, Мольера в “Тартюфе”» (VII, с. 48). В их произведениях воплощены вечные

²²⁵ Губерт Э.И. Отрывки из «Фауста» // Современник, литературный журнал А.С. Пушкина, изданный по смерти его, в пользу его семейства. – СПб.: В Гуттенберговой типографии, 1837. – Т. 6. – С. 301–338.

²²⁶ Соловьев Вл.С. Судьба Пушкина // Пушкин в русской философской критике. Конец XIX–первая половина XX вв. / сост., вступит. ст., библиогр. справки Р.А. Гальцевой. – М.: Книга, 1990. – С. 31.

²²⁷ Мережковский Д.С. Пушкин // Пушкин в русской философской критике. – С. 105.

²²⁸ Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: в 10 т. / ИРЛИ РАН, изд. подгот. Н.В. Измайлов, Ю.Г. Оксман, и др. – 4-е изд. 1977–1979. – Л.: Наука, 1978. – Т. 7. – С. 37. Далее ссылки на издание приводятся в тексте, в круглых скобках указываются том и страница.

принципы истины и эстетического совершенства, потому хронология теряет свое значение. Пушкин представлял образцовых писателей с помощью уравнильного стиля каталога. В «Путешествии В.Л.П.» (1836), посвященном шутовому стихотворению И.И. Дмитриева, поэт замечал: «Благоговею пред созданием “Фауста”, но люблю и эпиграммы» (VII, с. 297).

В данном случае опыт Пушкина свободен от намека на исповедание. Поэт возвращался к теме, не позволяя себе личных излишней и сохраняя благородную охлажденность тона. Имя Гёте предназначается для торжественного рецитирования: это имя-идея, имя-цель. На нем лежит печать смысловой полноты, и, в принципе, ему чужда обыденная сфера с ее скороговоркой, интимностью. Оно полагает некую необходимую основу – и мира, в человеке отражаемого, и жизни, какой она мыслилась на ее идеальном пределе. Имя классика приводится Пушкиным как совокупное, характеристическое определение высокой поэзии. Пушкин нашел устойчивую, повторяющуюся форму высказываний о немецком писателе: самые общие и экстенсивные определения, малодифференцированные суждения. Творчество Гёте рассматривалось в качестве овеществленного хранилища культуры, монолитного и доктринального. В прочитанной Пушкиным книге П. Мармье «Etudes sur Goethe» (1835) классик также представал как универсальный гений.

Итак, на долю Гёте в творчестве Пушкина приходится и слишком много, и слишком мало. Между ними могут быть только непостижимые отношения. «Абстрактность» связи не исключает ни ее глубины, ни вполне конкретные индексы этой связи. Общее число примеров значительно, чтобы считать подобное «избирательное сродство» случайным. Обращение русского поэта к «Фаусту» не ограничилось драматическим замыслом. Он отозвался скорее модальностью своего творчества. Во многих произведениях Пушкина «Фауст» присутствует как образ, как упоминание, поддерживает определенный знаково-информационный уровень и контроль над ним. По примерам, в которых появляется название трагедии, можно заключить, что «Фауст» создает условия для реализации возможностей: «сообщаемое всё» с разнообразными темами. И в этом смысле он отвечает формуле типа «Где в другом месте, если не в “Фаусте”». Формула предполагает универсальность данной трагедии, потенциально вмещающей в себя

культуру. Он содержит все корневые метафоры, которые вызвали к жизни конкретные и релятивные понятия.

Мысли о создании «великого произведения» волновали умы многих современников Пушкина. Намерения поэта свидетельствовали о подлинной скромности по отношению к идеальной книге. Во «Фракийских элегиях» (1836) он писал: «<...> надежда открыть новые миры, стремясь по следам гения, – или чувство, в смирении своем еще более возвышенное: желание изучить свой образец и дать ему вторичную жизнь» (VII, с. 287). Пушкин ждал своего «гётева» часа до 1825 г. «Сцене из Фауста»²²⁹ в соответствие поставлен особый «фаустовский» текст, точнее, некий синтетический сверттекст. С ним связываются высшие смыслы и цели. Гёте явился гениальным оформителем традиции. Установить «русский» взгляд – значит не только приблизиться к Гёте немецкому или фантомному Гёте «как он есть», но и выделить в русской культуре некий «гётевский» слой, «гётезировать» ее.

В мировой культуре постоянно возникают антропонимические аллюзии на образы трагедии. Например, образ Гретхен оказывается вовлеченным во вторичную циклизацию поэтонимов, апеллятивов, контекстов. Любой писатель, выбирая имя из классической «номенклатуры», вызывает исторического «эпонима» на состязание. Внутри отдельного имени могут заключаться смыслы, релевантные тексту-предшественнику. В культуре образ Маргариты нередко соединял мистическое торжество духа с чувственностью. Идеальное сосуществовало с гротеском, триумф экстаза приводил к отрешенному созерцанию. Так, о стихотворении А.С. Пушкина «Подъезжая под Ижоры...» обычно сообщают, что оно «обращено к 16-летней Катеньке Вельяшевой (III, с. 445). В 1829 г. Пушкин сравнивал себя с «романтическим и безнравственным» героем повести Дж.У. Полидори «Вампир» (1819). Он «грустно очарован» красотой Катеньки-Гретхен. Несмотря на свою репутацию, не смеет и не хочет тревожить ее. В образ героини, напротив, проникают черты, разрушающие монолит «девственной красы»: «хитрый смех и хитрый взор».

²²⁹ Опубликованная в «Московском Вестнике» (1828), она сначала называлась «Новая сцена между Фаустом и Мефистофелем».

Драматическое (диалогическое) стихотворение «Сцена из Фауста» (1825), написанное четырехстопным ямбом, было опубликовано без указания жанровой принадлежности. Оно состоит из диалога Фауста и Мефистофеля, который произошел на голландском морском берегу. Смысл стихотворения складывается из всех реплик диалога и не тождествен тому, что говорит кто-либо из персонажей. Здесь отсутствует голос резонера, представляющий автора и его точку зрения, комментирующего происходящее; лирический герой скорее подразумевается. Конец и начало являются внезапными и указывают на апосиопесис – риторическую фигуру экспрессивного молчания. Неожиданный обрыв представляет собой род прозаического завершения стихотворения и указывает на изъян, надлом в выверенной структуре. Пушкин считал это произведение законченным.

Самое важное в «Сцене из Фауста» представляет собой не стилизация, не опыт реставрации древних форм, не обогащение драмы современными смыслами, но углубление возможностей, таящихся в мифе о Фаусте²³⁰. Пушкин предельно проявил внутреннюю форму трагедии. В статье «Сочинения и переводы в стихах Павла Катенина» (1833) он заметил, что Байрон в «своем “Манфреде” сделал из “Фауста”: ослабил дух и формы своего образца» (VII, с. 183). Действительно, идея «внутреннего облика» (*innere Gestalt*), до «мельчайших ответвлений» («*in seine kleinsten Zweige*»), была главной для немецкого поэта на протяжении всего творческого пути²³¹.

Пушкин испытывал интерес не к Фаусту как классическому герою трагедии с его «вековечностью повышенных человеческих состояний». Поэт писал о том, что предельно далеко от сложившихся представлений (или даже противоположно им), но может быть обнаружено в «классическом» образе Фауста. Между трагедией Гёте и «Сценой» Пушкина существует особое отношение «сходства». Русский поэт является продолжателем в ду-

²³⁰ А.И. Незеленов писал о Гёте и «Замысле» Пушкина: это «<...> не только не подражание ему, а даже не творчество в его духе», произведение Пушкина – «поправка (с русской точки зрения) его великаго создания» (*Незеленов А.И. А.С. Пушкин в его поэзии. Первый и второй периоды жизни и деятельности (1799–1826) // Записки историко-филологического факультета Императорского Петербургского университета. – СПб.: Издат. комит. ист.-фил. фак., 1882. – Т. 10. – С. 231*).

²³¹ № 578 (*An Schiller, Weimar, am 9 März 1799*). – Johann Wolfgang von Goethe: *Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe: in 2 Bde. Bd. 2* [Electronic resource] – URL: <https://gutenberg.spiegel.de/buch/briefwechsel-zwischen-schiller-und-goethe-zweiter-band-3683/1>

хе преемства, не исключаящем далеких отклонений, собственных задач и целей. Важно и другое: наличие такого контекста и такой линии, которые позволят увидеть двух классиков в одном поэтическом пространстве. В высказываниях Пушкина о Гёте «объективность» и связанная с нею определенная «холодность» умеряются «субъективностью» и «теплотой» переживаемого поэтом содержания трагедии.

Мыслительная посылка – свойства Логоса как Мысль, Сила и Дело – вводит читателя в структуру изображаемого в «Сцене» Пушкина. При вопросо-ответных диалогах каждый вопрос является шагом в развитии темы. Пушкин дал свой вариант «парнородственной» связи Фауста и Мефистофеля. «Мне скучно, бес»²³² (II, с. 253) – Фауст предлагает сразу же в прямолинейной формулировке вывод как «абсолютную величину» без оговорочной «модальности». Мефистофель, следуя ходу мысли, отвечает: «Вся тварь разумная скучает <...> Fastidium est quies – скука / Отдохновение души»²³³. Слово «fastidium» (лат.) в литературном языке пушкинской эпохи представляло сниженный аналог всеохватной тоски²³⁴. Настроение выражается с помощью внутренне-телесного ощущения: тоска оформлена физиологически. «И всяк зеваает да живет – / И всех вас гроб, зевая, ждет. / Зевай и ты».

В незаконченном наброске «О стихотворении “Демон”» (1825) Пушкин вслед за Гёте называл «вечного врага человечества *духом отрицающим*» (VII, с. 27). Дьявол опирается на философскую систему. И. Кант в сочинении «Антропология в прагматическом отношении» («Die Anthropologie in der pragmatischen Beziehung», 1798) противопоставлял обремененного скукой «образованного человека» (*cultivirte Mensch*) «примитивному человеку», всецело свободному от нее. Это чувство определяется свойствами

²³² Эта строка взята Бродским в качестве эпиграфа к поэме «Два часа в резервуаре» (1965). В связи с трагедией Гёте поэт остроумно использовал запас идишизмов как пародийный «немецкий» язык. От иронического стиля он переходит к интимному пафосу.

²³³ В.Я. Стоюнин так комментировал строку: «Здесь под словами разумная тварь должно разуметь не человека вообще, а, согласно с мыслью Пушкина, мыслящее существо». Он цитировал письмо Пушкина к Рылееву: «Скука есть одна из принадлежностей мыслящего существа. Как быть?». И отмечал, что «пушкинский Фауст сродни Евгению Онегину, который в свою очередь сродни самому Пушкину» (Стоюнин В.Я. Исторические сочинения Пушкина. – СПб.: Тип. А.С. Суворина, 1881. – Ч. 2. – С. 313, 309, 311).

²³⁴ Пеньковский А.Б. Загадки пушкинского текста и словаря: Опыт филологической герменевтики / под ред. И.А. Пильщикова и М.И. Шапира. – М.: Языки славянских культур, 2005. – С. 11.

времени и предстает как необходимый момент в эволюции человека от «естественного» состояния к «культурному». Вследствие перехода возникнет «совершенный человек» («vollendete Mensch»), который не будет знать, что такое скука. Образование являет собой процесс узнавания: новое, неизвестное превращается в понятное и поэтому «скучное». Образование производит скуку, в которой Кант видел неизбежный побочный эффект переходного процесса. За его постулатом кроется серьезная философско-антропологическая традиция: картезианское понимание человека как активной, автономной, «самопорождающей» сущности. Человек должен находить себе интерес (sich interessieren). Скучать – значит испытывать состояние незаинтересованности («Interesselosigkeit, unser eignes Nicht-Interessirtsein»)²³⁵.

Дьявол прибегает к дефиниции «тварь разумная», имеющей высокое происхождение: homo cordatus, человек разумный²³⁶. Ей нельзя отказать в умозрительном утверждении достоинства человека. Это ступень существования с его идеальными нормами, рассчитанными на бесконечность целей. В философски ответственном контексте человек априори становится причастным к разумному бытию. Дьявол пародирует великий принцип мысли. Данная тема как эхо «cogito ergo sum» Декарта усиливается Пушкиным и является одной из ведущих. Вячеслав Иванов писал: «Этот Фауст как бы другой список с идеального лица, вызванного гением Гёте, и мы находим в его чертах новое выражение. Искатель жизни, достойной этого имени, мучим, как и Евгений, скукой; а его ненавистный спутник, с палаческою изошренностью, утешает его доказательствами, что скука есть основное содержание и весь смысл бытия. Любопытно, что при этом Мефистофель заявляет себя “психологом” и рекомендует эту “науку” особливому вниманию своего многоученого собеседника: можно было бы подумать, что Пушкин предчувствовал новейшие заслуги двусмысленной и опасной дисциплины перед ее дальновидным ценителем»²³⁷.

²³⁵ См., например, *Irmischer M.W. On the ambivalence of boredom in the 1850: J.E. Erdmann and «Langweile» as «Kainszeichen der Bildung» // Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. – Stuttgart, 2004. – Jg. 78. – H. 4. – S. 591.*

²³⁶ Вопреки распространенному мнению, homo sapiens – человек мудрый, а не человек разумный.

²³⁷ *Иванов Вяч.И. Два маяка // Пушкин в русской философской критике. Конец XIX – первая половина XX в. М.: Книга, 1990. – С. 258.*

Мефистофель нашел сюжет для построения мироздания. Он обыгрывает его и экспроприрует в общий запас. Дьявол отождествляет мысль Фауста с лично исповедуемой идеей. Он сосредоточен на человеческом уделе, индивидуальном и историческом, в духе презумпции конечности. Делая метафизическую заявку, Дьявол бросает вызов классическому определению человека. Он сводит высшие уровни бытия к низшим: «Когда красавица твоя / Была в восторге, в упоенье, / Ты беспокойною душой / Уж погружался в размышленье / (А доказали мы с тобой, / Что размышленье – скуки семя)» (II, с. 255). Мысль захвачена не истиной, а игрой, поэтому не важно, идет ли речь о любви с небес или о ненависти из преисподней. К Фаусту это мышление обращено директивной стороной: «Доволен будь / Ты доказательством рассудка» (II, с. 253). Автономная воля занята представлением идеи: доказательство с помощью логики переходит в потребность «пережить» религиозное состояние. Слова «Я психолог...о, вот наука!» (II, с. 254) не свидетельствуют о знании психологии человека. Мефистофель совершает зло на основаниях добра, вкладывая в него пафос справедливости.

Принцип удовольствия («сады земных наслаждений») внутренне связан с рационалистической установкой. Мефистофель предлагает свой вариант гедонизма, искусства любви (коннотация ветхозаветного Змия). Он произносит речь о служении. «Дело» представляет собой завершающий элемент триады. Реплики Мефистофеля о «плодах своего труда», о «своем старанье» (II, с. 255) содержались в черновых набросках неосуществленного замысла Пушкина – драмы о Фаусте в Аду²³⁸. Мефистофель говорит о себе как о давшем «обет» высоты, принудительного полета: «<...> на все призыванья / Готов я как бы с неба пасть / Довольно одного желанья – / Я, как догадливый холоп, / В ладони по-турецки хлоп, / Присвистни, позвони, и мигом / Явлюсь. Что делать – я служу, / Живу, кряхчу под вечным игом, / Как нянька бедная, хожу / За вами – слушаю, гляжу» (II, с. 273). Дьявол имитирует мановение идеального «небесного» трактирного слуги. Обслуживая, тот завладевает клиентом и обезоруживает его. Исключительно важен жест одновременно самоуничтожения и принижения другого. Идеальный слуга завладевает волей господина, лишает его образа. Делая собст-

²³⁸ «Наброски к замыслу о Фаусте» (1825).

венное господство необратимым, он становится руководителем души. Дьявол – тот, кто под рукой, – занимает здесь статус подчиненного, подвластного. Он выступает в провоцирующей роли «подталкивателя». Исходный мотив дает ключ к толкованию других проявлений образа Дьявола.

«Вся тварь разумная скучает: иной от лени, тот от дел; / Кто верит, кто утратил веру; Тот насладиться не успел, / Тот насладился через меру» (II, с. 253). В речи Дьявола четкие контуры задает форсированное противопоставление, эстетически используемый контраст. На одном из полюсов – пресыщение, на другом – утрата; язык указывает на драматическую цезуру в человеческом существовании. Переизбыток сталкивающихся смыслов заставляет читателя испытывать дефицит знаков. Дьявол говорит Фаусту: «Желал ты славы – и добился, / Хотел влюбиться – и влюбился» (II, с. 254). В этом рассуждении отчетливо ощутима (легко восстановима) та же «противопоставительная» схема, которая задает движение. Предложения похожи на пунктирные линии, между которыми возникает разрыв, бессоюзный пробел. Он разбивает движение речи на изолированные отрезки. Подробности не организуются в протяженную картину. Происходит столкновение саморасточения и исчерпанности. Пресыщенность связана с топической темой «*vana gloria*». Фауст, по собственному убеждению, несет лишь «образ и подобие» личного бытия, его задаток, несовершенный залог, и жизнь ожидает восполнения. В стихотворении Пушкина проблема устремления, не находящего завершения, обратным образом отражает то, что удалось однажды Фаусту Гёте. Герой выпил напиток, дающий вечную молодость. Стоит напомнить об эпиграфе «*Gib meine Jugend mir zurück*» («Возврати мне мою юность») к первой редакции поэмы «Кавказ» (1820) и к стихотворению «Таврида» (1822), заимствованном Пушкиным из трагедии. Совершается исход из времени, оно изымается из обращения. В пушкинском произведении драма разворачивается вокруг попыток восполнить изъян.

Человеку необходимо стремиться к такому действию, которое, бесконечно возобновляясь, не исчерпывает себя в результатах. Длительность чувств, протяженность во всех ее проявлениях – пространственном, временном, этическом, религиозном – образуют материю мира. Способность разума познавать сущее основывается на одной предпосылке: человеческое слово уподобляется мировому Логосу. Если устранить это условие, идея человека разумного, *homo cordatus*, теряет смысл.

Пушкин подыскивал реальное географическое соответствие данным идеям. «Сцена из Фауста» является поэтической Мариной: события разыгрываются на берегу моря. Гармонизирующая «классическая» протяженность присутствует глубинно-метаморфически. Переход Фауста в мир иной, катод (др.-греч. κάθοδος, нисхождение)²³⁹, погружает его в атмосферу существования вне времени и реальности. Поэт заставляет его пережить те возможности, которые в жизни могут не сбыться. Потустороннее странствие души описано в «гастрономически-кухонном» коде, как и у Гёте (в погребке Ауэрбаха и в кухне ведьмы). То, что трудно объяснить просто и конкретно, можно переместить в сложную и потенциально более богатую сферу. В этой «дескрипции достопримечательностей» сами неясности прояснят – случайно, в виде импровизации – смысл толкуемого.

Мысль Пушкина «перевыразил» Лермонтов: если у человека и есть дефицит, то он заключается в нехватке идеи, разнообразия смысла, в скуке. В творчестве Лермонтова нет непосредственной отсылки к «Фаусту» Гёте и Пушкина. Но он реконструировал восприятие метафизических вещей²⁴⁰. В «нравственной поэме» «Сашка» приведено сравнение: «Домашний дух (по-русски домовый), / Как Мефистофель, быстрый и послушный, / Он исполнял безмолвно, равнодушно, / Добро и зло. Ему была закон / Лишь воля господина»²⁴¹. Великий князь Михаил Павлович сказал о поэме «Демон»: «Были у нас итальянский Вельзивул, английский Люцифер, немецкий Мефистофель, теперь явился русский Демон, значит, нечистой силы прибыло»²⁴².

²³⁹ Наброски «Фауста в Аду».

²⁴⁰ Лермонтов М.Ю. Маскарад // Лермонтов М.Ю. Собр. соч.: в 4 т. / под общ. ред. и с коммент. Г.П. Макагоненко. – М.: Правда, 1986. – Т. 3. – С. 321. В ранней редакции драмы «Маскарад» Арбенин произносит: «И если бы ты мог на карту бросить душу, / То я против твоей поставил бы свою» (т. 3, с. 502). П.А. Висковатов сравнивал Арбенина с Фаустом (Висковатов (Висковатый) П.А. Михаил Юрьевич Лермонтов. Жизнь и творчество / вступ. ст. Г.М. Фридлиндера; коммент. А.А. Карпова. – М.: Современник, 1987. – С. 214.)). Исследователь творчества Лермонтова, он читал также в Петербурге публичные лекции о «Фаусте» Гёте. В 1895 г. они были изданы отдельной книгой.

²⁴¹ Лермонтов М.Ю. Сашка. – Т. 2. – С. 411.

²⁴² Столыпин Д.А., Васильев А.В. Воспоминания: (В пересказе П.К. Мартыанова) // М.Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников / редкол.: В.Э. Вацуро, Н.К. Гей, Г.Г. Елизаветина и др.; сост., подгот. текста и коммент. М.И. Гиллельсона и О.В. Миллер; вступ. ст. М.И. Гиллельсона. – М.: Худож. лит., 1989. – С. 206.

2.2. Дело как собрание истории: декабристы о Гёте

Для друга Гёте, историка культуры И.Г. Гердера, Гренландия и Сибирь стали синонимом страны, «лишенной литературы», «способной только на подражание»²⁴³. Гердер не предполагал, что в «сибирских пустынях» услышат его призыв к достижению «мирового духовного единства» и будут написаны исследования «всех литератур всех времен». Они уходят корнями в эпистемологические обычаи ренессансного сознания, и одним из их основоположников являлся Гёте. Писатель внимательно прочитал книгу английского путешественника Дж.Д. Кохрена «Пешком через Россию и сибирскую Татарию» («Narrative of a pedestrian journey through Russia and Siberian Tartary, from the frontiers of China to the Frozen Sea and Kamtschatka...», 1825).

В отношении декабристов к Гёте таился драматизм художественный и жизненный. Но для потомков сделалась почти невидимой эта линия литературной связи. На следствии арестованным декабристам задавали вопрос об авторах, «способствовавших к укоренению либеральных мыслей». Только А.М. Муравьев упомянул Гёте, внушавшего ему «свободный образ мыслей»²⁴⁴. Классик интересовал декабристов с точки зрения обращения «от мученика мятежного» до «бесстыдного эгоизма»²⁴⁵. После необратимых утрат, «переворота судьбы» их занимал один психологический феномен: нормальный природный статус, в котором царит равновесие, и невероятность аномального статуса человеческой природы. Они приводили примеры «странных, перерожденных личностей»: от Святого Августина до Александра I, «венчанного якобинца», вдруг переменившего «свой образ мыслей и действий», до Александра Муравьева, сначала «отчаянного ли-

²⁴³ Гердер И.Г. Философия истории. Из черновой редакции «Писем» // Гердер И.Г. Избранные сочинения / пер. с нем. А.Г. Левинтона; пер. под ред. В.М. Жирмунского и Н.А. Сигал; сост., вступ. ст. и примеч. В.М. Жирмунского. – М.; Л.: Гослитиздат. – 1959. – С. 311.

²⁴⁴ Записки А.М. Муравьева. Статьи и комментарии // Мемуары декабристов. Северное общество / сост., общ. ред., вступ. ст. и коммент. В.А. Федорова. – М.: Изд-во МГУ, 1981. – С. 342.

²⁴⁵ Литературное наследство. Декабристы-литераторы / отд. литературы и языка АН СССР; ред.: А.М. Еголин (гл. ред.), Н.Ф. Бельчиков, И.С. Зильберштейн, С.А. Макашин. – М.: Изд-во АН СССР, 1954. – Т. 59. – С. 429.

берала»²⁴⁶, затем «отчаянного мистика»²⁴⁷. Декабристы увидели в Гёте надменного наблюдателя «предрассуждений века», который ввел культуру в русло законопослушных традиций.

В 1834 г. Кюхельбекер писал матери из Свеаборга: «Человек трудно отделим от писателя: скудость сердца вредит, конечно, и таланту, и это я в особенности замечаю в некоторых позднейших стихах Гёте. Как часто он всего лишь поэт на случай!»²⁴⁸. В 1840 г. декабрист подвёл итог своим размышлениям. Он сделал запись в дневнике о конце царствования поэта над своей душой: «<...> мне невозможно опять пасть ниц перед своим бывшим идеалом, как то падал я в 1824 г. и как то заставил пасть со мною всю Россию. Я дал им золотого тельца, они по сию пору преклоняются ему и поют ему гимны, из которых один глупее другого; только я уже в тельце не вижу бога»²⁴⁹. Продолжая ход размышлений, Кюхельбекер отмечал, что искусство Гёте «холодно», он «поэт-художник», а не «поэт-человек». Но «не ум творит героев и мучеников»²⁵⁰: в нем нет, пусть даже скрытого, сострадания. Глубочайшие познания без дел любви казались лишенными притязания на истину. С.П. Трубецкой, еще не зная о смерти Кюхельбекера, замечал в письме А.Ф. Бригену: «Он, кажется, не жилец на сем свете, и я полагаю, что его убивает поэтическая страсть его. <...> Поэты с горячими чувствами долго не живут. Долго жили Гёте, Вольтер, люди холодные»²⁵¹. Слова декабристов образуют агиографическую семантику и становятся понятными в контексте христианского мирозерцания авторов. По их убеждению, суть апостольско-пророческой должности состоит в том, чтобы с «жаром витийствовать», предупредить холод мира. Гёте не имел авторите-

²⁴⁶ Поджио А.В. Записки. Письма / изд. подгот. Н.П. Матханова. – Иркутск: Вост.-Сиб. кн. изд-во, 1989. – С. 104.

²⁴⁷ Розен А.Е. Записки декабриста / изд. подгот. Г.А. Невелев; отв. ред. тома М.Д. Сергеев. – Иркутск: Вост.-Сиб. кн. изд-во, 1984. – С. 202. См. также: Избранные социально-политические и философские произведения декабристов: в 3 т. / общ. ред. и вступ. ст. И.Я. Щипанова; подг. текста и примеч. С.Я. Штрайха. – М.: Госполитиздат, 1951. – Т. 1. – С. 111.

²⁴⁸ Литературное наследство. – С. 428. (№ 18, пер. с нем., 28 июня 1834 г).

²⁴⁹ Кюхельбекер В.К. Из неизданной переписки // Литературное наследство. Декабристы-литераторы. – Т. 59. – С. 429.

²⁵⁰ Кюхельбекер В.К. Путешествие. Дневник. Статьи / изд. подгот. Н.В. Королева, В.Д. Рак. – Л.: Наука, 1979. – С. 546.

²⁵¹ Трубецкой С.П. Материалы о жизни и революционной деятельности: в 2 т. / подгот., вступ. ст. В.П. Павловой. – Иркутск: Вост.-Сиб. кн. изд-во, 1983. – Т. 1: Идеологические документы, воспоминания, письма, заметки. – С. 175.

та харизматического проповедника, душепопечителя. С точки зрения декабристов, у него отсутствовало то, что Шиллер назвал «скорбным волнением».

«Распятое поколение» видело в своей судьбе «повторное издание христовых мук»²⁵², «то стяжение мученичества, которое и вынесли до конца»²⁵³. Они воспринимали свою ситуацию как симметричную евангельским страстям, негативной последовательности событий: конвоирование Христа из одного судилища в другое, бичевание, шествие на Голгофу, распятие. Члены следственного комитета – «новые Иуды», уклонение духовных лиц от подписания приговора – «пилатовское умывание рук», тюрьма – «огненный Иерусалим страданий», протокол допросов – горестный мартиролог. Декабристы утверждали органическую связь между легендарной традицией и политикой. При этом «старожилы сибирские» порицали опьянение мученичеством, сомнамбулическое устремление к нему или экзальтированный вызов пыток и смерти. Спокойная истина превращается в императив с пророческим, евангельским строем. Декабристы «творят в воспоминание», восстанавливают сущность того, что имело место в прошлом: сфера греха и наказание за него, добродетель и награда за нее. Такое собрание естественной и опытной истории является большим, «царским» делом. Их мемуары и письма представляют собой своеобразный ономастикон (личность, ее труды, чин жития, образ смерти). Дом, перед которым бессильна разрушительная сила политики, предстает как еще один образ сохранности. Они утверждали единство духа в многообразии служений: направляли тружущихся в слове истины, посещали вдов, помогали сиротам, исцеляли больных. Декабристы исполнили надежды тех, кого И.Д. Якушкин называл «отродьем Вагнера» из «творения Гёте». «Участники круговорота, они движимы какой-то внешней, независимой от собственной воли силой...попавши в колею, оно идет по ней, нисколько не заботясь, сухо там или грязно, и тянет усердно накинутаю на нее лямку. <...> Если Вы отправитесь вместе с Фаустом на Брокен попировать с чертями и ведьмами ... то, конечно, никто из этого отродья не последует за вами, потому что это

²⁵² Литературное наследство. – С. 516.

²⁵³ *Поджио А.В.* Записки. – С. 104.

нисколько не его назначение»²⁵⁴. Но мир данности и ценностный мир разъяты не на вечные времена. Попыткой их воссоединения оказывается история Фауста.

Писатель является ответственным за своих будущих сторонников. А.А. Розен вспоминал случай, когда пребывал в смятении и пережил опыт спасения. Переправляясь через Байкал, он читал стихотворение Гёте «Гений, обнажающий изображение природы» («Genius, die Büste der Natur enthüllend», 1826)²⁵⁵. В нем выражен гимнический восторг: страстное, граничащее с насилием, желание вчувствоваться во все, что открывается взору и слуху. О подлинно бедственном состоянии можно говорить лишь тогда, когда оно доводит человека до забвения самого смысла свободы. Жизнестроительство Гёте обеспечивает ему почетное место в средоточии умственных страстей века. Г.С. Батеньков писал: «Кант, Фихте, Шеллинг, Окен, Гёте... оно и есть природы-философия. Они мыслить начали. Кажется, доселе одни немцы мыслят. Они точно все преобразуют. Но судьба-то темна, и она доселе не дошла... понятием, что Бог. Разве Шеллинг дошел»²⁵⁶.

Можно наметить путь возможного преодоления несходства в оценках личности Гёте и его творчества. Без анализа иллюзий опыт не может быть доведен до логического конца. Но когда умирают иллюзии, важно не поддаться очарованию сомнений. Верен только сам Гёте, не сводимый к заданным историографическим символам. Декабристы доказали это, вопреки своим высказываниям. Юный Кюхельбекер сравнивал «даже себя с Байроном и Гёте»²⁵⁷. «Несравненный “Фауст”» навсегда останется для писателя «стихами бессмертного достоинства»²⁵⁸. «Жаль только, что не хватает “Фауста”, впрочем, его и прежде не хватало»²⁵⁹. Кюхельбекер переписывал

²⁵⁴ Якушкин И.Д. Записки, статьи, письма декабриста / ред. и коммент. С.Я. Штрайха. – М.: Академия наук СССР, 1951. – С. 363.

²⁵⁵ Розен А.Е. Записки декабриста / изд. подгот. Г.А. Невелев; отв. ред. тома М.Д. Сергеев. – Иркутск: Вост-Сиб. кн. изд-во, 1984. — С. 274.

²⁵⁶ Цит. по: Зверев В.М. Декабристы и философские искания России первой четверти XIX в. (Некоторые аспекты изучения) // Декабристы и русская культура / АН СССР; Науч. Совет по истории мировой культуры; Комиссия комплексного изучения худож. творчества; отв. ред. Б.С. Мейлах. – Л.: Наука, 1975. – С. 55.

²⁵⁷ Пуцин И.И. Записки о Пушкине. Письма / сост., вступ. ст. и коммент. М.П. Мироненко и С.В. Мироненко. – М.: Правда, 1989. – С. 214.

²⁵⁸ Кюхельбекер В.К. Из неизданной переписки // Литературное наследство. – Т. 59. – С. 428.

²⁵⁹ Там же. – С. 429.

вался с польским ссыльным, поэтом А.А. Краевским. Подневольных тружеников объединяло «взаимное сообщение мыслей»²⁶⁰. В Забайкалье Краевский перевел на польский язык первую часть трагедии. Он вернулся в Польшу в 1857 г., сотрудничал в журнале «Biblioteka Warszawska» и опубликовал свой перевод.

Кюхельбекер определил жанр «Фауста» как трагическую басню²⁶¹. Он выявил лежащую в основе творчества Гёте сложную логическую структуру, скрытые семантические процессы. Кюхельбекер рассматривал произведение в рамках паремиологической модели – загадки и басни. Загадка связана с ритуалом и через него – с мифологическим уровнем. Ответ ориентирует отгадчика на сакральные смыслы: «<...> есть и загадка, таинство, и святыня»²⁶². Культура повторяет логику загадки, предполагающей знание ответа и принципиально не разгадываемой. Паремии подвижны: загадка демонстрирует паремиологические трансформации, переходит в другие жанры. Современник и «ученик Крылова», Кюхельбекер наблюдал превращение басни в универсальный жанр, способный вместить всё, что предполагает понятие «культура». При помощи её эмблематических фигур можно разработать любую тему. Свойства животных особым образом отражают отношения человека с Богом, Дьяволом и природой.

Кюхельбекер соблюдал жанровые законы. Он понял, что Крылов, не выходя ни по существу, ни формально за пределы басни, сообщал энергию трагедии сатире, рассказанной с «видом простодушия». Басня вовлекала стиль высоких жанров и черпала сюжеты из сборников низовой литературы. Она являла образцы фарсового комизма, технику ярмарочного театра. Стихия комического определяет природу животного эпоса. Про-и эпимифии – гномико-дидактические зачины и заключительные части – предстают как многовариантные. Уроки басни, ее аллегорические пророчества являют собой ту эстетическую игру и условность, вне которой невозможны наблюдения над жизнью. Называя «Фауста» трагической басней, Кюхельбекер настаивал на идеальном характере полярностей, на разительном контрасте атмосферы, благочестивой и фарсовой, бытовой и авантюрной.

²⁶⁰ Там же. – С. 488.

²⁶¹ Кюхельбекер В.К. Путешествие. – С. 96.

²⁶² Там же. – С. 423.

Кюхельбекер писал о замысле собственного романа, «предметом которого должна быть история человека, который был счастлив в стесненном положении, был из него выведен, но, вступив в бурную светскую жизнь, впал в ничтожество, стало быть, мещанская, лишенная всего чудесного фаустиана». Поэт продолжал, «перенапрягая» художественные интенции Гёте: «Еще другая фаустиана бушевала во мне несколько дней, эта должна была в отличие от предыдущей быть вполне фантастической и сказочной, какую и была на самом деле история этого загадочного человека, – при этом по возможности в народном духе, – и эта фаустиана была бы жизнью Лжедмитрия, не по историческим источникам, а по старым песням и преданиям, в которых он считается волшебником»²⁶³. Кюхельбекера в течение долгого времени занимала идея превратить самозванца в «русского Фауста». Он откликнулся на чужой голос, но сама тема «избрания» органически выростала из духа его творчества. Прием загадки-притчи и «обратной» загадки-абсурда раскрывает игру в несообразности, дерзкие сочетания. Отгадки приводят к выводам о познании объективной «странности» истории²⁶⁴.

Как известно, фигура Законодателя вызывала интерес у философов, начиная с Платона. Законодатель часто, «давая законы», нарушал существующие. Тема справедливости, тайны беззакония органично входила в творчество Гёте – политического деятеля и реформатора. Он избрал «благозаконие» в качестве средства защиты государства от бед. У Гёте был особый интерес к символике и мифологии царства. Поэт обращался к универсалиям мифа о властителе, применял новозаветные образы к истории земных царств. Он искал в потоке мировых событий те, которые имели ореол, случались в важные моменты истории (при начале или конце царства), повторялись в разные времена. «Вакансии» на «избранничество» не существует: она является вместе с избранником и вместе с ним устраняет-

²⁶³ Литературное наследство. – Т. 59. – С. 430–431. См. также: *Платонов С.Ф.* Древнерусские сказания и повести о смутном времени XVII века как исторический источник. – СПб.: Тип. В.С. Балашева, 1888; *Казанский П.С.* Исследование о личности первого Лжедмитрия П.С. Казанскаго // *Русский вестник. Литературный и общест.-политич. журнал.* – М.: Изд-во М.Н. Каткова, 1877. – Т. 130. – № 8. – С. 463–501; Т. 131. – № 9. – С. 5–33.

Пирлинг П.О. Димитрий Самозванец / пер. с франц. В.П. Потемкина. – М.: «Скифы», 1912.

²⁶⁴ Записки В.И. Штейнгеля // Мемуары декабристов. Северное общество. – С. 214.

ся. Властителем должен быть тот, кому даны в виде дара скипетр и законы. За ним простирается человеческое «море». Царь обладает властью в пределах заповедей. Гёте уловил момент, когда была утрачена изначальная интуиция закона, превратившегося в национальную мораль. Ценным становится то, что обеспечивает больше свободы для самовластной оценки. Дело преобразования мировой данности берут в свои руки уже не помазанники, а самозванцы. Теургическая задача всё более переходит из сакрального ведомства в светские инстанции. Царством управляют мироправители «тьмы века сего». Но в многовластии блага нет. Когда стали забываться религиозные мотивы сосредоточенности на истории, человек оказался наедине с нею. Он возложил надежды и ожидания на исторический процесс. С трагическим пророчеством Гёте утверждал, что это приведёт к утрате созерцательного мышления, нечувствительности к таинственному пределу жизни. Умозрительные ценности оказались самыми уязвимыми. Подспудно вызревало ощущение, что «общие понятия и большое сомнение в любой миг могут стать причиной великого несчастья»²⁶⁵. Онтологический аргумент нуждался в реабилитации как метафизическая потребность.

Начиная с Сервантеса и Кампанеллы, в европейскую культуру вошла «русская тема» самозванства. В Германии и России многократно переиздавалось сочинение Адама Олеария (1647). Оно включало поэму Пауля Флеминга «В Великом Новограде россов» («In groß Neugart der Reussen», 1634)²⁶⁶. Парадигмы, определившие путь развития, Кюхельбекер искал в разных эпохах, особенно в последних двух веках, когда вызревала идеологическая драма новейшей истории. Его интересовали именно народные истории об Отрепьеве, нечто «очевидное-невероятное» в фольклорном изводе. Во-первых, поевствования живут в репертуаре фольклора, занимают место в традиции. Они более или менее произвольно сопряжены с именем знаменитого человека. Персонажи и эпизоды привлекаются в той мере, в какой могут служить уроком, обладать назидательной ценностью. Поэту необходим представитель рода человеческого, «некий царь», диалог между ним и нами.

²⁶⁵ Гёте И.В. Размышления в духе странников // Гёте И.В. Собр. соч.: в 10 т. – Т. 8. – С. 251.

²⁶⁶ См., например, *Олеарий А.* Описание путешествия в Московию и через Московию в Персию и обратно / введ., пер., примеч. и указатель А.М. Ловягина. – СПб.: Изд-во А.С. Суворина, 1906.

Во-вторых, во все эпохи существует конфликт между властью и свободой. Преступление, удача и реакция на них общества в основе своей всегда похожи, хотя их проявления меняются в зависимости от социальных условий.

В-третьих, простые люди, испытывая притеснения, приходили к заключению, что власть враждебна Богу. В народе мнение о правителе отождествляли с Божиими заповедями. При подобных умонастроениях неожиданная смерть властителя и «падение царства» (деление владений) объяснялись Божиим наказанием. Суждения о происшедшем оформлялись в тексты. Повторяемость реальных событий делала традиционными произведения на тему самозванства. Смена фактов в жизни приводила к очередной замене имен (в зависимости от случая) и деталей в тексте.

В-четвертых, в атмосфере отчаяния и надежды народ обращается к основам существования: безопасности, собственности. В этом вещественном плане драматические события вряд ли можно показать в выгодном свете. Защита порядка, правосудие и возмездие воспринимаются как необходимые и достаточные. Анонимным авторам сказаний присуща установка на прирожденность добра. Она была также сформулирована Гёте: «Наивное, будучи натуральным, находится в кровном родстве с правдивым. Правдивое, лишенное моральности, мы называем низким»²⁶⁷.

Наконец, еще одна, менее очевидная, причина. Легендарные истории позволяли миролюбивым гражданам на время отвернуться от несчастий, их постигших: войн, гонений, голода, тирании иноземцев. В утопиях отразились искания земли обетованной. Народное сознание помещало земной Рай за пределы жизненного опыта. Сознательно замкнутый, очерченный магическим кругом цикл мог считаться в некоторой степени эскапистской литературой со своим идеалом, сказочно-утопической программой. Так возникали легенды об «ожидаемом и возвращающемся избавителе», который скрывается или странствует после «чудесного» спасения. Самозванец известен как идеальный поставщик счастливых развязок и странных метаморфоз, вневременной неисчислимости ликов. Иноку, сочинявшему каноны святым, помогли выдвинуться не подвиги аскетизма, но необыкновенная восприимчивость природы, протеические черты. Он прослыл ерети-

²⁶⁷ Гёте И.В. Изречения и размышления об искусстве // Гёте И.В. Статьи и мысли об искусстве / пер. с нем. А.Г. Мовшенсона. – Л.; М.: Искусство, 1936. – С. 330.

ком, впал в чернокнижие и призывал нечистых духов. Произнеся исповедь о своём чудесном спасении, бродячий монах превращался в царевича, из царевича в кухонную прислугу. Все эти состояния имеют свои законы, в них человек завершает предначертания судьбы.

Имя Гришки Отрепьева навсегда стало синонимом отступления и проклятия. Но эта модель сталкивается с рядом серьезных затруднений. Ни об одном событии русской истории допетровского периода не дошло так много сказаний. Отзвуки легенд сохранились в собрании правительственных грамот о воцарении Шуйского, в Никоновских летописях и летописях о мятежах, в хронографах.

Отрепьев был «волшебной премудрости исполнен», «учася и волхвованию, и звездочетию, и чаротворению». Имея лукавый, проницательный ум, самозванец жил в мире знамений, предчувствий, чудес и обольщений. Фауст и Гришка – современники и в некотором смысле собратья, хотя сомнительные, «блудные сыны» семейства. Со времен апокрифической книги Еноха было принято связывать магические операции с внушениями ангелов, совращенных похотью.

«Испытание высоты небесной» – не просто причуда искателей приключений, но мучительная попытка найти бессмертие. Источником познания является не только Слово Божие. Отрепьев не пренебрегает и Книгой природы: сердце «неуимчиво», склоняется к «прельщениям».

В древней культуре обманщик следует после Мессии, в порядке убывания ранга. В сказаниях о нем сообщаются иногда апокрифичные детали. Плут отличается по образу действия, по своим социальным и теологическим свойствам. «Обратные преимущества» самозванца зеркально противопоставлены Христу. Один стоит на службе справедливого порядка (ритуального, нравственного, космического). Другой не имеет над собой ничего, что стесняло бы свободу его действий. Мессия примиряет противоположности, обманщик сопоставляет их. Он лучше и хуже обычных людей: всезнающий и несведущий, все понимает и не понимает ничего, смиренный и несмирившийся. Он оказывает много ума и мало благоразумия. Биполярное напряжение оправдывает и поддерживает их как пару. Можно выстроить филиацию формул (Рай / грехопадение, нагота / наряд).

Размышления Кюхельбекера, несомненно, соотносились с последними сценами из «Фауста». Русскому поэту вполне подходила предлагаемая

композиционная схема развенчания Мефистофеля и увенчания Фауста – с драматургией борьбы, страстей, скорби и триумфа. Поединок ангелов воплощает ритуальную символику обретения царственного достоинства человека. Помощь Дьявола «работает» не на мирской выигрыш, а на утрату в вечности. Забота Бога определяет победу в мирском и вечном. От решения вопроса об особе царского достоинства зависели права, участь каждого человека, представление о наличии границ, пределов власти и произвола. Настойчиво подчеркиваются «потусторонние» стимулы, проявления «дьявольского наукоучения». Козни «лукавого духа» подобны тем порывам страсти, о борьбе с которыми так часто живописуют патерики. Исходная антитеза олицетворялась в противопоставлении Христа «Антихристову предтече, Гришке Отрепьеву». Дьявол внушает дурные помыслы «еретику окаянному», «отступнику явственному», которому свойственно самочувствие пророка (призванного или посланного), экстатический эгоцентризм, представление о миссии и посольстве. Обличитель мистических «происков», он был при этом человек того же психологического склада, страдал тем же недугом.

Таким образом, декабристы дополнили библиографию русского гётеанства. Они определили смыслообразующий потенциал трагедии Гёте. Их отзывы обладают качествами добросовестно-строгого, эмпирического знания. Факты упорядочиваются, интерпретируются в соответствии с понятийной системой и возникает основа, необходимая для понимания.

2.3. Строй разумной формы: от «Филокалии» до «Фауста» в «Ревизоре» Н.В. Гоголя

Корректность соответствия трагедии «Фауст» и комедии «Ревизор» (1835) может вызвать сомнение. На первый взгляд, это вещи разнородные, образующие смешанное собрание (*mixtum compositum*). Но тексты разными путями идут к единому центру. Гёте – одна из «неподвижных звезд» небосвода Гоголя. Русский писатель воздал должное этой «родословной»: «Шекспир, Шеридан, Мольер, Гёте, Шиллер, Бомарше <...> чувство добра слышится строго даже и там, где брызжут эпиграммы»²⁶⁸. Гоголь отмечал

²⁶⁸ Гоголь Н.В. Собр. соч.: в 7 т. / под общ. ред. С.И. Машинского и М.Б. Храпченко. – М.: Худож. лит., 1978. – Т. 6. – С. 235 (Письмо XIV из книги «Выбранные места из пе-

конгениальность Гёте и Пушкина – творцов, равных по высоте духовного развития. Он пытался понять отношения между двумя царственными умами: «Гётев “Фауст” навел его вдруг на идею сжать в двух-трех страничках главную мысль германского поэта, – и дивишься, как она метко понята и как сосредоточена в одно крепкое ядро, несмотря на всю ее неопределенную разбросанность у Гёте» (т. 6, с. 347). «Фаустовский текст» становится неустрашимым фоном сочинений Гоголя, помогающим ходу высказываний писателя.

Гоголь отдавал дань традиции немецкой философии – проводить идею «сквозь строй категорий» (по словам А.И. Герцена) и создавать систему. Но он полагал: то, что естественно для германоязычной мысли, неорганично звучит в других культурных контекстах. Гоголь признавался в одном из писем, что с нелюбовью смотрит на претенциозность целых томов, наполненных метафизическими воззрениями, которые в ходу в настоящее время (т. 7, с. 243)²⁶⁹. Далее пояснял мысль: он далек от того, чтобы саму метафизику, рассматриваемую объективно, считать чем-то лишним и незначительным. Писатель даже убежден, что от нее зависит истинное и прочное благо человеческого рода. Здесь, а не в логических школьных понятиях, ищут ключ к толкованию духовного мира. Основой определяющего принципа философии и творчества является «систематический фактор».

Гоголь в высшей степени обладал тем качеством, которое Гёте называл «die genaue Fantasie» («точная фантазия»). Создавая комедию, русский писатель особенно тщательно следил за тем, чтобы смысл проблемы не переходил в область психологии. В письме М.С. Щепкину он советовал «передавать прежде мысли, позабывши странность и особенность человека»²⁷⁰ (VII, с. 285). Система просматривается в попытках Гоголя выявить, как полнота жизненного тока «на полпути» встречает идею и «перехватывается» законом. Тогда все существо человека, привыкшего видеть в произведении предлог для лирической эманации своей душевности, собирается, подчиняется строю разумной формы, пластике мыслей. «Они так

реписки с друзьями» (1847)). Далее ссылки на издание приводятся в тексте, в круглых скобках указываются том и страница.

²⁶⁹ № 108. С.Т. Аксакову. 16 мая [н. ст. 1844], Франкфурт.

²⁷⁰ № 130. М.С. Щепкину. 16 декабря [н. ст. 1846].

высоки и глубоки, что открывшему их открывается, по выражению Вагнера в “Фаусте”, на земле небо» (т. 6, с. 99).

Вестниками приезда Хлестакова стали Бобчинский и Добчинский. С любопытством следуя за «составом» происшествий, они оказываются в гостинице и обретают своего нежданного «визави». Главное заключается в том, что они видят, их зрительный выбор. Бобчинский замечает: «Недурной наружности, в партикулярном платье, ходит этак по комнате, и в лице этакое рассуждение... физиономия... поступки, и здесь (*вертит рукою около лба*) много, много всего» (т. 4, с.18)²⁷¹. Описание представляет собой «крупный план»: облик человека на «портативном» пьедестале, включая графический росчерк характера в пространстве. Возникает вопрос: не изображает ли автор судьбу «метафизического» существа. Оно появляется, словно в дверном проеме, указывая место онтологического схождения реальностей. Портрет предстает как своего рода «распечатление», раскрытие персонажа, каким он сам себя никогда не увидит в зеркале. Происходит спиритуализация образа тела. Выявляются «одухотворенные» его соответствия и продолжения, особенно сформированный для мышления лоб Хлестакова. Два городских помещика своим впечатлением организуют пафос и состояние человека, вовлеченного в поток философствования. Хлестаков впился глубоким взглядом в движение мысли. При скудном досье на него, эпизод преподнесен так, словно выхвачен из повседневной жизни книжника. В одном знаке экономно выражена сила мысли. Голова Хлестакова сохраняет обособленность вещественного доказательства. Перед взором читателя и зрителя вырисовывается знакомый, но неопределенный в своих очертаниях силуэт мыслителя, незримо руководящего «ревизором». Сцена имеет цитатный характер (выисканный в оборотах культуры, в художественной речи). Это Фауст со старинных гравюр: интеллектуал, полагающий, будто мышление вытачивается рефлексией в кабинетной тиши и способно вобрать в себя весь мир. Он овладевает наукой и укрощает сон, приложив руку ко лбу. Поза сочетает глубокий покой и напряженную энергию всматривания-вслушивания. Психо-эмоциональное состояние

²⁷¹ В черновой редакции: «<...> и в лице видно рассуждение, такие важные поступки... (*вертит рукою*) и так много, много всего...» (См.: *Гоголь Н.В.* Полн. собр. соч. и писем: в 23 т. / отв. ред. тома Ю.В. Манн; тексты и коммент. И.А. Зайцева, Ю.В. Манна. – Т. 4. – М.: Наука, 2003. – С. 144.).

внутреннего одиночества уподобляется состоянию отшельника в «пустыни». Не случайно образ Фауста в трагедии Гёте «опоясан» библейской пустыней: в финале изображается поселение в труднодоступной скалистой местности Монсеррат. Там, вдали от мира, живут святые отцы. Занимаясь духовными упражнениями, они возвышаются до состояния, когда могут вести беседы с миром ушедших.

Интерес определяется не только контекстуальной экстравагантностью портрета Хлестакова, но, прежде всего, спонтанностью возникновения и бесследностью исчезновения. Этот мираж появляется на страницах один раз. Ему присуща онтологическая инсулярность: языковой «остров» замкнут в себе. Затем происходит самопредставление Хлестакова, словно автопортрет в уголке картины: он сочинитель, который подвизается на поприще философии. «Это правда. Я, признаюсь, сам люблю иногда замумствоваться: иной раз прозой, а в другой раз и стишки выкинутся» (т. 4, с. 43). Гоголь изобличает неполноценное зрелище, в этой своеобразной экономике меновую стоимость имеет только жест. Мир управляется набором жестов, непредсказуемых и вдохновенных, которые скорее ощущаются, чем вычитываются. Оптический эффект – предположение о просвещенном госте – становится каркасом четкой структуры в драме. Гоголь открывает тему ментального органа в человеческом «составе» (мозг, лоб) и переходит к описанию ментально-психических особенностей человека (замысел благо / или злодеяния, удача / неудача, наличие / отсутствие мысли). В письме А.О. Смирновой он замечал: «Идею возможности, хотя и отдаленную, нужно носить в голове, потому что с ней, как с светильником, все-таки отыщешь что-нибудь делать, а без нее вовсе останешься впотьмах»²⁷² (т. 7, с. 297). В письме П.В. Анненкову он продолжал: «Анатомируя человека, видишь, что в мозгу и голове особенно устроены для этого органы возвышенья и шишки на голове. Органы даны – стало быть, они нужны затем, чтобы каждый стремился своей дорогой и производил в своей области открытия, никак не возможные для того, кто имеет другие органы»²⁷³ (т. 7, с. 320–321). Голова – «представитель» разума в человеке, его носитель и субъект – является энергетической «точкой», которая генерирует организованное бытие.

²⁷² № 134. О.А. Смирновой. Февраля 22 [н. ст. 1847] Неаполь.

²⁷³ № 146. П.В. Анненкову. Остенде. Августа 12. [н. ст. 1847].

Гоголь наблюдал процессы, которые, поднимаясь из глубин телесной природы, восстанавливают «головного» человека. Он описывал таинство этого воссоздания. «Через голову» Хлестакова читатель (зритель) входит в соприкосновение с некой идеей. «Недостающие» мотивы существуют в имплицитной форме, или, во всяком случае, не столь очевидно. Мысль подключена и к потоку повседневности, и к стройному порядку умозрения. Смысл и эстетическая ценность изображения в том, что писатель изучает зазор между содержанием и формой. Существует разрыв между явлением, как оно видится эмпирическому взгляду, и явлением в его предельной сути, в его идее. Хлестакову, якобы обремененному грузом ранней зрелости, присуща панхроническая «юность». Не привыкший к умственному напряжению, он выступает в качестве философического созерцателя. Читатель оказывается посвященным в суть неотвратимо надвигающегося «недоразумения», семантической лакуны.

В комедии дана метафизическая по значению авантюра, своего рода фаустовская сделка с иным царством. Фауст был тем, кто стремился от мира увидеть «лишнее». Желания Хлестакова во многом сбываются. Он придумывает образ, и тот получается герметически-книжным. Ревизор переполнен «новостями» о себе. Не без лексического щегольства он развивает тему авторства, предметом самоописания становится жизнь творца. Хлестаков создает сочинительское «я», начинается словесное представление под названием «вся власть воображению». В «способности воображения» пространственные и временные отношения меняются. Творческой автобиографии ревизора присуща лавинообразная результативность «на скорую руку». «Моих, впрочем, много есть сочинений: Женитьба Фигаро, Роберт-Дьявол, Норма... Все это, что было под именем барона Брамбеуса, “Фрегат Надежды” и Московский телеграф... все это я написал» (т. 4, с. 45). Возникает панорама разрозненных примеров, культура превращается в панъевропейское «эсперанто». В общий «имущественный фонд» входят тексты, различные по жанру, разъединенные во времени. Хлестаков не является главой этого творческого коллектива, «коалиции», объединившей авторов далеких друг от друга произведений, – либретто, опер, книг, журналов. Они представляют собой опыт «безглавого» творчества. Гоголь заостряет принцип «безобъяснительного» соединения имен и названий. Оно не обуславливается целенаправленной селективной ориентацией. Но этот

фактор (преимущественно стихийный) все же присутствует. Имеется в виду лежащая в глубине, «укрытая» другими текстами, опера Мейербера «Роберт-Дьявол». За умышленностью ее упоминания кроется ключ к важной теме.

«...Фу ты, канальство!.. с каким дьяволом породнилась!» – восклицает городничий (т. 4, с. 77). Затем слово появляется еще раз, оно указывает на отмеченность соответствующих контекстов. Гоголь подчеркивал в Хлестакове ощущение «духа музыки». Хлестаков насвистывал мелодию из «Роберта». Черты персонажа предвосхищены в эфемерном музыкальном рисунке, дьявольском «ладе». Он обретает генеалогию: одна из ветвей его родословной восходит к опере, написанной Мейербером в 1830 г. по мотивам средневековой легенды (в содружестве с Э. Скрибом)²⁷⁴. Концепция «причин и следствий» Скриба (фр. *les effets et les causes*) предопределила причудливые сюжетные ситуации. Дьявол исполняет печальные арии, напоминая известные слова: безвкусицу воплощает чёрт в состоянии отчаяния. Гёте размышлял о возможных авторах, которые смогли бы написать достойную музыку ко второй части «Фауста»²⁷⁵. В качестве композитора, близкого по складу дарования, он называл Дж. Мейербера и предпочитал его даже Моцарту. Именно этот сочинитель смог бы передать «то страшное, отталкивающее, омерзительное, что она местами должна выражать»²⁷⁶. Сам Мейербер ценил оперу Л. Шпора «Фауст», написанную по мотивам народной книги (1816). Среди учителей Мейербера был друг Гёте, профессор музыки и композитор К.Ф. Цельтер.

Для Гоголя важен не конкретный миф, но определенный тип его: прецедент, повод, реплика. Гоголь включает самые разные элементы и объединяет их. Хлестаков прибыл на Василия Египтянина. Имя «Египтянин» сопряжено с темой пустынной местности, с заветами Сирийского, Египет-

²⁷⁴ Впервые в России опера была поставлена в 1834 г. на сцене Большого театра в Петербурге.

Русские композиторы относились к Мейерберу весьма скептически. Но о нем с восторгом отзывались писатели-меломаны И.А. Гончаров, Аполлон Григорьев. Популярность оперы Дж. Мейербера побудила многих издателей выпускать попури на ее темы, переложения для фортепьяно и т.д.

²⁷⁵ *Эккерман И.П.* Разговоры с Гёте в последние годы его жизни / пер. с нем. Н.С. Ман; вступ. ст. Н.Н. Вильмонта, коммент. и указатель А.А. Аникста. – М.: Худож. лит., 1986. – С. 210, 280. Записи от 25 января 1827 г., от 11 февраля 1829 г.

²⁷⁶ Там же. – С. 280.

ского и Афонского пустынножительства. Так именовали отцов египетской пустыни, например, Василия Великого, архиепископа Кесарийского. Египетские отцы являются авторами многотомного свода-компендиума текстов «Филокалия» (др.-греч. Φιλοκαλία, «Добролюбие», IV в.)²⁷⁷. Это сочинение способен прочитать лишь тот, кому дано идти духовными путями. Под «скалой» черепа человека такой источник неустанно творит идеи. Подвижник высокой нравственности совершает дело до полного исчерпания сил. Для христианского сознания пустыня является конкретным знаком события в сфере духа.

С прибытием ревизора утвердилась другая временная шкала. Жители города вовлечены в «хлестаков» поток времени, и оно носит оперативный, практический характер. В «Ревизоре» обнаруживает себя алиментарный аспект заботы, алиментарное опустошение. Хлестаков сначала расточает собственную долю: «Профинтил дорогой денежки... С проезжающим знакомится, а потом в картишки – вот тебе и доигрался!» (т. 4, с. 24). Затем он покушается на долю других людей. Сцепление предикатов в предложении подчиняется ускоренному закону обращения благ. Противоречие предстает в виде излишка (чрезмерности) и недостаточности. «Посуди сам, любезный, как же? ведь мне нужно есть. Этак я могу совсем отоцать. Мне очень есть хочется; я не шутя это говорю» (т. 4, с. 27). Хлестаков совершает побег в окраинные скиты жизни сугубо телесной. Успокоенный едой, он еще раз напоминает об идее отрешения от земных уз. Дух заговорил, но лишь для того, чтобы отречься от своих прав в пользу тела, велений плоти. Акт траты «имущества» чиновников, его истощения, изживания воплощает парадоксальный вариант «опустошения». Происходит постепенное стирание элементов жизни, физических и духовных. На Хлестакова обрушивается водопад почестей и увенчаний. Наряду с трансцендентальным смыслом богословского выражения «домогательство милости», устанавливается его понимание в осязуемом практическом смысле. Обрадованный прозелитским пылом чиновников (которых трудно заподозрить в избытке благонравия), Хлестаков произносит: «Впрочем, чиновники эти добрые люди; это с их стороны хорошая черта, что они мне дали займы» (т. 4, с. 63). «Судья

²⁷⁷ В конце XVII в. Макарий Коринфский и св. Никодим Святогорец составили «Добролюбие» – собрание аскетических творений IV–XV вв.

хороший человек» (т.4, с. 56). «А мне нравится здешний городок» (т. 4, с. 56). «Почтмейстер, мне кажется, тоже очень хороший человек. По крайней мере, услужлив, я люблю таких людей» (т. 4, с. 57). Создается впечатление экстатической инерционности прославления.

Гоголь возводил свои задания к ясным и конкретным явлениям, входящим в историю русской культуры (например, патристика). «Фауст» также становится необходимым элементом среди духовных заданий национального развития. В Приложении к пьесе «Развязка “Ревизора”» Гоголь довел суждение до корректной и сильной формы: «<...> то дурно, когда делают привлекательным для зрителя злое; то дурно, что мешают его в такой степени с добром, что не знаешь, к какой стороне пристать; то дурно, что доброе показывают нам таким образом, что в добре не видишь добра» (т. 4, с. 363). Гоголь не раз повторял эти слова, придавая им понятийно-эпиграмматическую остроту. Данное противопоставление проходит через все творчество писателя. Оно является репликой к послышке Мефистофеля: «Ein Teil von jener Kraft...» («Часть силы той...»), имя которого в тексте легко эксплицируется. Универсализму не хватало лишь идеи «ситуации» для установления надежных связей с реальностью.

Рефлексия на тему истины не обрела своей плодотворной середины. Истина или подчинялась обстоятельствам сего мира, или же уходила в горние сферы, а земля доставалась в удел неправде. Слово об истине расходилось с делом. Писатель вводит топос золотого правила, «разумной середины вещей», «законной желанной середины» (т. 7, с. 314, 320), «всеми искомого среднего голоса, который недаром называют гласом народа и гласом Божиим» (т. 6, с. 420). Трансрациональная истина лежит именно в этой середине, в единстве двух суждений.

2.4. Иницирующий пафос: апории И.В. Гёте в прозе И.А. Гончарова

И.А. Гончаров хорошо знал немецкий язык. В июне 1857 г. он служил Н.А. Некрасову «переводчиком в Дрездене»²⁷⁸, «много переводил» из Вин-

²⁷⁸ Гончаров И.А. Собр. соч.: в 8 т. / под общ. ред. С.И. Машинского, В.А. Недзвецкого, К.И. Тюнькина. – М.: Худож. лит., 1977–1980. – Т. 8. – С. 328. Далее ссылки на издание приводятся в тексте, в круглых скобках указываются том и страница.

кельмана в «свободное от службы время» (т. 8, с. 546). Большая часть упоминаний Гёте в произведениях и письмах русского писателя не указывает на близкое знакомство с ним. Иногда это размышление о переводе. Так, в письме И.С. Тургеневу 10 / 22 февраля 1868 г. Гончаров замечал об Алексее Толстом: «Толстой перевел отлично две баллады Гёте, между прочим “Коринфскую невесту”» (т. 8, с. 323). Порой это аллюзия, как в очерке «Иван Савич Поджабрин». Чаще всего перечень, школьный или историко-литературный. «К этому загадочному, пока еще не разъясненному, но любопытному явлению в области творчества можно отнести и духовное, наследственное сродство, какое замечается между творческими типами художников, начиная с гомеровских, эзоповских, потом сервантесовского героя, шекспировских, мольеровских, гётевских и прочих и прочих, до типов нашего Пушкина, Грибоедова и Гоголя включительно» (т. 8, с. 139). В романе «Обломов» есть своеобразный генеалогический экскурс в школьно-гимназическое чтение. Штольц обращает к Илье Ильичу слова: «<...> ты не забыл двух сестер? Не забыл Руссо, Шиллера, Гёте, Байрона, которых носил им и отнимал у них романы Коттень, Жанлис... важничал перед ними, хотел очистить их вкус?»²⁷⁹. Здесь составлена умозрительная мировая библиотека «всех времен и народов», «храм бессмертия», по слову Гончарова (т. 8, с. 18). Имя Гёте возникает в историческом порядке. И все же очевидное различие имен не было существенным, словно речь шла об одном и том же. Образ Гёте, создаваемый Гончаровым, стремится к слиянию с образами Шекспира, Руссо, Шиллера. Имена входят в «список» великих, в пантеон канонизированных (редко перечитываемых) классиков, чаще всего без сколько-нибудь значимых характеристик. Их обычно приводят, чтобы соблюсти литературную иерархию и выровнять линию.

Гончаров редко прибегал к цитатам из Гёте. То, что осталось от гимназического запоминания, не обогащает слог и смысл. Утверждение, что с творчеством Гёте связан акт его культурного самоопределения, было бы преувеличением. История взаимоотношений бедна фактами. Создается впечатление, что в ней нет ничего лишнего и отягощающего. Основная

²⁷⁹ Гончаров И.А. Обломов: роман в 4 ч. / изд. подгот. Л.С. Гейро. – Л.: Наука, 1987. – С. 144. Далее ссылки на издание приводятся в тексте, в круглых скобках указывается страница.

презумпция может быть представлена так: идея прежде личности автора, события или литературного жанра. Именно авторитет является важнейшим конституирующим элементом.

В очерке «Иван Савич Поджабрин» (1842) персонаж семь раз произносит слова «жизнь коротка». Сентенция резюмирует сказанное либо связывает его с последующим изложением. Поджабрин не способен на серьезные философско-поэтические откровения. Данное клише, с его ритмико-синтаксическим ореолом, включает философию наслаждения из анакреонтических стихотворений и мелодию Гёте. Образы и художественные детали очерка, так или иначе, заданы оригиналом трагедии. Имеются в виду разговор Фауста и Вагнера в сцене «Ночь», также слова Мефистофеля: «Doch nur vor Einem ist mir bang: / Die Zeit ist kurz, die Kunst ist lang» («Все же одно смущает меня: / Время коротко, искусство долговечно»).

«Радости узнавания» цитат явно недостаточно. В одной синтаксической единице (фразе) концентрируется смысл: можно наблюдать безусловную инволюцию логической мысли. Поджабрин соотносит рассуждение «неизвестного философа» с положением дел, укорененном в обществе. «Что должность? Сухая материя! Надо жуировать жизнию. Жизнь коротка, сказал не помню какой философ. <...> Вскоре послышались звуки фортепьяно. Играли из “Роберта”» (т. 1, с. 432). Снова имеется в виду опера Д. Мейербергера «Роберт-Дьявол» (1830).

Эскалация риторики продолжается. «Что жалеть денег, деньги – ничтожный, презренный металл. Жизнь коротка, сказал один философ: надо жуировать ею» (т. 1, с. 437). В квартире Анны Павловны Поджабрин рассуждает:

«– Нет-с, я читаю больше философические книги.

– А! какие же? Одолжите мне: я никогда не видала философических книг.

– Сочинения Гомера, Ломоносова, “Энциклопедический лексикон”... – сказал он, – вы не станете читать...вам покажется скучно...

– Это, верно, кто-нибудь из них сказал, что жизнь коротка?» (т. 1, с. 438).

Щедрый на библиографические указания, персонаж приводит имена авторов без названий их сочинений.

Слово «короткий» входит в высокочастотный ряд лексических единиц, используемых для создания эмоционального тона очерка. Его поддерживают синонимы и другие лексические средства, имплицитующие зло в своем контекстном использовании. Так, опекун Анны Павловны спрашивает: «Как могли вы дойти до такой степени короткости?» (т. 1, с. 444). Поджабрин передевается в серый сюртук слуги Авдея, чтобы «покуражиться» со служанкой Машей («Ну, что, впору ли? – спросил Иван Савич, надев сюртук.– Коротенек. Да что вы хотите делать? (I, с. 449)). Затем следуют слова баронессы: «Когда мы покороче познакомимся, то придумаем, как проводить вечера» (т. 1, с. 458). В тексте постоянно упоминаются «философические книги». На ужине у баронессы m-m Шене поет куплеты Беранже: «Князь повторил refrain. – Bravo, bravo, Шене! – закричал он. – Что за дьявол этот Беранже! Пожил и других учит жить... Да! Чего больше? Пить, любить, обманывать друг друга: тут вся история и философия рода человеческого» (т. 1, с. 463). Дополнительные оттенки смысла возникают в потенциальных значениях синтаксических форм (инвектива, медитация, разговорное обращение, пошлая история). Но при любых трансформациях текста смысл остается инвариантным. Главным героем маленьких фразеологических текстов становится *Общее Место*. Оно защищает от непредсказуемости, служит инструментом подавления индивидуального и ненормативного. Обращение к «житейскому», «бытующему», «расхожему» означает норму, как она выстроена в языке и культуре. В очерке возникает конфликт скрытого и явного выражения смысла.

Гончаров не столько читал Гёте, сколько пытался создать и удержать его «целостный» образ. В «Предисловии к роману “Обрыв”» он писал: «Еще более поглощал меня анализ натуры художника, с преобладанием над всеми органическими силами человеческой природы силы творческой фантазии. <...> Но я все-таки упорно предавался своему анализу, не смущаясь образцами попыток над подобными натурами знаменитых писателей, как, например, Гёте: меня уполномочивал на эту попытку и удалял всякое подражание знаменитостям склад и характер русского типа» (т. 6, с. 443–444). Высказывание обретает аксиоматическую четкость. В нем выражено эстетическое кредо, заключен философский мотив и содержится ключевая фраза к сюжету романа. Этот эффект не случаен: Гончаров задает иницирующий пафос. Узнавание Гёте будет «работать» на поддержку

основной философской интуиции. Подобный пафос определяет высокую интенсивность возврата. На размышлениях писателя о Гёте лежит печать плеонастической замкнутости, речь идет об одном и том же. Гончаров, переживая конкретный материал, передавал, прежде всего, состояние. В Обломове он узнал Фауста, и в предельном выражении – читая Гёте, читал в себе. Гёте наделен онтологической интуицией Гончарова, индивидуальные особенности мыслителей отличаются сводимостью черт.

Разновременные суждения Гончарова о Гёте рассеяны замечаниями по пространствам текстов. Собраны же в «кулак» (если обыграть значение имени «Фауст») в нескольких фразах романа «Обломов». Центр итоговой характеристики – образ «роста травы» – является реминисценцией стихотворения Е.А. Боратынского «На смерть Гёте» («И чувствовал трав прозябанье», 1832). Ольга Ильинская вспоминает предсказание Штольца: «Вот когда заиграют все силы в вашем организме, тогда заиграет жизнь и вокруг вас, и вы увидите то, на что закрыты у вас глаза теперь, услышите, чего не слышать вам: заиграет музыка нерв, услышите шум сфер, будете прислушиваться к росту травы» (с. 352). Смысловая (не текстуальная) цитата отличается рядом особенностей, ставящих ее в исключительное положение. Отрывку присущ особый ритм: медленное повышение уровня и остановка. Наполнение завершилось, и вся строка обретает новый смысл нарастания. Суть происходящего задают три полнозначных глагола – *заиграет, увидите, услышите*. Вертикальное соседство «заиграют – заиграет – услышите – прислушиваться» соотносится с горизонтальной смежностью: «услышите – не слышать – услышите». Оба типа этого соотношения в их единстве производят эффект, сопоставимый с рифмой. В первой и во второй половинах высказывания слова повторяются. Характерное «вот» придает глагольным формам значение, близкое к перфекту настоящего времени, актуализирует представление о «здесь и сейчас» (*hic et nunc*) говорящего. Формы будущего и настоящего времен чередуются в контексте, выдержанном в плане настоящего эпического. Часть сложных метафор содержит глагол совершенного вида: действие совершилось, результат сохраняется («тогда заиграет», «и вы увидите»). Образы с похожим корневым вокализмом имеют вокативную природу, вовлекают читателя в свое семантическое поле.

Художник варьировал тему, годами не расставаясь с замыслом. Реминисценция повторяется в цикле очерков «Фрегат “Паллада”» (1862). В пятой главе («От мыса Доброй Надежды до острова Явы») Гончаров писал о вечере на Яве: «В этом воздухе природа, как будто явно и открыто для человека, совершает процесс творчества; здесь можно непосвященному глазу следить, как образуются, растут и зреют ее чудеса; подслушивать, *как растет трава*». И сразу же следует иронический эпилог к этой теме: «Авось услышим, как растет – хоть сладкий картофель или табак» (т. 2, с. 253). Писатель редко прибегал к подчеркнутой выразительности, «умышленному украшению, риторике» (т. 8, с. 222). И если они появляются в его прозе, то имеют смысл, не становясь порождением избыточного лиризма.

Заявленная и выделенная цитата Боратынского отсылает не только к сочинению писателя, но к ее общекультурному генезису. Автор тем самым «подсказывает» объединительное начало романа. Здесь, как и во многих других случаях, проявляется характерная «двойная интертекстуальность». Один и тот же мотив берется из разных культурных миров, создавая игру значений. Цепь аллюзий не имеет завершенного означаемого, что соответствует определению символа, данного Гёте: живое сиюминутное откровение непостижимого²⁸⁰.

Мир немецкого писателя предстает как поле борьбы активного творческого начала с активными жизненными стихиями. В романе «Обломов» поставлен вопрос, который относится к историософии поэзии и вообще к культуре. «Что ему делать теперь? Идти вперед или остаться? Этот обломовский вопрос был для него глубже гамлетовского» (с. 146). Здесь приводятся два знаменательных мыслительных оборота. В них речевая императивность заключена в форму риторического вопроса. Обломов видит себя героем читаемых произведений, узнает себя в них и всем существом откликается на свое изображение в литературе. Испытание происходит на фоне гамлетовского вопроса. Гамлет был решителен в жесте этого кардинального различия «или-или». Он обсуждал обе альтернативы. Причем первая сама состоит из двух дилемм: смириться или оказать сопротивле-

²⁸⁰ Goethe I.W. Maximen und Reflexionen. Nach den Handschriften des Goethe-und Schiller-Archivs / hrsg. von M. Hecker. – Weimar: Verlag der Goethe-Gesellschaft, 1907. – S 59. – № 314.

ние. Вторая альтернатива – *не быть* – в силу ее неизвестности не дает возможности сформулировать одно из двух решений. В «Обрыве» подобный вопрос задает Райский: «“Что делать? Рваться из всех сил в этой борьбе с расставленными капканами, и все стремиться к чему-то прочному, безмятежно-покойному, к чему стремятся вон и те простые души?”». Он оглянулся на молящихся стариков и старух. “Или бессмысленно купаться в мутных волнах этой бесцельно текущей жизни!”» (т. 6, с. 237–238). Автор реализует оппозитивный принцип: исход борьбы определяется в соответствии с утверждением «победа или поражение».

Итогом темы «других», возникшей вначале и прошедшей через весь роман, являются размышления персонажей о жизни. На вопрос Ольги «Что ж делать? Поддаться и тосковать?» следует ответ Штольца: «Ничего, – сказал он, – вооружаться твердостью и терпеливо, настойчиво идти своим путем. Мы не титаны с тобой... мы не пойдём, с Манфредами и Фаустами, на дерзкую борьбу с мятежными вопросами, не примем их вызова, склоним головы и смиренно переживем трудную минуту, и опять улыбнется жизнь, счастье» (с. 358). Здесь отсутствуют оппозитивные отношения, но разыгрывается противопоставление действенного и инертного начал. Гончаров отсылает к сфере чудесного. Мир является в свете определенности: *fiat*, пусть это будет истиной. Возникает область вопросов, где ответы симметричны, объединены в законченный, закономерный образ. Риторика Гончарова подчас моралистична, особенно в письмах, но внутренний критический импульс диктовался, в конечном счете, гедонизмом. Намерением выразить его объясняется нарочитая декларативность.

В прозе Гончарова существует напряжение автобиографической темы вокруг «Фауста». Внутри символического общего пространства текстов европейской культуры есть такие элементы, между которыми отсутствуют прямые интертекстуальные связи. Они требуют других критериев сравнительного анализа. Русский писатель не просто использовал узнаваемые мифологические образы, почерпнутые из античности, – он прибегал к структурам самого мифа²⁸¹. Мифоним «Одиссей», с которым Гончаров

²⁸¹ По замечанию ученого, мифологическая почва – факт реального присутствия самих начал культуры в творчестве столь близких к нам по времени Иоганна Беера и Гончарова (Михайлов А.В. Иоганн Беер и И.А. Гончаров. О некоторых поздних отражениях

сравнивал себя, составляет одну из важнейших семантических констант в его поэтическом мире. Важным компонентом развития интриги оказывается путешествие, физическое движение человека в пространстве. В цикле очерков «Фрегат “Паллада”» (1855–1857) писатель выбрал примечательный момент в биографии мифологического героя: возвращение Улисса на родной остров Итаку. «Кто не бывал Улиссом на своем веку и, возвращаясь издалека, не отыскивал глазами Итаки?» (т. 2, с. 333). Выскажем предположение о генезисе мифологемы: миф о любви Эос к Тифону и мотив возвращенной молодости. В культуре соотносятся два образа – Тифона и Фауста. Боги даровали Тифону бессмертие, но не дали вечную молодость. Когда он состарился, Эос заключила его в комнате. Повествование отсылает к истории о старой Кумской сивилле, которая хотела и не могла умереть²⁸². Для древних греков высшим благом являлись не возвращенная юность и бессмертие: у них были земные представления. Калипсо дарует Одиссею вечную жизнь, а он желает вернуться на Итаку. Миф об Одиссее не просто входит в набор упоминаний, но становится в творчестве Гончарова смысловой константой. Ценность путешествия определяется его длительностью. Она выражается посредством каталога благ, приобретений – прежде всего, знаний и ощущений, – которыми должен обогатиться странник. Человек, пребывая в мире, представляет себе «возможные миры». Итака как цель путешествия может оказаться жалкой, но не вызовет разочарования²⁸³.

В романе «Обрыв» главную роль в содержании литературной истории Фауста играет интрига. Ее смысл открывается в постепенном переходе от собственно фигуры Дьявола к особому образу мыслей, связанному с ухищрениями, конспирацией, искушением и т.п. Гончаров позволяет про-

литературы барокко // Контекст. Литературно-теоретические исследования —1993 / отв. ред. А.В. Михайлов. – М.: Наследие, 1996. – С. 285, 288).

²⁸² *Петроний Арбитр*. Сатирикон / пер. с лат., под ред. Б.И. Ярхо. – М.: Госиздат, 1924. – С. 100.

²⁸³ Ф. Шпильгаген семантически развернул это сравнение Гёте и Одиссея. К одной из глав записок он взял эпиграф из «Фауста»: «Was ander 's suche zu beginnen / Des Chaos wunderlicher Sohn» и упоминал Гёте: «Он был на вершине Везувия и сделал это скорее, чем всякий другой» (*Шпильгаген Ф.* На юге Италии // Вестник Европы. Журнал науки-политики-литературы. – СПб.: Изд. М. М. Стасюлевич, 1874. – Т. 3. – С. 53.). Далее следует эпиграф из V песни Одиссея в переводе В.А. Жуковского. «Острова, морем вдали сокровенного скоро достигнул / С зыби широко-туманной на твердую землю поднявшись» (Там же. – С. 68).

следить глубинный смысл «договора с Дьяволом», его ритм, парадоксальную и трагическую диалектику развития. Умысел может проявляться в разных формах: в колебаниях между уверенностью и сомнением героя; на метанарративном уровне – в рефлексии интригана или рассказчика.

Таким образом, обращение Гончарова к творчеству Гёте засвидетельствовано документально. Упоминания, аллюзии (будь они главным доказательством осведомленности Гончарова) говорят скорее о знакомстве с небольшим собранием цитат, почти утративших связь с источником. Нет поводов предполагать, что его знания Гёте обновлялись и углублялись последующим чтением. Утверждение о влиянии немецкого писателя несет в себе упрощение. В подобном случае это была бы не реальная история, но своего рода агиография, ориентированная на создание иератического лика. Гончарову не понадобились конкретные тексты Гёте. Русский писатель мыслит его творчеством в целом. Произведения Гёте следует читать и оценивать не с точки зрения «единицы поэтического мышления», но как единое, развертывающееся творение.

По типу философствования, по внутренней национальной ориентации Гончаров является человеком формы, которая означает не просто упорядочивание готового материала. Она всегда стремится к другой форме, чтобы превратить культуру в драму слова, имеющего внутреннюю историю. Для формы важны моралистическая и сотериологическая стороны. И.А. Гончаров испытывал тягу к философской традиции и контекстам, связанным с формотворчеством, в частности, к имени Гёте. Он отталкивался от культурных традиций, в которых не видел внутреннего собирания, «общего строя жизни»²⁸⁴.

Гёте – воплощение формы – оказался в катастрофическом мире личной ответственности, необратимых утрат, фатальной целенаправленности. Ему достаточно было произнести какую-либо из вечных истин, чтобы в глазах читателей стать ее автором или хотя бы соавтором. Право представительства от высших инстанций признается при вакантном месте «учителя жизни».

²⁸⁴ Гончаров И.А. На родине / сост., авт. вступ. ст. и примеч. В.А. Недзвецкий. – М.: Сов. Россия, 1987. – С. 90.

2.5. Мастерство как метафора действующего и мыслящего художника: И.В. Гёте и Л.Н. Толстой

В России долго не могло быть усвоено, в качестве технического термина, ренессансное понятие «uomo universale»: оно означает, прежде всего, *faber* – «мастер», «умеющий все».

Можно подсчитать, насколько часто слово «мастерство» встречается в статьях Толстого. Гёте реже употреблял лексемы *Meisterschaft*, *Können*, говоря о природе, которая дает искусству правила. Он писал И.Г. Гердеру: «Dreingreifen, packen ist das Wesen jeder Meisterschaft» («Схватывать суть и, связывая, собирать – сущность всякого мастерства»)²⁸⁵. Это понятие обладало в творчестве обоих писателей законченным, самостоятельным смыслом: оно соединяло метафизику и этику. В нем запечатлевалось сознание выношенных и усвоенных человеком принципов, которые вступают в контраст со всем тем, что выражено в слове «смертность».

Образ мастера воплощает вполне материальный труд и духовную эманацию. Он мыслится как скромный ремесленник, осуществляющий действия над вещами²⁸⁶. Но его знания не ограничиваются секретами профессии, они связаны системой мысли. Результат труда должен быть образцом усилий, который человек может предъявить товарищам по ремеслу.

Толстой читал и самого Гёте, и западноевропейские философские источники. Гёте говорил об истине вечных дел. «Умереть» в категориях этики значит завершить свое «дело», поставить его в ряд. Без идеи «дела» поступки будут лишь рядом физических и психических «действий». Толстой проникся духом этических воззрений немецкого писателя. Он не раз апеллировал к его художественным текстам и высказываниям. Толстой, схватывая суть мышления Гёте, порой вникал в его дедукцию без собственно

²⁸⁵ Goethe I.W. Briefe [Electronic resource] – URL: <http://www.zeno.org/Literatur/M/Goethe,+Johann+Wolfgang/Briefe/1772> – № 2/88. An Johann Gottfried Herder (Wetzlar, Mitte Juli 1772).

²⁸⁶ П.Н. Зайцев в «Воспоминаниях» приводит слова А. Белого: «Гёте нужно было его олимпийство, его генеральство, чтобы иметь возможность работать. Это олимпийство и генеральство было тем котлом, в котором он, то есть художник, работал подобно ремесленнику в черной замасленной блузе мастерового» (Зайцев П.Н. Воспоминания. Последние десять лет жизни Андрея Белого. Литературные встречи / сост. М.Л. Спивак; вступ. ст. Дж. Малмстада, М.Л. Спивак. – М.: Нов. лит. обозрение, 2008. – С. 108).

философской заинтересованности. Его идеи не осложнены мистической фразеологией.

В творчестве Толстого существовал свой читательский сценарий Гёте. Подборка книг не всегда отражает реальные читательские пристрастия собирателя, но, безусловно, свидетельствует о его предпочтениях в области литературы. В яснополянской библиотеке имелось собрание сочинений Гёте в сорока томах (Штутгарт, 1840). Немецкий классик являет для Толстого пример повелителя и вечного диктатора (*imperator dictator perpetuus*). «Гёте, бывший в то время диктатором общественного мнения в вопросах эстетических <...> провозгласил Шекспира великим поэтом» (т. 5, с. 307). «Гёте, в начале прошлого столетия бывший диктатором философского мышления и эстетических законов» (т. 5, с. 310). Суждения Толстого о Гёте строятся по типу итальянского изречения: «*un gran soggetto, ma non ideale*» (личность великая, но не идеал). При этом Толстой обретал в его творчестве более чем авторитетное подтверждение своих сокровенных взглядов.

Необходимо разделять разные виды прочтений.

Субъективное прочтение отсылает к частной сфере. Оно связано с персональной интерпретацией, с интимным впечатлением от прочитанного. Так, в письме В.В. Арсеньевой от 23–24 ноября 1856 г. Толстой замечал: «Открыл книгу и прочел удивительную вещь – “Ифигению” Гёте» (т. 17, с. 440).

В *критическом прочтении* есть искусство разрушения, не всегда учтиво-го. Оно предполагает обоснование интерпретации, аналитический взгляд на произведение. Образ анализируется остраненно, ради более полного его понимания. В статье «Об искусстве» Толстой писал: «Произведение, основанное на заимствовании, как, например, “Фауст” Гёте, может быть очень хорошо обделано, исполнено ума и всяких красот, но оно не может произвести настоящего художественного впечатления, потому что лишено главного свойства произведения искусства – цельности, органичности, того, чтобы форма и содержание составляли одно неразрывное целое, выражающее чувство, которое испытал художник» (т. 15, с. 132). В критическом очерке «О Шекспире и о драме» он упоминал о «бессодержательных драмах, каковы драмы Гёте, Шиллера, Гюго, у нас Пушкина, хроники Ост-

ровского, Алексея Толстого и бесчисленное количество других более или менее известных драматических произведений <...>» (т. 15, с. 312).

Академическое прочтение включает акт чтения в культурную перспективу. В статье «О том, что называют искусством» Толстой замечал: «То же в поэзии, в лирической – нет Гёте, Пушкина, Victor Hugo, стихи в роде этих поэтов надоели, и все пишут почти такие же» (т. 15, с. 346).

Общность между писателями выходит за пределы окказиональных реплик и просто случайного сходства. Присущее им понимание мастерства освобождает человека от тех оптических ухищрений, которые приводят к субъективным искажениям, обрекают на деформацию внешних оценок и парадоксы репутации. Мастерство является критерием качества и силы, который помогает установить соизмеримость величин и «меры ценностей»²⁸⁷. Они должны заслужить соразмерный творческий отклик.

Семантический потенциал лексемы «мастерство» становится предметом вопросительной рефлексии. С одной стороны, обозначаются пути трансформации этого понятия, с другой – начинается поиск его терминологической определенности, экономичности, уместности значения и правомерности употребления. Следуя установленной расширительной трактовке, Гёте и Толстой создавали номинативный конструкт. В нем находилось место и «открытию», и процессу, и результату работы мысли. В их творчестве данное слово приняло тот канонический облик, который остался неизменным на протяжении XX века²⁸⁸.

Определение творческой индивидуальности часто включает понятие «архетип». Глава шестая книги Д.Г. Льюиса о Гёте называется «Литера-

²⁸⁷ Толстой Л.Н. Собр. соч.: в 22 т. / гл ред. М.Б. Храпченко, Н.Н. Аكوпова, К.Н. Ломунов, С.А. Макашин, Л.Д. Опульская. – М.: Худож. лит., 1983. – Т. 16. – С. 254. Далее ссылки на издание приводятся в тексте, в круглых скобках указываются том и страница.

²⁸⁸ Ср. близкая трактовка понятия в философии Г.Г. Шпета: «Формально “софия” есть названная уже мною perfectio, а по существу “софос” – тот, кто *смыслит* в том, чем он занят; “софос” может быть и плотник, и игрок на флейте, и поэт, и мыслитель. Вот подлинно европейская идея *sofii* – мастерство в том, за что берешься, и это – подлинно европейская добродетель» (*Шпет Г.Г. Мудрость или разум? // Шпет Г.Г. Philosophia Natalis. Избранные психолого-педагогические труды / отв. ред.-сост. Т.Г. Щедрина. – М.: РОССПЭН, 2006. – С. 363.*

турный лев» («The literary lion»)²⁸⁹. Размышляя о том, «какое впечатление производила личность Гёте», британский философ приводил слова И.Я.В. Гейнзе, автора романа «Ардингелло, или Счастливые острова» («Ardinghello, oder die glückseligen Inseln», 1787): «<...> в нем все с головы до пяток говорит о силе и гении; сердце его переполнено чувств; у него огненный дух с орлиным полетом»²⁹⁰. «Лев русской революции» – так в очерке «Лев Толстой» назвал писателя Горький (1919). Он «сложил» черты лица классика в причудливый облик антропоморфного животного, человека-льва. Трудно отдать бóльшую дань выразительной мощи художника, воображение которого, потревоженное апокалипсическими видениями, воскресило древний образ и придало ему устрашающую жизненность. Величие верховного Судии сливается с могущественной социальной силой. Это существо пламенно жаркое и одновременно суровое, как бог мщения; оно достигает вершины своей власти. Установление связи между творчеством Толстого и энциклопедическим полем слова «лев» влечет за собой актуализацию значений, формирует у читателя круг ожиданий.

В качестве архетипической доминанты творчества Толстого мы выделяем всевидящее львиное око и «по когтю льва» (ex ungue leonem). В соответствии с древним воззрением, человеческая душа содержит в себе представление о совершенном человеке, льве или коне. Оно вложено в нее божественным духом²⁹¹. Львиное око имело необыкновенную способность сохранять величие, блеск, избыток «солнечной» энергии после того, как тело умирало. Истоки таких оборотов следует искать в античной поэзии. Крылатое око появляется в произведениях Л.Б. Альберти. Критический (и даже скептический) исследователь, он воспринимал образ льва как эмблему божественной вездесущности и всеведения²⁹², как духовную форму, образованную в разуме. Душа оценивает природные вещи в соответствии с данным представлением.

²⁸⁹ *Льюис Д.Г.* Жизнь И. Вольфганга Гёте: Ч. 1–2 / пер. со 2-го англ. изд. А.Н. Неведомского. – СПб.: Русская книжная торговля, 1867. – Ч. 1–2. – С. 233.

²⁹⁰ Там же. – С. XVI. Надо отметить, образ льва постоянно возникает в творчестве Гёте. Ксения № 75 называется «Знак льва» («Zeichen des Löwen») (*Goethe I.W. Xenien [Electronic resource]* – URL: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/3628/1>).

²⁹¹ Животно-божественное начало Томас Манн отмечал и в Гёте, и в Толстом (*Mann Th. Goethe und Tolstoj. Fragmente zum Problem der Humanität.* – Op. cit. – S. 40, 81.).

²⁹² *Alberti L. B. L' opera complete / ed. F. Borsi.* – Milano: Electa, 1980.

«По когтю льва» является старинным приемом художественных мастеров. Так обосновывалась возможность по одной детали сделать заключение «о целом»²⁹³. Согласно закону синекдохи, часть обозначает целое. Многообразно рассеянное мастер собирает воедино. Латинское выражение подразумевает так же отточенность формы в культуре. В ней сочетаются отчетливая мысль, стилистическое и архитектурное изящество, сентенциозность. Ей присуща эпиграмматическая концовка, как в стихотворении Пушкина «*Ex ungue leonem*» (1825). Гёте и Толстой, определяя «мастерство», заботятся о точности описания, избегают расплывчатого семантического ореола. Они «организуют» метафоры в развернутую, иерархически соподчиненную структуру. Толстой, занимаясь педагогической практикой, в определенном смысле передавал «секреты мастерства». В его беседах с учениками речь отливала в емкие формулы, выражающие подход к искусству.

Толстой размышлял о пределах искусности. Во второй половине XIX века в Европе становятся популярными романтические идеи борьбы с машиной. Сохранение национальной «души народа» видели в спасении ручного труда. Ремесленник, вовлеченный в безнадежную конкуренцию с машинным производством, становится общей темой работ У. Морриса и Дж. Рёскина, о которых писал Толстой.

Образ Гёте возникает у Толстого, когда он предостерегает от имитации опыта других мастеров. По мысли Толстого, не было ни одного настолько искусного мастера, чтобы он смог уподобиться природе. В статье «Кому у кого учиться писать, крестьянским ребятам у нас или нам у крестьянских ребят?» он замечал: «Мне казалось столь странным, что крестьянский, полуграмотный мальчик вдруг проявляет такую сознательную силу художника, какой, на всей своей необъятной высоте развития, не может достичь Гёте. Мне казалось столь странным и оскорбительным, что я, автор “Детства” <...> не только не могу указать или помочь одиннадцатилетнему Семке и Федьке, а что едва-едва, – и то только в счастливую минуту раздражения, – в состоянии следить за ними и понимать их» (т. 15, с. 17).

²⁹³ Вазари Д. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих: в 5 т. / пер. с итал. и коммент. А.И. Венедиктова; ред. пер. и авт. вступ. ст. А.Г. Габричевский. – М.: Искусство, 1956. – Т. 1. – С. 87–88.

Иной читатель признает это соединение неудавшимся: пара «простецов», незнакомых с рутинной ремесла, и два классика. Писатель до крайних пределов расширил возможности мастерства, способность превращать в эстетический объект обыденное и повседневное.

По убеждению Толстого, подлинный художник так владеет мастерством, что не думает об умении, как не думает о правилах механики движущийся человек (т. 15, с. 37). При этом условии достигается результат: «Высшая степень мастерства есть та, при которой не видно усилия, позабывается о художнике»²⁹⁴. Дело не ограничивается мимолетным высказыванием. Толстой, с некоторыми изменениями, усиливающими значение, повторял одну и ту же мысль Гёте. В очерке «О Шекспире и о драме» (1904) он писал «об умышленных эффектах»: «“Man sieht die Absicht und man wird verstimmt”», как говорит Гёте»²⁹⁵ (т. 15, с. 280). В статье «О том, что называют искусством» русский писатель напоминал: «Гёте сказал: “Man sieht die Absicht und wird verstimmt”»²⁹⁶ (т. 15, с. 343). Толстой цитировал по памяти и не проводил четкое различие между текстом и собственным толкованием. В суждениях Гёте и Толстого продолжается традиция истории культуры, о которой писал Кант: искусство превосходит способность ремесла и постижения²⁹⁷.

Мастерство соотносится с чувством и динамикой мысли в вымысле. Образной силой наделена только чистая мысль. Лингвистическим симптомом подобной установки является повторение лексем. Толстой записал в «Дневнике» 9 марта 1865 г.: «“Фауст” Гёте читал. Поэзия мысли и поэзия, имеющая предметом то, что не может выразить никакое другое искусство» (т. 17, с. 878). В трактате «Что такое искусство?», создававшемся в течение пятнадцати лет, Толстой замечал: «Но искусство не есть мастерство, а передача испытанного художником чувства. Чувство же может родиться в

²⁹⁴ Толстой Л.Н. Об искусстве // Толстой Л.Н. Полн. собр. соч.: в 90 т. Серия I. Произведения / подгот. текста и коммент. В.С. Мишина, Н.В. Горбачева. – М.–Л.: ГИХЛ, 1951. – Т. 30. – С. 434.

²⁹⁵ В подстрочном примечании дается перевод редактора: «Видишь преднамеренность, и это портит тебе настроение (раздражает, огорчает тебя)».

²⁹⁶ Перевод редактора: «Видишь намерение и это раздражает». Мы бы перевели «verstimmen» – «расстраивать».

²⁹⁷ Кант И. Критика способности суждения / пер. с нем.; вступ. ст. Ю.В. Перова. – СПб.: Наука, 1995. Ср. кн. 2: «Аналитика возвышенного», § 23 «Переход от способности суждения о прекрасном к способности суждения о возвышенном».

человеке только тогда, когда он живет всеми сторонами естественной, свойственной людям жизни» (т. 15, с. 198). Подобные мысли высказывал Гёте. Он обращался с иронической инвективой к романтикам, пренебрежительно отзывавшимся об античности. При помощи своеобразной терминологии он заменял понятие «идеализм» представлением о «естественности». Гёте говорил, что существует различие между «обыденной» природой (которую можно определить как «природу без прикрас») и природой «возвышенной». Вторая отличается от первой не по сути, а лишь степенью чистоты, ее умопостигаемостью. Отдавая предпочтение «возвышенному», античное искусство открывает сокровенные возможности природы (Bd. 12, S. 469).

Оба писателя негативно относились к риторике как к лингвистической парадигме. Опираясь на представления об условном характере языкового знака, она разрушает единство слова и дела, подменяет единственность истины разнообразием речевых возможностей. Утверждение истины требует веры и простоты, а не техники красноречия.

Гёте и Толстой были внимательны к работе, которая происходила в них помимо воли: к смене мыслей, чувств и настроений. Образ мастера связан с мотивом люминофании. Толстой сделал дневниковую запись от 2 июня 1851 г. о возрастании физической материи и внутренней энергии: «Et puis cette horrible necessite de traduire par des mots et aligner en pattes de mouches des pensees ardentes, vives, mobiles, comme des rayons de soleil teignant les nuages de l'air. Ou fuir le metier. Grand Dieu!» («А потом эта ужасная необходимость выражать в словах и выводить каракулями горячие, живые и подвижные мысли, подобные лучам солнца, озаряющим воздушные облака. Куда бежать от ремесла! Великий Боже!») (т. 21, с. 41). В творчестве писателей Слово как Дело является реальностью либо идеальной целью.

Немецкий ученый Г.Й. Клейн в книге «Астрономические вечера» («Astronomischen Abende», 1890) ввел понятие «дети солнца» («Kinder der Sonne»). В нем сконцентрировались научные и художественные представления о людях как живых организмах, чье существование было бы невысказано без солнца. «Когда Рафаэль рисовал Сикстинскую Мадонну, когда Ньютон размышлял над законом тяготения, когда Спиноза писал свою

“Этику” или Гёте своего “Фауста”, – в них работало солнце»²⁹⁸. Астроном рассматривал проблему с научной и религиозно-пантеистической точек зрения. Мысли о природе и роли света своеобразно перекликаются со статьей П.А. Флоренского «Небесные знамения (Размышление о символике цветов)» (1922). Понятие «дети солнца» стало предметом полемики в культуре XX века. В качестве нового объекта познания были названы «биофильные» свойства человека: прирожденная склонность к благоговению перед жизнью. Зрение восходит к умозрению, но и тогда не покидает пределы обыденного мира.

Конечные причины психологического воздействия светоживописи с трудом поддаются научному объяснению. В светоносности объединяется множество линий культуры. В световых метафорах регулярно описывается разрешение научных и философских загадок, исследование творческих процессов. Г. Коген писал: «Дело гения, хотя оно и связано тысячью нитей с его временем, его тенденциями и страстями, все же есть автономное создание, *внезапная интуиция, молниеносный синтез*, она возникает перед нами, по словам Гёте, как живое чадо Божие»²⁹⁹. Мотив люминофании присутствует в самоописаниях Гёте и Толстого. Моменты озарения проявляются в мыслительном процессе в своем «естественном» облике и в образе света «изобретенного», ассиста.

Таким образом, понятие «мастерство» в творчестве двух классиков обретает разное материальное воплощение, но общность содержательных оппозиций сохраняется. Оно включает в себя эмпирическое погружение в генетическую архаику человека, сакральное откровение. Предполагалась высшая мера творческой спонтанности и критической рефлексии. Мировая константа этого соотношения отсутствует; есть лишь постоянство его присутствия для каждого исторического момента. Ответ может содержаться в совокупности текстов, находившихся в культурном обороте разных эпох.

²⁹⁸ Клейн Г.И. Астрономические вечера. – СПб.: Изд-во Товарищества «Знание», 1900. – С. 181.

Т. Карлейль, автор «Этики жизни», утверждал, что творчество Гёте было «радостной вестью» для последователей. И.И. Мечников, создавая оптимистическую концепцию ортобиоза (чувство насыщения жизнью и его развитие), взял за основу пантеистические воззрения Гёте.

²⁹⁹ Цит. по: Лапшин И.И. Философия изобретения и изобретение в философии: Введение в историю философии / послесл. и общ. ред. В.Ф. Пустарнакова; подгот. текста и примеч. Р.К. Медведевой. – М.: Республика, 1999. – С. 236.

2.6. Сердечная эмблематика поэта – хранителя речи

2.6.1. Кардиоγνωзис в творчестве И.А. Бунина и Е.И. Замятина

Объектом размышлений И.А. Бунина являлась традиция коллективной «психеи». Она включает в себя историю ценностей, культурных форм, символик и мифов. «Все одни и те же имена во веки вечные! Гомер, Гораций, Вергилий, Дант, Петрарка. Шекспир, Байрон, Шелли, Гёте... Расин, Мольер...»³⁰⁰. Главную внутреннюю тему Бунина, связанную с немецким писателем, можно определить так: «вездесущность» Гёте в культуре. Вместо высоких оценок (условных, общих и клишированных), Бунин постоянно повторял: «Гёте говорил...», «...говорил Гёте». Ограничимся лишь несколькими иллюстрациями. «Гёте **говорил**: “Мы сами зависим от созданных нами креатур”» (т. 5, с. 232). «Гёте **говорил**: природа не допускает шуток, она всегда серьезна и строга, она всегда правда» (т. 6, с. 78). «Гёте **говорил**: “Людям нечего делать с мыслями и воззрениями. Они довольствуются тем, что есть слова. Это знал еще мой Мефистофель”» (VI, с. 79). Бунин цитировал слова Мефистофеля в переводе Холодковского: «Коль скоро надобность в понятиях случится / Их можно словом заменить». «Политика, **говорил** Гёте, никогда не может быть делом поэзии» (т. 6, с. 108).

Возникает вопрос о степени «самодостаточности» имени. В биографической книге Бунина «Освобождение Толстого» (1937) наличие имени Толстого имплицитно указывает имя Гёте (но не наоборот). Речь шла о чувстве равенства, присущем натурам «выделенным». Этим чувством обладает человек, который отказывается от своей «отмеченности» как основания для преимуществ. Мысль, слово и дело соответствуют познающему движению вглубь души. Согласно убеждению Бунина, жизнь творца становится главным, наглядным подтверждением его дела. «Я был умен и еще умен, талантлив, непостижим чем-то божественным, что есть моя жизнь, своей индивидуальностью, мыслями, чувствами – как же может быть, чтобы это исчезло? Не может быть!» (т. 6, с. 524).

³⁰⁰ Бунин И.А. Собр. соч.: в 6 т. / редкол.: Ю.В. Бондарев, О.Н. Михайлов, В.П. Рынкевич. – М.: Худож. лит., 1988. – Т. 5. – С. 199. Далее ссылки на издание приводятся в тексте, в круглых скобках указываются том и страница.

Биография великого немца становится постоянным – незримым или эксплицированным – спутником произведений Бунина. Характерна дневниковая запись от 24 февраля 1943 г.: «Перечитываю жизнь Гёте (по-французски)» (т. 6, с. 525). Гёте предстает скорее не как реальная историческая личность: образ немецкого классика построен Буниным как идея-итог, предельная возможность мыслимой и воплощенной творческой системы. Автора занимает не только гений сам по себе, в его облике и судьбе, но скрытая система. Читатель сумеет представить ее не по результатам и не по индивидуальным чертам, но по отношениям и связям ее возможностей, которые составляют первооснову. Эта система универсальна и едина. Бунин элиминирует биографические данные: он обращается к истории идеи, не касаясь истории жизни немецкого поэта. Идеи предлагались не как результат независимого и самостоятельного заключения, но согласно традиции: энтелехия, нравственный императив, этический «догматизм» и т.д.

Особый интерес Бунина приходится на одну точку в трагедии Гёте – сцену «Ночь». Русский писатель перевел несколько строк, которые цитирует Арсеньев. «<...> мне зачем-то хотелось длить те двойственные чувства, которые владели мной и заставляли не расставаться с “Фаустом”, нечаянно попавшим тогда в мои руки среди писаревских книг и совершенно пленивших меня: “Потоками жизни, в разгаре деяний, / Невидимый, видимо всюду присутний, / Я радость и горе, / Я смерть и рожденье, / Житейского моря, / Живое волненье. / На шумном станке мирозданья / От века сную без конца. / И в твари, и в недрах созданья. / Живую одежду Творца...”» (т. 5, с. 98). Гёте создал время суток, почти не упоминая и не называя именами вещи, образующие ночь. При всем внимании к «ночному» началу, «дневное» явно преобладает.

Бунин не входил в детали текстов Гёте. Он скуп на подробности, искусен в умолчаниях. Писатель не делал ставку на полноту состава персонажей, событийных рядов. Единство картины достигается выбором того минимума, который, однако, достаточен, чтобы представить целое.

В 16-ой главе повести «Митина любовь» (1924) главный герой вспоминает о музыкальной постановке «Фауста». В этот вечер «<...> звуки увертюры, то гремящие, дьявольские, то бесконечно нежные и грустные; “Жил, был в Фуле добрый король...”» (т. 4, с. 359). В 25-ой главе, когда сюжет

близится к трагической развязке, он слышит увертюру во сне. Героиня вызвала его любовь на всю жизнь.

Повествование строится как «лирический момент» воспоминания. Арсеньев, обретая творческую свободу, замечал: «Но я поэт, художник, а всякое искусство, по словам Гёте, чувственно» (т. 5, с. 581). В «Дневниках» Бунина приведена запись от 20 августа 1923 г.: «Gefühl ist alles – чувство все. Гёте. Действительность – что такое действительность? Только то, что я чувствую. Остальное – вздор» (т. 6, с. 443). Писатель ставит под вопрос не «ум», но «сердце» (или чувство), не порядок умозаключения, а восприятие вещей. Многие оттенки чувства (печаль, жалость, желание, восторг победы) после практики «внимания к себе» уже никогда не предстанут в неотрефлексированном виде. Иначе их явление будет знаком душевной, «сердечной» ошибки. Ее квалифицировать не менее трудно, чем ошибку логическую в рациональной рефлексии. Эти примеры, являясь по значению далекими от Гёте, позволяют (хотя бы предположительно) определить исходные семантические мотивы.

Клише «сказал и подумал в сердце своем» известно в архаичных мифопоэтических традициях. Единство понятий «биение – пульсация – трепетание – мысль» неоднократно оживало в культуре. Например, образы трепещущей мысли, «плескание сердца» в мистической фразеологии³⁰¹, афоризм Паскаля «Le coeur a ses raisons que la raison ne connaît point» («У сердца свои доводы, которые разум не знает совсем») (*Pensées*, 477). В традиции Гёте так же за обозначением отвлеченных понятий (например, мышление) скрывается переживание. «Geschrieben steht: im Anfang war der *Sinn*» («Написано: В Начале Чувство было»). Бунин писал о локализации знания в душе. Думание представлялось как говорение в сердце, сердцем. Оно пульсирует и дрожит, является вместилищем разума и различных мыслительных способностей. В сердце сходятся стремления и чувства. Человек должен усилием воли создать в себе «сердце», «<...> ожидая того, что должно выйти из той напряжённой, беспорядочной, нелепой и восторженной работы, которой полно сердце и воображение <...>» (VI, с. 620). Именно «думание сердцем» Бунин ценил в Гёте.

³⁰¹ Паскаль предпочитал «естественный стиль»: читатель ожидал увидеть автора и «находил человека».

По условиям формирования таланта и характеру творчества Бунину близок *Е.И. Замятин*. Он также противился, когда его произведения рассматривались в свете идей или систем, не принадлежащих ему лично. Они не способны в должной мере выразить силу прозрений, догадок самого автора. Поэтому было бы принципиальной ошибкой считать, что писатель сознательно «примеряет» героев к фаустовской модели. Речь не идет об искомом прототипе; в узком смысле слова, его нет. Прототипом являлась общая «классичность» темы Фауста и долгая традиция ее трактовки в литературе. Необходимо уточнить объем, глубину и характер этого влияния. В данном случае является трудным вопрос о разграничении цитаты и топоса. Топос – это рассуждение, утратившее оригинальность авторского изобретения. Примеров много, они являются тождественными по смыслу, поэтому аргументация и цитирование могут быть сведены к минимуму. «Мы помогли Богу окончательно одолеть диавола – это ведь он толкнул людей нарушить запрет и вкусить пагубной свободы, он – змей ехидный <...> Никакой этой путаницы о добре, зле: всё – очень просто, райски, детски просто»³⁰². Цитаты функционируют как «блуждающие» коннотативные означающие и обретают вариативные контекстуальные значения. Высказывание, вырванное из первоначального целого, начинает жить в сознании человека своей жизнью. Оно оснащает речь персонажа, который не знает контекст. Видеть в подобных цитатах влияние трагедии Гёте было бы неправомерным допущением. Здесь нужно говорить о риторическом обороте, используемом разными авторами. Такие подробности и отсылки, не укорененные в произведении, формируют «незамкнутое поле романа»³⁰³, своего рода «гипотекст». Он соотносится с «Фаустом» в целом, проявляясь соответствиями вдоль всего текста.

Замятин привлекал внимание к интенсивному аспекту исследования образа, к фигуре вопрошания. «Смешные: вас хотят освободить от извивающихся, мучительно грызущих, как черви, вопросительных знаков» (с. 139). Само слово «размышление» имеет жанрообразующий характер. Интерес к

³⁰² *Замятин Е.И.* Мы // *Замятин Е.И. Сочинения* / сост.: Т.В. Громова, М.О. Чудакова. – М.: Книга, 1988. – С. 47. Далее ссылки на издание приводятся в тексте, в круглых скобках указывается страница.

³⁰³ *Гаспаров Б.М.* Литературные лейтмотивы. Очерки по русской литературе XX века. – М.: Наука; Восточная литература, 1993. – С. 31.

Гёте связан и с тем, что немецкий поэт обладал утопическим «призванием». «Фрагментарная» утопия включает отдельные положения, не обязательно связанные между собой и подчиненные общей логике.

В романе «Мы» (1921) подлежит комментированию название «Мефи». Художник Ю.П. Анненков вспоминал, насколько серьезно Замятин относился к подбору лексем, чутко улавливая этимологию³⁰⁴. «Мефи» образует гапакс легоменон: исключительное, индивидуальное употребление понятия. В слове имеются своя идея, образ, коллизия и сюжет. С одной стороны, усечение приводит к смысловой компрессии и развитию новых семантических связей. С другой стороны, оно размывает границы между разными грамматическими классами слов, усиливает неопределенность знака в художественном тексте. В названии пересекаются, как в разумной структуре, слово из Библии, из трагедии Гёте, из советской современности. Номинативно «Мефи» наполовину совпадает с именем Дьявола. Явные аллюзии рассчитаны на немедленное восприятие и понимание их читателем. Однако у этого, на первый взгляд, вполне очевидного поэтического жеста есть также подтекст. Иногда в ритмомелодических элементах речи скрыт более глубокий смысл, чем в лексических единицах. Аналогия с Мефистофелем уже потому неудачна, что лежит на поверхности и сразу приходит на ум. Значит, она не вполне точна как всякая ассоциация по смежности. Соположение выглядит тривиальным и очевидным образным ходом.

Гипокористики, т.е. сокращенные формы личных имен, характерны для греческого языка. Они часто встречаются в Новом Завете: Сила / Силуан, Антипа / Антипатр и т.д. Калькирование, заимствование, перенос имен, названий из библейской традиции на русскую почву были излюбленными приемами в православном благочестии, в отечественной культуре. Они свидетельствуют о включении событий национальной жизни в контекст Священной истории. «Мы» присутствует в заглавии романа как стихия. В записи 31-й упоминается преемник Моисея в деле управления еврейским народом:

«<...> вам не затемнить солнца – мы навеки приковали его цепью к зениту – мы, Иисусы Навины» (с. 122). Иисус Навин был переименован Моисеем из Осии в знак того, что спасет народ от бедствий странствования в

³⁰⁴ Анненков Ю.П. Евгений Замятин // Анненков Ю.П. Дневник моих встреч. Цикл трагедий: в 2 т. / вступ. ст. П.А. Николаева. – М.: Худож. лит., 1991. – Т. 1. – С. 253–256.

пустыне и введет в землю обетованную. Во время битвы под Гаваоном вождь израильтян Иисус Навин остановил солнце (Нав. 10: 12–13) и продлил день, чтобы довести до конца сражение, сулившее победу его народу. Таким образом, задолго до Фауста Иисус Навин приказал мгновению остановиться, застыть солнцу в небесах, сменяющему день – ночью и весну – зимой. Он стал полновластным хозяином во временном потоке.

Слово «Мефи» имеет еще один смысл. «Запись 29-я» в романе «Мы» называется «Нити на лице. Ростки. Противоестественная компрессия». Замятин обратился к языковым структурам политвысказываний. Он выделил в лингвоидеологеме несклоняемый квазикорень. В усечении, полуслове отсутствуют характеристики антропоморфного мира. Слово утрачивает лексическое содержание, его смысл узурпируется. Отдельные люди становятся экспертами в сфере наделения слов значениями. Возникает неожиданный, но едва ли случайный род соучастия с Мефистофелем. Одной из примет царства Сатаны служит странная речь: слова имеют вид магических заклинаний. Подобную функцию принимает на себя язык советских неологизмов и аббревиатур³⁰⁵. Так происходит кодирование русских аллюзий внутри немецкой культуры, их актуализация в отечественной истории XX в. Эти потенциальные смыслы входили в намерение автора и связаны с мотивами двойничества.

Обращение к Гёте включает в структуру романа образ поэта. В статье «Я боюсь» (1921) Замятин писал: «Настоящий человек всегда Фауст, и настоящая литература – непременно Мефистофель»³⁰⁶. В публикации «Новая русская проза» (1923) он повторил: «Гвоздев – о “стаде” и о “вершке”, Жадов – о “законе человека и законе человечества”, об антиномии свободы и равенства – это настоящее, это – от Фауста» (с. 429). Отрывок предстает как сжатое и завершенное воплощение художественного мира Гёте. Подобное обозначение «настоящего» отсылает к идее ключевого смысла, отраженного в мироустройстве и в человеке. Фауст открывает важную, обширную область жизни и культуры. Выбор решения позволяет оценить значение рубежа, предела, когда «<...> образовалась душа. Душа? Это

³⁰⁵ Например, в рассказе М.А. Булгакова «№ 13. – Дом Эльпит-Рабкоммуна» (1922) бывший управляющий хозяина огромного дома носит фамилию Христи.

³⁰⁶ Цит. по: *Лахузен Т., Максимова Е., Эндрюс Э.* О синтетизме, математике и прочем. Роман «Мы» Е.И. Замятина. – СПб.: Астра-ЛЮКС: Сударыня, 1994. – С. 88.

странное, древнее, забытое слово. Мы говорили иногда “душа в душу”, “равнодушно”, “душегуб”, но душа— →» (с. 63). Судьба поэта являет облик настоящего мира. За настойчивыми упоминаниями Замятина о настоящем «от Фауста» скрывается истина: искренность поэта, «вбирающего» все вокруг, обеспечена тем, что он хранит свою «психею» как святыню. Этот сакральный, строгий смысл слышится в словах Замятина о Мефистофеле: «Всеми своими дьявольскими ядами – пафосом, сарказмом, иронией, нежностью – он разрушает всякое достижение, всякое сегодня нисколько не потому, что его забавляет фейерверк разрушения, а потому, что он втайне верит в силу человека стать божественно-совершенным»³⁰⁷.

В мореходной семантике романа воплотилась эллинистическая целостность (ср. «Одиссея», «Энеида», «Атлантида», «Аргонавтика»). В записях 26-й и 28-й «Обе. Энтропия и энергия. Непрозрачная часть тела» дается объяснение, что такое «Мефи». Автор стремится добраться до «завязей» слова. «Мефи» заключает в себе опыт великого плавания. «Кто они? Половина, какую мы потеряли. Н₂ и О – и чтобы получилось Н₂О – ручьи, моря, водопады, волны, буря – нужно, чтобы половины соединились...» (с. 111).

В сложной поэтике отсылка культура предстает как единый хор творцов: от древности до Гёте и Пушкина. «С полочки на стене прямо в лицо мне чуть приметно улыбалась курносая ассиметричная физиономия какого-то из древних поэтов (кажется, Пушкина)»³⁰⁸ (с. 26). Здесь присутствует элемент маски в виде архаической улыбки на лице античного поэта. В «элевзинской» улыбке фигур архаики – богов, греческих куросов и кор – воплощались воля, одухотворение, избавление от гнета и распорядка.

В «Записи 9-й» «Литургия. Ямбы и хорей. Чугунная рука» рассказывается о казни поэта с «толстыми, негрскими губами». Тело реагирует на «чугунный жест нечеловеческой руки» (с. 38). В «Записи 12-й» «Ограничение бесконечности. Ангел. Размышления о поэзии» поэт ходатайствует

³⁰⁷ Там же. – С. 89.

³⁰⁸ Вариация темы «портрета с тайной», когда используются «фоновые» детали (картины, предметы интерьера). Ср. в самом начале повести Тургенева «Бретер» (1846) описание комнаты молодого корнета Федора Федоровича Кистера: «<...> в углу находилась полочка для книг с бюстами Шиллера и Гёте». В комнате Степана Трофимовича Верховенского висит портрет Гёте: «<...> там виднее и по утрам всегда свет» («Бесы», 1871).

от имени первооснов. Их мощь не видна тем, кто все определяет мерой своеволия. Поэт означает торжество несбыточного мира: он «непременно Колумб» с «мучительной душой» (с. 50).

В понятии «энергия» отчетливо проявляет себя Абсолют в его мыслимом пределе. Энергия духа связана с энергией эпохи, часто гибельной. Особый дар героев Гёте и сопряженная с ним изобретательность (низкий ее вариант – хитрость Дьявола) образуют новую парадигму бытия в мире. «Фаусто-мефистофелевская» тяжба в творчестве Замятина утратила свою силу. Но если она сохраняется, то может быть направлена ко благу. Энергия в ее «мефистофелевской» функции творит – вольно или невольно – добро: искушая и соблазняя, ставя под сомнение и разоблачая святых. Общая благая часть, которая связывает героев, будет возрастать даже при осознании их разности. В художественном мире Замятина образы Фауста и Мефистофеля сплавляются в сложное целое. Все его элементы связаны отношениями подобия и родства. Образуется идеологическая гетероглоссия, различия являются формой зависимости.

2.6.2. Утраченные аллюзии:

«Возвращение доктора Фауста» Э.Л. Миндлина

Вокруг Э.Л. Миндлина (1900–1981) не образовалась научно-мемуарная литература. Факт его присутствия остался в памяти гуманитарной науки благодаря книге воспоминаний «Необыкновенные собеседники» (1979), получившей прочное признание. Свое образование писатель объяснял тем, что имел доступ к богатейшей библиотеке М.А. Волошина³⁰⁹. Восприимчивость эрудита определила путь мыслителя. Писатель построил судьбу как постоянное путешествие в мир скрытых сущностей. Его произведения насыщены сведениями о рулевых дерзновенных «каравелл», о географическом положении земель, этнографической, навигационной информацией. Миндлин воплотил идею Гёте: человека обогащает все то, что им движет³¹⁰. Фауст, проживая одну жизнь, проходит через множество перево-

³⁰⁹ Миндлин Э.Л. Необыкновенные собеседники: Литературные воспоминания. – М.: Сов. писатель, 1979. – С. 255. Далее ссылки на издание приводятся в тексте, в круглых скобках указывается страница.

³¹⁰ Любопытно, что Ю.И. Айхенвальд, отмечая в Гёте «нечто царственно-безпечное», продолжал: «<...> онъ былъ одинъ изъ разсеянныхъ въ міровой пучине немногихъ

площений (роли, идеи, труды)³¹¹. Для Миндлина основной целью странствия явился разговор жизни со временем: возможность (или невозможность) реализовать способности из-за ограничений, налагаемых временем. Он обращался к культурно-исторической идее возраста как мирозозидающего элемента. С точки зрения морфологии, содержание феномена возраста изменяется на каждом этапе филогенеза.

На взгляд русского писателя, представления Фауста о возрасте как числе прожитых лет отличались концептуальной бедностью. Опыт человека, укорененный в культурном сознании, является высшей инстанцией в постижении предельных вещей. Идея возраста соотносится с экзистенциальной мудростью и полнотой, с гармонизацией прерывности и континуальности жизни человека в культуре. Миндлин стремился постичь идею идей: «чужая старость» и «привычка к молодости», старость как «свобода от смятения чувств, от легкой душевной уязвимости»³¹², обретение в старости «меры вещей, явлений» (с. 425), «возрастные кольца» (с. 363). Всё выстраивалось относительно этого главного источника жизни: «чаши, выпитой до дна» (с. 552). Сам факт дублирования афористических строк, концептуального резюме указывает на их значение. «Долг жизни» человека исполнен, если у него «есть свое место в общем потоке событий»³¹³. Понятие «старость» употребляется в положительно-ценностном смысле, с одними и теми же устойчивыми ассоциациями, вне категорий градуальности. Старость как органический период жизни подобна юности, которая приходит и расцветает. Нравственная сила чуждается внешнего морализирования. Начиная с ранних произведений, писателя занимала эта коллизия: нарушение цикла жизненного пути, утраченная старость омоложенного Фауста. Она становится символической доминантой и сквозной метадиадой (мотивной, тематической, сюжетной). Период старости рассматривался как культуротворческий, образность описания возраста соотносилась с

пловцовъ – rari nantes in gurgite vasto». – *Айхенвальд Ю.И.* Изъ мыслей Гёте и о Гёте. По поводу книги Hermann Siebeck'a «Goethe als Denker» // Айхенвальд Ю.И. Отдельные страницы. – СПб., М.: изд-во «Кошница», 1910. – С. 168, 170.

³¹¹ *Nikolai W. Goethe's «Faust» und die platonische Eroskonzertion* // *Antike und Abendland*. – Berlin; New York: W. de Gruyter Verlag, 2008. – Bd. 54. – S. 43–63.

³¹² *Миндлин Э.Л.* Не дом, но мир. Повесть об Александре Коллонтай. – 2-е изд., испр. – М.: Политиздат, 1978. – С. 364, 383.

³¹³ Там же. – С. 386.

культурными кодами. Поэтому наследие Миндлина производит впечатление неопровержимой закономерности.

«Начало романа “Возвращение доктора Фауста”» написано в первые годы литературной деятельности автора. Миндлин определял свое отношение к культурной традиции. В 1922 г. многие русские мыслители отправлены в Европу на философских поездах и пароходах с немецкими названиями «Oberbürgermeister Naken» и «Preussen». В 1924 г. наши соотечественники за рубежом (в частности в Берлине) готовились отмечать юбилей Гёте. Роман, опубликованный в канун 175-летия со дня рождения классика, задуман не как юбилейный пеан и Festschrift. Художник отражает изменившиеся обстоятельства жизни (исторические, географические, часто связанные друг с другом), в классических сюжетах, в пространственно-символических решениях. При очевидной важности этой публикации для реконструкции посмертной репутации Миндлина, она никогда не привлекала внимание – ни комментаторов советской литературы, ни исследователей творчества Гёте. Наш интерес вызван не только эстетическим сочувствием к недооцененному таланту. Автор символизирует в художественных образах судьбу поэта. Произведение обладает ценностью живого свидетельства встреч и науки расставаний.

Оно опубликовано в альманахе «Возрождение», который издавал П.Д. Ярославцев. Здесь же напечатана первая часть «Записок на манжетах» Булгакова (1922–1923). Два тома альманаха вышли в художественном оформлении и с маркой издательства работы В.Д. Фалилеева. Фактически второй том появился на год позже, в 1924 г. Сборник украшен иллюстрациями лучших графиков той поры. Рисунки, своеобразный эмблематический текст, сопровождают и равноправно дополняют словесное сообщение. Роман открывает литография А.И. Павлова «Старая Москва». Сентиментально окрашенная ведущая столицы не обладает точными топографическими данными. На ней воссоздано поэтическое видение города и его окрестностей. Далее помещен офорт И.И. Нивинского «В мастерской художника». Трудно говорить об эквивалентности этой гравюры и текста. Оптическая композиция не имеет отношения к иллюстрируемому произведению. В зеркале отражается художник, делающий набросок, он стоит за мольбертом. В самой средоточии представления запечатлена замершая натурщица. Героиня изображена со спины (что объясняется логикой мизансцены) во весь рост, вполоборота, возле рез-

ного стула рядом с проемом двери; в черных чулках и туфлях на невысоком каблучке. Левая рука опущена, на нее наброшен черный плащ, со светлой подкладочной тканью. Правой рукой она держится за спинку стула. У героини короткие черные завитые волосы. Ее лицо «поворачивается», пребывает в некоем «гибридном» полудвижении. Художник указывает направление ее взгляда, который продолжен взглядом автора и зрителя.

Именно такой увидит Булгаков Маргариту в главе «Крем Азazelло»: «<...> из зеркала глядела от природы кудрявая черноволосая женщина лет двадцати»³¹⁴. Рисунок и текст Миндлина объединяют предметы черной живописи и катоптрические эксперименты: мотив зеркала. Гипнотический, таинственный характер живописной «аскезы» влечет мистическое переживание. В одну из солнечных ночей с ее прозрачной ясностью – «когда вспыхнула в черном зеркале звезда (через окно – лучом)», – Фауст понял, что «была обманность, обманность (о, горестное сомнение героя!)»³¹⁵. Тема обманчивости жизни звучит и мелодраматически, и как глубокомысленное, притчевое высказывание. Сумерки вызывают предчувствие необыкновенной встречи. Таким образом, в двух иллюстрациях присутствуют два пространства. Городская ведута являет собой образец перспективного построения. В неподвижном пространстве комнаты разыгрывается трудно угадываемая по сюжету драма. Второй, глубинный, фон «прижат» к ближнему плану и создает единую декоративную плоскость. Героине тесно в рассчитанном мире: «С этой безмерностью / В мире мер?!»³¹⁶.

Писатель нарушает привычную жанровую модель. Здесь отсутствует типичное для романа разнообразие характеров и сюжетных линий. В структуру произведения вошли восемь коротких глав с названиями (две из них меньше листа небольшого формата). Они уместились на девяти страницах. Графическое оформление текста отличает четкая рубрикация; речь

³¹⁴ Булгаков М.А. Мастер и Маргарита // Булгаков М.А. Собр. соч.: в 5 т. / подгот. текста Л.М. Яновской; коммент. Г.А. Лескиса. – М.: Худож. лит., 1990. – Т. 5. – С. 223.

³¹⁵ Миндлин Э.Л. Начало романа «Возвращение доктора Фауста» // Возрождение. Литературно-художественный и научно-популярный, иллюстрированный альманах: в 2 т. / под ред. П.Д. Ярославцева. – М.: Изд-во «Время», 1923. – Т. 2. – С. 173. Далее ссылки на издание приводятся в тексте, в круглых скобках указываются год и страница.

³¹⁶ Стихотворение «Что же мне делать, слепцу и пасынку» было написано Цветаевой в это же время, 22 апреля 1923 г. – Цветаева М.И. Собр. соч.: в 7 т. / сост., подгот. текста и коммент. А.А. Саакянц и Л.А. Мнухина. – М.: Терра; «Книжная лавка – РТР», 1994. – Т. 2. Стихотворения; Переводы. – С. 186.

идет о малой (редуцированной) форме³¹⁷. Миндлин исследует природу жанра. Опытным путем автор ведет поиск минимальных условий, устанавливает число элементов, необходимых (и достаточных) для осуществления произведения в данном жанре.

Жанровая характеристика – «Начало романа “Возвращение доктора Фауста”» – является аксиологической. Автор вводит читателя в глубокую ценностную систему. Во-первых, многосторонность Миндлина состояла не только в разнообразии общекультурных и научных интересов, но в богатстве личных контактов. Ему была присуща экзистенциальная направленность на общение, где каждый собеседник оказывался «необыкновенным». Во-вторых, это, действительно, роман, если принять во внимание, что структурной основой любого романа является активное противостояние спорящих голосов (контроверза), их столкновение. Оно обычно завершается разрядкой³¹⁸.

Название романа не соответствует содержанию. С фабулой произведения слово «возвращение» не связано. Оно появляется в тексте один раз: «О, возвращенная молодость!» (1923, с. 183). Роман именуется в соответствии с узнаваемой культурной синтагмой³¹⁹. Через именование-палимпсест книга соотносится с «возвращением» как неотъемлемым свойством культуры и является частью сложного интертекста³²⁰. Понятие «возвращение» в русском языке не передает все разнообразие значений, определяющих или актуализирующих символ. В противоположность греческой традиции, оно утратило эвристичность и философский статус. «Ностос» (др.-греч. νοστος) и «анабасис» (др.-греч. ανάβασις), являясь «платоническими», сакрализованными понятиями, образуют «возвышенное» семантическое поле. Культурные конно-

³¹⁷ В начале XX века с поэтикой «малых форм» связаны поэтические сборники из одного стихотворения, моностихи (Хармс, Бальмонт), стихи только из гласных, из одной фонемы, стихи, где все слова мужского рода и т.д.

³¹⁸ Грифцов Б.А. Теория романа. – М.: ГАХН, 1926.

³¹⁹ По-немецки такое «возвращение», «воспоминание» звучит как Erinnerung, Erfahrung. В словах подчеркнут длящийся характер явления (в отличие от статического набора идей и образов – Gedächtnis).

³²⁰ В этот ряд входят «Возвращение Маяковского» (седьмая часть поэмы «Человек», 1917), «Возвращение Филиппа Латиновича» («Povratak Filipa Latinovicza», 1932) М. Крлежа, «человек безвозвратный» Платонова в романе «Счастливая Москва» (1932–1936). Позже возникнет литературно-профетический жанр «возвращений из СССР». Можно назвать несколько «возвращений»: «Московский дневник» («Moskauer Tagebuch», 1926–1927) В. Беньямина, «Возвращение из СССР» («Retour de l'URSS», 1936) А. Жида.

тации терминов очевидны. Плавание Одиссея завершилось «ностосом», возвращением на Итаку; оно стало путем постижения.

Миндлин осознавал продуктивность структурной и мифотворческой модели, постоянно обращался к ней³²¹. Она содержит устойчивые семантические комплексы, сюжетно-композиционные клише. Происходит «возвращение» в онтологическом смысле. Это особенно очевидно в 6-ой главе под названием «События в отдельном домике с невысоким крыльцом». «Но дальше, дальше, что было дальше? – Не мог вспомнить этого Фауст. Так вот – жизнь! Одна такая – уже была, другая – будет еще... Повторяется, все повторяется...» (1923, с. 181). Миндлина интересовали совмещение, переплетение и нераздельность разных планов: «причудливая связь времен и нравов, неповторимая мешанина анахронизмов» (с. 279). Писатель собирает в единое целое семантически разделенные в пространстве явления. «Возвращение» соотносится с «воспоминанием», пересозданием образов прошлого.

Фауст, шестидесятилетний доктор химии из Москвы, и Мефистофель, по имени Конрад-Христофор, «профессор университета в Праге», встречаются в «маленьком и тихом» чешском городке Швиттау, в погребке Пфайфера (1923, с. 177, 175). Дьявол разочарования разочарован и устал искушать людей: каждый из них – реликт идеализма, обманутый жизнью на свой лад. Фаусту органически присуще ожидание счастья, но Дьявол иронизирует: приход обманчивого счастья к временным избранникам влечет за собой крушение. Мефистофель не исключает себя из этой системы инвектив. Дьявол усомнился в условиях существования, в принципах миропорядка, в жизни, которая не сулит ничего, кроме повторения Экклесиаста. Как перед концом света, времени больше не будет. Мефистофель выстраивает «смертельный» семантический ряд, провоцирует уничтожение мира. Он мечтает «о восстании человеческой воли», «об организации самоубийства всего человечества», об «организации восстания против человеческой жизни» (1923, с. 179). Условием договора с Фаустом становится «превентивная» смерть: убедить «человека лишиться себя жизни!.. Прекратить себя!» (1923, с. 180). Он доводит самоволие человека до завершения, до власти над собственной смертью – самоубийства. С одной стороны,

³²¹ Об этом свидетельствуют названия двух его романов и повести: «Дорога к дому» (1957), «Город на вершине холма» (1961), «Не дом, но мир» (1969).

смерть приобретает меновую стоимость, овеществляется как конвертируемая валюта. С другой стороны, превращается в высший символический капитал. Таинственный персонаж произносит прямые, ясные слова коммерческой сделки и в то же время использует эвфемизм «прекратить себя». Жизнь вручается добровольным отказом от нее, договор заключается даже без краткой расписки. Он представляет собой семантический жест умышленного вызова, подстрекательства к эстетической переоценке мира. Провокация строится на квазисуждении: неполная индукция и вывод из недоказанного (*petitio principii*). «Когда же поймут, что нет самого главного на земле, чтобы можно было быть счастливым, – возможности счастья. Поймите, не существует самой возможности счастья!» (1923, с. 178). Высказывание не подлежит логической проверке и рассчитано на мнимую убедительность. Сначала оно вызывает сопротивление Фауста.

«– Я думаю, – мягко возразил Фауст, – думаю, что счастье может заключаться в самом процессе стремления к счастью...

Мефистофель взглянул на него с сожалением.

– Вы поэт, – заметил он, – вы – поэт! Все люди – поэты. Хозяин Пфайфер – тоже поэт. Поэзия – это кокаин! Временно он заставляет людей видеть вещи в ином, лучшем свете, нежели это есть на самом деле. Но тем горше момент, когда действие кокаина проходит» (1923, с. 179). По убеждению Дьявола, в забвении лежит истина психоделического состояния.

Жанр речи с демагогическими доводами можно определить как демегорию. Автор романа не склонен придавать пророческим высказываниям Дьявола энигматический смысл. Достаточно плоские, на первый взгляд, обвинения Дьявола, его символические спекуляции делают сцену безупречно банальной. Все представления выстраиваются на основе книжного знания. О соблазне счастья размышляли герои в «Фаусте» И.С. Тургенева. Один из них, П.Б., пишет другу: «<...> в молодости я, много мечтая о счастье (обыкновенное занятие людей, которым в жизни не повезло или не везет)». Вера замечает: «<...> что за охота мечтать о самой себе, о своем счастье»³²². Банальность исчезает, когда преобразуется соучастием в подлинной драме. Самоубийственный выстрел Вертера дал знак, что в борьбе

³²² Тургенев И.С. Фауст. Рассказ в девяти письмах // Тургенев И.С. Собр. соч.: в 12 т. / ред. кол.: М.П. Алексеев, Г.А. Бялый; примеч. В.М. Марковича и Л.М. Долотовой. – М.: Худож. лит., 1978. – Т. 6. Повести и рассказы. 1854–1860. – С. 169.

с унижительной жизнью помогает добровольная смерть. В великой постановке «Турандот» (1922, Третья студия МХТ) артисты пантомимы гротескно инсценировали перед закрытым занавесом самоубийства из любви. Судьба завершалась у предельной линии или за пределами сцены. Она разоблачала омфалопсихию – вульгаризованный принцип внутреннего мира (Innerlichkeit) германского идеализма и романтизма.

Первая часть имени Дьявола – Конрад – принадлежит английскому писателю Джозефу Конраду (1857–1924). Юнга, матрос, капитан, Конрад сохранил выучку предков-мореплавателей. В островной Британии расставание с отечеством всегда связано с отплытием. «Легендарный скиталец по морю чудес и ужасов» вошел в культуру «под парусами»³²³. Поэт вечного союза моря и неба был фаталистом: «свободный человек и гордый пловец, стремящийся навстречу неведомой судьбе»³²⁴. Вторая часть имени – Христовфор – вызывает в памяти жития-маририи с их мученической топикой.

Разные культуры наделяли Дьявола своими атрибутами. В «Возвращении» нет ни одного признака из набора эмблем Мефистофеля. В этом «господине с необычайным носом», нос и был всего замечательнее: «ибо форму имел он точную до необычайности и среди носов распространенную не весьма. Форма эта была треугольником прямоугольным, гипотенузой вверх» (1923, с. 175). Лицо отличается геометризмом. Его составляют нос, в виде композиции из форм и плоскостей («гордо возвышающий гипотенузу своего носа над верхней губой»); глаза, цвет которых «менялся беспрестанно» («мерцали то синим, то красным цветом»); «тонкие брови приподнимались кверху» (1923, с. 183, 176, 180). Подобную картографию лица можно только сконструировать, синтезировать искусственным путем. Внешность Мефистофеля представляет собой композитные фигуры метафизических полотен либо некую антропоморфную конструкцию в книжном оформлении рационалиста Эль Лисицкого.

Во многих мифологических традициях и культурах треугольник связывался с божественным творящим началом. «Геометризация» была вполне в духе средневековой визуальной культуры. В христианской мысли счи-

³²³ Конрад Д. Зеркало морей. Воспоминания и впечатления / пер. с англ. М.Е. Абкиной. – Мурманск: Мурманское книжн. изд-во, 1980. – С. 263.

³²⁴ Конрад Д. Тайный сообщник // Конрад Д. Избранное: в 2 т. / пер. с англ. А.В. Кривцовой; сост. и ред. Е.Л. Ланн. – М.: Худож. лит., 1959. – Т. 2. – С. 503.

талось, что круглые изображения являются соблазнительными: они близки идолам и чувственной реальности³²⁵.

Портрет Дьявола, являясь символом и эмблемой, свидетельствует о его притязаниях. Подобный элемент кубистской композиции для многих современников Миндлина означал роковую комбинаторику. Н.А. Бердяев писал о геометрическом редуccionизме и пафосе: в кубизме «гибнет красота воплощенного мира, все разлагается и расслояется», проявляется «метод распластования всякого органического бытия»³²⁶. Анаморфическое искажение становится визуальной проблемой, не получающей разрешения. «Нос» является неким энергетическим средоточием, дающим ключ к эмоциональному пониманию текста. Двусмысленность и неопределенность пластического элемента вносят в художественное сообщение элемент детской игры. Читатель должен овладеть искусством морфоскопии и отгадать геомантическую фигуру треугольника. Того, кто отыщет новые значения в геометрии пространственных траекторий, ждут открытия. «Начало романа» останавливает читателя на границе с дьявольским. Мефистофеля сопровождает эпитет «необыкновенный», относящийся к метаморфозам, к переменам качеств человека. «Необыкновенный посетитель» обращается «необыкновенно вежливо», ведет «самую необыкновенную беседу», после чего случилось «необыкновенное пробуждение» (1923, с. 176, 178). Этим идеям можно найти соответствие в «Фаусте». В прощальном монологе Фауста приводятся слова о «жизненном круге» (*der Erdenkreis*) (Vd. 3, S. 344). Человек, обращаясь к приемам определения, дедукции, оперирует полнотой наличного в живом переживании.

Такой «супрематический» Дьявол должен был оказаться в «космическом городе» К.С. Малевича или в «летающем городе» Г.Т. Крутикова. Но встреча Фауста и Мефистофеля происходит в Швиттау, с его уютным рельефом старинного городка. Создавая реальную среду, автор зарисовывает «островерхие крыши одноэтажных домиков» (1923, с. 174). Технемы – например, трамвай, окутанный inferнальной дымкой, – упоминаются лишь как обрамление литературной ведуты.

³²⁵ *Camille M. The Gothic Idol: Ideology and Image-Making in Medieval Art.* – Cambridge: Cambridge University Press, 1991. – P. 44.

³²⁶ *Бердяев Н.А. Кризис искусства.* – М.: Изд. Г.А. Лемана и С.И. Сахарова, 1918. – С. 41.

Швиттау, топоним-мистификация, относится к литературной (или воображаемой) ономастике. Он созвучен названиям городов Цвиттау (ныне Свѣтави в Чехии) и Троппау (нем. Тгоррау, чешск. Орава). Известен один исторический факт: после возвращения Александра I с Конгресса в Троппау (1820) Чаадаева должны были произвести во флигель-адъютанты. Вместо этого он подал в отставку («Чин следовал ему – он службу вдруг оставил»). Чаадаев являлся прототипом Чацкого. Грибоедов, переводивший «Пролог в театре» к «Фаусту» (1824), вложил в уста героя инвективы Гёте. Впечатление заданности топоса усиливает его соответствие фамилии русского экономиста Г.Г. Швиттау. Немецкий язык, продуктивный в плане словообразования, приспособлен для подобной игры словами. Фамилия Швиттау оказалось соединенной с Гёте и Фаустом. Поэтизация культурно-исторического пейзажа органически связана с идеями Гёте: с его поисками предания в образах архитектуры (особенно в веймарский период).

Наряду с Г.Г. Швиттау и М.А. Булгаковым, Миндлин был постоянным сотрудником (секретарем) московской редакции берлинской газеты «Накануне» (1922–1924). Каждую неделю он отправлял литературный материал дипломатической почтой. В книжных сериях «Из наследия русской эмиграции», «Зарубежная Россия» имена Миндлина и Швиттау не встречаются. Лишь Р. Гуль по одному разу включает их в «“перечень” фамилий, которые нужны как некие “декорации” той России, которую я унес»³²⁷. В своей прозе Миндлин упоминал Швиттау, когда писал о приложении к газете: «“Экономическое обозрение” под редакцией проф. Г.Г. Швиттау» (с. 135). Ни один факт не говорит в пользу того, что они тесно общались. Но идеи Швиттау писатель усвоил глубоко и деятельно, воспринимая его как фаустовский тип.

Фауст Миндлина обретает в этом антропонимическом мире некую компенсацию своих раздумий и печали. Фауст уехал именно отсюда, «от несколько чужой ему России», «далеко из Москвы»³²⁸. Он жил «в одном из пе-

³²⁷ Редактор литературного приложения к «Накануне» в Берлине. См.: *Гуль Р. Я унес Россию: Апология эмиграции: в 3 т. / предисл. и указат. имен О.А. Коростелева.* – М.: Б.С.Г.-Пресс, 2001. – Т. 1. Россия в Германии. – С. 115, 291, 14.

³²⁸ Спустя три года В. Беньямин, тогда еще безвестный журналист-попугчик, в «Московском дневнике», («Moskauer Tagebuch», 1926–1927) писал о «насквозь политизированной жизни». – *Беньямин В. Московский дневник / пер. с нем. и примеч. С.А. Ромашко; общ. ред. и послесл. М.К. Рыклин; предисл. Г. Шолем.* – М.: Ad Marginem Press,

реулков Арбата, излюбленной им улицы» (1923, с. 174). Видимо, отъезд рассматривался как выход (Ausgang, Ausweg). Роман наполнен урбанистической мелодией: как «зеркало в зеркале» (1923, с. 181), отражаются три города – Москва, Прага и Берлин.

В «Возвращении» заложен «воспоминательный» потенциал. Мнемоническая сила транспонирует миф в слово памяти. Сюжет о старом Фаусте перелagается в мемуар о старой Москве. Спустя несколько десятилетий в «Необыкновенных собеседниках» возникнет поэтическая ведута: «уголок Москвы», «одно из старых московских гнездовий русской культуры» (с. 52). «Москву, всю Москву впервые мне показывала она», «Марина-москвичка» (с. 77, 76), «из русских русская, из москвичек москвичка, поистине Марина Московская» (с. 83). Цветаева осталась в памяти такой: во время прогулок «читающая стихи, будто колдовской заговор творящая» (с. 77). Имя Цветаевой появляется в контексте содружества поэтов³²⁹. Заметим, что в романе оно «не звучит»: видимое обращение к ее творчеству отсутствует. Образ Марины вырос из вольных странствий по Москве и путевых собеседований. С точки зрения Миндлина, Марина выразила утраченный способ переживания, восприятия, располагания себя в пространстве (географическом и социальном), сформированных исчезнувшей культурой. Писатель создал артикулированное культурное пространство на уровне голоса, ритма, просодии. Миндлин выразил в истории о Фаусте, приехавшем из Москвы, то непосредственное общение, в котором Марина жила и мыслила. Происходит понятийно-семантический сдвиг к разговору между поэтами: он давно начался, не завершим, не может быть прерван или оборван безвозвратно. Всегда остается возможность для возобновления тайны разговора, наполненного ведением и уроком. Разговор заключает в себе поэтику воздержания от смерти: ее нет, пока длится рассказ. К полноценной

1997. Он отмечал «роскошь, осевшую в обедневшем, страдающем городе» (с. 34). Беньямин получил от редакции «Большой советской энциклопедии» предложение написать статью о Гёте (с. 118, 120, 140). От него потребовали «биографический очерк с социологической подкладкой» (с. 20, 56). Написанная им статья была признана непригодной для публикации как «неэнциклопедичная» (с. 186).

³²⁹ Комплекс представлений об идеальной жертвенной дружбе выполнял в европейской культуре роль неизменной константы. Благородный культ дружбы воплотил в своей жизни поэт-анакреонтик И.В.Л. Глейм (1719–1803). Одна из зал его дома именовалась «храмом муз и дружбы». Гёте ценил его за бескорыстную деятельность по привлечению в храм дружбы литературных талантов.

беседе двух поэтов приводило единство излучений: Миндлин (моложе на восемь лет), избавленный этим союзом от субординации, воспринял фантастическую отвагу, собранность жизни. Он запомнил обращенное к нему слово: словесность противоборствует небытию.

Тема и судьба соприкоснулись в непредвиденно жестоком и буквальном смысле. Спустя 56 лет Миндлин скажет о ней так же, как о Фаусте, и смысловая рифма наглядно демонстрирует родство: «Всю жизнь обманывалась, всю свою жизнь погружалась в **обманность** и вдруг вынырнула из нее – не на свет, в потемки» (с. 83). Задолго до трагической гибели Цветаевой, в «Возвращении» оживает мотив самоубийства поэта, которое уже стало фактом русской поэзии³³⁰. «Не пугайтесь, – прошептал Мефистофель, – не пугайтесь! <...>Я не вижу ничего необычайного в возможности факта самоубийства всего человечества» (1923, с. 179). Образы насыщены ассоциативными рядами. В этой системе повторов герой Миндлина является московским эмигрантом, поэтом, Фаустом и человеком вообще.

Москва – город, который естественно, постепенно вырастал из своей почвы. Он находится в центре государственного универсума, но из-за волевого акта «реформаторов» становился эксцентрическим по отношению к нему. Прага является еще одним культурно-философским «окном в Европу» и обратным «окном из Европы». Одновременно она превратилась в разновидность театральной сцены по разыгрыванию драмы идей. Цветаева писала: «В летейском городе своем живу»³³¹. Со времен Карла IV Прага имела мистический ореол. Габсбурги, согласно составленному при Максимилиане I генеалогическому древу, вели свой род от троянцев (Simia Теусга). Каждый из Габсбургов мнил себя последним троянцем, при завершении царствования которого наступит конец света. Алхимик, ученый и мистик Рудольф интуитивно стремился в этот город, он перенес сюда столицу. На короле лежал отблеск фаустианства³³². Он пытался обмануть материю с помощью алхимии, в которой происходит забвение идеи конечности человека. При дворе Рудоль-

³³⁰ Например, смерть В.В. Гофмана; его дед со стороны матери был чехом. Гибель Маяковского, «совето-русского Вертера» («И полушки не поставишь...»). – *Цветаева М.И. Собр. соч.: в 7 т. / сост., подгот. текста и коммент. А.А. Саакянц и Л.А. Мнухина.* – М.: Терра; «Книжная лавка – РТР», 1997. – Т. 2. Стихотворения; Переводы. – С. 276.

³³¹ Стихотворение «Прага» написано 21 апреля 1923 г. Там же. – С. 187.

³³² В драме австрийского драматурга К. Бекчи «Фауст в Москве» (1963) действие происходит в XVI в. Фауст в качестве посланца Рудольфа II отправляется к Ивану Грозному для заключения союза между Россией и Священной Римской империей.

фа II провел последние три года жизни известный датский астроном XVI в. Тихо Браге. Образ короля множился в зеркалах, и ни один историк не оказался с ним лицом к лицу. Габсбурги стали персонажами эсхатологической легенды. В судьбе города наличествуют разные «культурные слои». Родовые признаки реального «топоса» (пространство, формы, свет) насыщали чувственную память «гения места». Реско в книге «Германские новеллисты» («Die germanischen Novellenschreiber») доказывал, что чародейство с вином в сцене «Погреб Ауэрбаха» совершил не Мефистофель, а Фауст. И произошло это не в Лейпциге, а в Праге³³³.

В романе Фауст и Мефистофель встретились в погребке. «Хозяин Пфайфер» не узнал Дьявола в «странном посетителе»: это была «фигура новая», «впечатление производящая странное» (1923, с. 175). Пфайфера «до крайности» удивила «скромность требования» невыгодного гостя: тот попросил в винном погребке «воды, простой воды» (1923, с. 175). В истории культуры известность получили два Пфайфера, и можно принять одного за другого. Франц Пфайфер (1815–1868) – швейцарский теолог, филолог-медиевист, историк языка – работал в Германии. Он автор книг «Немецкие мистики XIV века», «Немецкие классики Средневековья», изданных в Лейпциге³³⁴. Другой Франц Пфайфер изучал этнологию. Его имя сохранилось благодаря тому, что он высокомерно отозвался о В. Маннхардте, одном из самых почитаемых и влиятельных служителей науки. Маннхардт описывал образы лесных духов, переходы души в растение. Пфайфер назвал автора сочинения «Wald- und Feldkulte» «обычным собирателем материала». Большинство исследователей также не сочли нужным вникнуть в этот труд³³⁵. Усердный и последовательный труженик, Маннхардт провел полвека в детальном изучении мифологических мотивов. Аналитический, не поддерживающий иллюзий способ восприятия действительности далеко не всегда присущ человеку. Еще в XI в. духовные вла-

³³³ Инициалы Реско и год издания книги неизвестны. – См. упоминание о нем: Опыт перевода въ стихахъ Фауста трагедіи Вольфганга Гёте. Михаила Семперверо. Иллюстрированное издание съ надстрочнымъ переводомъ текста и образцами других переводовъ «Фауста». – М.: Въ типографіи Каткова и К., 1859. – С. 449.

³³⁴ Названия на языке оригинала: Deutsche Mystiker des XIV Jahrhunderts / hrsg. von F. Pfeiffer. – Bd. II: Meister Eckhart. Leipzig, 1857. Deutsche Classiker des Mittelalters: Mit Wort- und Sacherklärungen, Leipzig: F.A. Brockhaus Verlag, 1873. – Bd. 7.

³³⁵ *Коккьяра Дж.* История фольклористики в Европе / пер. с итал.; ред. М. Кириллова. – М.: Изд-во иностр. лит., 1960. – С. 413.

сти требовали от чехов, чтобы они не приносили жертвы деревьям и не обращались к ним за помощью. Князь Бретислав решился порубить, предать огню все дубравы, почитаемые священными³³⁶.

В «Фаусте» в образе проктофантаста является берлинский просветитель, писатель К.Ф. Николаи (сцена «Вальпургиева ночь»). Он возмущен тем, что в Тегеле – местечке в окрестностях Берлина – распространились слухи о домовых, которые водятся в доме Шульца. Из Берлина, превозносящегося своею образованностью, были отправлены одна за другой комиссии. Они должны были освидетельствовать на месте это происшествие. В 1923 г. в Праге был опубликован реферат однофамильца писателя – П. Николаи – «Может ли современный, образованный, мыслящий человек верить в Божество Иисуса Христа»³³⁷. «Невольно нарождается вопрос: какъ это могло быть?». Николаи ссылаясь на слова немецкого теолога А. фон Гарнака: «Чудесъ нетъ, но чудесного очень много». Он говорил о «проявленіи силы “наивысшаго порядка”, делающего невозможное – возможнымъ»³³⁸. Миндлин вполне мог слышать о Николаи, выступавшем с лекциями в городах России, Украины и Прибалтики.

Мефистофель в романе трезво, несентиментально разрушает жизненно-практические, религиозные и литературно-философские иллюзии. В его высказывании «Поэзия – это кокаин!» (1923, с. 179) отразился опыт самого Миндлина. Дебаты, диспуты о вкусах нового читателя были в центре литературной полемики начала 1920-х гг. Обзоры Миндлина публиковались в рубрике «По волнам дискуссий» журнала «Всемирная иллюстрация» (с. 222). Многие журналисты эпохи НЭПа использовали приемы до-революционной массовой литературы. Сверхъестественным явлениям давалось рациональное объяснение (например, следствие гипноза), чтобы показать преимущество марксистского материализма. Проектировавшейся организации общества старались придать рациональные средства выражения.

³³⁶ См.: Опыт объясненія обычаевъ (индо-европейскихъ народовъ) созданныхъ подъ влияниемъ мифа. И. Мандельштама. Часть 1-я. – СПб.: Типо-Литографія А.Е. Ландау, 1882. – С. 210.

³³⁷ Николаи П. «Может ли современный, образованный, мыслящий человек верить в Божество Иисуса Христа». Лекція, прочитанная студентамъ въ С.-Петербурге, Москве, Юрьеве, Риге, Киеве и Харькове. – Прага: The YMCA-Press Ltd. Американское изд-во, 1923.

³³⁸ Там же. – С. 4, 10.

Роман разделен на две асимметричные части. В финале возникает неожиданный, выраженный обрыв речи и действия. Оно переносится из Швиттау в городок Литли, в трактир «Золотая подкова», где труды сварливой хозяйки протекают не среди согласия муз, но в родных пенатах. «И, обратившись к гостям, добавила:

– Ну и дети теперь пошли, ваши светлости! Это дочь моя – Марго!..» (1923, с. 188). Входит «рыжая девушка», в которой больше деревенского здоровья, чем неземной сокровенности. Развязка интриги остается неизвестной, тема Фауста – непроявленной. Обрыв текста и все еще дрящущийся опыт – так или иначе интегрированный в содержание романа и его язык – не совпадают друг с другом. Восемь главков играют роль «стенографического значка», за которым скрывается неведомая реальность. Происходит обман объема: произведение занимает несколько страниц, но кажется, что это большая вещь. Собственный жизненный опыт читателя дает возможность заполнить пробелы способом, необходимым именно ему.

В 1930-е гг. философ и президент Чехословацкой республики Т.Г. Масарик, автор диссертации «Самоубийство как социальное явление», искал «славянское решение вопроса» Фауста. Он не находил оправдания герою: на его взгляд, Фауст должен обрести себя в деятельной любви к жизни³³⁹. Такое решение уже предвосхитил Достоевский с его «Молитвой великого Гёте»³⁴⁰. Миндлин дал именно «славянскую интерпретацию» истории Фауста. На совести его героя нет ни одной жертвы, ни одного «злодеяния на душе». В резком завершении действия не оставлено трагедии на долю Маргариты, четы стариков – Филемона и Бавкиды. Пережив испытания, Миндлин скажет, что «главное условие для счастья» – находиться «по сю сторону добра»³⁴¹. Человек приближается в жизненном опыте к тому пределу, когда начинает понимать, что существует соблазн счастья. И его преодоление требует отваги. В качестве эпиграфа ко второй части романа «Дорога к дому» (1957) Миндлин избрал строки из «Фауста» в переводе Пастернака: «Лишь тот достоин жизни и свободы, / Кто каждый день идет

³³⁹ См.: *Бем А.Л.* Исследования. Письма о литературе / сост. С.Г. Бочаров; предисл. и коммент. С.Г. Бочарова, И.З. Сурат. – М.: Языки славянской культуры, 2001. – С. 169, 176, 210, 213–214. Статья в составе книги называется: *Бем А.Л.* Осуждение Фауста (Этюд к теме «Масарик и русская литература»). – С. 158–178.

³⁴⁰ Там же. – С. 213–214.

³⁴¹ *Миндлин Э.Л.* Московская повесть. – М.: Московский рабочий, 1968. – С. 158.

за них на бой!»³⁴². «Утвердительная» мысль определяет законный характер этой филиации.

Миндлин испытывал «закономерную потребность “нажить жизнь”, о которой можно рассказывать» (с. 551). Писатель постоянно возвращался к одной мысли: «В конце концов, жизнь человека – это то, что можно о ней рассказать»³⁴³. Герои Миндлина представляют себе, как они будут со временем рассказывать «именно о том, что происходит сейчас». Они уверены, что однажды будут рассказывать, как думали и знали, что расскажут об этом: «и он начнет ей рассказывать...», и «ничего нельзя упустить в предстоящем его рассказе»³⁴⁴. Разговор является идеей и реальностью, подвижным смысловым образованием, формой динамичного контекста. Эта особенность воплотилась в практике общения и в текстах писателя. Через все творчество Миндлина проходит скрытый разговор с друзьями, прежде всего с Мариной Цветаевой. Он незавершен и незавершаем. Чем большее влияние оказывали ее идеи, тем сложнее было представить себе, как могло состояться его завершение. Миндлин намечает путь возвращения в братство поэтов. В исследовании данной проблемы необходимо обратиться к методу персонифицированного сравнительного анализа. Поиск биографически неявных персональных параллелей вполне оправдан. Круг имен организует генеалогическую и антропонимическую систему текста.

Таким образом, тема Фауста обрела еще одну форму отношений с историей и памятью. Цель Миндлина была мнемонической: Цветаева стала для автора выразителем судьбы их поколения. Миндлин сделал отсутствующее – наличным и увековечил присутствие, заставил мгновение продлиться. Синтез ворожбы и искупительного обряда помогает предотвратить смерть человека, отправляющегося в путь. Спустя десятилетия тема Фауста явила собой подобие кенотафа – поминальной часовни над пустой могилой поэта Марины Цветаевой, обрела мемориально-трагический смысл.

Автор неизбежно внес свои, избыточные по отношению к сообщаемому материалу смыслы. Он совершил за Гёте несколько дополнительных логических ходов, имплицитно содержащихся в трагедии. Идея Фауста

³⁴² Миндлин Э.Л. Дорога к дому. – М.: Сов. писатель, 1957. – С. 209.

³⁴³ Там же. – С. 110.

³⁴⁴ Там же. – С. 119, 444.

стала основной и систематической в творчестве Миндлина. Она не обрела художественно завершенную форму, но и не осталась эпизодом интенсивных поисков. Автор переходит от речевого общения к внеречевым формам разговора идей и образов, к существованию в разговоре и постоянному стремлению его возобновить.

Э.Л. Миндлин написал также несколько детских книг. Сказка «Не может быть» соотносится с семантико-этимологическим переводом имени «Фауст» (кулак). Оно указывает на скрытый смысл произведения, направляет движение сюжета, задает интенсивность переживаний, которой персонажи не соответствовали. К этой сказке, посвященной строительству Днепрогэса, автор возвращался три раза. Она публиковалась в 1933, 1934 и 1935 гг. Такое многократное обращение к тексту является безусловным свидетельством его значимости в эстетике писателя. В нашем распоряжении есть полный корпус вариантов сказки. Проблема текстологической вариативности была актуальной для всех переиздававшихся произведений советской эпохи. При каждой новой публикации они подвергались изменениям вследствие цензуры (политической, общественной).

Элементы внутреннего оформления рукописи перешли во внешнее оформление издания, в «языковую графику» титульного листа и обложки. Пунктуационное решение автора следует воспроизводить без изъятия. В первом варианте название представляет собой обобщающее восклицание «Не может быть!» (и на обложке, и на титульном листе)³⁴⁵. Во второй редакции на титульном листе появляется неуместная точка («Не может. быть»), на обложке она исчезает³⁴⁶. В 1935 г. публикуется окончательный вариант сказки на немецком языке. Название дается с восклицательным знаком только на обложке: «Das kann nicht sein!» («Этого не может быть!»)³⁴⁷. Здесь не указан адресат: «для детей младшего возраста». На концевом титульном листе написано по-украински: «Ем. Міндлін. Не може бути дитвидав». И далее: «Preis 75 копійок». Подобные дешевые книги –

³⁴⁵ Миндлин Эм. Не может быть! [Рассказ]: Для детей младшего возраста / рисунки А.П. Могилевского. – М.-Л.: ОГИЗ-Молодая гвардия, 1933.

³⁴⁶ Миндлин Эм. Не может. быть. Сказка для детей младшего возраста / ред. М.О. Гершензон; рисунки и обложка К.В. Кузнецова. – Изд. 2-ое, дополнен. – М.: Гос. изд-во дет. лит., 1934.

³⁴⁷ Mindlin Em. Das kann nicht sein / verantwortl. Redakteur J. Grinsaid. – Odessa, Charkov: Kinderverlag beim Z K des LKJVU, 1935. Далее ссылки на издание приводятся в тексте, в круглых скобках указывается страница.

на не очень качественной, с желтоватым оттенком бумаге – издавали для читателя из народа. В отличие от молдавского³⁴⁸ и чешского изданий³⁴⁹, имя переводчика не указано. Вероятно, это автоперевод, хотя о знании немецкого языка писатель никогда не упоминал. Он владел материковыми скандинавскими языками.

В обращении к иностранному языку мог быть внешний повод. На строительство станции поставляли оборудование из разных городов Германии. Начальником Днепростроя назначили А.В. Винтера, одним из заместителей был его земляк, немец из Белостока П.П. Роттерт. В Белостоке, где царило смешение языков, родился и вырос Л.Л. Земенгоф (1859–1917): создатель эсперанто, он был, по сути, автором ранней социальной утопии. В ней упразднялись ограниченность этносов, национальная вражда. Миновав раннюю стадию национальной культуры, можно сразу приобщиться к мировым ценностям. Начиная с эпохи национал-социализма (1933), немецкая культура обрела особенный смысл. В июне 1935 г. состоялся Парижский Конгресс в защиту культуры³⁵⁰. Э.С. Блох в своем выступлении говорил, что в каждом великом поэте таится воля к Фаусту и утверждал истину на «фаустовском материале». Автор будущей работы «Принцип надежды» («Prinzip Hoffnung», 1954) употребил понятие «предблеска» в искусстве³⁵¹. Сущности не проявляются отчетливо в эмпирическом материале, они возникают в результате художественного предьявления (Vor-Schein).

Немецкий вариант сказки является текстом-спутником «Начала романа “Возвращение доктора Фауста”». Ее отличают минимализация языковых средств, экономный стиль. Первая глава называется «Жил дед над рекой...» («An einem Flusse wohnte ein Grossvater...»). Автор локализует события географически. Более полувека Иван Кузьмич прожил в Павловке, на берегу Днепра. Его жена давно умерла. Он занимается огородничеством, ранней весной заботится о рассаде. Изображается, «жизни серьезный

³⁴⁸ *Mindlin E.L.* Nu se poate / trad. Goldenberg. – Tiraspol: Ed. De stat a Moldovei, 1934. Инициалы переводчика Гольденберга не указаны. Полагаем, что это был Мордехай Гольденберг (1883–1941), еврейский прозаик из Бессарабии, впоследствии погибший в гетто.

³⁴⁹ *Mindlin E.L.* To nemu e byt / prelozil V. Valenta-Alfa. Ilustroval Sin. 2-he vyd. – Praha: Komenium, 1946.

³⁵⁰ Сказка сдана в печать 9 октября 1935 г.

³⁵¹ *Bloch E.* Literarische Aufsätze // Bloch E. Gesamtausgabe der Werke. – Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1959. – S. 135–143.

ход» («des Lebens erstens Fahren»), по выражению Гёте. Дом связан с ощущением покоя, органичности жизни, исполнившегося благого предназначения. Писатель приобщает сказку к материалам по семантике словосочетания «исторический оптимизм». Она связана с подъемом эпохи второй пятилетки (1933–1937), стройки которой вызвали к жизни миф о новом Сотворении мира. Сказке присуща декларативная солидарность с повестью Вольтера «Кандид, или оптимизм» («Candide ou l'optimisme», 1758). Кандид отправляется в путешествие за счастьем, и несмотря на лишения, он остается оптимистом в духе Лейбница. Выражение «надо возделывать наш сад» («il faut cultiver notre jardin») воплощает провиденциальную гармонию и личное благо в духе Просвещения³⁵². Обычно в сказках от стариков не требуется неутолимая жажда «высоких идей». Согласно канону, Иван Кузьмич должен обладать простодушием, «кандидством», способностью поразиться тому, что видит³⁵³. Но у Ивана Кузьмича было одно странное свойство. «Was man ihm auch einreden wollte – er wollte an nichts glauben. “Das kann nicht sein”, sagte er immer. Und sogar, wenn er es mit seinen eigenen Augen sah, so sagte er auch:

“Das kann nicht sein”.

Warum kann es den, nicht sein, wenn es doch schon ist?”» («Сколько ни убеждали его, ни за что верить ничему не хотел. “Быть этого не может”, говорил он всегда. Даже когда собственными глазами видел, тоже говорил:

“Не может этого быть”.

Ну, а как “не может”, когда уже есть?») (S. 3).

Через Днепр-реку, от левого берега к правому, стали сооружать «великую стену» – плотину; пришла электрическая энергия. На дно спокойной реки погрузилось прошлое: косые домики и кладбище с могилами предков. Старой Павловки не стало; теперь над нею плавали пароходы (S. 10, 18).

³⁵² Вольтер. Кандид, или Оптимизм // Вольтер. Философские повести / пер. с франц. Ф.К. Сологуба; сост., вступ. ст. и коммент. А.Д. Михайлова. – М.: Правда, 1985. – С. 241.

³⁵³ Ср.: философско-сатирическая повесть Вольтера «Простодушный» («L'Ingénu», 1767). Гурон из страны Гуронии с удивлением взирал на мир, увиденный впервые (при этом Простодушный является трагической фигурой). Ср.: философско-сатирическая повесть Вольтера «Простодушный» («L'Ingénu», 1767).

В этой чете старичков из легко опознаваемого сюжета о Филемоне и Бавкиде³⁵⁴ Иван Кузьмич сначала остался один, потом лишился дома. Фауст Гёте обещал предоставить супружеской паре уголок земли. Иван Кузьмич пытается устроить благополучие сам. Он переехал на остров Хортица, в артель огородников. Но через год артель должна была покинуть остров, который передали научной станции.

Сказку одухотворяет «пространственная» тревога. Перемещения героя от одной патронирующей инстанции к другой становятся компенсацией жизненных кризисов. Путешествие представляет логически завершенную историю, которая состоит из нескольких этапов духовного поиска.

В сказке отражены хозяйственные и культурные достижения народа. Ходок, адепт пространственной утопии, Иван Кузьмич испытывает чувство религиозного благоговения перед материальными свидетельствами новой жизни. Витальность процесса страшит и восхищает. Строительство Днепрогэса созвучно другим событиям эпохи. Его патетический, идеальный образ стал частью мифопоэтической стихии. Незримый сверхмощный потенциал обрушивается на маленького героя. Старик заблудился, к нему являются часовые и требуют разрешение «ходить по здешним местам». Жизнь наэлектризована опасностью, развивает высокую энергию и вызывает энтропию. В этой грандиозной утопии Иван Кузьмич становится объектом интервенций – в одном лице – демиурга, спасителя, героя-дарителя, который открывает удивительный мир. Миндлин воссоздает строительную фантазию, архитектурную «антологию». Днепрогэс стал творением анонимного и единого множества; окончательный облик всего комплекса связан с именем вождя. Стиль эпохи зримо удостоверен, ему придано имя собственное.

Сказка строится на утаивании темы в эвфонических фигурах, в имени «Faust». Оно мелькает два раза там, где читатель не ожидает его увидеть, приходит из неожиданных сфер.

Первый пример. Перед стариком встает выбор: идти в артель или использовать землю по своему разумению. («Macht es wie er wollt treten ins

³⁵⁴ В сказке не раз упоминается, что старик занимался овощеводством («Gemüsebau»). Ср. превращение Филемона и Бавкиды: «Вдруг увидел Филемон: одевается в зелень Бавкида; / Видит Бавкида: старик Филемон одевается в зелень». – *Публий Овидий Назон. Метаморфозы* / пер. с лат. С.В. Шервинского; примеч. Ф.А. Петровского. – М.: Худож. лит., 1977. – С. 213.

Artel ein oder nutzt *auf eigene Faust* die Erde aus. Das ist eure Sache» (S. 19)). Контекстом предполагается словосочетание «auf eigene Verständnis» (по собственному разумению, пониманию). Вместо него употребляется искусственное, нарочитое выражение «auf eigene Faust» («по собственному Фаусту»). Второй пример: «Iwan Kusjmitsch schaut sich an: einen dicken Schafspelz hat er an, an den Händen wollene *Fausthandschuhe*, an den Füßen Filzstiefel, eine Mütze mit Ohrenklappen auf dem Kopfe» («Иван Кузьмич на себя посмотрел: тулуп толстый овечий на нем, на руках шерстяные варежки, на ногах валенки, шапка с наушниками на голове») (S. 24). «*Fausthandschuhe*» означает «варежки, рукавицы»³⁵⁵. В славянских сказках заместитель и спутник клада часто возникал в образе варежки (рукавички). Чудо-рукавица могла стать теремком, в котором поселяются звери. Таким образом, имя героя Гёте спрятано в разных местах, как части тела Осириса. В языковой игре осваивается акт утраты. Слово свидетельствует о том, чего не видно, создает эмоциональную связь и чувство трагического присутствия.

Заглавие «Das kann nicht sein» соответствует лицу, играющему основную роль в сцеплении событий. Оно подходит и к центральному мотиву – строительству станции. И все-таки оно обозначает этапы не сюжетного порядка. В трагедии Гёте (сцена «Offene Gegend») сначала Филемон, затем Бавкида говорят о строительстве дамбы как недобром чуде, которое не оставит их в покое. Мефистофель дает поручение «трем сильным подмастерьям», чтобы те переселили стариков. Фауст чувствует «ветерок озноба» («ein Schauerwindchen») (Bd. 3, S. 342). Читателю трудно обрести последовательное отношение к сцене покорения моря Фаустом. Он не может воспринять ее однозначно: как социальный проект, пародию или предостерегающую антиутопию. Гёте делал новый мир в ценностном отношении двусмысленным. Утопии, воплощаясь, выявляют глубинный, скрытый при их зарождении смысл. Нечто «небывалое» оказывается в глазах Фауста двойственным образованием. Герой словно желал разломить его, извлечь некую «принципиальную» часть, отделив ее от земных воплощений. Утопия

³⁵⁵ Ср. «машинист Варежкин, водивший когда-то царский поезд». – Платонов А.П. Сокровенный человек // Платонов А.П. Эфирный тракт: Повести 1920–х – начала 1930-х гг. / под ред. Н.М. Малыгиной. – М.: Время, 2011. – С. 225.

мыслится как блуждающая, странствующая, она не занимает постоянного места в вымышленном пространстве.

Символы приоткрывают тайну внутреннего мира Миндлина, конфликт в его душе. Там, где предполагают социальный заказ, усматриваются связи более сложные и опосредованные. Обширный символический материал позволяет выстраивать идеологические конструкции. Художник не только «сопротивлялся» своей эпохе, но жил ее энергией. Сказочный ландшафт начала нового мира воспроизводит плакаты первой пятилетки. Они казались наивно-патетическими: в них не было панегирической топики, энкомиастических формул и образов 1930-х гг. Писатель с уважением относился к послереволюционной культуре 1920-х гг., к ее интернационализму, демократизму. Этот социальный проект он воспринимал как упование, мессианское обещание, которое так и не сдержали. Речь не идет о видении в катастрофическом смысле. Две концепции времени – «застывшее» и «бегущее» – существуют параллельно. Оно развивается сразу по двум путям – Апокалипсиса и Откровения. В Апокалипсисе рушится мера человеческого пространства. Но, согласно утешительной интерпретации Откровения, жизнь должна быть упорядочена законами повседневного опыта.

«Das kann nicht sein» не относится к кумулятивным сказкам (Kettenmärchen, Häufungsmärchen), в которых описываются незначительные события, образуется нагромождение эпизодов (пусть и разнообразное в своих формах). В основе сказки Миндлина лежит содержательная история сюжетного порядка. Он использовал прием последовательного ряда встреч, в том числе как сатирический, хотя в кумулятивной народной сказке почти отсутствует социальная сатира. Писатель обращался к основному приему кумулятивного нарратива: многократное повторение одних и тех же действий. Оно является источником аргументации и набора перечислений, которые так любит власть.

Сюжет сказки является гетерогенным. Миндлин использовал международные фольклорные мотивы, устные рассказы о реальных происшествиях, «хроникальный» метатекст, политические метафоры. С 1919 г. плановое производство переводов мировой классики на русский язык стало государственной задачей. Высшее руководство связывало советские преобразования с творческой переделкой оригинала переводчиком. Миндлин адаптировал темы для детского чтения, не отказываясь от радикальных проблем.

Восприятие сказки зависит от «почвы» сердца читателя, которого ведет к истине трагедия Гёте. Ребенок не способен постичь тот смысл, который произведение ему подсказывает. Наряду с литературной игрой сказке присуща ироническая раздвоенность, направленность на детскую и взрослую аудитории. Предполагаемым адресатом является подготовленный читатель. Только он способен оценить слово «Faust» применительно к потенциальному смыслу текста. Но такого читателя нужно воспитать. Архетип «мудрого старца» соотносится со «школьными жанрами»: урок, совет, наставление, философский диалог. Сказка могла бы стать поясняющим примером в гимназической хрестоматии. Занимательный сюжет превращается в благодатный учебный материал «ad usum delphini».

Миндлин наглядно представил, как происходило обретение легального статуса той или иной темы. Слово власти имеет предписывающий, дисциплинирующий характер. Правильный, линейный язык нормы не позволяет выразить состояния человека, поэтому конвенционально соотнесенная (понятная) речь сокращается. Оформление обложки отсылает к фаустовским смыслам. Автор и художественный редактор использовали интонационный и графический строй языков: ресурсы синтаксиса, типографские приемы. Имя героя Гёте, скрываясь, участвует в риторической игре. Оно входит в морфологическую оболочку слова *Fausthandschuhe*. Часть лексической единицы связана с ней значением «кулак». В тексте на русском языке писатель не мог бы подобрать такое соответствие. Фауст предстал как «мужичок с ноготок» в больших рукавицах. Единство вербального и иконического элементов, цветные и тоновые репродукции создают атмосферу детства. В основе творческой силы лежит наивное восприятие как универсальное явление культуры.

В 1930-е гг. писатели находились в строгой системе идеологических и культурных детерминант. Тоталитарное искусство является семантически ясным: читатель должен понять замысел, разделить авторское видение и внести необходимые изменения в свою судьбу. Сказка также существует не для того, чтобы скрывать истину, но чтобы проявлять ее. В сказке Миндлина упрощается волшебно-сказочный канон и усложняется образный строй, время-пространство. Писатель ввел христианскую вертикаль и привнес в повествование эсхатологические элементы. В образах трагедии Гёте он обрел поддержку и оправдание ценностей.

Фаустовский сюжет Миндлин переживал в бесконечно-конечном жизненном процессе. Можно выстроить художественный ряд, который в творчестве писателя прошел этот образ. Один из его героев, Веретьев, «хочет открыть людям глаза на старость», «ясноглазую, крылатую, свободную»³⁵⁶. Он пишет философский роман «Потерянная и возвращенная старость доктора Фауста»³⁵⁷. «Вам это покажется странным...Омоложенный Мефистофелем Фауст требует возратить ему утраченную старость...»³⁵⁸. Миндлин прокладывал себе путь к единственной, не воплощенной им книге, которую нельзя отнести к истории несостоявшегося замысла.

³⁵⁶ Миндлин Э.М. Московская повесть. – М.: Московский рабочий, 1968. – С. 123, 124.

³⁵⁷ Там же. – С. 118.

³⁵⁸ Там же. – С. 124.

Глава III. ДВА МОДУСА ВОСПРИЯТИЯ ТРАГЕДИИ ГЁТЕ КАК СЮЖЕТООБРАЗУЮЩИЙ ПРИНЦИП

Образы Гёте претерпевали метаморфозы, участвовали в поэтике эксперимента; культурный пиетет сочетался с фамильярностью. Так, на французской сцене имел успех театр А. Жарри и «демонического фламандца» М. де Гельдерода. А. Жарри, автор сочинения «Деяния и суждения доктора Фаустролля, патафизика» («*Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien*», 1898, опубл. 1911), являлся представителем французской авангардной драматургии³⁵⁹. Он любил систематизированные своды знаний и сведений (энциклопедии, справочники), составлял подробные календари, испытывая постоянный интерес к упорядочиванию времени. Сутью произведения искусства он считал «*душу высшего порядка*», выделяя курсивом эти слова в статье «О чем ты думаешь в театре»³⁶⁰. Его главная книга связана с драмами «Кесарь-Антихрист» и «Убю». Жарри был настолько близок искателю Абсолюта Фаустроллю, что некоторые свои произведения он подписывал его именем. Писатель обращался к традиции не только «Фауста» Гёте, но и к женевской новелле Р. Тёпфера «Приключения доктора Фестуса» («*Voyages du docteur Festus*», 1840), сопровождаемую рисунками автора, – пародии на трагедию.

Описывая странствия персонажей, автор воссоздал картину культуры Франции рубежа XIX–XX веков. Жарри следовал традиции народного гиньоля, заимствовал мотивы из романа Рабле: путешествие по книгам, символическим островам. Писатель травестировал цитаты, помещая их в обценный (скатологический, фаллический) контекст. Одним из спутников доктора в его странствиях является судебный исполнитель Скоторыл. Фаустианская тема звучит в сложном и гетерогенном контексте: отсылки к другим текстам, аллюзии на них, упоминания французских писателей, гуманистических деятелей, высоко ценимых Жарри (де Бержерак, Ф. Б. де Вервиль, П. Боннар). «Смерть доктора Фауста» (1926) М. де Гельдерода продолжала

³⁵⁹ *Besnier P.* Alfred Jarry. – Paris: Fayard, 2005. – P. 321.

³⁶⁰ *Жарри А.* Убю король и другие произведения: пьесы, романы, эссе / сост. и послесл. Г.К. Косикова; коммент. С.Б. Дубина. – М.: Б. С. Г.-Пресс, 2002. – С. 148. Далее ссылки на издание приводятся в тексте, в круглых скобках указывается страница.

традицию «жесточкого смеха» А. Жарри и отвечала идее «спиритуального театра».

Герой Жарри, шестидесятитрехлетний доктор Фаустроллер, родился и умер в один и тот же день, в год написания автором романа (1898). Его родиной является Черкесия, историческая область на юге России. Автор был убежден, что «во всяком имени значение имеет лишь самый его древний и единственно подлинный корень» (с. 295). Вполне очевидно, что имя составляют два слова: Фауст и тролль. Герой, «с его непонятной и беззащитной душой» (с. 337), после себя оставил фрагмент книги под названием «Эфирность», который и лег в основу романа. Это творение находится в недостижимом пространстве, по ту сторону обычного мира. В нем дается перечень «двадцати семи равных меж собою и ему самому книг» доктора (с. 271). В этом списке числится и произведение авангардного театра «Убю король», без упоминания имени Жарри. Герой совершает путь к своей смерти «под натяжением фаустроллера руля». В путешествии он остается неподвижным и старается освободиться от времени. Герой принадлежит миру живых и мертвых, смерть стала его «последним деянием» (с. 334, 336). Отношение писателя к смерти имеет истоки в кельтско-бретонской культуре, в которой идея конца доминирует над всеми другими идеями. Кельты верили, что смерть означает преобразование материи.

Жарри описал машину живописи, производящую с помощью особого механизма фантазмагорические картины³⁶¹. Фаустроллер был приверженцем патафизики, ее авангардистские аксиомы сформулированы в пародийной форме. Герой перевозит в челне свою книгу «Основы патафизики». Он не надеется завершить «патафизическое творение» за многие миллионы лет. Упоминание этой науки о «воображаемых решениях», об идее случайности связывает роман с «Кесарем-Антихристом», «Фаустроллером», «Убю роконосцем». В пятиактной пьесе «Убю закованный» папаша Убю представляется как «доктор патафизики». О придуманной им науке он говорит, что «человечеству так ее не хватало» (с. 104). Преподобный папаша Убю, бывший король Польский, создал «великое творение “Кесарь-Антихрист”», в котором с помощью физикола продемонстрировал принцип единства противоположностей, тождество жизни и смерти (с. 345).

³⁶¹ Жарри А. Деяния и суждения доктора Фаустроллера, патафизика. Роман о новой науке // Жарри А. Убю-король и другие произведения. – С. 254–349.

Физикол называется именами вроде «Меньшее-в-Большем», «Минус-что-есть-Плюс». Патафизика является не только наукой, но и методом исследования, приложимым к разным видам творчества³⁶².

Фаустроль уверен, что благодаря его разысканиям «вращение и обращение земли будут, тем не менее, разительно отличаться от нынешних» (с. 340). Герой дополняет библейского Бога и противостоит Ему: он творит мир за семь дней в обратном порядке. В восьмой книге – «Эфирность» – доктор осмысляет античную теорию клинамена. Понятие «клинамен» – совсем малое отклонение атома, которое порождает миры, – восходит к учению Лукреция, изложенному в философской поэме «О природе вещей» («*De rerum natura*», 1 в. до н.э.). Жарри делает непредсказуемость основой патафизики и творческого процесса. Мир чистого искусства и случая тоже именуется клинаменом. Фаустроль сольется с этим миром: умирая, доктор переходит в эфирное пространство. Оно лишено полярностей, и абсолютное знание становится единственной реальностью. «Подобно музыкальной партитуре, искусство и наука до последней запятой записаны на искривленных членах перевалившего за шестой десяток мальчугана, а следовательно, могут твердить о собственном усовершенствовании бесконечно». Патафизическое творение невозможно завершить и «за многие миллионы лет» (с. 337, 339).

3.1. Миграция и трансформация образов «Фауста» в журнале «Будильник»

Этот ныне затерявшийся журнал можно сравнить с лучшим на рубеже XIX–XX вв. сатирическим еженедельником Европы – «Симплициссимусом» («*Simplicissimus*»). В «Будильнике» рассматривались актуальные вопросы, согласно программе ангажированной культуры (на фоне развития форм массовой культуры). Такая установка сочеталась с эстетизмом и гротеском, подразумевала семантическую редукцию языка, каламбурные рифмы – до плеоназма и тавтологии. «И убийства, и подлоги / Вызывает часто *злато*, – / И кричать кругомъ въ тревоге: / Сколько *зла-то*, сколько

³⁶² Хьюгилл Э. Патафизика: Беспольный путеводитель / пер. с англ. В.Н. Садовского; общ. ред. С.Б. Дубина. – М.: Гилея, 2017. – С. 321–376.

зла-то!»³⁶³. Очевидна установка сотрудников на сатирическое изображение условий человеческого состояния, *human condition*. Популярный характер издания сказался на эдиционной технике. Редакторы ввели важную инстанцию, определяющую развитие журнального дела, – общество: оно влияет через рынок. Благодаря подписке отношения между издателем и читателем становились институциональными. Возникла система анонсов, подписных билетов и т.д. В 1866–1867 гг. литературным отделом журнала заведовал П.И. Вейнберг, который именно тогда переводил Гёте. В «пестрокрашенных» книжках «Будильника», «адресованного городскому обывателю»³⁶⁴, публиковался Чехов.

Литературная история начиналась сразу, как только читатель рассматривал обложку. Эмблемой «Будильника» являлся образ Мефистофеля³⁶⁵. Изобразительная формула – как дань уважения патрону – занимает, в перспективном сокращении, левую верхнюю часть композиции. В пространственных играх самым надежным мерным эталоном является тело. Мефистофель представлен в трехчетвертном развороте и обычно его корпус повернут вправо. Автор рисунков наделял Дьявола несовершенством пропорций и органикой позы. В колпаке, изгибающийся и болтающийся ножкой, он, как всадник, нанизан на букву «Б». Дьявол уподобляется визуальной литоте: утрированно-экспрессивная жестикация гротескного маленького человечка, риторика жестов делают его похожим на куколку. В левой руке он держит молоток, а в правой – колокольчик, на котором указан год выхода журнала. Обычно таким Дьявол представал в ремарках оперного либретто: «Мефистофель. (въ красномъ трико, съ плащемъ, съ двумя перьями на шляпе, въ виде роговъ, шпага, изящный нарядъ)»³⁶⁶. «Мефистофель – злой дух (в красном костюме, резкие черты лица, с бо-

³⁶³ Будильникъ. Сатирический еженедельный журнал с карикатурами. – М., 1891. – № 24. – 23 июня. – С. 3. Курсивы и жирный шрифт воспроизведены согласно оригиналу.

³⁶⁴ Бродская Г.Ю. Вишневоградская эпопея: в 2 т. / под ред. А.В. Оганесяна. – М.: Аграф, 2000. – Т. 1. – С. 45.

³⁶⁵ Его изображение появилось не сразу. Потом оно время от времени исчезало, как, например, в журналах за 1873, 1874 гг. В 1890-е гг. воспроизводилось постоянно, за редким исключением.

³⁶⁶ Фаустъ. Трагедія въ 6 действіяхъ и 12 картинахъ Гёте. Переделалъ для русской сцены, по аранжировке Э. Поссарта, Д.А. Мансфельдъ. – М.: Лит. Моск. театр. б-ки Е.Н. Рассохиной, 1885. – С. 24.

родкой) – бас»³⁶⁷. Фигура Мефистофеля вписывается в этот символично-декоративный план: «<...> съ бородкой á la Henri IV и въ красномъ плаще на плечахъ, вы, конечно, хорошо знаете?»³⁶⁸. Его не сопровождает свита друзей, он витает над веселыми лубочными картинками. Жанровые сцены, столичные и провинциальные, снабжены выразительными надписями.

Иерархия обретает пространственное воплощение. Дьявол находится в лиминальном состоянии, на перепутье двух миров. Посланец Свыше призван навести порядок в публикуемых сюжетах, что указывает на «патрональный» характер отношений. Месяц за месяцем Мефистофель делится своими впечатлениями в журнальной хронике.

Мефистофель-часовщик приводит в действие незаменимого участника – будильник, и монотонное тиканье часового механизма неотступно сопровождает историю. Отношение Дьявола к автоматике далеко от статичности; он вносит разнообразие, избегая повторений. Дьявол видит, когда в налаженный механизм попадают чужеродные объекты; время то служит людям, то ускользает от них. Время и есть главный герой журнала, на что указывают поэтико-культурные коннотации времен года. Истории метафорически соотнесены с годовым и суточным циклами. Мефистофелю присущ постоянный и напряженный интерес к календарю. Он вписывает себя в систематический круговорот сезонных изменений, приурочивает высказывания к значимым датам: «Изъ зимнихъ думъ Мефистофеля», «Новогодняя дума Мефистофеля», «Пасхальный советъ», «Праздничная дума Мефистофеля». Организованное время определяют доминантный климатический фон, ландшафтный антураж. Ритм создается симметрией элементов внутри фрагмента и сменой фрагментов.

Мефистофель всегда держит речь в Новый год, на масленицу и Пасху. В одном событии концентрируются итеративные или дуративные характеристики (постоянно, зимой, весной и т.д.). Например, первый номер журнала за 1890 г. открывался рубрикой Мефистофеля «Новогодняя поговорка». «Года-то свежи, да люди все те же»³⁶⁹. Затем следует «Беседа съ Мефистофелемъ (Новогодняя фантазія)»: «– Ты – Мефистофель? ...Тоть

³⁶⁷ Фауст. Опера в пяти действиях, музыка Шарля Гуно // Либретто по трагедии Гёте написано Л. Барбье и М. Карре. Вводн. ст. и примеч. С. Богуславского. – М.: Гос. изд-во «Муз. сектор», 1927. – С. 2.

³⁶⁸ Будильникъ. – 1890. – № 2. – 14 января. – С. 10.

³⁶⁹ Будильникъ. 1890. – № 1. – 7 января. – С. 4.

герой / Гиганта Гёте? Тотъ могучій / Духъ отрицанья? – “Не другой, / Но и не тотъ»³⁷⁰. Мысль Дявола определяет природный цикл «вечного возвращения».

«Фауст» «тайного советника и травоведа В. Гёте»³⁷¹ воспринимался авторами журнала как важное дополнение к репертуару русской литературы. Трагедию включали в центр литературной системы. Например, в рубрике «Объявленія» говорится: «Роскошныя изданія иллюстрированныя фототипіями. Среди изданий А.Н. Островского, И.А. Крылова, А.С. Грибоедова, А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова – Гёте “Фаустъ” – цена за экземпляръ 3 руб.»³⁷².

Двенадцатый номер был посвящен празднованию двадцатилетия еженедельника (1865–1885). Разнообразный материал, помещенный в нем, оформили в виде описания юбилейного вечера. У входа в зал «красовались две огромные статуи: “Сатиры” – “исходной точки всех стремлений” журнала – и Мефистофеля, его гения-покровителя»³⁷³. В двух номерах журнала под именем Мефистофеля публиковался фельетон «Московская жизнь». Видимо, автором являлся А.В. Амфитеатров, выбравший себе псевдоним «Мефистофель из Хамовников»³⁷⁴.

В 1894 г., «по случаю совершающагося 30-летія “Будильника”», главной премией за подписку «Будильника» стал «Фауст» Гёте. «Редакція открываетъ юбилейную безпроигрышную лотерею, съ годовой и полугодовой подпиской».

Солидный возрастъ журнала ручается за солидность предпріятія».³⁷⁵ В связи с юбилейными действиями перечисляются выигрыши, их ценовой диапазон. «Полагаемъ, каждому, въ нашъ “больной” векъ, интересно иметь подъ рукой знаменитаго “доктора” Фауста, который выбралъ проводникомъ жизни патрона “Будильника”, едкаго юмориста “Мефистофеля”...

³⁷⁰ Там же. – С. 5. Подпись: Н. Пушкаревъ.

³⁷¹ Будильникъ. 1892. – № 37. – 20 сентября. – С. 4.

³⁷² Будильникъ. – 1895. – № 36. – 17 сентября. – С. 1.

³⁷³ Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. / АН СССР, Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького. – М.: Наука, 1976. – Т. 3. – С. 582.

³⁷⁴ Будильникъ. – 1867. – № 17. – С. 153–154.

³⁷⁵ «Продолжается подписка на “Будильникъ” 1894-го г. Главная премія – “Фаустъ”. Адресъ: Москва, Тверская улица, д. Спиридонова». – Будильникъ. – 1894. – № 4. – 30 января. – С. III.

еще полагаемъ, что Фаустъ, очаровавшій когда-то Маргариту, очаруетъ и публику»³⁷⁶.

Через номер вновь приводится сообщение. «Наши иллюстрированные изданія безсмертной Гётевской трагедіи решительно неприступны по цене: они стоятъ десятки рублей.

“Будильнику”, избравшему своимъ патрономъ Мефистофеля, хотелось-бы, чтобы у каждаго интеллигентнаго человека, лежалъ на столе “Фаустъ”, – какъ Генриху IV хотелось, чтобы у каждаго француза была на обедъ курица.

Чтобы выполнить это желаніе, “Будильникъ” выдастъ въ 1894 году роскошное изданіе “Фауста”, въ виде преміи, всемъ годовымъ подписчикамъ.

“Будильникъ” избралъ одинъ изъ лучшихъ переводовъ безсмертной трагедіи – переводъ **П.В. Трунина**, обратившій на себя благосклонное вниманіе нашей строгой и придирчивой критики.

10 большихъ иллюстрацій поручены художнику **К.А. Савицкому**. Его талантливому карандашу дана прекрасная задача: изобразить 10 сценъ изъ “Фауста”, въ которыхъ главнымъ действующимъ лицомъ является Мефистофель»³⁷⁷.

Несколько раз публикуются извещения: «<...> всемъ годовымъ подписчикамъ, внесшимъ сполна подписную сумму, разсылается премія “Будильника” на 1894 годъ, ТРАГЕДІЯ Гёте – “Фаустъ”»³⁷⁸.

Начиная с 14-го номера 1908 г. цвет одежды Дьявола меняется: от голубого до темно- и светло-коричневого, светло-зеленого, сиреневого, желтого³⁷⁹. Вскоре в ряде номеров повторяется «Объявленіе об открытии общества подъ названіем Лига Обновленія “Будильника”».

Духъ Мефистофеля веченъ, но воплощеніе его духа не есть нечто неизменное, застывшее...Мефистофельскій духъ ищетъ новыхъ путей, новыхъ формъ для проявленія своей вечной сущности.

Лига Обновленія “Будильника” имеетъ целью содействовать осуществленію этого процесса перевоплощенія вѣчнаго Мефистофельскаго

³⁷⁶ Будильникъ. – 1893. – № 43. – 31 октября. – С. I. Объявление повторяется в последующих номерах: 44-ом, 47-ом и 49-ом.

³⁷⁷ Будильникъ. – 1893. – № 45. – 14 ноября. – С. I.

³⁷⁸ Будильникъ. 1894. – № 14. – 17 апреля. – С. 3.

³⁷⁹ См. номера 16, 20, 21 за 1908 г.

духа, духа ироніи, протеста»³⁸⁰. Графика становится черно-белой. Рубрика, которую вел Мефистофель, исчезает. Образ Дьявола воспроизводится не на всех обложках. Теперь он напоминает бродячего актера без ангажемента, но с театральным гардеробом и реквизитом. Дьявол обретает «перемежающуюся» наружность, при этом сохраняется основная, постоянная, неременная черта – «свойственная ему одному сардоническая улыбка»³⁸¹. В 1916 г. Мефистофель пребывает «на грани пятьдесят второго года своего земного существованія»³⁸². «Самые хмурые ипохондрики улыбаются при виде этого пріятнаго, крепкаго, сохранившагося мужчины пятидесяти съ хвостикомъ летъ, который по принципу не рекламируется»³⁸³.

Комментарии Мефистофеля представляют все формы ритуальной, кодифицированной речи, которая опирается на гномы – формулы мудрости и постулаты. Единичные случаи, казусы становятся примерами. Гномическое содержание, с элементами басни и личной сатиры, образует секуляризованное «баснословие». Сочинение Дьявола претендует на роль всеобъемлющего этического трактата (*opus magnum, summa moralis*), при этом отличается родовой неопределенностью. Оно включает фрагменты разной природы: диалог в драме, беллетристический фрагмент, экстренное объявление, директива, алармистский этюд, «прикладной» научно-популярный очерк, дружеские объявления. Фантазию Дьявола отличает известная дисциплинированность, ей заданы допустимые пределы полета.

Наглядно-дидактические строки Мефистофеля помещаются в картуш на первой странице³⁸⁴, рядом с «глубоко-уморительной беседой “О томъ и о семь”»³⁸⁵. Сотрудники журнала, отвечающие за графический дизайн, использовали полиграфические приемы: врезка, виньетка, отбивка, разные

³⁸⁰ Будильникъ. – 1908. – № 41. – С. 3.

³⁸¹ Будильникъ, 1916. – № 1. – 3 января. – С. 3. В культуре часто упоминалась эта недобрая улыбка на умном лице. Поссарт, актер, исполняющий роль Мефистофеля, «делалъ къ публике мины – полныя ироніи и сарказма, копируя выраженія ученыхъ людей». – Фаустъ. Трагедія въ 6 действіяхъ и 12 картинахъ Гёте. Переделалъ для русской сцены, по аранжировке Э. Поссарта, Д.А. Мансфельдъ. – М.: Лит. Моск. театр. б-ки Е.Н. Рассохиной, 1885. – С. 29.

³⁸² Будильникъ, 1916. – № 1. – 3 января. – С. 3

³⁸³ Там же.

³⁸⁴ Если стихи Мефистофеля исчезают, то приводятся «стихотворения чертофоба». Например, «Отчаяніе (Изъ праздничныхъ стоновъ обывателя)» // Будильникъ. – 1894. – № 1. – 6 января. – С. 5.

³⁸⁵ Будильникъ, 1893. – № 43. – 31 октября. – С. 1.

шрифты. Врезки выстроены в логически последовательный ряд. Тексты (в их линейно-поступательном расположении из номера в номер) образуют структуру перечня, инвентарь возможных суждений, фактов, пожеланий. Здесь выделены, прокомментированы понятия из романа воспитания: «безчестіе» и «честь», «прощенье въ любви», клевета «въ светскихъ опытныхъ устахъ».

Возникает вопрос: кто же тот, кто это осмысливает. Дьявол протечен и превосходит читательские ожидания. Мефистофель сосредоточил в себе все миссии: поэт-ученый (poet-scholar, poeta doctus), дерзец (protervus) средневековой схоластики, эксперт социальной жизни, рекламный агент и культурный обозреватель. Он психолог-комментатор, аналитик души, толкователь любовных драм. В известном смысле его деятельность можно оценить как литературно-художественную. Писатель по имени Мефистофель предъявляет наглядный продукт своего творчества. «Мыслительство» подчеркивается как особая склонность ума Мефистофеля на сокровенном поприще литературы. Он мыслит предмет и повелевает им («Соль премудрости», «Несообразная соль мудрости», «Философия Мефистофеля», «Размышленіе Мефистофеля», «Идейка Мефистофеля», «Странное противоречіе», «Логическій выводъ», «Хитрая штука», «Вопросъ», «Causa Causatum»). Сатана пребывает с затаенной «думой на челе». Он придвигается к предмету мысли и обходит его («Изъ думъ Мефистофеля», «Думка Мефистофеля», «Каламбуръ Мефистофеля», «Остри!», «Признаніе Мефистофеля», «Посланіе Мефистофеля (Легкій “взглядъ” на Европу)», «Африканскія дела», «Серьезный куплетъ»). Его мысль мудреца и классика обрела точку опоры, он пребывает в духовном покое. Сатана, зная истину, желает согласовать с нею жизнь юношества: «Мефисто – о браке», «Мефисто – о медицине», «Мефисто о мужчине». «“Цель жизни” (По Мефистофелю)», «Сынъ века», «Отцы и дети», «Науки юношей питають», «Подъ луной», «“Эпитафія (Акростихъ)”». Мефистофель, не отклоняясь от норм здравомыслия, воплощает патерналистскую назидательность: «Советъ Мефистофеля», «Благоразумный советъ», «Прежде и теперь (Советъ Мефистофеля)», «O, tempora», «Советъ юноше», «Советъ девице», «Мефистофель поэту», «Советъ обывателю», «Не верь! (Советъ Мефистофеля)», «Новейшему реформатору», «Злобы дня». Подобно календарной мудрости

книгоиздателя и просветителя И.Д. Сытина, советы повторяются из номера в номер.

Мефистофель собирает основания для утверждения «истины» (что есть истина). Он не похож на доктринера, который мыслит вневременными категориями. Дьявол формулирует катехизис успеха, ту истину для людей, о которой они хотят услышать. Прибегая к риторическим фигурам скромности (*captatio benevolentiae*), он подталкивает читателя к поискам высокого смысла своего сочинения, в соответствии с древним учением об аллегории. Звучит софиологический мотив «вкушения премудрости»: праведники, приглашенные на пир Премудрости, торжествуют. «Сходять великіе люди въ могилу, / Вамъ завещая могучую силу / Правды, добра, беззаветной любви, / Честныя мысли и чувства свои... / Нервнаго века недужныя дети, – / Вамъ ли на пользу сокровища эти?»³⁸⁶. Затем он посмеется над теми, кто, следуя средневековому методу, находит христианский смысл у язычников³⁸⁷. «Живи для ближнихъ и друзей, / Для счастья ихъ отдай все силы, / Забудь себя, не ешь, не пей, – / И ты – счастливъ: другихъ скорей / Дойдешь до цели... до могилы...»³⁸⁸. Формула создана по типу двойственных софистических рассуждений (например, «против природы» и «за природу»). Изменение драматической ситуации приводит к переоценке добродетели. Продолжается традиция древних эленктических диалогов (др.-греч. *ελεγχος*, испытание).

Дьявол прибегает к противоречащим друг другу комментариям. Его «советы» принадлежат к типу морализирующей словесности, которая сливается со служебными видами нравоописательной, сатирической литературы. Для нее характерна душеполезная, жизнеподобная эстетика. Советы, с их обратным значением, с подменой, маскировкой, обманными смещениями, можно воспринимать в прямом и переносном смысле. «Лгать не стесняйся, человеце! / Все лгутъ, и здесь, и тамъ, и тутъ... / А если всемъ, при каждой встрече, / Держать ты будешь правды речи – / Тебя, братъ, въ желтый домъ сведутъ»³⁸⁹.

³⁸⁶ Будильникъ. – 1892. – № 36. – 27 сентября. – С. 3.

³⁸⁷ Схожесть текстов позволяет ограничиться лишь несколькими характерными примерами.

³⁸⁸ Будильникъ. – 1893. – № 35. – 5 сентября. – С. 3.

³⁸⁹ Будильникъ. – 1890. – № 22. – 10 июня. – С. 3.

На страницах журнала происходит «великое переселение» образов из трагедии немецкого писателя, из оперных либретто о Фаусте. Используется один и тот же прием: имитация оригинала в разных жанрах. Источником порыва к тотальности является стиль барокко, которому присущи театрализация и разоблачающий себя иллюзионизм. Публикуется «Судьба-индейка, или выше лба не прыгнешь. Драма въ Маломъ театре (Заимствовано у П.М. Невежина)». «Среди лицъ:

Фаусть Горыновичъ Горевъ, бюрократъ и победитель женскихъ сердець.

Маргарита Лешковская, оскорбленная невинность.

Валентинъ Ахватовичъ Южинъ, братъ Маргариты, мстительный и свирепый мужчина»³⁹⁰.

В отечественной литературе и периодике 1870–1890-х гг. не раз появлялись пародии на трагедию Гёте³⁹¹. Так, Н.В. Петров, учась в режиссерском классе В.И. Немировича-Данченко, поставил «Сродство мировых сил» Козьмы Пруtkова. Эта «мистерия» входила в кабаре́тный репертуар. В разное время в журнале «Будильник» публиковались фарсы по мотивам «Фауста». Д.Д. Минаев, под псевдонимом «Литературное домино», опубликовал также «драматическую фантазию» «Фауст на Неве»³⁹².

Фарс «Ночь на Ивана Купала (Сцена из Фауста)» опубликован в двух номерах «Будильника» за 1873 г. под псевдонимом Мemento Мори. Спустя десятилетие появился «Современный Фауст (Просят не смешивать с “Фаустом” Гёте). Довольно драматическая поэма» (1887) М-въ Л. (Медведев

³⁹⁰ Будильникъ, – 1896. – № 43. – 3 ноября. – С. 5.

³⁹¹ Пруtkов Козьма (Толстой А.К., братья Жемчужниковы). Сродство мировых сил. Мистерия в XII явлениях. Найдена в портфеле с золоченой надписью «Сборник неконченнаго» (d' inacheve) // Полн. собр. соч. Козьмы Пруtkова: С портретом, fac-simile и биографическими сведениями. – СПб.: Изд. Алексея и Владимира Михайловичей Жемчужниковых, 1885. – С. 243–253.

В марте 1892 г. в журнале «Новое время» был опубликован фельетон А.В. Амфитеатрова «Московский Фауст».

Фарс Мартова «Современный Фауст» начинается с ремарки: «Лаборатория. Ни день, ни ночь, ни мрак, ни свет. Фауст сидит на груди книг – перед ним их целая пирамида. Из затхлого фолианта вылезает Фауст и отряхивается» (Мартов Вл. (Михайлов В.П.). Современный Фауст // Вестник Европы. Журнал исторический-политический-литературный. – СПб.: Изд. М.М. Стасюлевич, 1894. – Т. 167. – № 5. – С. 250). После исчезновения Мефистофеля следующая ремарка: «Фауст, улыбаясь, насвистывает марсельезу и оборачивается окну, воображая, что светает... Ничуть не бывало...». – С. 253.

³⁹² Литературное домино. Фауст на Неве (Драматическая фантазия) // Будильник. – 1865. – № 58. – С. 229–230.

Л.М.). Комическое в трагедии Гёте, продолжившее народную традицию, вернулось в массовую культуру. Социально-фантастические сюжеты русских сочинителей придают неожиданную многомерность «преобразованной» трагедии. В манере пародии маска становится гротесковой. Авторы слагали трагедийно-мелодраматические, комические истории о перипетиях в судьбе Фауста. При этом они занимались теорией литературы. Их интересовали универсальные категории, литературные константы: классификация жанров, модальность, фигуры речи. С древности противопоставление трагедии и комедии, ателланы образует элементарную форму жанрового разграничения. Обращение к теории предполагает оппозиционную установку сочинителей: они оспаривают, ставят под сомнение чужую практику. Мemento Мори своим названием «Сцена из Фауста» (1873) претендовал на соперничество с Пушкиным. Л.М. Медведев прибегал к более осторожным определениям и констатировал, что классические требования очевидным образом не могут быть удовлетворены: «Просят не смешивать...», «Довольно драматическая поэма». Авторы фарсов в своем прочтении не противоречат, однако, смыслу трагедии Гёте. Эмблемой парности персонажей становится совпадение с именами героев Гёте. Очевидны параллели и мотивная переключка сцен с «Фаустом»: путешествие, сон, образ нормативной красоты. Гёте в трагедии прибегал к мотиву сна-смерти, сна-наваждения, сна-любовного затмения. Во всех фарсах Фауст засыпает, пробуждается или жаждет забвения.

Сюжет фарса Мemento Мори приурочен к жизни замоскворецкого купечества, в духе сочинений Н.И. Пастухова³⁹³ и А.П. Сухова. Автор книги «Типы темного царства» (1870), Сухов являлся соиздателем журнала «Будильник». Фарс начинается так: «Квартира Фауста на Замоскворечьи; по невероятному, но для поэтического вымысла возможному стечению обстоятельств Фауст стал московским купцом 2-ой гильдии и обзавелся законной половиной». Квартира «меблирована чисто во вкусе московского купечества». Реальная картина представлена как сказочно-фантастическое событие. Здесь пародируется не только трагедия Гёте, но и мотив «превращения» из фольклорных сказок народов мира и небывальщин. Обозначается ряд

³⁹³ Стихотворения (из питейного быта) и комедия «Питейная контора» (в 2-х действиях и 3-х картинах). Сочинение Николая Пастухова. – М.: Тип. М. Смирновой при Моск. театрах, 1862.

внешних «капитулянтских» примет жизненной ситуации Фауста; произошли изменения в матримониальной области. Герой «задумчиво сидит у стола, на котором оплывшая свечка тускло озаряет опорожненный штоф и тарелку с соленой осетриной. К нему является Мефистофель, принявший на себя вид и манеры приказчика»³⁹⁴. Фауст, «верхом на половой щетке», летит вместе с Мефистофелем. Из трубы одного дома вылетает какая-то темная личность и «направляется к Воробьевым горам»³⁹⁵.

По существу автор фарса «перебирает» весь диапазон общих идей о Фаусте. Смысл трагедии прочитан как выход из тесноты и географическое расширение пространства. Это событие называется вдохновением, вдыханием воздуха. Несколько раз в стихотворных строках возникает хиатус, зияние: стихами / и, любую / и, не к лицу / искать. «Зияния» похожи на глотание воздуха, ответный жест открытых уст на открытый хаос – не в позднем значении беспорядка, а в раннем значении зевания (разинуть; воздушное пространство, бездна).

В фарсе запечатлен настоящий зверинец: твари бегающие, ползающие, летающие, плавающие, дневные и ночные. Идея зверинца включает в себе память о приручении и земном Рае. Автор соотносит действие с охотничьей парадигмой. Чтение обретает вид «охоты» вдоль текста: ожидание, непредвиденные встречи во время книжных странствий. Образцом читателя является именно охотник, который видит приметы и разгадывает движение зверя по оставленным им следам.

Третий фарс опубликован в 1887 г. под псевдонимом М-въ Л. (Медведев Л.М.). Фауст принял академическую позу, как в этюде с постановочным мотивом в натурном классе. «Ученый муж, старый и дряхлый, сидит за письменным столом и сочиняет греческий учебник. Этим делом он занимается от 9 часов утра до 9 вечера, без отдыха»³⁹⁶. Затем совершается превращение в духе травестийно-бурлескной традиции. Картина восходит к средневековым студенческим вербальным кошунствам и фольклору школяров. Автор приводит шуточные формулы из кулуарной академической аттестации.

³⁹⁴ *Мemento Мори*. Ночь на Ивана Купала (Сцена из Фауста) // Будильник. – 1873. – № 28. – С. 9.

³⁹⁵ Там же. – С. 10.

³⁹⁶ *М-въ Л.* (Медведев Л.М.) Современный Фауст (Просят не смешивать с «Фаустом» Гёте). Довольно драматическая поэма // Будильник. – 1887. – № 49. – С. 1.

Драме «Женщина-Мефистофель» предпослан анонс: «Я вамъ расскажу о Мефистофеле въ юбке, съ косою русалки и съ подбородкомъ á la чертъ побери»³⁹⁷. Главными героями являются Шурочка («белокурая де-вушка, съ голубыми глазами и доверчивымъ сердцемъ...Словомъ, это твоя Гретхень!») и ее «знакомый молодой человек пріятной наружности» («некій Федулькинь»). В «Фаустине (Современная трагедія въ стихахъ)», Фаустъ превращается в прехорошенькую барышню³⁹⁸. В героиню влюбляется «monsieur Маргарить». В феерических спектаклях декоративно-постановочным эффектам сопутствует кинетический элемент (погони, полеты, исчезновения, потасовки)³⁹⁹.

3.2. Специфика преемственных связей:

«Стать притчей во языцех» и «Всяк сущий в ней язык»:

3.2.1. Мифообраз И.В. Гёте и «Фауст» в прозе А.П. Чехова

О.Л. Книппер-Чехова, вспоминая о предсмертных словах писателя «Ich sterbe», заметила в скобках: «(он очень мало знал по-немецки)»⁴⁰⁰. Но Чехову был присущ постоянный живой контакт со стихией немецкого языка и поэтического слова. Он иногда неожиданно приводил немецкие фразы. Шарлотта в «Вишневом саде» произносит: «Разве вы можете любить? Guter Mensch aber schlechter Musikant»⁴⁰¹. Обывательско-чиновничья поговорка – «Ну, ну, шпрехен зи дейч, Иван Андреич» – была введена в литературу Гоголем («Мертвые души», гл. 8, 10). Чехов прибегал к экспликации структуры соответствующего русского текста средствами немецкого языка. Цитаты используются скорее как готовые клише. Они нарушают монотонность инерционного ряда, выделяются в форме интонационных кавычек. Немецкие фразы обрамляются контекстом, который ориентиро-

³⁹⁷ Будильникъ. 1890. – № 2. – 14 января. – С. 10. См. также: «“Фаустъ” (Шель въ Обществе Поощрениія ”Художествъ“)) // «Сатирикон» (Стрекоза № 49). Журнал сатиры и юмора. – 1908. – № 35. – С. 7.

³⁹⁸ Будильникъ. 1898. – № 34. – 30 августа. – С. 3. Подпись: Лео.

³⁹⁹ Будильникъ, 1893. – № 16. – 25 апреля. – С. 5.

⁴⁰⁰ Книппер-Чехова О.Л. О Чехове // Вокруг Чехова / сост., вступ. ст. и примеч. Е.М. Сахаровой. – М.: Правда, 1990. – С. 396.

⁴⁰¹ Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. / АН СССР, Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького. – М.: Наука, 1978. – Т. 13. – С. 231. Далее ссылки на издание приводятся в тексте, в круглых скобках указываются том и страница. При цитировании серии писем перед номером тома ставится буква П.

ван на звукоизобразительность и мифопоэтическое этимологизирование, правдоподобные оноματοпеические связи. Они имеют отношение к внутренней жизни предложений и абзацев, к дыхательному ритму письма. Актуализируя глубинные ритмические основы, они дают новое освещение устоявшемуся кругу тем. «В купеческих дочках и отставных титулярных советницах не замечается уже давнишнего стремления “dahin, wo die Citronen blüh’n”» (т. 16, с. 169)⁴⁰². Это известная строка из стихотворения Гёте «Миньона»⁴⁰³. В силу сочетания звуков и смысла фразу можно рассматривать независимо от ближайшего контекста. Она создает собственный фрагмент, как афоризмы или эпиграммы. Чехов пытался разрешить конфликт, неизбежный для любой живой формы искусства: между инструментами нормативного общественного языка (с их грузом традиции, конвенций) и требованиями личного смысла. Значение реализуется также применительно к акустическому, аудиофоническому измерению. Например, «<...> если бы вдруг не произошел kolossalische Scandal». Именно в неверной немецкой фразе – вместо правильной формы «kolossale Skandal» – возникает субаллитеративное эхо, сочетание глухого согласного с глухим шипящим согласным. S аллитерированной пары перекликается с sch. Как позже отметит Гертруда Стайн (автор драмы «Doctor Faustus Lights the Lights»⁴⁰⁴, 1938), в немецком языке звучание слов слишком похоже на то, что они делают⁴⁰⁵. Язык является носителем всех впечатлений, когда-либо бытовавших в пространстве и времени. Тем самым он обеспечивает совокупность человеческого опыта. Русский и немецкий языки в прозе Чехова имеют свою долю и свою позицию, ведут игру сближения-удаления. Они создают атмосферу суггестивности на грани ясности-неясности, присутст-

⁴⁰² Ср. стихотворный фельетон Lolo (Л.Г. Мунштейн) «Страничка из письма» в «Новостях дня» (1897): «На юг мечтательно уехав, / Оттуда наш милейший Чехов / (Мой неизменный фаворит) / Свои шедевры нам дарит. / Но не в пленительной природе / Страны, где зреет апельсин», / Не в итальянском небосводе / Берет он краски для картин...» (Горячева М.О. О личности и литературной репутации Чехова в малой прессе конца 1880-х–начала 1900-х гг. (По материалам газеты «Новости дня») // Чеховиана. Чехов и его окружение / РАН; Науч. Совет по истории мировой культуры; Чехов. Комиссия; ред. кол.: отв. ред. А.М. Турков, ред. вып. С.В. Тихомиров и др. – М.: Наука, 1996. – С. 136.).

⁴⁰³ После Гёте поэты часто выражают восторг при виде цветущих лимонных рощ. Ср. этот растительный мотив в произведениях итальянского поэта Э. Монтале (1896–1981).

⁴⁰⁴ На русский язык обычно переводят как «Доктор Фауст зажигает свет» или «Доктор Фауст зажигает огни».

⁴⁰⁵ Stein G. Lectures in America. – Boston: Beacon Press, 1957.

вия смысла и его ускользания. Вместо слова можно «изобрести» звукоподражание движениям и эмоциям. В перспективе русского литературного языка иностранный язык представляется своего рода текстом. Немецкий оборот любого объема воспринимается как цитата. Даже если подобная «цитата» в реальности ничего не цитирует, она отсылает читателя к какому-то «источнику». Текст обладает способностью регенерировать утраченные внетекстовые связи и создавать новые.

Гёте входил в круг интересов Чехова. Это был близкий к центру круг, который предполагает определённую степень начитанности и хорошее знание произведений. Сохранилась запись Чехова: «Перевод прозой Петра Вейнберга (Первая часть. “Ночь”). Слова Фауста – разговор с Вагнером» (т. 17, с. 312). Интерес к переводу объяснялся и тем, что трагедия «Фауст» имела сценическое воплощение, сопровождалась особым «театральным» ритуалом.

Размышления писателя позволяют построить читательскую историю литературы. Чехов писал Н.Д. Телешову: «<...> в “Новом журнале иностранной литературы” печатается теперь гётевский “Фауст” в прозаическом переводе Вейнберга; перевод чудесный. Вот заказали бы Вы тоже буквальные, прозаические переводы. Прозаические, но великолепные переводы “Гамлета”, “Отелло” и проч. и проч. И издали бы также по 20 к.» (П. т.10, с. 175). Здесь речь идет не только о проникновенной любви к книге, но об издании «настоящих» книг, которые могли бы воздействовать на сознание и поступки людей⁴⁰⁶. В 1901–1902 гг. С.А. Венгеров выпустил сочинения Шиллера в серии «Библиотека великих писателей». Впервые в европейской культуре он соединил внешние достоинства «роскошных изданий» с академическим комментированием. Чехов, напротив, обсуждал вопрос о брошюрах в формате «копеечной литературы», о выделении части сочинений в «народную библиотеку». Так он понимал миссию художника, соиздателя и хранителя наследия. Его тревожила «запечатанность» культу-

⁴⁰⁶ № 3634. Н.Д. Телешову. 20 января 1902 г. Москва.

Чехов не раз обращался в переписке к образам трагедии. В марте 1886 г. Чехов писал брату Николаю: «Талант занес тебя в эту среду, ты принадлежишь ей, но ...тебя тянет от нее, и тебе приходится балансировать между культурной публикой и жильцами *vis-à-vis*. Сказывается плоть мещанская, воспитанная на розгах, у рейнского погребца, на подачках. Победить ее трудно, ужасно трудно!» (П. т. 1, с. 121). Имеется в виду погреб Ауэрбаха.

ры, искусственное приспособление к «низкому» уровню народного сознания. Он был противником нарочитого просветительского тона. Взаимодействие ритма времени и личности поэта представлялось ему очень сложным.

Мир Гёте в прозе Чехова включает разные «тексты», которые прямо или косвенно соотносятся с религиозной идеей. Среди «древностей» важное место занимали фигуры деятелей истории и культуры. Вокруг них неизбежно возникала и подвергалась мифологизации молва. Чехов выделял жанр биографии, который – в значительной степени – опирается на «случаи» из жизни, парадоксальные ситуации, сентенции, анекдотический материал. Они подразумеваются в устойчивом словосочетании «стать притчей во языцех». «Раздвоение» Гёте, параллельное бытование полярных его ипостасей – трагической, благой и карикатурной (каждая со своим кругом сюжетов и устойчивых мотивов) – свидетельствует о том, насколько важный для эпохи круг проблем способна была актуализировать эта фигура.

История знает самые неожиданные сочетания свободы и «пиетета». Чехов любил концентрацию приемов и эффекты, вызываемые таким акцентированием. В «Осколках московской жизни» (1883) Чехова упоминается некий г. А–в, холостяк. Там же приводится следующий пассаж: «Великий Гёте, говорят, иногда приходил в такое приятное настроение духа, что позволял себе бить камнями уличные фонари. Наш Грибоедов въезжал в дом верхом на лошади и, кажется, вверх по лестнице. Шекспир неоднократно был уличаем в браконьерстве. Великий Аверкиев в прошлом году подрался с кем-то. Из сих примеров явствует, что великие люди, когда они не у дел, такие же миряне и суетники, как и мы, грешные» (т. 16, с. 63). Указывая источник сведений, он апеллирует к чужому мнению. Историко-биографический анекдот содержит комические ситуации, как в сравнении Гейне: Шиллер похож в «Разбойниках» «на маленького титана, который, убежав из школы и хлебнув водки, бьет стекла у Юпитера»⁴⁰⁷. Сцену Чехова из коллекции курьезных выдумок отличает инфантильный характер. Имя Гёте открывает ряд «великих»: как импульсивный ребенок, он повинуется инстинкту разрушения. Аверкиев этот ряд завершает. Сейчас его имя почти забыто, и читатель не располагает аллюзионной компетенцией современников Чехова.

⁴⁰⁷ Гейне Г. Романтическая школа // Гейне Г. Собр. соч.: в 10 т. / пер. с нем., ред. пер. Т.И. Сильман. – М.: ГИХЛ, 1958. – С. 176.

Труды Дмитрия Васильевича Аверкиева (1836–1905) публиковались в 1860–1890 гг. Некоторые из них впоследствии переиздавались. «Чрезмерный», плодовитый Аверкиев верил печатным отзывам, в которых его сравнивали с Шекспиром и Гёте. Он воспринимался современниками как эксцентричный люмпен-интеллектуал. Его эстетические вкусы были столь широки, что позволили ему стать переводчиком Гёте, «Гамлета» Шекспира, сочинения сэра Джона Леббока «Муравьи, пчелы и осы. Наблюдения над нравами общежительных перепончатокрылых. С приложением своей статьи Муравьиные следы». Аверкиев был автором трактата «О драме» (1877–1878)⁴⁰⁸. Как отмечал один из критиков, книга была оценена специалистами по достоинству и «въ конце прошлаго года удостоена половинной пушкинской преміи»⁴⁰⁹. В трактате Аверкиев постоянно ссылался на немецкого писателя: «Ср. мнение Гёте о так называемой антиципации, т.е. свойственной поэтам способности *предзнания* (знания не зависимаго от изучения и наблюдения) характеров в книге Разговоры Гёте, собранные Эккерманом, в моем переводе!»⁴¹⁰.

В статье «Три письма о Пушкине (Н.Н. Страхову)» Аверкиев комментировал учение Аристотеля. В примечании он писал: «Гёте придавал великое значение личному характеру поэта, который, конечно, не может не отразиться на его произведениях. Он был убежден, что публика любит писателей именно за их личный характер, а не за их искусство, как художник; он ценил в поэте его мужественность и особенно нравственную чистоту (приводя в пример Мольера и Шекспира), позволяющую ему возвыситься над нравами своего века»⁴¹¹. На взгляд Аверкиева, Гёте-критик пытался постичь «таинную» жизнь автора, чтобы проникнуть в таинственную жизнь произведения. Он приписывал Гёте желание растворить мысль в разговорах о привлекательности личности, о жизни, отвлечь цитировани-

⁴⁰⁸ Аверкієвъ Д.В. О драме: критическое разсужденіе съ приложениемъ статьи «Три письма о Пушкине». – СПб.: Типографія бр. Пантелеевых, 1893.

⁴⁰⁹ Ветуховъ А.В. Отдельные оттиски изъ Харьковскаго сборника историко-филологическаго общества 1894 г. – Харьков: Типографія Губернскаго Правленія, 1894. – С. 1.

⁴¹⁰ О драме. Критическое разсужденіе Д.В. Аверкієва. С приложениемъ статьи «Три письма о Пушкине». – СПб.: Тип. бр. Пантелеевых, 1893. – С. 8. Аверкиев ссылался на первое издание своей книги: Разговоры Гёте, собранные Эккерманом : в 2 ч. – СПб.: Изд. А.С. Суворина. – Ч. 1. – С. 99, 100, 101–103.

⁴¹¹ Там же. – С. 11 (снова сослался на азбучный указатель «Разговоров», «под словом “характер”»).

ем афоризмов, заслонить образом «мыслителя» или благонамеренным образом «мудреца». Классификационные рубрики – «учитель жизни», «классик», «пантеист» – составляют своего рода книгу учета. Сквозь ее рутину трудно пробиться к живому смыслу творчества Гёте. Мир писателя сводится к набору свойств и качеств – типологических, психологических, даже телесных.

В январе 1891 г. в издательстве Суворина вышли «Разговоры Гёте с Эккерманом» в переводе Аверкиева. В «Дуэли» Чехова упоминалась эта книга. Правда, ее название исчезло из окончательного текста. Чехов писал о переводе А.С. Суворину: «Гёте и Эккерман легли на помине» (П т. 4, с. 174)⁴¹².

Аверкиев стал одним из главных персонажей журнала «Будильник», не раз упоминавшегося в прозе Чехова. Например, в рассказе «Осколки» приведена цитата из баллады Гёте «Der Erlkönig»: «Если вы думаете, что в Москве только один Малкиель, то вы ошибаетесь. Их два: “es ist der Vater mit seinem Kind”» (т. 16, с. 102). Купец Самуил Малкиель стал известен благодаря поставке бумажных подошв для сапог во время русско-турецкой войны 1877–1888 гг. В его доме близ памятника Пушкину помещалась редакция «Будильника» (1865–1871, 1873–1917) и располагалась типография журнала, которую содержал родственник Малкиеля.

В «Будильнике» трагедия Гёте выступала в качестве прототекста для пародий. Чехов также использовал приём пародирования. Изображение классика, который «позволял себе бить камнями уличные фонари», «как-то нелитературно, неделикатно» (если воспользоваться любимым выражением писателя). Автор квалифицировал событие с позиций достоверности, эвиденциальной оценки: от предположения степени обоснованности до уверенности в том, о чем сообщается. Он стущает атмосферу двусмысленности, усиливает странность действий Гёте и связанных с ним ситуаций. Образ классика «помещается» в неорганичный для него контекст. Автор «Фауста», благовоспитанный и владеющий репертуаром светских условностей, действует в духе народного персонажа – Немца из театра Петрушки. Сценки с ним строились на недоразумении и битье. Чехов создал гротескную притчу: краткий рассказ с ритмически организованной формой и

⁴¹² № 900 (А.С. Суворину. 6 февраля 1891 г. Москва).

поучительной тенденцией. В фольклоре понятие «притча» используется в значении «случай». Античные философы с помощью притчи и комментария к ней определяли степень независимости собеседника. «Притча» (др.-греч., *παραβολή*) в буквальном переводе означает сравнение явлений и вещей. «Идеально точная» параллель – от «великого Гёте» к «великому Аверкиеву» – представляет собой один из видов аналогии, ассоциативного соединения. В домашне-семейной парадигме текста происходит умозаключение от частного к частному («иногда», «в прошлом году»). Рассказ завершается аксиомой, утверждающей вечное положение вещей, универсальную ситуацию судьбы «великих людей» – «такие же миряне и суетники». Чехов занимал «натюрморт» в человеке, преходящее и тленное в нем. Иначе гений перестает «свободно воспринимать жизнь», убежденный в том, что «великому следует говорить лишь о великом»⁴¹³. Положение человека в обществе способно сделать невозможным определенный образ мышления, выражение взглядов. Когда нарушается органическая соотнесенность публичной и частной сфер, образ становится обманчивым (каким он вырисовывается в официальных источниках). По убеждению Чехова, «причуда» (франц. *grotesque*, причудливый), эксцентричность выражают исключительно свойство природы и художественное мастерство писателя – «причудливого» гения⁴¹⁴. Чехов воплотил чувство юмора в первоначальном смысле: *humor* как жизненные соки, играющие в человеке, готовность находить мелочи в расчерченных схемах бытия.

Чехов размышлял о том, когда и в силу каких причин образ писателя канонизируется. Этим объясняется, не в последнюю очередь, экзотический статус Гёте в его прозе. Он был признан для Европы таким же явлением, каким стал для эллинов и римлян Гомер. В античной культуре существовало множество пародий на Гомера. Имя Гёте попало в «парадигму» вели-

⁴¹³ *Major A. Le sourire d' Anton ou l' adieu au roman. – Montréal: Les Presses de l' Université de Montreal, 2001.* Характерен паралингвистический жест в названии этой книги канадского писателя А. Мажора «Улыбка Антона, или Прощание с романом» (2001).

⁴¹⁴ Ср. понятие «*funny nesmrtelnost*» («смешное бессмертие») в романе Милана Кундеры «*Nesmrtelnost*» («Бессмертие», 1990), одним из героев которого является Гёте. – См.: Ишимбаева Г.Г. Инверсия правды, вымысла и доммысла, или Рецепция образа Гёте в романе М. Кундеры «Бессмертие» // *Художественное слово в пространстве культуры: интермедиальность в контексте исследований зарубежной литературы* / отв. ред. Ю.Л. Цветков. – Иваново: ИвГУ, 2017. – С. 287–293.

ких, обладало соответствующим (сакрализованным) ореолом. Он исполнял роль некой системы, масштабами которой измеряют изучаемое явление. И в качестве выравнивающей «формы» оказывался лишённым свойств. Образ Гёте возникает там и тогда, где это нужно для подтверждения высказываемых духовных истин. «Сам сказал» («Ipse dixit») означало изъятие права на фамильярное обращение с «Самим». Возникло представление, что «наука о Гёте» достигла абсолютной вершины. Словно стараясь соблюсти высшую литературную иерархию, Чехов выделял пантеон канонизированных классиков. Написав пьесу «Иванов» (1887), он вступил в члены Общества русских драматических писателей и шуточно именовал себя «Шиллер Шекспирович Гёте». Чехов писал о Шекспировском обществе: «Главы у “общества” нет, но духовно главенствует в нем сам С.А. Юрьев, изучивший, как известно, насквозь всех Шекспиров, Шиллеров, Гёте, Лессингов и прочих классиков» (т. 16, с. 82).

Е.Д. Толстая отмечала, что ряд упоминаний о Гёте и Фаусте «предположительно, превращается у Чехова в лейтмотив Мережковского»⁴¹⁵. Для Мережковского благостность «входила в программу по созданию благоприятного культурного климата с Гёте в качестве образца». Это вызывало Чехова как художника на полемику с Мережковским, который путается в «превыспренних исканиях»: «<...> если бы променял свой quasigётевский режим» (т. 6, с. 181).

Чехов отразил также веками складывавшееся в России восприятие немца: с одной стороны, – представителя культуры Баха и Гёте, с другой, – нуждавшегося в работе выдвигенца географической периферии: ремесленника, ограниченного исполнителя указаний. Пассажи Чехова о немце образуют трафарет форсированно-гротескного портретного описания (например, «Признательный немец», 1883).

Для русского писателя важен лишь исходный «литературно-исторический» импульс, прецедент. Далее разыгрываются новые синтезы тем. Если строки о Гёте выписать и соединить вместе, то образуется не только «гётевский» контур, но определенный текст в его эмблематических проявлениях. Автор оперирует цитатами из «Фауста», как фразовыми, так и сюжетными. При этом он реализует в драматургической форме темы,

⁴¹⁵ Толстая Е.Д. Поэтика раздражения. Чехов в конце 1880-х–1890-х гг. – М.: РГГУ, 2002. – С. 166.

прежде использованные в повествовательных произведениях. «Фауст» в творчестве Чехова интересен в плане реконструкции цепи переходов, охватывающей сумму значений. Обращение к Гёте возникает не во всей полноте, а выборочно, иногда случайно. Трагедия трактуется как действие, разделенное на разрозненные акты: это атомизирующий взгляд. Она служит для Чехова источником ситуационно обусловленных цитат. Ссылки играют вспомогательную роль и ни на что не претендуют.

История образов Гёте у Чехова включает в себе «боковую» парадоксальную ситуацию. В ней писатель воплотил все материальное и персонажное. Вместо высокого стиля звучит переключка голосов, гротескных и растревоженных. На фоне ярких и прозрачных определений в описании даются курьезы и несообразности. В обращениях к «Фаусту» сообщаются или слишком общие сведения, или такие, которые в трагедии не отражены. Образы «Фауста» сохраняли «высокие» значения, а примеры «ухудшали» их. Выразительный эпизод содержится в рассказе «Хорошие люди»: «Скучно глядеть на тебя! – продолжала сестра. – Вагнер из “Фауста” выкапывал червей, но тот хоть клада искал, а ты ищешь червей ради червей...» (т. 5, с. 419). Персонаж представляет собой человека банального, довольствующегося малым, без идеалов и проектов. Герои Чехова «инвестируют» в текст личные эмоции. Мефистофель в образе черного пуделя в рассказе «Страхи» (1886) превращается в «большую черную собаку из породы водолазов». Герой неожиданно встретился с ней, проходя лесной дорогой. «Я вспомнил про Фауста и его бульдога и про то, что нервные люди иногда вследствие утомления бывают подвержены галлюцинациям» (т. 5, с. 191). Писатель ведет тонкую игру на подобных переходах от бесспорных цитат к «своему» тексту, имитирующему цитируемый источник. О пародийности чеховского типа культуры отчетливо можно судить по её реминисцентной отзывчивости. Пародия в данной ситуации представляет собой «сакрализованную» цитату, помещенную в неорганичный для неё контекст. Выразительные ссылки можно понимать как результат опрощения и дегенерации структуры. Число примеров легко увеличить. Они «подхватываются» примерами из других авторов (ср. Набоков).

Чехов создает особый колорит «имённости». Антропонимы из трагедии Гёте / оперы Гуно образуют своего рода «персонажно-именное» поле. Иностранная красивость имен отсылает к сфере «отчужденно-

изысканного», «нездешнего» мира. Символы мужского и женского персонажей – Фауст и Маргарита – связаны друг с другом трагической коллизией. К рисунку «Современная Маргарита» сделана подпись: «Ведь ты Маргарита... Где же твой жених Фауст?» (т. 3, с. 467). Имя Маргариты упоминается по самой животрепещущей «любовной» линии («Он и она», «Неужная победа», «Осколки московской жизни»). В «Рассказе неизвестного человека» гость Кукушкин дает комментарий по поводу женитьбы петербургского чиновника Орлова и Зинаиды Федоровны: «Тссс! Здесь Маргарита мечтает о своем Фаусте! И покатился со смеху, как будто сказал что-то ужасно смешное» (т. 8, с. 155). Упоминание не предполагает «рационального» объяснения. Его назначение состоит в том, чтобы обозначить женский, безусловно, положительный (пленительный) персонаж. «Другое женское лицо, лицо гётевской Гретхен и Ильки, окаймленное миллиардами белокурых волос, прекрасное и молодое, исказилось гневом и невыразимым отчаянием» (т. 1, с. 279).

Имя Мефистофеля тоже окружено аурой («Скверная история», «Два скандала», «Из записок вспыльчивого человека»). «<...> и исчезает, как Мефистофель в трюме» (т. 5, с. 281). «Не дури ты, пожалуйста, напустил на себя злобу или просто страдаешь катаром желудка, а уж думаешь в самом деле, что ты Мефистофель. Да право... Возьми в рот паклю, зажги и дыши огнем на людей» (т. 11, с. 283).

У Чехова представлен еще один вариант «остерегания чести» другого: имя приводится с установкой на пейоративность, уничижительность как способ намеренного языкового понижения ранга. В «Дуэли» фон Корн говорит о Лаевском: «<...> он, видите ли, Фауст, второй Толстой» (т. 7, с. 374). Имя несет фонэстетический «заряд», читатель испытывает информационный нажим. Для Чехова характерен такой прием, как рассогласованность между демонстративными пассажами и примерами, которые, по логике изложения, должны подтверждать или прояснять сказанное ранее. Ожидание венчающего понимания терпит неудачу. Прозрачные пояснения сменяются замкнутой в себе формой, которая требует остановок ради очередного усилия понять. Из них складывается дискурсивно-дискретное чтение «текста» Гёте.

Писатель предпочитал приблизительные реминисценции, отсылки к приему, к совокупности поэтических фраз, к общей теме, выраженной

ключевым словом. Чехов создавал «уклоняющиеся» высказывания – иронические, аллюзионные, метафорические. Персонажи обходятся без цитаты или обозначают готовность к цитированию, но избегают ее. Неточность и смысловая незавершенность цитируемого текста придают зыбкость, указывают на неопределенный текст. В «Неоконченном. Неопубликованном» Игнатий Баштанов пишет о Травникове: «Когда я имел неосторожность учиться у красоты мыслить, то она делала из меня пьяного и слепого. Так, читая “Фауста”, я не замечал, что Маргарита – убийца своего ребенка; в байроновском “Каине” для меня были бесконечно симпатичны и сам Каин и черт» (т. 7, с. 514).

Обычная читательская реакция не могла выразить художественные тайны «Фауста». Возникает контрапункт «некультурного» сознания и «культурной» (элитарно-западной) ситуации. Система строится со сдвигами сопоставляемых частей, что позволяет рассматривать их в динамике.

На примере классики особенно проявляется «коллективная сторона» опыта чтения. Чехов передает усредненные принципы обращения с текстом: «пародирование», «развенчание» классики или ее современное прочтение. Модели толкования текста так устойчивы, что можно судить о произведении, даже не имея индивидуального читательского опыта. В драме «Безотцовщина» Венгерович-младший, носитель радикальных требований к литературе, произносит: «Говорят, что у евреев нет поэтов... а между тем сколько у нас настоящих поэтов, не Пушкиных, не Лермонтовых, а настоящих! Ауэрбах, Гейне, Гёте...

Платонов. Гёте немец. Венгерович. Еврей! Платонов. Немец!

Венгерович. <...> Да хоть бы и не было поэтов! Велика важность! Есть поэты – хорошо, нет их – еще лучше! Поэт, как человек чувства, в большинстве случаев дармоед, эгоист ... Гёте, как поэт, дал ли хоть одному немецкому пролетарию кусок хлеба? (т. 11, с. 99). Слова чеховского персонажа отсылают к стихотворению Гёте «Прометей». «Мне – чтить тебя? За что? / Рассеял ты когда-нибудь печаль / Скорбящего? / Отер ли ты когда-нибудь слезу / В глазах страдальца?»⁴¹⁶. Эпиграф из «Прометей» предположил Бёрне в своей рецензии на книгу Беттины Brentano «Переписка Гёте с ребенком» («Goethes Briefwechsel mit einem Kinde», 1835). Он обращает

⁴¹⁶ *Гёте И.В. Собр. соч.: в 10 т. – Т. 1. – С. 90.*

строки поэта периода «Sturm und Drang» против него же. В «Безотцовщине» содержится обмолвка из рецензии Л. Бёрне: «С тех пор как я начал чувствовать, я начал ненавидеть Гёте, с тех пор, как я начал мыслить, я знаю – почему»⁴¹⁷. В соответствии с данной концепцией «оппортуниста-классика» можно было составлять проскрипционные списки якобы ненужных, непонятных «пролетарию» книг. В комически звучащем сегодня пассаже обнаруживается не избыток, а недостаток социологии. Аристократ Гёте и собирательный образ пролетариата неподвижно застыли, ограничив себя «классовым» кругозором. Основная проблема социологии заключается в установлении связей на всех уровнях, завершая общением больших социальных образований. Общественной и эстетической критике сопутствует устный воспоминательный текст: споры или восторженное одобрение, народные» переатрибуции цитат. История культуры представляет собой также историю упрощений, адаптации произведения, читательских и зрительских предпочтений. Эти фантазии, мифологии позволяют понять тайну привязанности «народной психеи» к образу немецкого писателя. Они представляют собой вариант мотива «человек на своем месте».

Анализируя «жизнь классики», необходимо учитывать сосуществование театрального и литературного текстов. Чехов использовал сценические возможности сюжета⁴¹⁸. Традиционно-классический тип музыкальности трагедии был воплощен в опере Гуно «Фауст» (1859). Оперная интерпретация вытесняет оригинальный текст: «Не в гётевском “Фаусте”, а в “Фосте” Гуно»⁴¹⁹. Подобные манифестации в прозе Чехова образуют сквозной тематический мотив, обладающий собственной динамикой. Опера становится удобным поводом для дидактических рассуждений. В ее основе лежит история любви Маргариты к лирическому герою. Замкнутые, завершенные «номера» просты по форме, а разрешение конфликта (реприза)

⁴¹⁷ Бёрне Л. Парижские письма. Менцель-французоед / пер. с нем. А.И. Ромма и П.И. Вейнберга; предисл. Ф.П. Шиллера; примеч. Ю.А. Мошковой. – М.: Гослитиздат, 1938. – С. 54.

⁴¹⁸ В.Е. Чешихин писал о своей статье: «Все же она не излишня для той массы русской публики, которая главнейшая сведения о великом произведении Гёте все еще черпает из оперы Гуно (к слову говоря, охарактеризовавшего Гретхен очень удачною музыкаю, но только одну Гретхен) (Чешихин В.Е. Гётевский Фауст, как художественная натура. Критический этюд // Наблюдатель. Журнал литературный, политический и ученый. – СПб.: Издаваемый под ред. А.П. Пятковского, 1896. – № 4. – С. 263.).

⁴¹⁹ Так по-французски произносили название оперы Гуно.

становится примиряющим. Важно уловить (или, по крайней мере, предположить) закономерности в упоминании оперы Чеховым. Оперой «угощают» «музыкальнейших обывателей города» (т. 1, с. 446). В рассказе «Исповедь, или Оля, Женя, Зоя» Макар Балдастов говорит о романе с Зоей: «Давали “Фауста”. “Фауста“, моя дорогая, написал Гуно, а Гуно – величайший музыкант. Идя в театр, я порешил дорогой объясниться с Зоей в любви во время первого действия, которого я не понимаю. Великий Гуно напрасно написал первое действие!» (т. 1, с. 137). «Два скандала» в одноименном рассказе происходят во время представления оперы: «Он стоял за кулисами и, громко хохоча, пил с Мефистофелем и Валентином шампанское» (т. 1, с. 441). В «Скверной истории» пьяный Иван «глядел в Лелино лицо, сардонически ухмылялся и осквернял воздух Мефистофелевским “ха-ха”» (т. 1, с. 223). В рассказе «Отрава» (1886) эпиграф «На земле весь род людской...» является началом куплетов Мефистофеля из второго действия оперы (т. 5, с. 5). В «Душечке» создан местечково-аристократический колорит: «Вчера у нас шел “Фауст наизнанку”, и почти все ложи были пустые, а если бы мы с Ваничкой поставили какую-нибудь пошлость, то, поверьте, театр был бы битком набит» (т. 10, с. 104). Оперетта «Le petit Faust» («1869) Ф. Эрве была поставлена в переводе В.С. Курочкина под названием «Маленький Фауст, или Фауст наизнанку». В ней стала самоцелью пародия на оперу Ш. Гуно (т. 10, с. 414). Оперетта сыграла для героини роль квалификационного труда, обусловила ее «продвижение по должности».

Чехов сравнивает жизненные ситуации с четвертым пятым актами оперы Гуно. На сцене Большого театра в те годы первый и второй акты были «слиты в один» (т. 16, с. 443). В «Осколках московской жизни» (1883) о певце Корсове говорится: «Обидно, что вся эта болтовня несется не из трактира Саврасенкова, не из-под Сухаревой башни, а из самой оперы, из среды Иоаннов Лейденских, Фаустов и Маргарит» (т. 16, с. 68). И затем следует рассуждение о москвичах, подающих милостыню, которая «помпезна и парадна, как IV-е действие в “Фаусте”» (т. 16, с. 70).

«Ситуативность» подобных общих примеров создает определенные трудности. Значение (в большей степени) возникает не из семантической парадигмы Гёте. Но сама последовательность этого отрывочно-случайного текста позволяла уловить суть. Создатель отвечает за свой выбор, и ценою становится либо тривиальность, либо неповторимость как форма «художествен-

ственного» бытия. Она открывает смыслы: от «безбрежных» до жёстко ограниченных рамками определённого канона. Они сводятся к индивидуальным «узорам» на канонической материи. Гибкое и «протеичное» понятие неповторимости не исключает «повторяемости», которая помнит о своём первоисточнике и допускает разную самоидентификацию (что зависит от условий, точки зрения). Повтор оказывается «диверсификацией» образца, а не его копией.

Размышляя над природой типологических сравнений, Чехов замечал, что можно сравнивать «гвоздь и панихиду», «огуречный рассол и недоумение» (т. 1, с. 125). Писатель выделял «алогичные» сравнения в класс «бессмыслиц» («напасти»). В них легко утрачивается суть культуры, и они предстают как своего рода предупреждение. Но если проводником выступает смысл, определяющий новые мотивы и связи, тогда с помощью сравнения создается «основа». Говоря о «сродстве» Гёте и Чехова, не нужно ограничиваться «ближними» параллелями. Даже когда они точны, их значение не следует преувеличивать. Сфера их употребления оказывается слишком широкой, чтобы делать выводы о «предпочтительных» связях. Они обычно свидетельствуют о некоем штампе, клише, моде. Более важны структуры, за которыми на глубине обнаруживается общность мысли, принципов восприятия и познания. Для Гёте жизнь сочинения превосходит своей сокровенностью все, что можно прочесть в откровенных письмах и дневниках. Она исполняется пониманием, чувством, смыслом. Общение в истинном, онтологическом смысле слова происходит в структуре художественного произведения.

Чехов отсылал читателя к ещё одному средостению в области логики потенциальных встреч. В его «Записной книжке» о «Фаусте» сказано: «Чего не знаешь, то именно и нужно тебе, а что знаешь, тем не можешь пользоваться» (т. 17, с. 86). «Соломон сделал, как говорят, большую ошибку, что просил мудрости» (т. 17, с. 152). В 1888 г. у Чехова возник замысел создать произведение на исторический сюжет. Отзвук разговоров с Суворинным по поводу драмы о Соломоне содержится в письме от 4 мая 1889 г.: «По моему мнению, “Экклесиаст” подал мысль Гёте написать “Фауст”» (т. 17, с. 438). После смерти Чехова Суворин вспоминал: «Он начинал драму, где главным лицом является Соломон “Паралипоменона” и “Песни песней”» (т. 17, с. 438). Имеется в виду «корпус текстов Премудрости». Его

составляли позднебиблейские книги (прежде всего, девтероканоническая Книга Премудрости Соломона, Притчи Соломона, Книга Екклесиаста). Главными в них являются понятия, выражающие склонность к познанию и мудрости: человеку подобает возделывать свой ум и натуру. Чехов слышал в «Фаусте» голос «Книги Притчей Соломоновых» и «Екклесиаста». «Фауст» и «Экклесиаст» различны по таким основным параметрам, как время и место их создания, тип культуры, который они представляют. Но, по убеждению Чехова, трудно избежать сопоставления текстов как двух целостных образований, и затем сравнения элементов этих «целых», в соответствии со многими критериями. Литература обсуждалась с такой интенсивностью, что приближала эти тексты к валоризованным фрагментам. Возникло почти фантомное множество. «Экклесиаст» задаёт «музыкальную» меру в трагедии Гёте, присутствие которой становится важнее «материальных» сходств или различий.

Для Чехова является близким понятие дегероизации в иудейской культуре. Екклесиаст-Кохелет обозначил ситуацию крушения иллюзий так: «<...> суета сует, – всё суета!» (Еккл.1: 2). Он пришел к печальному выводу (Еккл. 1: 13; 8: 17; 12: 8), но усомнился в нем и не подчинил ему жизнь. Чехов не ставил перед собой задачу «аналогического» развертывания жизни Фауста и плана жизни библейского Соломона. Но главное все-таки отмечал: мотив разума и знания⁴²⁰. Соломон остался в народной памяти как царь-мудрец, прообраз ученых, их покровитель. Библия вменяет в заслугу царю воздвижение Тадмура (Фадмора) (3 Цар. 9: 18). В ней утверждается, что Тадмур построили джинны для царя Соломона и царицы Савской. В талмудической легенде Соломон строит храм при помощи Асмодея. Затем, проглоченный им, обретает мудрость Асмодея⁴²¹. Во фрагменте Чехова речь идет о годах расцвета Соломона. Но для монолога характерно экклесиастическое настроение. Писатель показывал истоки духовной драмы царя еще в годы его могущества. «Соломон сделал ошибку, что попросил мудрости» (т. 17, с. 439). У Чехова Соломон, несмотря на мучения и

⁴²⁰ Ср. слова из письма Чехова: «Знания всегда пребывали в мире. <...> Потому-то гении никогда не воевали, и в Гёте рядом с поэтом прекрасно уживался естественник» (№ 654, А.С. Суворину, 15 мая 1889 г., Сумы (П т. 3, с. 216)).

⁴²¹ *Веселовский А.Н.* Славянские сказания о Соломоне и Китоврасе и западные легенды о Морольфе и Мерлине // *Веселовский А.Н. Собр. соч.* – Пг.: Изд.-во АН СССР, 1921. – Т. 8. – Вып. 1. – С. 136.

отсутствие смысла, строит храм. Он сохраняет значение языческого храма, что было важно для Гёте (писатель подчеркивал свой органический интерес к язычеству). Поздний Гёте в «Разговорах» Эккермана мечтал дожить до завершения строительства Суэцкого и Панамского каналов. Ему казалось, что мир изменится в результате этих земляных работ. Трагические прозрения Гёте не могли нарушить его мистическое равновесие.

В монологе Чехова предстает храм не ветхозаветный и, возможно, не христианский, но гностический, «синкретический». О таком синкретизме в России писал Н.А. Бердяев: «Религиозное возрождение было христианообразным, обсуждались христианские темы и употреблялась христианская терминология. Но был элемент языческого возрождения, дух эллинский был сильнее библейского мессианского духа»⁴²². В этом смысле Чехов близок русским символистам. Некоторые глубинные темы гностицизма проявляются именно в русском символизме.

Факты брались как составные части органического целого, которое выросло из разных начал, не совместимых и не сводимых к единству. Чехов сохранял верность идее: «И в жизни нет ничего такого, за что бы можно было отдать нечистому хотя бы малую часть своей души» (т. 7, с. 228). Данная фраза «генетически» не является цитатой из Гёте, но может быть воспринята именно таким образом. Некоторые из высказываний носят настолько общий характер, что не предполагают наличие источника, например, «Зло, отлившееся в форму идиллии» (т. 6, с. 693). Единство устремления к высшей цели определяет принцип отбора, монолитность смысловой установки.

В прозе Чехова возникает подвижное, динамическое соотношение двух полярных образа Гёте и его сочинений. «Фауст» предстает как трагический мир и несколько лубочное, похожее на святочную картинку, уютное и домашнее пространство. Преобразованное, сниженное (даже доведенное до нелепости) нередко провоцирует к продолжениям, смысл которых отсылает к исходному единству. Чехов связывает эти сферы отношениями дополнительности, и связь оказывается не форсированной, а взвешенной. Писатель постулирует определенную степень свободы по отношению к творчеству Гёте. Она допускает вариации, вплоть до случаев, граничащих с про-

⁴²² Бердяев Н. А. Самопознание (Опыт философской автобиографии). – М.: Мысль, 1991. – С. 146.

изволом. Этот подход отличается от прочной традиции с ее стремлением к «акрибии», когда система правил, ограничений превращается в поиск Абсолюта. Он сужает возможности исследований в ожидании идеальной схемы. В более широкой перспективе оправданы оба подхода. Между точками зрения устанавливаются отношения, близкие к дополнительному распределению. Истинный писатель вовремя чувствует мертвое в себе и переживание ложной вечности.

3.2.2. (Ин)вариант образа И.В. Гёте в прозе В.В. Набокова

Линию преемственности «Гёте-Набоков» трудно начертить без многих оговорок. Данная тема не имеет научного досье. В списке шедевров, составленном Набоковым для курса в Корнэллском университете, произведения Гёте не значились. Суждения Набокова о Гёте имеют драматическую природу. Их последовательность такова, что получился бы макросюжет, соответствующий жизни человека. Схема высказываний состоит из двух частей. Первая характеризуется негативными суждениями вроде: «Надо быть свехрусским, чтобы почувствовать ужасную струю пошлости в “Фаусте” Гёте»⁴²³. Вторая часть схемы, напротив, включает серию положительных суждений. В итоге размышления Набокова о немецком писателе предстают как двойственные и далеко не восторженные: «Есть читатели, предпочитающие пушкинскую “Сцену из Фауста” (1825) всему “Фаусту” Гёте, в котором они ощущают странный налет банальности, ослабляющий мощную глубинную пульсацию этого произведения»⁴²⁴.

Набоков обычно читал тексты в оригинале, параллельно с переводом. Так он прочел Гомера и Горация, Гёте и Кафку⁴²⁵. Он хорошо знал произведения немецкого классика, о чем свидетельствует список цитирований и упоминаний Гёте в «Комментарии к роману А.С. Пушкина “Евгений Оне-

⁴²³ *Набоков В.В.* Лекции по русской литературе: Чехов, Достоевский, Гоголь, Горький, Толстой, Тургенев / пер. с англ. А.В. Курт и др., предисл. И.Д. Толстого. – М.: Независимая газета, 1998. – С. 74.

⁴²⁴ *Набоков В.В.* Комментарий к роману А.С. Пушкина «Евгений Онегин» / пер. с англ., под ред. Н.М. Жутовской; науч. ред., вступ. ст. В.П. Старк, ред. прил. П.В. Рак. – СПб.: Искусство; Набоковский фонд, 1998. – С. 228.

⁴²⁵ *Набоков В.В.* Лекции по зарубежной литературе: Остен, Диккенс, Флобер, Пруст, Стивенсон / пер. с англ. И.М. Бернштейн, В.П. Голышева, Г.М. Дашевского и др. под общ. ред. В.А. Харитоновой, предисл. А.Г. Битова. – М.: Независимая газета, 1998. – С. 14.

гин”» (1964). Параллельно ходу рассуждений о Пушкине выстраивается ряд замечаний о Гёте. Он реализуется в форме словесных отсылок, сносок, чаще всего на романы о Вильгельме Мейстере. Набоков сознавал то «заумное родство», ту поэтическую связь, которая соединяет его с Гёте и с одной из самых вневременных книг. Он перевел на русский язык ее начало: «Посвящение к “Фаусту” (из Гёте)» (1932)⁴²⁶.

Вердикты в адрес немецкого классика при его жизни обычно не имели ничего общего с эстетикой и поэтикой. Гёте, знакомый с явлением этической критики своего творчества, понимал это. Упрекая писателя в пошлости, Набоков не заботился о доказательствах и аргументах. Упреки носят общий характер и достаточно декларативны. Смысловое клише закрепляется за различными авторами и персонажами. С помощью одного и того же словаря понятий характеризуются «бессмертный дух пошлости, пронизывающий немецкую нацию», «замысловатая пошлость» монолога Нины Заречной, самодовольный и педантичный судья, герой ироикомической поэмы С. Батлера «Гудибрас»⁴²⁷. Набоков считал, что пошлость является «одним из главных отличительных свойств Дьявола»⁴²⁸. Пошлость собирала и разъединяла обширный конгломерат народов и традиций. В этом понятии можно выделить аспект повседневной жизненной прозы. На взгляд Набокова, именно пренебрежение бытом составляет характерную черту «пошлости» Гёте. Культура порождает неприкосновенность «всех гипсовых идиолов академической традиции»⁴²⁹.

В повести Набокова «Соглядатай» (1930) Роман Богданович вспоминает: «Но, как сказал Веймарский Лебедь, я имею в виду великого Гёте – (тут следовала немецкая фраза, написанная готическим шрифтом)» (т. 2, с. 335). В романе «Дар» (1937) тоже присутствует намеренно-случайное упоминание Гёте. Он появляется на сцене текста в качестве *dramatis persona*, господина с возвышенными чувствами. «Если в те дни ему пришлось бы отвечать перед каким-нибудь сверхчувственным судом (помните, как Гёте

⁴²⁶ Набоков В.В. Посвящение к «Фаусту» (из Гёте) // Набоков В.В. Собр. соч.: в 4 т. / вступ. ст. В.В. Ерофеева; послесл., примеч. О.И. Дарка. – М.: Правда, 1990. – Т. 3. – С. 289.

⁴²⁷ См. Набоков В.В. Лекции по русской литературе. – С. 74, 357. См. также: Набоков В.В. Комментарий к роману А.С. Пушкина «Евгений Онегин». – С. 680.

⁴²⁸ Набоков В.В. Лекции по русской литературе. – С. 80.

⁴²⁹ Набоков В.В. Комментарий к роману А.С. Пушкина «Евгений Онегин». – С. 560.

говаривал, показывая тростью на звездное небо: “Вот моя совесть!”), то вряд ли бы он решился сказать, что любит ее <...>» (т. 3, с. 160). Набоков включает в сферу литературной пародии травестирование личности Гёте. Но воспринять это может читатель, знакомый с биографией Гёте и участвующий в речетворческом процессе. Именно он способен элиминировать лакуну, процитировав постулат И. Канта («звездное небо над головой и нравственный закон внутри нас»). Скобки, обрамляющие текст, указывают на вспомогательный характер пассажа, который также оказывается неуместным. Манера представления Гёте граничит с утрированием: глагол «говаривать» (разг.) имеет дуративную форму. Гёте совершает импозантное действие, а образ его приобретает характерно анекдотический оттенок. Поэт делает и видит так, как необходимо «по должности», статусу, или в пределе, по онтологическому обязательству. Классик сказал свое слово, и мудрость обязана учиться у него (*Roma locuta, causa finita*). Гёте не был таким, каким он предстает в неуместном и чрезмерном описании. В письме к жене Кристиане Вульпиус он замечал: «Wenn man zu Hause den Menschen so vieles nachsähe, als man auswärts thut, man könnte einen Himmel um sich verbreiten»⁴³⁰ («Если бы дома удавалось прощать людям так же много, как это делаешь вдалеке, можно было бы распространить вокруг себя небо»). Здесь чувство звездного неба выражается не в ассертивной модальности, но скрыто, в условном наклонении.

Набоков отмечает «верхне-небесную» родословную поэта, которая позволяет установить еще один канал коммуникации между днем творения и настоящим днем. Картина Набокова является естественной реакцией против слишком высокого напряжения спекулятивного умозрения. Подразумевается принципиальная ограниченность взгляда «сверху»: идеальное – следовательно, застывшее. Осознание человеком своей нравственной высоты порождало такие явления как максимализм и ригоризм.

Гёте и Набоков испытывали пристрастие к классификациям. Системы доводятся до перечня именованных конкретных вещей, продолжают текст о творении. Разграничение видов природного мира, охват совокупности и акцент на операционном, таксономическом аспектах создают разнонаправленное познание. С помощью таких классификаций вырабатывается серь-

⁴³⁰ № 598 (Goethe. Heidelberg, 26. und 27, September 1815). – *Goethe J.W. Briefwechsel mit seiner Frau* [Electronic resource] – Bd. 2. – URL: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/3648/9>.

езный формальный аппарат. Выявляются сходства и различия вещей, раскрываются ценности, определяется структура Вселенной. Гёте считал своим вкладом в науку открытие межчелюстной кости у человека: если природа связана родством с человеком, он может наблюдать ее. Она учит его «узнавать» своих братьев, рождается осознание, что всякое существо есть индивидуум.

Оба писателя страстно привязаны к настоящему, воспринимаемому как череда моментов, исчезающих так же быстро, как эфемерные создания природы. Энтомолог Набоков занимался насекомыми, живущими не более суток или несколько дней. Компрессия времени захватывает их век. Слова Гёте «*Verweile doch...*» («помедли...») являются сакральной репликой микрокосма. «Останься же...» (не вполне точный перевод) становится мотивообразующим повтором во многих произведениях Набокова. Писатель обратился к структурному (не орнаментальному) приему рассеянного реминисцирования одной фразы. Он выдерживал его систематически в качестве своеобразной антропологической константы. «Останься же, ты так прекрасно» – одна из тех «банальных цитат», которые имеют частое хождение в речи. Строки стали хрестоматийно известными и клишированными. В них отсутствуют избыточные элементы, они предельно лаконичны и носят ситуационный характер. Слово «*Augenblick*» (мгновение) в строфе Гёте порождает цепную реакцию ассоциаций. Цитата Гёте в прозе Набокова постоянно меняется: слова могут быть переставлены, утрачены. Она превращается в другой текст, который, однако, хранит память о своих истоках.

В рассказе «Занятой человек» Граф Ит «в арестантских подштанниках» торжествует годовщину. «Остановись, остановись, мгновение, – ты не очень прекрасно, но все-таки остановись, – вот ведь неповторимая личность в неповторимой среде, – бурелом растрепанных книг на полках, стеклянный горшочек из-под йогурта, удлиняющего жизнь, шерстистая проволока для прочищения трубки, толстый альбом цвета золы, в который Графом вклеено все, начиная с собственных стихов <...>» (т. 2, с. 387). Персонаж обозначен неопределенно-общим именем *der Herr Omnis* (нем.-лат. господин Каждый), как *everi man* старинной мистерии. Писатель не отвечает на вопрос, можно ли здесь «подставить» любую персону, есть ли

некие «ограничения» или это табуированное наименование единственного для данного сюжета героя.

«Остановленное мгновение» относится к числу наиболее настоятельных желаний в культуре. Оно является основой для построения изощренных конфигураций. Реминисценция появляется тогда, когда речь идет о тюрьме, месте заточения. Персонажи Набокова познавали искусство жизни в тени, во мраке (лат. *sub umbra*) на собственном опыте, а не по древним трагедиям. В раннем романе «Король, дама, валет» (1928) Драйер оказывается в криминальном музее, кунсткамере беззаконий при здании главного суда: «Сколько эти глупцы пропускают! Пропускают не только все чудеса ежедневной жизни, простое удовольствие существования, как сейчас, способность с любопытством отнестись к тому, что само по себе скучно» (т. 1, с. 241). Мир обретает вид запертой ловушки, клетки, связанной с мраком и теснотой. Вещи с признаками утесненности становятся негармоничными по форме. В «Приглашении на казнь» (1938) Набоков предоставляет свободу живописной чрезмерности. «И теперь, когда не сегодня завтра мы все взойдем на плаху, незабвенное воспоминание такого весеннего дня заставляет крикнуть: “о, вернись, вернись, дай мне еще раз пережить тебя” – “пережить тебя” – повторил м-сье Пьер, довольно откровенно заглянув в мелко исписанный свиточек, который держал в кулаке» (т. 4, с. 87–88)⁴³¹.

Таким образом, одна цитата из Гёте в творчестве Набокова образует глубинный слой, в котором «разыгрывается» идея восполнения недостающего начала, преодоления кризисного состояния. Как в философском «застенке», все органично сложившиеся знания выходят обессиленными и вымученными. По убеждению Набокова, мысль нуждается «в другом климате». И тогда все вокруг как бы «замрет на мгновение, как задержанный в груди воздух» (т. 4, с. 422). В конце первой главы автобиографического романа «Другие берега» (1954) Набоков вспоминал, что стал «очевидцем замечательного случая левитации» (т. 4, с. 144): отец на мгновение застыл в воздухе, подброшенный качающимися его мужиками. Автор соединяет его с изображением парящих ангелов, нарисованных на потолке церк-

⁴³¹ Пьер одет в «элегантное пальтецо». Видимо, это «пальтецо из тяжелого шелка», как у Мефистофеля («Das Mäntelchen von starrer Seide»). Надел «гороховую с фазаньим перышком шляпу» (т. 4, с. 124). Речь Пьера тоже исполнена диминутивов: «гнездышко», «дружок», «рубашечки», «капельки».

ви над открытым гробом отца. Сын приостанавливает мгновение, чтобы удержать парящую в кубовом небе фигуру.

3.3. Голос И.В. Гёте в романе А. Николева «По ту сторону Тулы»

Роман «По ту сторону Тулы» был опубликован в 1931 году. Его автор А.Н. Егунов (1895–1968) скрылся за гетеронимом «Николев», фамилией второстепенного писателя Екатерининской эпохи Н.П. Николева, в чем проявилась любовь к «осмнадцатому веку».

Гётевский контекст охватывает большой диапазон значений в романе – от эсхатологической категории превращения явлений и преображения мира до балагана, как, например, в истории о гамельнском дудочнике. В русско-европейском сюжете Николеву оказалась близкой идея морфологии культуры Гёте. Возникает полиморфная ткань существования. На фоне мерцающего сюжета «Фауста» проступает поворот темы: дьявольский мир, миф о договоре уступает место светлой «демониаде». Мир демонический соприкасается с творческой, музыкальной стихией. Именно так, следуя античным представлениям, понимал его Гёте.

Егунов подчеркивал предельную степень вовлеченности в переживание «старых истин» Гёте⁴³². В его творчестве текстообразующей силой, своего рода текстильным «клеем» явились представления Гёте – поклонника Линнея – о соотношении клеточной ткани организмов и выразительной ткани культуры, модель ветвления нитей (по схеме филогении в биологии). Николев испытывал интерес к сенсорике и акустическому компоненту. Он разделял античную идею, развитую Гёте: вследствие духовного становления человека совершенствуются его произносительные органы⁴³³.

Действие романа происходит в историко-культурном локусе, имеющем топографические контуры: Куликово Поле и Ясная Поляна. Образ из батальной сцены – бранное поле Куликово – становится частью военной идиомы и обретает обогащенный смысл.

⁴³² Выбранные места из переписки друзей-филологов: А.И. Доватур – А.Н. Егунов – Я.М. Боровский / публ. А.К. Гаврилова, В.В. Зельченко // Древний мир и мы. Классическое наследие в Европе и России. – СПб.: Алетейя, 2000. – Вып. II. – С. 162.

⁴³³ Meyer-Kalkus R. Goethe als Vorleser, Sprecherzieher und Theoretiker der Vortragskunst // Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. – Stuttgart: J.B. Metzler Verlag, 2016. – Bd. 90. – S. 533, 549.

Сергей Сергеевич, 26-ти лет, служащий в петергофском музее, приехал в гости к приятелю Федору Стратилату. Сергей оказывается очарованным посетителем «волшебного села Мирандино»⁴³⁴. Данный комоним имеет внутреннюю латинскую форму (*mirandus*, «достойный удивления»; *miratus*, «изумленный»). Образованный согласно русскоязычной модели, он не обособлен от ономастикона повседневности, но в то же время создает сверхъестественный план повествования. Мирандино является пунктом следования, станцией. Это место обитания, неродное для действующих лиц, вспоминающих свои палестины. Номадический отпечаток указывает на тектонический слом традиций⁴³⁵.

События приурочены к хронониму: трое суток величественного августа 1929 года (с. 53, 119). Сияющие дни похожи на рай, а летний зной повторяет ад: «жарища адова», «езде жарко» (с. 27, 32). Помимо суточного цикла, структуру художественного времени определяет тысячелетний исторический цикл⁴³⁶. На август приходятся три великих Спаса; лето как аллегория полнокровной жизни переходит в неумирающее время.

Сергей взял в поездку «только три» книги. «Одна очень страшная, там говорится, что земля надвигается. Другую вы знаете, третья – русский перевод» (с. 46). «Другую» – «немецкую книжку» «Фауст» – он носит с собой как карманный оракул: «(Гроссгерцог Вильгельм-Эрнст' Аусгабе, в желтой коже)» (с. 129). Третью книгу – перевод трагедии Гёте – он привез по просьбе Федора (с. 118). Возникает феномен странного чтения, в нем можно выделить несколько примечательных свойств.

Во-первых, неоднократные упоминания о материальной форме книги на немецком языке, ее осязаемом облике и цвете. Обсуждается не сам текст, а ценность издания и традиции книгопечатания на Западе. В соответствии с теорией синестезии (цветного слуха), разработанной Гёте, желтый

⁴³⁴ Николев А. (Андрей Н. Егунов). Собрание произведений // Wiener Slavistischer Almanach / под ред. Г.А. Морева и В.И. Сомсикова. Sonderband 35. – Wien: Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien, 1993. – С. 172. Далее ссылки на издание приводятся в тексте, в круглых скобках указывается страница.

⁴³⁵ См.: Wexler J. Violence without God. The rhetorical despair of Twentieth-Century writers. – New York; Oxford et al.: Bloomsbury, 2017.

⁴³⁶ Гёте также питал интерес к календарной мифологии и «рифмам», совпадениям дат. – Boyle N. What really happens in «Die Wahlverwandschaften» // The German Quarterly. – Philadelphia. – 2016. – Vol. 89, no. 3. – P. 298.

«сплошной кожаный переплет» «Фауста» определил цветовую матрицу в романе. Оптическая метафора передает искажение образа: от золота, (теонима, несоизмеримого с красками), – к желтухе (с. 178).

Во-вторых, «желтенькая, маленькая» книжечка как текст и вещь стала эмоциональным переживанием героев. Но чтение трагедии редуцируется до фатического кода, актуализируется по нескольким деталям. В романе приводятся словарная дефиниция «Фауст», имя Маргариты (с. 178). Упоминается песня Гретхен «Es war ein König in Thule» (с. 13–14) и дается аллюзия на сцену из трагедии («Маргарита на соломе», с. 29). Образ Маргариты появляется в контексте народного христианства, обретает фольклорную коннотацию как аналог-инвариант ситуации женской доли: «Маргариту до слез жалко <...>» (с. 46). Он делает насущной идею страдания, а вместе с нею – раскаяния и прощения.

В-третьих, «Фауст» оказывается в ряду с «одной очень страшной» книгой. Вероятнее всего, это собрание древнескандинавских мифов, в которых излагалась история о дне Рагнарёка, конца света. В 1920-е гг. в России особенно остро осознавалась связь морфологии культуры с эсхатологической реальностью. После всех потрясений важным компонентом духовного ландшафта становятся идеи Шпенглера. За рассказами о том, как «земля надвигается» (с. 46), скрывалась мысль Шпенглера: каждая культура осознавала себя с нового взгляда на близкий конец света.

В субъектной структуре романа выделяются три основных персонажа: Сергей, Федор и его мать. Зеркальные упоминания, симметричные построения выступают как тема и принцип поэтики⁴³⁷. Они предполагают потаенную связь импровизированного дружеского союза. В стилевом соответствии находится игра автора и героев с именами. Сергей Сергеевич обозначается гетерономинативами. Релятивная номинация, указывающая на родство героя, оказывается неопределенной. Герой является обладателем некой титулованной фамилии. Оппозиция природы и культуры выражается иронически: на детях гениев природа отдыхает. «А вот Лёв Николаич в Ясной Поляне наплодил детей кучу, и все бесталанных, прямо хоть плачь» (с. 23). Право на доступ в мир элиты дается по родословной линии

⁴³⁷ Семантика слова «mirandus» отразилась также в корнях слов «mirrog» (англ.) и «miroir» (франц.), «зеркало».

либо генеалогия компенсируется «избирательным сродством». Версификационный эксперимент («Ну-ка, брат, читай свой стих») должен стать «рукоположением», указать на родовой признак, делающий человека достойным происхождения.

Сергей определяет самоидентичность по топонимическому признаку и особенностям своего пребывания в культурном универсуме: «коренной петерговец» (с. 81), «ведь я с севера» (с. 57). Петергофский сюжет представляет собой не только географический фон, здесь сталкиваются цивилизации и культурные типы (с. 211).

Астионим «Петергоф» является медиальным звеном между персонажами романа и трагедией Гёте. Именно там приятели читали ее в оригинале (с. 178). Топонимическая метафора отсылает к культурной мифологии. Судьба человека разыгрывалась на величественной сцене многоликого Севера. «Северным гостем» называл себя Гёте (Vd.1, S. 167), север – родное пространство Мефистофеля. В сочинениях Шпенглера север сопровождается определением «фаустовский»⁴³⁸. Север соответствовал представлению о среде обитания поэта. Уроженец северной столицы Игорь-Северянин, прибегая к вторичной реминисценции, тоже явил себя «северным бардом». Сергей выдает за «свои стихи» «Викторию Регия» из «шампанского цикла» Игорь-Северянина (с. 101). Северянин – «потомок того, великого» (с. 23), в жилах которого «струится кровь Карамзина»⁴³⁹.

Сергей переживает «творческое» сновидение в сцене убийства мухи, укусившей его (с. 112). Энтомологическая метафора означает мгновение откровения, как в «Смерти мухи» и в «Мусажетах» Гёте. Герой погружается в грезу; из области соматического опыта «всплывает» размышление. «Петергофские жители обычно раз в неделю брили волосы у себя на теле, их руки становились похожими на женские, но только увеличенного размера и покрепче. По-немецки же кулак называется “Фауст”, “die Faust” – удивительно, что это слово женского рода» (с. 113).

Бытовой сюжет перелagается на абсурдистский – «обэриутский» – язык из-за утрированного физиологизма соматической лексики. Читатель может

⁴³⁸ Spengler O.A.G. Der Untergang des Abendlandes. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte. – München: C.H. Beck Verlag, 1990. – S. 289.

⁴³⁹ Северянин И.В. Полное собрание сочинений в одном томе. – М.: Альфа-книга, 2014. – С. 367.

почувствовать эмбриональной «шерстью», на атавистическом уровне, темную образность поэзии. Но она требует объяснения и понимания. От несообразного начала сна совершается переход к стройности сочетаний. Мероприятия петергофцев по культурации волосяного покрова высвобождают лингвистическую ассоциацию.

Мотив страдания от кровососущих насекомых в Мирандино, превентивных атак на них и усилий по их «разоружению» включает морфологически сходный мотив «кулака». Нарушение родовой корреляции и феминизация существительного *die Faust* приводит к этической ревизии привычной лексики, становится аналогом превратностей жизни. «Чуть-чуть, муть, на одиннадцатой пути...» (с. 159). Автор использует контекстуальные синонимы понятия *Faust*. Его лексическую семантику – «кулак» – трудно помыслить без разительного физического или идейного жеста. Родовая принадлежность – составляющая культурного опыта человека – является прототипом мужественности и женственности.

Второй персонаж – Федор Стратилат – предстает соименником Феодора Стратилата, канонизированного в лике великомученика. «Псевдонимовидная» фамилия «кого-то» из грузинских «прапрадедов» (с. 55) обладает историческим ореолом: *stratos* (др.-греч. Στράτος), «войско в походе». Она подчеркивает вневременную соотнесенность героя. В фамилии сочетаются христианское родословие, жизнь как ратоборство, учительный указующий перст⁴⁴⁰.

Ономастические розыгрыши представляют собой частный случай любви Федора к истории языка, изыскам в области артикуляционной материи. Федор выделяет из своего имени заглавную букву. Она выступает в роли звуко-смысловой доминанты и способна к приращению смыслов. Федор обращается к матери: «Файгиню, не противься злу <...> Недаром меня зовут Федором. Я от тебя вообще унаследовал букву “ф”, а Фингал, конечно, тоже из нашей фамилии» (с. 68).

Рассуждение Федора воспринимается в пандан морфологическому размышлению Сергея. Звук, чуждый славянскому языку, выражался через ферт и фиту. Фонема иконически разъединяет имя «Федор» на «Faust» и «Faland». Происходит двойное отождествление – с Фаустом и Мефистофе-

⁴⁴⁰ Ср. «Моление» М. Кузмина.

лем. Демоним Valand / Faland («лукавец») в немецкой культуре обозначает Сатану, Противоречащего. Мефистофель в «Фаусте» предстает и как женское демоническое существо Форкиада.

Походка Федора, словно «неприкаянного ангела» (с. 70, 157), отсылает к образу повелителя мух, демона Вельзевула, который до падения был ангелом-серафимом. В романе нагнетаются аксиологические знаки-прагмемы. Федор чертит «чуть что не всю ночь» (с. 19). Текст содержит аллюзию на трагедию Гёте: Мефистофель проник в кабинет Фауста, перешагнув через неудачно начертанную у входа пентаграмму.

За матерью Федора имя не закреплено. Она чувствует себя жертвой языковой одержимости сына. Варианты смыслового, «увлажняющего» прозвища «Лямер», данного ей Федором, можно свести к двум семантическим полюсам. Во-первых, оно анаграммирует слова «Гомер» и «море», является знаком духовной навигации⁴⁴¹. Образ морской стихии переносит читателя в сферу эмоций (взволнованность, музыкальные «волны»). Он связан с понятиями «беспредельности» / «запредельности» и вводится в эсхатологический контекст. Во-вторых, он имеет также отношение к гуморальной сфере организма: *humor* (лат.), «влага», «жидкость», «юмор». Немецко-французская огласовка еще одного прозвища матери – Файгиню – показательна для ономастических приемов писателя. Коннотация редкого окончания мотивирована созвучием с названием актерского ампула «инженю», представляет его гомеотелевт⁴⁴². Он совпадает с *Feige* (нем. «инжир», «смоква», «фига»). Синоним лексемы «фига» – «кукиш», «кука», «кулак», – являясь грубым, выражает готовность к игре с мифологическими ожиданиями⁴⁴³.

В описаниях персонажей повторяется один и тот же эмоциональный комплекс: малость, инфантильность. В искренней самоаттестации Сергей утрирует маргинальность даже в университетской сфере. Занятия древнеисландской литературой предполагают, на его взгляд, элитарно-лимитирующий характер интересов: «Если б еще по норвежской, было б

⁴⁴¹ Ср. *mere* (франц.), «мать», и *mere* (др.-англ.), «озеро», «море».

⁴⁴² Ср. модифицированное слово Хармса *кухаркю*.

⁴⁴³ Школьный этимологический словарь русского языка. Происхождение слов / сост. Н.М. Шанский, Т.А. Боброва [Электронный ресурс]. – М.: Дрофа, 2004. – URL: <https://rus-etymological-dict.slovaronline.com/>

легче, Норвегия страна крестьянская <...>» (с. 78). Чудак пользуется репутацией дурака, у которого «мухи в голове». Отзыв, даваемый ему Федором, подчеркивает несоответствие принятым нормам: «хватит этих финтифлю» (с. 54). Характеристика на букву «ф» входит в круг имен с идентичной морфологической структурой, соответствует прозвищу «Файгиною».

Сергей называет себя «восьмым чудом света» (с. 78): нечто неизвестное нейтрального рода, как Сфинкс, ставший (ая) элементом петербургской культуры. Сергей исполняет должность «пишбарышни» в музейном сообществе. Именованье человека по роду занятий, обозначающее сугубо женский вид деятельности, является непарным: «Я машинист» (с. 77). Как и в слове *Faust*, естественный (биологический) род и грамматическая категория лица не сочетаются. Другие персонажи, говоря о Сергее, без всяких разумных оснований обозначают его с помощью фемининативов (с. 85). Это обостряет маркированность женского пола: образ травестируется и осложняется.

Подобно античному *poeta humilis* (скромный поэт), ему сопутствует топос самоумаления. Примеры творчества не приводятся, лишь упоминается о безыскусных стихах. Имитация демистифицирующего взгляда сообщает сочинениям героя экспрессивный ореол наивности.

Федор также усугубляет собственную малость. Он переживает соблазн детства из «художественных соображений». Генетическая граница между возрастами исчезает, происходит внезапное и тотальное преобразование. «Как ты, Файгиною, стесняешь индивидуальность ребенка, – пищал Федор, уходя» (с. 144). К нему применяют номинации младенца, «детеныша» (с. 152), существа ведомого и опекаемого. Неправильная детская речь является аудиальным кодом возраста, имитирует инфантильное мышление. Для наивного стихотворчества Федора в «стиле бебе» (с. 92, 182) характерны кумулятивные способы поэтической техники. Галлицизм *bébé* («ребенок», «малютка») имеет общий род (мальчик или девочка) и означает вид куклы. Он также представляет собой галлицизированный диминутив от имени Варвара.

В романе подчеркивается декламационность речи Федора, форсированный гротескный стиль. Приводятся глаголы, маркеры стилистической высоты: «голосивший изо всех сил» (с. 47). Нивелирование звучания муж-

ской и женской мелодики голоса приводит к гендерно неформленным мелоголосовым особенностям. Образ и интонация противоречат друг другу, разобщаются возрастные миры. Инфантилизирующее остраннение отсылает к диминутиву *гомункулус* (лат. «человечек»). Гомункула создал, согласно рецепту идеальной личности, Вагнер при участии Мефистофеля. Дьявол с его экспансией диминутивов хотел обратить существа в «малых сих»: человек мал перед властью и силой. В 1920-е гг. требовалось соединить несовместимые контексты: маленький масштаб чувств с форсированием голоса, с новой звуковой эстетикой. Дитя своего времени должно было выражать его черты: отсутствие точного эха, искажение акустических волн. Проблема заключалась в культурной вменяемости голоса.

В образе матери Федора детское и взрослое тоже меняются местами, что выражается в имитации форм общения (мимика, интонации), в семиотике костюма. Платье «бебе» копирует фасон одежды для ребенка. Героиня постулирует молодость: границы между прожитыми возрастами сглажены, и Лямер свободно перемещается во времени (с. 84).

При сохранении исходного напряжения общим качеством трех персонажей является призвание, *опера* (лат. «труд»). Детскость восполняется силой, энергией. В границах творческого поведения Сергея объединяются литота и гипербола. Он является служителем музея – пантеона муз. Музейная работа имеет эсхатологическую проекцию: помощник Мнемозины хранит непрерывность памяти. Прибегая к зоометафоре, Сергей соотносит себя с тонкой плотью насекомого-эфемериды. Порхающую бабочку или альва (эльфа) с крыльями бабочки наделяли тайноведением. Как и мухе, неказистой подруге, ей не положена долгая жизнь. Сергей обладает перископическим глазом, фасеточным зрением мухи. Мушиные зигзаги отождествляются с пластичностью мысли, с ее зрительными и осязательными, силовыми и двигательными свойствами. В романе жужжит цитатная полифония, реминисценции сплетаются и перетекают друг в друга. Сергей сочиняет в соответствии с «теорией бесконечно малых», в форме миньонет. «Теорией авантюр» (с. 50) он называет событие как переживание мгновения. В таком восприятии хранится традиция христианской мысли: постижение ценности «малых сих». Кенотизм являет собой суть творчества Сергея Сергеевича и противостоит размаху мегаломании.

Говоря о слабости сил и трате бумаги, Сергей тем не менее описывает процесс сочинительства как демонический⁴⁴⁴. Инсценировка рассчитана на зрителя: «От всех этих упражнений ему стало жарко». При упоминании «лимончика» и «жаркой атмосферы сицилийских померанцевых роцц» (с. 107) возникает аллюзия на песенку Миньоны «Kennst du das Land» с рефреном «Dahin! Dahin». Героиня Гёте – девочка-подросток – называла себя мальчиком. Так выражалась дихотомия мужского и женского рода, *altra ego*. Поэт предстает как существо всеполюе, внеполюе, восприимчивое к женственной душе мира. Основу культуры составляет средний, нейтральный грамматический род относительно противопоставления мужской / женский⁴⁴⁵. Модус бытия, определяющий человека поэтического, не имеет категорий рода.

Эсэс «мыслит» стихии и является поэтом сущности поэзии. Лямер спрашивает Сергея, узнав о его профессии «машиниста»: «Скажите, с вами не опасно ездить?» (с. 78). В романе повторяется эпизод с лошадью, которой он пытается управлять (с. 62–63). Перемещение в пространстве придает сюжетам Сергея кинетическую силу, как мальчику-вознице Эвфориону из «Фауста». Образ архетипического поэта – хронократора и космократора – уравнивает пейоративные характеристики Сергея как человека неравного, «миноритарного».

Федор также исполняет медиумическую роль, совмещая в одном лице служащего и служителя муз. Он назван «пиэрийской» душой, что предполагает «музыкальное» безумие и причастность к женственному миру дочерей Пиера. Федор занимается землеустроительным проектированием: делает чертеж, затем на буровых скважинах устраивают шурфы – дудки. Технический объект имеет то же название, что музыкальный инструмент. Рудознатец и стратиграф овладевает стихиями и пространством⁴⁴⁶. С апо-

⁴⁴⁴ Ср. запись Эккермана от 2 марта 1831 года о «демоническом» в представлении Гёте. – *Эккерман И.П.* Разговоры с Гёте в последние годы его жизни / пер. с нем. Н.С. Ман, вступ. ст. Н.Н. Вильмонта; коммент. и указ. А.А. Аникста. – М.: Худож. лит., 1986. – С. 404. Гёте отказывал Мефистофелю в качествах демона из-за отсутствия в нем светлой, «дневной», продуктивной стихии.

⁴⁴⁵ *Neuter* (лат.), «ни то, ни другое».

⁴⁴⁶ Известные стратиграфы в культуре – Гёте и Новалис – открыли горизонты для символических толкований: вертикальное, до кромешной глубины (*de profundis*), и горизонтальное расширение поэтического космоса. – *Schindewolf O.* *Stratigraphie und Stratotypus.* – Mainz: Verlag der Akademie der Wissenschaften, 1970. – S. 18–19.

диктическим жаром он претендует на исполнение некоего эсхатологического замысла. Ему принадлежит отчеканенная максима: «Вся страна запоет». Подобно Фаусту второй части трагедии, Федор – «энтузиаст современности» – преобразует мир. Слова «В Начале было Дело» выступают в синтезе с идеей полезного труда, навеянной толстовством.

В высказываниях матери о Федоре присутствует ряд провоцирующих несовпадений. Она подчеркивает, что Федор не наделен музыкальным даром. Однако его внутренний слух имеет музыкальную природу. Федор, человек с походкой как у «неприкаянного ангела», обнаруживал твердую смысловую почву: «уверенно гнал лошадь в темноту» (с. 55).

Мать Федора представляет классическую музыку. Певческий голос примадонны воплотил в себе канон усовершенствованной природы, использование тесситуры как средства выразительности. Лямер предстоит премьера: исполнение партии Маршалыши в комической опере Р. Штрауса «Кавалер розы» (1911). «Надо быть легкой, с легким сердцем, легкими руками держать и брать, держать и отдавать... Октавиан... Бишетт...» (с. 83). С упоминаемой Марией Розой Радзивилл, по прозвищу Бишетт, связана фаустовская тема. Ее предшественницей по роду была Барбара Радзивилл; из-за этой «польской» Елены начались распри в королевской семье. В замке Несвиж «польский» Фауст – пан Твардовский – вызвал для вдовствующего короля Сигизмунда II Августа тень покойной королевы.

Лямер извлекает внутреннюю форму слова *вдохновение* («дышать» и «вдох»): дыхание помогает определить генетический код голоса, порождающий ритм. Оно родственно походке, ходьбе, для которой важны, кроме структуры поверхности, рефлекторность и нерасчетливость. Предикаты действия (брать, отдавать) обретают в контексте семантику предикатов говорения: Слово – Дело. Слово, утверждающее значимость человеческих связей, становится поступком. Совместное чтение Сергеем и Федором «Фауста» в Петергофе создало предпосылку резонанса и конспирации (*co-spirare*), означающей «общее дыхание»: «<...> всегда полезно читать вслух, это развивает легкие» (с. 115). Мерой истинности является ритм дыхания, придающий материалу форму.

В романе названа песня Гретхен «Es war ein König in Thule...», лейтмотив которой интонационно близок народным темам. «Клагоискатель» Гёте являлся автором баллады о золотом кубке короля: через подземные храни-

лица открывалась воля сверхъестественных сил. Туле сравнивали с Исландией, где извержения вулканов сталкиваются с полюсом холода. В «Фульском короле» скрыт образ кубка Грааля, испытание авантюрой составляло смысл искателей Грааля.

Федор становится протагонистом придуманных приятелем сюжетов с внезапными поворотами. В воображаемых историях эсхатологический сценарий преодолевается в момент последнего усилия. Противостояние, падение, убийство внезапно сменяются мирволением и согласием: «Кулак дружелюбно протянул бы Сергею кулак и помог бы подняться с земли» (с. 161). Здесь сдерживается активность тем, связанных с образом «кулака». Творчество как естественное состояние человека превосходит их.

Сергея просят написать «роман из здешней жизни». Но он не смог придумать никакого сюжета: «Материя была, как говорят портные, узкой» (с. 202). Любимый Сергеем домик Марли в Петергофе (франц. *marli*, марля, кисея), Фуле – не только хоронимы, но и ткань. Фуле – холст саржевого плетения – долго сохраняет тепло. Смыслообразовательной продуктивностью обладает эпизод с бескрылыми платяными блохами в лоскутном одеяле (с. 107–108). Он оказывается в той же морфологической позиции, что и происшествие с двукрылой мухой, укусившей Сергея. Признаками насекомых являются атомарность, бессчетное количество, подвижная множественность. Из пестрых кусочков составлена лоскутная мозаика: свод эмоциональных событий, отдельные строки, образы. Двойственность лексического смысла слова *Фуле* определяет мир романа: чертеж заменяется космогоническим женским рукоделием. Эмфатический повтор звука «ф» создает контекст резонирующих слов: финтифлю, фрачник, фокстрот, флейта, Фауст, Федор, Файгиню, Фингал, Фильдекос (франц. ‘пряжа’) и т.д. Фонетическая связь создает квазисемантическую близость и родство.

В романе травестия как художественный прием включает широкий временной и географический диапазон. Утраченное сокровище Туле возвращается в форме «тульского самовара» (с. 14) – принадлежности быта. Норвежская литература оборачивается «норвежскими селедками» (с. 90). Мистический накал дезавуируется возможностью каламбурного прочтения слов, фигурой иронии, снижающей пафос разговоров о вдохновении.

Сергей обыгрывает пристрастие человека к атрибутам жреческой власти:

тайне, чуду и авторитету. Он использует маску демона, противоположную устоявшемуся представлению о наивном человеке.

История Федора вплетается в ткань балаганного действия. Мы полагаем, что Николев откликнулся на сюжет о гамельнском дудочнике. Ему посвящена баллада Гёте «Крысолов» (1802). В «Фаусте» Мефистофель представляет его как своего старинного друга. Брат Гретхен, Валентин, именуется Дьявола «проклятым крысоловом» («vermaledeiter Rattenfänger») (Bd. 3, S. 117). Гёте не назвал струнный инструмент, на котором играет музыкант. Николев возвратил Федору исходный духовой инструмент – дудку. Федор обслуживает «сто пять дудок» (с. 39). Лицедейство – надевание личин, звукоподражание, изменение голоса – было связано с торгом, с теми, кто промышляет плясками, песнями и шутками. В фольклоре и в народном сознании оно ассоциировалось с мастерством дудочника. Игра на дудочке требует не только технической беглости пальцев. Она приводится в действие дыханием, оказывается звучащей душой: нужно попасть в резонанс. «Вы знаете, Федор, это глупо, но я не могу отделаться; вы говорите: дудки понастроены, выходит, что это музыкальный инструмент. – Что же! Мы на них и заиграем скоро» (с. 14). В тектонически и органически измененном мире «гуманный» тоталитаризм требует чувств, к которым все присоединятся и разделят их ⁴⁴⁷. Но возникает компрометирующий подтекст, «дудки-с» (с. 101).

Лямер также теряет маску, предполагаемую оперным сценарием. В танцевально-плясовом ритме она исполняет «Костромскую» для Елены Троянской (с. 185). Обе героини, подобно софистам, носят желтую повязку на голове (чтобы мысли не разбежались). «Фауст» служит опорой для эпизода, решенного в утрированно-лубочной эстетике. Гетерохронное событие романа – прибытие Сергея вместе с Еленой – создает ситуацию, невозможную в прагматическом плане. Семантический ореол легендарной героини элиминирован, происходит инфантилизация объекта описания.

Елена спускается с вершин мировой культуры к поселянам, в низ сельского просторечия. «Одомашненная» Елена предстает в стихии, окрашенной псевдонародным колоритом. Слышится ее «небесный голос», «шалашный возглас» (с. 184). «Приезжую» поселили «опричь», в шалаше (с.

⁴⁴⁷ О «душевности» социализма и «теплоте» коллективизма см.: *Flatley J. Affective mapping*. – Cambridge: Harvard University Press, 2008. – P. 173.

184), который означает временное жилье в странствии. Своеобразная вигилия основана на контроле и надзоре. В «состав» вечной женственности проникают охранники («опричники») в образе «румяных садовников». Фамилия одного из них – Мускобойлов – состоит из двух корней: *musca* (*mosca*, ‘муха’ в романских языках) и *бойло* (др.-рус. ‘драка’). Ясно выраженная звуковая характеристика имени и «музыкальные» порывы воспринимаются как трагикомические.

На взгляд Егунова, культура органична в биологическом смысле слова. Она живет мыслью, воодушевлением и телесно-мышечным усилием. Как в биологии, в ней между полиморфными множествами возникают изоморфные отношения, негомфилетические (не кровнородственные) сходства. Душу человека воплощает голосообразование в качестве биологической и культурно преобразованной способности. Параллельное голосоведение, сеть психологических проекций создают эффект сложной сонорной ткани. Николев объемлет все голосовые регистры: от архаических фольклорных традиций до оперы. Творчество приобщает мириады недолговечных жизней к нетленности единого и возвращает «всё преходящее – только подобие» к вечному первообразу. В сознании Егунова этот сюжет поддерживался идеями Гёте и другими источниками, аналогиями и контекстами.

Николев прибегал к дискурсу отвоевания европейских ценностей. Сопротивление энергии кулака предполагает телесную неприкосновенность, гиперонимическую номинацию (человек, лицо, персона). Оно определяет культурно-исторический ландшафт произведения. Имена персонажей введены в хронологическую ткань культуры, истории. Лингвистические категории, этимологические связи обретают мифологизированный смысл.

Николев наследует секулярный проект Просвещения: универсальный Разум выражается в общем роде, предполагает нейтральное пространство для свободного обсуждения разных идей.

3.4. Воспитательная интенция Мефистофеля: «квартирный вопрос» в романе М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита»

Фраза Булгакова «<...> квартирный вопрос только испортил их» представляет маленькую драму. Она включает в себя акторов и обстоя-

тельства, процесс, восстановление ценностного порядка. Данное заключение живет самостоятельной жизнью и для следующих поколений читателей обрело характер аксиомы. Оно воспринимается не как личное (субъективное) высказывание, но как регистратор явления.

Воссоздадим контекст, в литературе о Булгакове никогда не упоминавшийся. Михаил Александрович Берлиоз предстает в романе как «редактор толстого художественного журнала»⁴⁴⁸. Речь может идти о журналах «Будильник» и «Сатирикон» (возник на основе «Стрекозы»), в котором иногда перепечатывались материалы из «Будильника». Издания имели похожие рубрики. Например, «Почтовый ящик “Будильника”», «Почтовый ящик “Сатирикона”».

Сатана «Будильника» является «консультантом с копытом». Согласно черновикам Булгакова (1928), одно из предполагаемых названий романа – «Копыто консультанта»⁴⁴⁹.

Слова и действия вступают в свободный диалог. Тексты Мефистофеля сохраняют в каждом отдельном случае своеобразие замысла, но даже в своем фрагментарном состоянии имеют общую тенденцию. Главной темой изображений и комментариев является многодумный коммунальный проект, нововведения городской жизни, проблемы соцкультбыта в столице и в «Провинциальной Думе». Мефистофель делает акцент на зависимости человека от одного репрессивного дискурса: это «квартирный вопрос». Он постоянно обсуждается на страницах журнала: «Безпокойный квартирант (Разказъ)»⁴⁵⁰, «Наши квартирныя мытарства (Медико-филантропическій трактатъ)»⁴⁵¹, «Квартиры московскихъ захолюстій»⁴⁵², «Квартирныя пословицы и поговорки»⁴⁵³, «Изъ песенъ о домовладельцахъ»⁴⁵⁴ «Мысли московскаго домовладельца и его жильца»⁴⁵⁵, «Уставъ о домовладельцахъ

⁴⁴⁸ Булгаков М.А. Мастер и Маргарита // Булгаков М.А. Собр. соч.: в 5 т. / подгот. текста Л.М. Яновской; коммент. Г.А. Лескиса. – М.: Худож. лит, 1990. – Т. 5. – С. 7.

⁴⁴⁹ Белобровцева И.З., Кульюс С. Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита». Комментарий. – М.: Книжный клуб 36. 6, 2007. – С. 7, 16.

⁴⁵⁰ Будильникъ. – 1870. – № 39. – 9 октября. – С. 299.

⁴⁵¹ Будильникъ. – 1871. – № 32. – 20 августа. – С. 252.

⁴⁵² Будильникъ. – 1874. – № 39. – 12 октября. – С. 5.

⁴⁵³ Будильникъ. – 1892. – № 12. – 22 марта. – С. 5.

⁴⁵⁴ Будильникъ. – 1892. – № 31. – 9 августа. – С. 4.

⁴⁵⁵ Там же. – С. 5.

(Современная идиллія) »⁴⁵⁶, «Квартирный репертуарь»⁴⁵⁷. «Уложеніе о квартирахъ»⁴⁵⁸, «Несколько параграфовъ изъ квартирнаго условія ХХ века. Выписаль: Гулливеръ»⁴⁵⁹, «Идеальныя квартирныя условія (немножко утопіи). Другъ Горацио»⁴⁶⁰; «квартирный кризисъ»⁴⁶¹, «острый квартирный кризисъ»⁴⁶², «квартирный контрактъ»⁴⁶³, «наемъ квартиры»⁴⁶⁴, «меблированный адъ»⁴⁶⁵, «правила для квартирантовъ»⁴⁶⁶, «правила “меблированныхъ комнатъ”»⁴⁶⁷, «московскія квартиры и квартирки (Краткія характеристики)»⁴⁶⁸, «О...Пол-Царства за квартиру!»⁴⁶⁹. «Квартирная страда», «коечно-каморочный вопросъ»⁴⁷⁰, «домовладельческій кризисъ (Московская исторія)»⁴⁷¹, «Квартиру ищутъ»⁴⁷². Уже этихъ названий достаточно, чтобы уяснить значение «квартирного вопроса».

«Умнее всехъ разрешилъ, конечно, “квартирный вопросъ” покойный Диогенъ. Но ведь это когда было и где было? Теперъ с Диогена содрали бы въ Москвѣ за “квартиру в бочкѣ” минимумъ 500 рублей. Оттого-то онъ, какъ мудрецъ, заблаговременно и умеръ!...»⁴⁷³.

«Квартирный вопросъ» создаетъ эмоциональное пространство: «быть или не быть».

«Уложеніе о квартирахъ» связано с потустороннимъ миромъ. «Всякій человекъ, неимеющій почему либо желанія поселиться у черта на куличкахъ, долженъ найти себе квартиру въ черте города»⁴⁷⁴. Решение проблемы жи-

⁴⁵⁶ Будильникъ. – 1892. – № 32. – 16 августа. – С. 4–5.

⁴⁵⁷ Там же. – С. 5.

⁴⁵⁸ Будильникъ. – 1892. – № 36. – 13 сентября. – С. 4.

⁴⁵⁹ Будильникъ. – 1893. – № 16. – 25 апреля. – С. 9.

⁴⁶⁰ Будильникъ, 1893. № 47. 28 ноября. – С. 9.

⁴⁶¹ Будильникъ. – 1898. – № 42. – 25 октября. – С. 6.

⁴⁶² Будильникъ. – 1899. – № 36. – 19 сентября. – С. 3.

⁴⁶³ Будильникъ. – 1899. – № 37. – 26 сентября. – С. 7.

⁴⁶⁴ Будильникъ. – 1904. – № 10. – 14 марта. – С. 6.

⁴⁶⁵ Будильникъ. – 1899. – № 44. – 14 октября. – С. 3.

⁴⁶⁶ Там же. С. 9.

⁴⁶⁷ Будильникъ. – 1904. – № 37. – 26 сентября. – С. 7.

⁴⁶⁸ Будильникъ. – 1900. – № 35. – 10 сентября. – С. 5.

⁴⁶⁹ Будильникъ. – 1902. – № 30. – 4 августа. – С. 3.

⁴⁷⁰ Будильникъ. – 1902. – № 45. – 17 ноября. – С. 6.

⁴⁷¹ Будильникъ. – 1903. – № 32. – 24 августа. – С. 3–4.

⁴⁷² Будильникъ. – 1913. – № 32. – 1 августа. Написано на обложке.

⁴⁷³ Будильникъ. – 1891. – № 36. – 15 сентября. – С. 4.

⁴⁷⁴ Будильникъ. – 1892. – № 36. – 13 сентября. – С. 4.

ля ведет к обретению покоя. Очерк «Въ погоню за квартирой»⁴⁷⁵ следует за «Мыслишкой»: «Не всемъ намъ суждено цвести / Средь жизненнаго строя: / Покой легче обрести, / Чемъ всемъ достичь покоя...».

Квартирный вопрос определяет разновидности космополитизма. Те, кто имел «иностраннный» вид, учили русских смотреть «по-европейски». На рисунке одного из номеров «Будильника» сделана подпись: «Къ проекту учрежденія въ Москвѣ Бельгійскаго общества дешевыхъ квартиръ». Новый проект имеет явно мессианский оттенок, а иностранцам-пришельцам свойственна мистическая природа.

В «Мастере и Маргарите» на «Великом бале у Сатаны» оказывается «барон Майгель, служащий Зрелищной комиссии в должности ознакомителя иностранцев с достопримечательностями столицы»⁴⁷⁶. Так же действует «Бюро по ознакомлению иностранцев с достопримечательностями Москвы»⁴⁷⁷. «Беспиджачный иностранец» Аззелло говорит с Аннушкой «с сильнейшим заграничным акцентом»⁴⁷⁸.

Квартирный вопрос регулируется товарно-денежными отношениями. «“На земле весь родъ людской чтить одинъ кумиръ”...Старая песня опернаго Мефистофеля, нетеряющая новизны... Деньги, *pervus rerum*, безъ нихъ ни одно доброе дело не обойдется»⁴⁷⁹. «Песня, только не Миньоны» подписана именем «Классикъ»: «Ты знаешь ли тот край, где дешевы квартиры, / Где делится богатъ избытками съ нуждой?»⁴⁸⁰.

С квартирным вопросом связаны размышления над метафизикой пола. «Скромный литераторъ» в «Современном Фаусте (реальная фантазія на гетевской подкладке)» излагает драматическую историю, происшедшую с доктором Куликовым. Когда ему «минуло 60 летъ», к нему на квартиру явился «ходатай по сердечнымъ деламъ». Старатель обещает вернуть молодость, нужно только подписать вексель на сумму 5 тысяч рублей⁴⁸¹.

⁴⁷⁵ Будильникъ. – 1904. – № 31. – 15 августа. – С. 3.

⁴⁷⁶ Булгаков М. А. Указ. соч. – С. 266.

⁴⁷⁷ Там же. – С. 413.

⁴⁷⁸ Там же. – С. 318.

⁴⁷⁹ Будильник. – 1898. – № 44. – 8 ноября. – С. 3.

⁴⁸⁰ Осколки. Еженедельный иллюстрированный журналъ. – 1881. – № 51. – 19 декабря. – С. 407.

⁴⁸¹ Будильник. – 1902. – № 45. – 17 ноября. – С. 8. Они едут к Маргарите. «У нея есть подъ видомъ братца одинъ содержатель...богатый купчикъ Валентинъ, да еще волочитъ за нею одинъ студентишка, Зибель». Когда после удара Валентин «пришелъ въ себя,

От «квартирного вопроса» зависят нравы литературного мира, «“желудочно-катарральное” состояние литературы».

«Москва. Чистые пруды. Д.К.М. – Порнографии не надо. Попробуйте такие стихи бросить в ваши Чистые пруды: пруды перестанут быть чистыми»⁴⁸².

Повторяется мотив «бал квартирантов». В истории «Баль “Будильника” у мадамъ Санъ-Жень, въ виду неудавшагося ея бала въ Благородномъ собраніи» (подпись Г. А-онъ) проходит бал домовладельцев и квартирантов.

«Санъ-Жень. – Мне скучно, бесъ.

Мефистофель. – Что делать, барыня, вся тварь разумная скучаетъ... А вотъ желаете, устроимъ костюмированный балъ. У насъ времени, а у публики денегъ девать некуда...

Являются домовладельцы въ костюмахъ жокеевъ верхомъ на квартирантахъ, машутъ и погоняютъ контрактами.

...**Мефистофель.** – Ну-съ, messieurs и Mesdames, смотръ конченъ. Пора открыть балъ...*(начинается невероятный шумъ и хаосъ)*»⁴⁸³.

На страницах журнала осваиваются новые ландшафты, обсуждаются антураж и концепции городской опасности. Дискутируется «вопросъ объ электрическихъ трамваяхъ, которыми пора заменить конки»⁴⁸⁴.

Решение квартирного вопроса определяют рок, лотерея, судьба.

Из номера в номер обсуждаются проблемы «уличного освещенія»: фонари являются одним из символов европейской модерности⁴⁸⁵. Об освещении говорится в контексте предсмертных слов Гёте: «Licht! Mehr Licht!» («Света! Больше света!»). Эта тема развивается в рубрике «О томъ и о

то ни Маргариты, ни Марты (ее горничной) уже не было: одна уехала съ докторомъ, другую увезъ ходатай. После этого Валентинъ впалъ въ отчаянье и отправился искать себе въ излюбленномъ кафе-шантане новую Марту».

«Прошелъ годъ. Докторъ прожилъ в пухъ и прахъ. Маргарита, видя, что у него ничего не осталось, бросила его и ушла на содержаніе къ новому поклоннику. Докторъ съ горя запилъ мертвую и когда къ нему явился ходатай, чтобы получить по векселю, онъ уже находился въ больнице.

Такъ наказываются злыя дела!». Подпись: «Скромный литераторъ».

⁴⁸² «Почтовый ящикъ “Сатирикона”». «Сатирикон» № 202 (Стрекоза № 41). Журнал сатиры и юмора. – 1908. – № 27. – С. 15.

⁴⁸³ Будильникъ. 1895. – № 50. – 25 декабря. – С. 5.

⁴⁸⁴ Будильникъ. – 1898. – № 42. – 25 октября. – С. 3.

⁴⁸⁵ Будильникъ. – 1903. – № 45. – 23 ноября. – С. 3.

семь»: «Света! Света, побольше света! Взываль великій поэтъ. Того-же жаждутъ обыкновенные люди.

У насъ есть электричество, ауэровскія горелки и пр., но мы бродимъ въ потемкахъ, на что указываютъ житейскія безобразія...

Все греющіеся около великаго солнца просвещенія должны внести хоть немного света въ темную среду»⁴⁸⁶.

Освещение неразрывно связано с идеей всеобщей сообщаемости (*sensus communis*). В 1891 г. открылся IV Пироговский съезд врачей: «Гг. доктора! Может, вы и не все настоящие доктора, – доктора ведь были во времена Фауста, когда они занимались подь “мрачными сводами” и когда ихъ “боялись” въ мрачномъ неведеніи и суеверномъ трепете... Съ техъ поръ – протекло много воды – и многіе васъ и теперь еще боятся, но въ этомъ, конечно, не вы виноваты! Теперь вы занимаетесь подь высокими светлыми сводами, заседать вы тоже будете въ “светлыхъ” аудиторіяхъ и потому... “доктора” ли вы все или нетъ, но вы, несомненно, “врачи”». Далее автор желает «широкаго, истиннаго и светлаго врачеванія»⁴⁸⁷. Он пишет об императивном лечении как наиболее радикальном образце служения с его докторальной средой – кафедрой оратора и проповедника. Возникает взаимобратимая система отсылок между пародией с ее личинами и исповедальным началом. Наука является достойной сферой для демонстрации сокрытых тайн. В номере, посвященном «докторамъ и адвокатамъ», на обложке изображена «сцена изъ “Фауста” Гёте (переделка на современный ладъ)»: Мефистофель с учеником, спрашивающем «мненіе о медицине»⁴⁸⁸.

Метафора творчества как света указывает на способность света преобразаться в энергию, которая передается в социальном пространстве. Здесь отразились воодушевление и вера в «светлое будущее», еще не ставшее речевым клише. Художники откликались на символическую тему «светлого пути». Литература вторгалась в жизнь, заставляла подражать образцам классики. Они воплощают просвещение и его результат: образованность человека, просветленный взгляд. В журнале воспроизводится ключевая парадигма эпохи Просвещения – от предрассудков к распростра-

⁴⁸⁶ Будильникъ. – 1900. – № 5. – 6 февраля. – С. 3.

⁴⁸⁷ Будильникъ. – 1891. – № 1. – 6 января. – С. 3.

⁴⁸⁸ Будильникъ. – 1892. – № 15. – 19 апреля.

нению знаний, к идее счастья подданных и познания как средства достичь его.

Итак, речь идет о предложении мира, который не пригоден для обитания. Городская цивилизация способна к колоссальному регрессу. «Культура московская бьетъ въ носъ на каждомъ углу, но лучше всего характеризуется жилищнымъ вопросомъ, основой культурнаго общежитія»⁴⁸⁹. Вместо величественной и упорядоченной среды мелькают строения в царстве приостановленного мгновения. Отсутствует деятельный пафос мироустройства, зодческий труд, завершенный в храме. Длится вечное строительство: «Москва въ строительной горячке»⁴⁹⁰. Мефистофель, озабоченный градостроительной думой, предлагает формулу: «Дворъ постоянный – взгляните строго – / Мозги героевъ нашихъ дней. / Идей-проезжихъ въ нихъ очень много / И нетъ совсемъ жильцов-идей»⁴⁹¹.

Определение обретает этико-психологические очертания, объясняет особенности текущего момента и притязает на универсальность. В обсуждение данной темы вовлечены все собеседники. Мефистофель испытывает мнения на логическую непротиворечивость: соответствие речей и поступков.

Двойственный эффект задан сочетанием слова и изображения, которые вторят друг другу. Авторы «Будильника» с вниманием относятся к «маскультурному» началу. Они обращаются к изобразительной риторике и лексике эмблематов, создают новые сюжетные миры с помощью художественной иконографии. Журнальные иллюстрации выполнены в манере массовой изопродукции: лубочной живописи-словесности и сатирической открытки. Простонародный ностальгический лубок, с его наивным реализмом, оказывается звеном между древним и новым текстами. В нем происходит редукция социального типа до упрощенного узнаваемого типажа. Один из самых популярных сюжетов лубка – изображение Иуды на коленях у Дьявола. Первенство текста или картинки (иллюстрации), слова или изображения не было жестко предрешиено: лубок поддерживал их соотно-

⁴⁸⁹ «О...Пятно Москвы» // Будильникъ. – 1902. – № 45. – 17 ноября. – С. 3.

⁴⁹⁰ Слова написаны на обложке. Будильникъ. – 1898. – № 27. – 12 июля.

⁴⁹¹ Будильникъ. – 1890. – № 27. – 15 июня. – С. 3.

шение. Но целостность зрительного ряда распадается благодаря иронии художников.

Таким образом, «квартирный вопрос» задает тему и формирует неустрашимый слой семантики романа «Мастер и Маргарита». Мотив прошел все стадии развития: от сентиментально-психологической до космической. Мы полагаем, что эту часть текста Булгаков создает из лексики, образности журналов «Будильник» и «Сатирикон», которые, вероятно, просмотрены им *de visu*. Писатель имел в виду не конкретный текст, а его модель. Возникает эффект скрытой цитации. Объясняя текст его источниками, не следует впадать в генетическую иллюзию, которая «затемняет» ценность произведения.

В многомерной реальности Булгакова антропоморфизм уступает место теоморфизму. Собственность, «квартирный вопрос» представляют собой власть и добычу. Друг другу противостоят царство Иисуса и царство Пилата. Автор предлагает разные валентности мотива истины. Протяженный мир воспринимается религией как мир световых образов, и Логос выводится из образа света. Белая жемчужина, *color di perla*, освещает темный дом тела⁴⁹². В романе Булгакова усматривается связь с фаустовской идеей власти над временем. Мифопоэтическое представление о «вечном возвращении» совпадает с логикой утопического проекта: пренебрежение настоящим во имя будущего Рая.

М.А. Булгаков декларировал связь с европейской культурной традицией. Эпиграфом к роману стала вариантная цитата. Этот перевод слов Мефистофеля был приведен в романе-эссе Д.С. Мережковского «Иисус Неизвестный» (глава «Иисус и дьявол», 1932). Высказывание Мефистофеля отличает эпиграфичность: способность служить ключом к другим произведениям. Булгаков оптимально использует ситуацию переводимости. Он дает пример структурной цитации. «Так кто ж ты, наконец? / – Я – часть той силы, / Что вечно хочет зла / И вечно совершает благо»⁴⁹³. В переводе сохранены основные черты содержательного и стилистического строя оригинала, его ритмико-гармонические параметры. Функционально

⁴⁹² *Usener H.* Die Perle. Aus der Geschichte eines Bildes // *Usener H.* Vorträge und Aufsätze / hrsg. von A. Dieterich. – Leipzig-Berlin: B.G. Teubner Verlag, 1907. – S. 217. Образ жемчужины (др.-греч. μαργαρίτης, margaritis) в качестве субстанции света встречается в древней традиции – в апокрифе апостола Фомы, в мандаистской «Книге Иоанна».

⁴⁹³ *Булгаков М.А.* Мастер и Маргарита. – С. 7.

использованы приемы образного сходства. Самоназвание Дьявола является образцом семантической оппозиции, присущей роману Булгакова. Трагедия Гёте концентрирует силу архетипической модели: благое / злое, жизнь / движение. Эпиграф свидетельствует о неполемическом, «утвердительно-отрицательном» отношении русского писателя к оригиналу. Цитатой можно считать не только эпиграф, но и композиционный прием контраста в романе. Содержательный смысл синтаксиса выражает принципиальное структурное единство художественного текста. Булгаков вводит строки Гёте в коммуникативный оборот и актуализирует их в пределах русской культуры. Положения Гёте являются для писателя гносеологически исходными и аксиологически эталонными. Булгаков равноценно оплатил долг результатами собственных размышлений: безличное начало в словах Дьявола преодолено началом личным и деятельным.

ГЛАВА IV. «ФАУСТ» В КОНТЕКСТЕ ФИЛОСОФСКОГО И ФИЛОЛОГИЧЕСКОГО ТИПОВ НАУЧНОГО ПОЗНАНИЯ

4.1. Идея совершеннолетия в европейской культуре: парадигма и варианты

4.1.1. Философско-литературный синтез А. Шопенгауэра: «фаустовский человек»

Весомость слова «совершеннолетие» удостоверяется ассерторическим языком статьи Канта «Ответ на вопрос: Что такое просвещение» («Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?», 1784). Знаменитый ответ Канта звучит так: «Aufklärung ist der Ausgang des Menschen aus seiner selbst verschuldeten Unmündigkeit. Unmündigkeit ist das Unvermögen, sich seines Verstandes ohne Leitung eines andern zu bedienen. Selbstverschuldet ist diese Unmündigkeit, wenn die Ursache derselben nicht am Mangel des Verstandes, sondern der EntschlieÙung und des Muthes liegt, sich seiner ohne Leitung eines andern zu bedienen. Sapere aude. Habe Mut dich deines eigenen Verstandes zu bedienen! Ist also der Wahlspruch der Aufklärung» («Просвещение есть исход человека из несовершеннолетия, в котором он сам виноват. Несовершеннолетие есть неспособность пользоваться своим умом без руководства другого. Sapere aude. Имей смелость пользоваться собственным умом. Это и есть лозунг Просвещения») ⁴⁹⁴. С помощью фразы «sapere aude» («осмелюсь знать»), восходящей к одной из эпистол Горация, Кант выразил итог своего века и напутствие веку грядущему. Идеи «интеллектуального совершеннолетия» не изложены им в отдельной работе, но систему взглядов можно восстановить. Совершеннолетняя личность определяет полноценную культурную традицию. Это самое общее знание, и его главные принципы не могут быть выводами из какого-то другого – еще «более общего» – знания. Кант, ссылаясь на Лютера и Лессинга, связывает опыт взросления человека со способностью говорить, с возрастом речи. Спустя несколько лет, в 1792 г., В. фон Гумбольдт писал, что «наступление зрелости», «зрелость суждения», «продолжительность несовершеннолетия» оп-

⁴⁹⁴ Kant I. Was ist Aufklärung? – Wiesbaden: H. Staadt Verlag, 1914. – S. 9.

ределяются условиями положения каждой нации⁴⁹⁵. «Более того, для самого прекрасного и зрелого духа действительность никогда, ни в одну эпоху не представляет достаточной зрелости»⁴⁹⁶.

Понятие «интеллектуальное совершеннолетие» связано с учением Канта о доброй воле как основе метафизической нравственности. Поступки человека обусловлены «всеобщей разумной идеей добра»⁴⁹⁷. Она действует на волю в форме долга, и этот категорический императив распространяется на весь мир. Совершеннолетний человек сочувственно раскрывает любое явление на той глубине, где оно становится сущностью и целью самого себя⁴⁹⁸. Заповедь, основополагающую для этики, Кант переносит на область мышления. Одно из рефлектирующих высказываний Канта звучит так: необходимо воспринимать каждое явление как цель в себе, а не средство для постижения (отображения) чего-то другого.

Согласно утверждению Шопенгауэра, человек, не изучивший философию Канта, относится к тому, кто постиг ее, «как несовершеннолетний к совершеннолетнему»⁴⁹⁹. Идея совершеннолетия связана у философа с художественными и научными представлениями Гёте.

Толкование Шопенгауэра развивает идею «событийной периодичности». Настоящий и последующий опыт понимается как повторение прошлого опыта, хотя и не предполагает постоянное возвращение в чистом виде. В концепции Шопенгауэра важно отметить две характеристики. Во-первых, понятие типологического, или структурного сравнения. Речь идет не о поисках прямых параллелей, но о сравнительном подходе. Во-вторых, положение имеет программный и аналитический характер.

Шопенгауэр пишет о «совершеннолетии» эпохи, культуры, человека. В его работах часто встречается словосочетание «*mündig sein (werden)*» (быть, становиться совершеннолетним). Первой книге сочинения «*Die Welt*

⁴⁹⁵ Гумбольдт В. фон. Идеи к опыту, определяющему границы деятельности государства // Гумбольдт В. фон. Язык и философия культуры / пер. с нем. М.И. Левиной. – М.: Прогресс, 1985. – С. 125, 127.

⁴⁹⁶ Там же. – С. 134.

⁴⁹⁷ *Kant I. Kritik der Urteilskraft* // *Kant I. Werkausgabe: in 12 Bde.* / hrsg. von W. Weischedel. – Frankfurt am Main: Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, 1990. – Bd. 10. – S. 406–407.

⁴⁹⁸ *Ebenda.* – S. 192.

⁴⁹⁹ *Schopenhauer A. Die Welt als Wille und Vorstellung* // *Schopenhauer A. Werke: in 5 Bde.* / hrsg. v. W.Frh. von Lohneysen. – Zürich: Haffmans Verlag, 1991. – Bd. 1. – S. 21.

als Wille und Vorstellung» – «Der Welt als Vorstellung» («О мире как представлении», 1819) – предпослан эпиграф из Руссо: «Sors de l'enfance, ami, réveille toi!» («Выйди из детства, друг, проснись!»)⁵⁰⁰. Шопенгауэр подчеркивает: «Wir werden überhaupt ganz und gar nicht von Sollen reden: denn so redet man zu Kindern und zu Völkern in ihrer Kindheit, nicht aber zu Denen, welche die ganze Bildung einer mündig gewordenen Zeit sich angeeignet haben» («Мы вообще не будем говорить ни о чем должном: ибо так говорят с детьми и с народами в пору их детства, но не с теми, кто усвоил просвещение времени, ставшего совершеннолетним»)⁵⁰¹.

Имена Шопенгауэра и Гёте часто приводятся рядом. По преданию, Гёте сказал о философе: «Когда-нибудь онъ всехъ насъ перерастетъ головою»⁵⁰². Шопенгауэр переводил на английский язык стихи немецких поэтов. Биограф и душеприказчик философа В. Гвиннер полагал, что его переводы превосходили оригинал. В качестве примера он цитировал заключительные строки из «Пролога на небесах» в «Фаусте». «I like to see the oldon now and then, / And do t' avoid a rupture all I can: / In a great Lord for sooth it's very civil / To speak humanely even to the Devil»⁵⁰³. В труде С.О. Грузенберга, посвященном философии Шопенгауэра, параграф № 13 называется «Пессимистическіе мотивы въ художественной литературе. Фаустъ какъ философскій типъ». Автор считает Фауста «безсмертным героем *гносеологической* трагедіи, которая навсегда останется художественной іереміадой интеллектуального пессимизма»⁵⁰⁴. Фауст воплощает «дух интеллектуальной скорби», Мефистофель – «дух лукаваго суемудрія и равнодушнаго скептицизма, граничащаго съ интеллектуальнымъ цинизмомъ»⁵⁰⁵.

Ученые, философы в разное время создавали антологии «извлечений» из сочинений Гёте и Шопенгауэра. Они именовали Гёте «философом

⁵⁰⁰ Ebenda. – S. 29.

⁵⁰¹ Ebenda. – S. 358.

⁵⁰² Штейн В.И. Артур Шопенгауэр, какъ человекъ и мыслитель (1788–1860). Опытъ біографіи. – СПб.: Типо-Литографія А.И. Траншеля, 1887. – Т. 1. – С. 208.

⁵⁰³ Gwinner W. Arthur Schopenhauer, aus persönlichem Umgange dargestellt. Ein Blick auf sein Leben, seinen Charakter und seine Lehre. – Leipzig: Brockhaus Verlag, 1862. – S. 88.

⁵⁰⁴ Все курсивы даются согласно оригиналу.

⁵⁰⁵ Грузенберг С.О. Артуръ Шопенгауэръ. Личность, мышленіе и міропониманіе. Критика нравственной философии Шопенгауэра. Второе заново переработанное издание съ тремя дополнительными главами и указаниемъ литературы. – СПб.: Изд-во Шиповникъ, 1912. – С. 73.

и воспитателем человечества», особенно «Гёте “Годов странствования Вильгельма Мейстера” и второй части “Фауста”»⁵⁰⁶. Ю. Фрауэнштедт цитировал отдельные мысли, «приведенныя въ систему по своему сродству»⁵⁰⁷. В разделе «Житейская мудрость и знание людей» выделен параграф «Возрасты»⁵⁰⁸.

Шопенгауэр ссылаясь на Гёте, когда упоминал о «господах», которые «<...> хотят жить, и жить именно за счет философии» («<...> wollen leben und zwar von der Philosophie leben»)⁵⁰⁹. Утилитарное отношение в качестве аллогенного элемента разрушает картину мира. Шопенгауэр обращался к предельным и предельно широким понятиям, в которых воплощаются мистические импликации и мотивы: время, судьба, смерть. Эта лексика, являясь всеобщей, становится словно «ничьей». Поэзия Гёте истолковывается им через негативные категории: несовершенство, несчастье, незримость, невозвращение (например, греческий миф о Прозерпине в поэзии Гёте)⁵¹⁰. Интерпретация основывается на апофатической концепции.

Логико-философская и теологическая проблематика в сочинениях Шопенгауэра приводит к представлению о метафизическом пределе поэтического высказывания. Переживание стихий как смыслов и строя выражает натурфилософская мысль. Из такого чувствования природы возникает не только элегическая лирика, но обосновываются исторические, естественнонаучные гипотезы. Поэт придает обобщающей мысли метафорическую точность. Ссылаясь на запись Эккермана, философ отмечал, что Гёте заимствовал у него образ «die wirkliche Sonne» («настоящее солнце»), которое «<...> горит непрерывно, и только кажется, что оно погружается в лоно ночи» («<...> ohne Unterlaß brennt, während sie nur scheinbar in den Schooß der Nacht sinkt»)⁵¹¹. Шопенгауэр не раз возвращался к этой метафоре солнца: «Der Tod (man entschuldige die Wiederholung des Gleichnisses)

⁵⁰⁶ Проф. А. Риль и проф. О. Кюльпе. Современная философия. Введение и характеристика главнейших течений / пер. с нем. М.Г. и Н. Секерина; под ред. и с предисл. В.В. Битнера. – СПб.: Изд-во В.В. Битнера, 1904. – С. 49.

⁵⁰⁷ Артурь Шопенгауэръ. Лучи света его философии. Извлечено изъ полного собранія творений Шопенгауэра Юліусом Фрауенштедтомъ съ приложеніем статьи «О воспитаніи» / пер. с нем. Н.Н. Маракуева. – М.: Типо-Литографія Кушнерева и К., 1886. – С. 5, 6.

⁵⁰⁸ Там же. – С. 284–291.

⁵⁰⁹ Schopenhauer A. Die Welt als Wille und Vorstellung. – S. 24.

⁵¹⁰ Ebenda. – S. 428.

⁵¹¹ Ebenda. – S. 368.

gleicht dem Untergange der Sonne, die nur scheinbar von der Nacht verschlungen wird, wirklich aber, selbst Quelle alles Lichtes, ohne Unterlaß brennt, neuen Welten neue Tage bringt, allezeit im Aufgange und allezeit im Niedergange» («Смерть (да простят мне повторение этого сравнения) похожа на закат солнца, которое только кажется поглощенным ночью, но в действительности – само источник всякого света, оно горит непрерывно, приносит новым мирам новые дни, всегда на восходе и всегда на закате»)⁵¹².

Шопенгауэр с интересом относился и к учению стоиков о разумном, волевом начале, и к трагедии Гёте. Философ считал, что в XIX в. западная культура окажется перед опасностью исчезновения, если не сможет по-новому организовать строй психики «фаустовского» человека. Ф. Паульсен называл «безусловно собственной мыслью Шопенгауэра» утверждение, что «воля есть сущность вещей»⁵¹³. Идея намечалась у Канта и Фихте, но окончательно оформилась только у него⁵¹⁴.

В систему западной мысли Шопенгауэр включал мистику как органичный элемент восточного мышления. Он утверждал необходимость ассимилировать элементы восточных культур. Эта идея определила его отношение к христианству. По убеждению Шопенгауэра, новое мировосприятие связано с отрицанием своеволия, с принятием аскезы. Лишь тогда возможно осознание единства всех явлений. Самопознание предполагает активное мистическое начало. Философ стремился выявить восточные принципы в христианстве и привнесенном в него менталитете «фаустовского» человека. Воплощением нового мировосприятия становится Гретхен, ясный и наглядный образ «<...> такого отрицания воли, вызванного великим несчастьем и отчаянием в каком-либо спасении» («<...> von dieser durch großes Unglück und die Verzweiflung an aller Rettung herbeigeführten Verneinung des Willens»)⁵¹⁵. Гретхен является, по сути, этим новым «фаустовским человеком». Шопенгауэр различал два пути героев. На первом пути они добровольно разделяют страдания мира. Судьба Гретхен воплощает второй путь: он ведет «через прочувствованную, собственную, чрезмерную боль» («durch den selbstempfundenen, eigenen, überschwänglichen

⁵¹² Ebenda. – S. 473.

⁵¹³ Паульсен Ф. Шопенгауэр как человек, философ и учитель / пер. с нем. Т.А. Богданович. – Киев: Книгоиздат. т-во «Просвет», 1907. – С. 54.

⁵¹⁴ Там же. – С. 55.

⁵¹⁵ Schopenhauer A. Die Welt als Wille und Vorstellung. – S. 505.

Schmerz»). Именно Гёте показал во всей чистоте сущность этого переворота, «<...> в этот момент совершенного отречения, когда обычно заканчиваются одновременно воля к жизни и ее проявление» («<...> auf diesen Punkt der gänzlichen Resignation, wo dann gewöhnlich der Wille zum Leben und seine Erscheinung zugleich endigen»)⁵¹⁶.

Н.А. Бердяев, напротив, замечал, что менталитету «современного европейского человека» не соответствует мистицизм восточного типа, культивируемый специальными религиозными системами, которые проповедуют аскетизм⁵¹⁷. Но в данном случае речь идет о сознательном вмешательстве в исторический процесс, о предотвращении «заката цивилизации». Его ощущали на Западе задолго до Ф. Ницше. Рождалась новая культура идеациального типа: пробивая себе путь, она предполагала реабилитацию мистики. Шпенглер считал, что Запад не понимает философствование Шопенгауэра и не готов постичь новые процессы западной культуры, которая «перешла» в форму цивилизации⁵¹⁸. Именно Шопенгауэр разгадал это новое направление.

4.1.2. «Фауст» в морфологии культуры Ф. Ницше

Среди сочинений философа отсутствуют аналитические «этюды», посвященные «Фаусту» Гёте. Его мысли нашли отражение в разрозненных высказываниях, кратких умозаключениях (что позволило избежать теоретической ангажированности). «Артистическая метафизика», интуиции проявляются как переживания – моральные, эстетические, религиозные. Философ обозначил круг проблем, внутри которого выстраивалась концепция. В «генеалогии морали» Ницше идея «совершеннолетнего человека» также занимает центральное место⁵¹⁹.

⁵¹⁶ Ebenda.

⁵¹⁷ Бердяев Н.А. Философия свободы. Смысл творчества. – М.: Правда, 1989. – С. 510.

⁵¹⁸ Spengler O.A.G. Seelenbildung und Lebensgefühl // Spengler O.A.G. Der Untergang des Abendlandes. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte. – München: C.H. Beck Verlag, 1990. – S. 393, 436, 479.

⁵¹⁸ Spengler O.A.G. Seelenbildung und Lebensgefühl // Spengler O.A.G. Der Untergang des Abendlandes. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte. – München: C.H. Beck Verlag, 1990. – S. 393, 436, 479.

⁵¹⁹ Ницше Ф. Странник и его тень / пер. с нем. Е.Г. Заболоцкой // Ницше Ф. Собр. соч.: в 5 т. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2011. – Т. 2. – С. 395.

Г. Бенн назвал Ницше «настоящим гигантом послегётевской эпохи». На его взгляд, понятие «морфология культуры» в творчестве Ницше и Шпенглера является «далеко идущей упорядочивающей мыслью в запутанном историческом мире»⁵²⁰. На протяжении всей жизни Ницше искал модель, в которой бы гармонично согласовывались все составляющие. В его морфологию культуры входят два измерения универсума, понятия с высоким уровнем обобщения – сущее и должное. Как отмечал Ф.Г. Юнгер, «Ницше выделялся тем, что рисовал иной образ человека. Человек, которого он видел, не был подчинен этому движению, он превосходил его»⁵²¹. Гёте воплотил цель философии Ницше на завершающем этапе: создать проект идеальной культуры и «лучшего» человека. Ницше предлагал канон, набор требований, с помощью которых может состояться профессиональный художник. Понятие «дух музыки» играет важную роль в достижении культурного синтеза. С помощью индивидуальных примеров философ исследовал генезис идеи, предполагающей онтологизацию музыки в системе культуры. Ницше подчеркивал внутреннюю музыкальность сочинений Гёте, их акустическую семантику. Судьбу человека Ницше воспринимал как музыкально организованный материал. Он включает в себя ряд параметров: динамические оттенки, интервальные соотношения, эмоциональная доминанта, мелодекламация⁵²². Философ называл подобными музыке тех людей, которые «привыкли постоянно покоиться в самих себе и гармонически устраиваться среди всех своих способностей»⁵²³. Медленный темп – наряду с гармонией, отсутствием метрических контрастов – передает покой и созерцание. Эта музыка связана с эстетикой «звучащего молчания» и «незвучащей» основы творческого процесса. «Как редко встретишь теперь человека, который и в тесноте может радостно и мирно жить с самим собой, говоря себе, подобно Гёте: “Лучшее – это та глубокая тишина, в которой я живу и развиваюсь в отношении к миру и в которой я приобретаю то, чего они не могут отнять у меня огнем и мечом”»⁵²⁴. Творчество Гёте несет

⁵²⁰ Бенн Г. Двойная жизнь. Главы из книги / пер. с нем. и вступ. ст. И.И. Болычева // Иностранная литература – 2000. – № 2. – С. 223.

⁵²¹ Юнгер Ф.Г. Ницше. – С. 232.

⁵²² Браудо Е.М. Ницше. Философ-музыкант. – Пг.: Атеней, 1922. – С. 7.

⁵²³ Ницше Ф. Человеческое, слишком человеческое // Отдел девятый. Человек наедине с собой / пер. с нем. С.Л. Франка. – С. 305.

⁵²⁴ Там же. – С. 306.

в себе прообраз всех культур. Тишина нематериальна, неисчерпаема по смыслу. Она принадлежит миру природы и является элементом любого вида искусства. Ее сущность нельзя количественно измерить, эмпирически доказать, ввести в рамки научных дефиниций.

Любое описываемое действие предстает в звуковом воплощении. В звучании человеческого голоса происходит слияние музыки и слова. Ницше соотносил голос с истиной⁵²⁵. В этюде «Звук голоса в различных возрастах жизни» он различал характеристики тембров. Среди них «тон, которым говорят юноши», «тон более зрелого возраста» и тон старости, вносящей «в звук некоторую кротость и снисходительность»⁵²⁶. Он связывал творчество с воспитанием внутреннего слуха, с «искусством быть услышанным»⁵²⁷. В «Путаных мнениях и изречениях» Ницше отмечал, что после долгих поисков в одиночестве он готов внимательно слушать голоса ушедших мыслителей. Философ выделил четыре пары, как в «параллельном чтении», – Эпикур и Монтень, Гёте и Спиноза, Платон и Руссо, Паскаль и Шопенгауэр, – пытаюсь обрести в их парной перекличке, смысловых повторях и несходстве сущность самой культуры⁵²⁸. Ницше искал соответствия в чужих смыслах и отражение собственных значений в художественном образе. Он замечал: «Шопенгауэр имел неопишное счастье видеть гения вблизи – не только в себе, но и вне себя, в Гёте; это двойное отражение основательно научило и умудрило его относительно всех ученых целей и культур. Благодаря этому опыту он знал, каким должен быть свободный и сильный человек, к которому стремится всякая художественная культура»⁵²⁹.

Ницше размышлял о филологических и философских темах в музыкальном контексте. Вслед за В. фон Гумбольдтом, он признавал язык важным средством ретрансляции и знакового воплощения культуры. Философ характеризовал акустический феномен немецкого языка. «В многозвучной силе его корней» он отмечал «удивительные предрасположенность и пре-

⁵²⁵ Там же. – С. 299.

⁵²⁶ Там же. – С. 301.

⁵²⁷ Ницше Ф. Человеческое, слишком человеческое // Отдел четвертый. Из души художников и писателей / пер. с нем. С.Л. Франка. – Т. 2. – С. 144.

⁵²⁸ Там же. – С. 15.

⁵²⁹ Ницше Ф. Шопенгауэр как воспитатель / пер. с нем. С.Л. Франка // Ницше Ф. Собр. соч.: в 5 т. – Т. 1. – С. 386.

дуготованность к музыке – к истинной музыке». И затем привел конкретное имя композитора, творца, создающего произведение. «В поэзии Вагнера чувствуется наслаждение немецким языком, какая-то задушевность и искренность общения с ним; это, за исключением Гёте, не чувствуется в такой степени ни в одном немецком писателе»⁵³⁰. Слово, относящееся к речи, – трихотомично (фонема, морфема, семантема). В музыкальном слове проявляется символическая дихотомия звука и смысла. Ритмоинтонационные обороты, артикуляционные варианты изменения переводят язык в музыку. Голоса Гёте и Вагнера обретают музыкальные качества. Музыка служит актом самопознания. Она помогает понять, благодаря каким внутренним силам духовная жизнь обретает форму самовыражения, и учит управлять ими. «Для сравнения» Ницше ставит Фауста рядом с Сократом, «<...> чтобы убедиться, как современный человек начинает уже сознавать в своем предчувствии границы этой сократической радости познания и стремится из широкого пустынного моря знания к какому-нибудь берегу»⁵³¹. «Внутреннее содержание сократической культуры» философ определял как «культуру оперы», выделяя словосочетание курсивом⁵³². Мысль, выраженная с помощью авторской метафоры, требует разъяснений. Необходимо понять смысловые акценты в методологии философа.

Музыкальная и моральная концептосфера Ницше включает в себя имя Сократа, который выражает чистоту античной мысли. Ницше отмечал, «сколь тесно связана мораль с качествами интеллекта»⁵³³. С точки зрения мыслителя, музыку определяет парэнетика, то есть сумма мудрости, институт «истории мысли». Его представление об умении, воспитании приближается к узусу немецкого Просвещения: культура способствует приобретению навыков и воплощает мораль.

Философ соотносил творчество Гёте с оперой. Среди замыслов Гёте была идея оперы на сюжет «Фауста». Эстетика оперы определяется соотношением музыки и драмы. В опере происходит синтез драмы, лирики и

⁵³⁰ Ницше Ф. Рихард Вагнер в Байройте / пер. с нем. Т.Б. Гейликмана // Ницше Ф. Собр. соч.: в 5 т. – Т. 1. – С. 450.

⁵³¹ Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки / пер. с нем. Г.А. Рачинского. – Т. 1. – С. 116.

⁵³² Там же. – С. 120.

⁵³³ Ницше Ф. Человеческое, слишком человеческое // Отдел второй. К истории моральных чувств / пер. с нем. С.Л. Франка. – Т. 2. – С. 72.

эпоса. Драма является основой действия, она предполагает конфликт и развитие отношений персонажей. Самовыражение героев составляет лирический аспект. Хор проявляет отношение к событиям, происходящим на сцене и за ее пределами: подобное описание соотносится с эпическим началом. Ницше называл оперу «во всех отношениях современной формой искусства» общемирового культурного значения⁵³⁴. С помощью сценической иллюзии опера увлекает в другой мир. В философской топике Ницше «опера» воплощает предельное обобщение, музыкальный сверхжанр (подобно симфонии). Она являет собой и строгое понятие, и метафорическое именование, мифопоэтический образ, художественную категорию. Опера (лат. «делание», «творение», «сочинение») предполагает углубление и расширение сферы значений, выходящих за рамки музыки. В этом слове воплощен западноевропейский дух Нового времени: «В Начале было Дело» Фауста.

Метафорическое высказывание дает начало теоретическому построению. Философ не склонен бесконечно расширять языковые границы музыки. Он остается в сфере музыкального искусства, чем вызвано внимание к древним способам выражения. Через обращение к идиллии, пасторали происходит актуализация понятия жанра «оперы». Пастораль принадлежит разным видам искусства XVII–XVIII вв. Ницше выделял пасторальные образы, идиллическую составляющую в музыкальном тексте. По его наблюдению, потребность в опере «сводится к тоске по идиллии, к вере в первобытное существование доброго и одаренного художественными наклонностями человека». Они образуют «вновь обретенную родину этого идиллического или героически доброго существа»⁵³⁵. В опере философ отмечал «ничем не смущаемое наслаждение идиллической действительностью»⁵³⁶.

Опера дает возможность воплотить идеальные творческие намерения. Голос оперного певца отличается от естественного певческого голоса, он далек от звуков реальной жизни. Благодаря эстетическим устремлениям театра голос-инструмент канонизируется в качестве «преобразованной

⁵³⁴ Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки / пер. с нем. Г.А. Рачинского. – Т. 1. – С. 122.

⁵³⁵ Там же.

⁵³⁶ Там же. – С. 125.

природы». Певец настраивает вокальный аппарат, с помощью искусства улучшает «естественную природность». И слушатель должен принять этот факт. Понимание оперы предполагает определенный уровень подготовки. Гармония мелодических сочетаний требует навыков восприятия, душевных усилий. Речевая модуляция персонажа позволяет расслышать мелодию и постичь породивший ее смысл. В музыкальной мифологии Ницше особое место занимает тотальная лейтмотивная система Вагнера. Неподготовленный слушатель не воспримет его драму. Если публику устраивают клише, она с трудом привыкает к новому. Так, премьера оперы Гуно «Фауст» (1859) не имела успеха.

Ницше выделял в новом времени «три образа человека, из созерцания которых смертные, вероятно, еще долго будут черпать стремление к преобразению своей собственной жизни; это – человек Руссо, человек Гёте и человек Шопенгауэра». О человеке Гёте он говорил, что тот «создан лишь для немногих, именно для созерцательных натур в крупном стиле, и непонятен для массы»⁵³⁷. «<...> его Фауст был высшей и смелейшей копией человека Руссо, по крайней мере поскольку нужно было изобразить последнего в его голоде по жизни, в его недовольстве и тоске, в его общении с демонами сердца. И теперь посмотрите, что рождается из всего этого скопления туч, – наверное, уже не молния! Здесь именно и сказывается новый образ человека – человека Гёте»⁵³⁸. Ницше называл «человека Гёте» «созерцательным человеком высокого уровня, который лишь потому не погибает на земле от голода, что собирает для своего пропитания все великое и достопримечательное, что когда-либо было и еще есть на свете, хотя жизнь есть здесь лишь переход от одного вожделения к другому; он не деятельный человек <...>»⁵³⁹.

Динамический, тональный диапазон оперной роли расширяет масштаб мысли, выходит далеко за ограничения жанра. Ницше также именовал оперой жизнь человечества в ее поступательном движении. «Эстетика жизни» отражает единство динамики существования и эстетических феноменов. Материалом для суждений является музыка: ее синтез со словом и живописью осуществляется в опере, с пластикой и живописью – в балете.

⁵³⁷ Ницше Ф. Шопенгауэр как воспитатель / пер. с нем. С.Л. Франка. – Т. 1. – С. 349.

⁵³⁸ Там же. – С. 350.

⁵³⁹ Там же. – С. 351.

Ницше воплощает идею «панмузыкальности», типичную для эстетики романтизма и символизма, для исканий Шопенгауэра. В основе его метафизических интуиций лежит понятие «жизни». В опере человек «хотел снова дать душу Полигимнии»⁵⁴⁰, покровительнице гимнов в греческой мифологии. В этом жанре все согласуется, чтобы выразить сферу чувственности, дионисийский жизненный элемент: красота голоса, величественное действие, акустическая сочетаемость элементов, ритм⁵⁴¹. Ницше формировал понимание оперы как формы жизни, способной свободно воплощаться в действие, слово и музыку. Искусство может изучаться, как и явления органического мира, с помощью методов наук о жизни. Ницше не приписывал энергии мысли полезные цели. Она не обладает служебной функцией, ее не нужно применять и прилагать. Мысль имеет целью саму себя: «первобытное, дико-цветущее, причудливо-прекрасное и богатырски-произвольное, начиная от народной песни вплоть до “великого варвара” Шекспира», «<...> мы обильно пользуемся “варварскими преимуществами” (“barbarische Avantagen”), к которым апеллировал Гёте против Шиллера, чтобы выставить в более благоприятном свете бесформенность своего Фауста»⁵⁴². Гёте для Ницше – «один из тех победителей, которые, познав глубочайшее, должны полюбить самую основу жизни». «Поэтому в их присутствии мы действительно чувствуем себя человечно и естественно и готовы воскликнуть вместе с Гёте: “Какая роскошная, драгоценная вещь – живое! Как приноровлено оно к своему состоянию, как истинно, как реально!”»⁵⁴³.

Ницше создал философский музыкально-теоретический дискурс, который, прежде всего, составляют тексты Гёте, Вагнера, Шопенгауэра. По его убеждению, в творчестве Гёте происходит онтологизация музыки, рассматриваемой как синтетическая форма искусства. Она определяет худо-

⁵⁴⁰ Ницше Ф. Человеческое, слишком человеческое // Отдел четвертый. Из души художников и писателей. – Т. 2. – С. 160.

⁵⁴¹ Е.М. Браудо писал: «Это возрождение Диониса кажется Ницше единственной целью просвещения и культуры. Даже немецким классикам Гёте, Шиллеру, не дано было высидеть до этой мысли. Только Кант и Шопенгауэр победили оптимизм рассудочного теоретического мышления. Обнаружив призрачность явлений, они совершили великий переворот, направивший культуру народов единственным верным трагическим путем». – Браудо Е.М. Ницше. Философ-музыкант. – Пг.: Атеней, 1922. – С. 38.

⁵⁴² Ницше Ф. Человеческое, слишком человеческое // Отдел четвертый. Из души художников и писателей. – Т. 2. – С. 162, 163.

⁵⁴³ Ницше Ф. Шопенгауэр как воспитатель. – Т. 1. – С. 331.

жественность текста, выявляет символическое содержание. Границы между философией и культом, искусством и религией становятся подвижными. Музыкальная философия помогает избежать рассудочных конструкций и лексического комбинирования. Она позволяет иметь дело не с проблемами и понятиями, но с самими явлениями и жизнью.

Ницше увидел в трагедии Гёте «воплощение самой ненародной загадки, которую задали себе новые времена в лице жаждущего жизни теоретического человека»⁵⁴⁴. Называя «Фауста» загадкой, философ относил трагедию к одной из разновидностей паремий – народных афоризмов – и создал этнокультурный фон для восприятия.

4.2. О.А.Г. Шпенглер о фаустовских этнокультурных архетипах

Шпенглер с присущей ему точностью определений противопоставлял зрелость культуры непосредственности восприятия. Как заметил русский экономист и философ Я.М. Букшпан, Шпенглер изучал душу каждой отдельной культуры, ее перводушевность (*Urseelentum*)⁵⁴⁵. Букшпан назвал Шпенглера «великим символистом»⁵⁴⁶. «Мысль его проникнута убеждением, что все сущее становилось (*alles was ist, auch geworden ist*) ... В ставшем отражается становление (*im gewiordnen spiegelt sich das Werden*)»⁵⁴⁷.

Шпенглер дополнил ряд Шопенгауэра, в который входили такие понятия как «фаустовская душа», «фаустовское человечество», «фаустовское существование», «фаустовская нация», «фаустовская культура», «фаустовская память». Он продолжил последовательность: «фаустовский конфликт», «фаустовская опасность», «фаустовские деньги», «фаустовское денежное мышление», «фаустовская техника», «фаустовский изобретатель и первооткрыватель» и т.д. Он комментировал их с намеренными «педагогическими» повторами отдельных положений, с педантичной аргументацией, дидактически-избыточной ясностью. Вокруг каждого из этих понятий выстраивается сюжет. Шпенглер переходил от единичных, уникаль-

⁵⁴⁴ Ницше Ф. Рихард Вагнер в Байройте. – Т. 1. – С. 464–465.

⁵⁴⁵ Букшпан Я.М. Непреодоленный рационализм // Освальд Шпенглер и Закат Европы. Н.А. Бердяев. Я.М. Букшпан. Ф.А. Степун. С.Л. Франк. – М.: Книгоизд-во «Берег», 1922. – С. 75.

⁵⁴⁶ Там же. – С. 79–80.

⁵⁴⁷ Там же. – С. 73.

ных явлений к множеству форм, видов в диахронии и синхронии их развития.

Мыслитель выстраивал модель типологии культур в сочинении «Закат Западного мира» («Der Untergang des Abendlandes», 1918). Он отмечал, что философией этой книги обязан творчеству Гёте, мир которого является организмом и существом. Сочинения поэта представляют собой морфологию в высшем смысле⁵⁴⁸. Завершение фаустовской мудрости предстает как разрешение целостного знания в огромной системе морфологического родства. Он представил в работе специфически фаустовский комплекс мыслей.

Шпенглер отражал систему значимых этнокультурных архетипов. Он исследовал семантический статус образа как структурного архетипа и стремился не просто восстановить его ценностную значимость, но возобновить нуминозное воздействие на человека. Философ трактовал термин «архетип» не в юнгианском смысле, но, скорее, в духе Платона, средневековых схоластов или биологов – создателей теории номогенеза (эволюционной диатропики)⁵⁴⁹. Сторонники данной теории применяли термины «архетип», «идеальный тип» в качестве синонимов⁵⁵⁰. Ученые-биологи выявляли действие имманентных законов развития формы. Изучение «законов гармонии» требует определить всеобщие, типологические основы. Шпенглер писал о различных морфологических архетипах, обнимающих собой взаимобратимое пространство хаоса-порядка. Для ретрансляции мифологии философ охватывал все виды художественной деятельности. По сути, он отважился на попытку описать морфологию культурных языков, т.е. языков исторического человека.

Размышляя над мирозданием, понимаемым как процесс развития, Шпенглер обращался к творчеству Гёте. Он писал, что историк в своем ис-

⁵⁴⁸ *Spengler O.A.G. Der Untergang des Abendlandes. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte. – München: C.H. Beck Verlag, 1990. – S. 129.* Далее ссылки на издание приводятся в тексте, в круглых скобках указывается страница.

⁵⁴⁹ Самость – ключевой архетип в аналитической психологии Юнга. Образ выражает идею обретения самости личностью. – *Юнг К.Г. Аналитическая психология. Тавистокские лекции / пер. с нем. и ред. В.В. Зеленского. – СПб.: МЦНК и Т «Кентавр», 1994. – С. 125.*

⁵⁵⁰ Из научного наследия С.В. Мейена. К истории создания основ эволюционной диатропики // Эволюция флор в палеозое: Сборник научных трудов / отв. ред. И.А. Игнатьев; Тр. ГИН РАН. – М.: ГЕОС, 2003. – Вып. 556. – С. 107.

следовании придерживается фактов, но история должна сохранять в себе детство и мечту, «нечто гётевское» (S. 132). Гёте в страсбургский период (1770–1771) поставил цель создать фаустовский образ мировой истории. Сохранились его наброски произведений о Сократе, Цезаре, Магомете, Эгмонте, о легендарном персонаже Агасфере (Вечный Жид). Философ перечислил высокие символы исторической страсти фаустовского человека. К ним относятся исповедь и самонаблюдение, вечная забота, тяга к далям прошлого и будущего, исследование истории, обращенное назад. Шпенглер назвал еще один символ исторической дали, заботы и длительности – государство, устремленное вперед. Художественный язык форм поможет постичь форму государственного устройства.

Морфология мировой истории предстает как часть огромной физиогномики всего человеческого. Физиогномика, перенесенная в духовную область, становится искусством портрета. Фауст является портретом целой культуры. Философ противопоставлял аполлонический тип человека античности – типу «Фауста» Нового времени. Фаустовский глаз («das faustische Auge») охватывает картину миростановления. Фаустовский человек странствует в поисках свободы и власти над пространством. Шпенглер представлял фаустовский мир как необъятную даль, бесконечно далекую цель и страстное стремление проникнуть вглубь. Фаустовская культура направлена на расширение во все стороны света, имеет ли оно природу политическую, хозяйственную, духовную. Прасимвол фаустовской души возникает из безграничного пространства: картина мира Коперника, открытия Колумба, «завоевание» воздуха, путешествие к Северному полюсу. Фаустовский инстинкт, деятельный, волевой, направлен в будущее и подобен готическому собору с его вертикалью. Исключительно фаустовским является отрицание ограниченного чувства родины и неукротимое желание свободы, одиночество переселенцев в Америку, испанских конквистадоров, калифорнийских золотоискателей (S. 432–437). Именно сила фаустовского существования оформила круг внутренних опытов так, как их не могли обрести ни один другой человек и другое время.

Небывалый подъем охватил германский мир в X веке. Фаустовская душа, родившаяся в западноевропейских странах около 1000 г. посредством мистического акта переживания глубины, обнаруживает себя в бесчисленных образах. Во многих из них четко выражена форма народа. Из

народностей империи Каролингов Шпенглер выделял немцев, французов, итальянцев, испанцев. Нации фаустовского стиля обретают определенные очертания во времена Оттона Великого (962–973 гг.). Вскоре они сменяют пранароды каролингского периода. Форма народов этой культуры тяготеет к бесконечности, пафос протяженности проявился во времени: нации фаустовского типа создает династическая идея. Династия символизировала время воли и действия (S. 760, 772, 773).

Шпенглер полагал, что смысл настоящей (бессознательной и внутренне необходимой) символики коренится в феномене смерти. Любая религия и философия имеют свой источник в размышлении о смерти. Новая культура пробуждается с идеей о смерти. Именно в ней открывается тайна пространства. Эту мысль о макрокосме он связывал со словами Гёте из «Фауста»: «Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis» («Все преходящее есть только подобие»). В начале готики возникла история о конце мира – миф о Рагнарёке. Подобная концепция повторяется в древней скандинавской поэме «Волуспа» и в христианской обработке памятника древневерхнегерманской эпической поэзии «Муспилли» (IX в.). Здесь обрела «выражение и символ фаустовская, и никакая другая, душа» (S. 547). Около 1000 г. на Западе распространилась мысль о конце мира. Рождение «Я» равнозначно рождению всемирного страха: перед откровениями, чудесами, апокалиптическими картинами, проникновением в суть вещей. До сих пор каждая культура начинала осознавать себя с нового взгляда на близкий конец света, с первой мысли о нем (S. 815–816). По убеждению Шпенглера, именно тогда родилась фаустовская душа западных стран. Понятие «конец» многозначно. Оно включает в себя конец мира – Апокалипсис, смерть; конец книги Апокалипсиса и невозможность завершить произведение; миф о конце века и конец традиции парадигм. Придумывание конца, разнообразное по форме (теологическая, литературная, политическая), становилось способом утешения перед лицом смерти.

На Востоке развивалось народное творчество, апокалиптическая литература. Шпенглер утверждал: Книга Иова по внутренней силе не имеет себе равной во всей арабской культуре. В ней сохранился исламский, а не иудаистский дух. Философ, имея в виду этимологию слова, отмечал, что Иов приходит к чистому исламу, (араб. الإسلام, al-islām, покорность, подчинение, предание себя Аллаху). Это единственный трагический персонаж,

чье магическое чувствование Шпенглер сравнивал с переживаниями Фауста (S. 852–853).

В магическую раннюю эпоху исполняются ожидания апокалиптики. По окончании эоны (др.-греч. αἰών «время жизни», «поколение») происходит воскресение героя, как бы его ни называли: Мессия, второй Адам, Саошиант (грядущий спаситель в зороастризме) или Энош. Наступает новый всемирный возраст – «Царство Небесное».

1000-му году предшествовала подготовка Реформации. Шпенглер упоминал реформаторские движения в отдельных культурах Запада и Востока. В 1059 г. Григорий VII, со всей страстностью фаустовской натуры, решил осуществить идею папского управления миром в форме универсального феодального объединения, в котором короли станут вассалами. Лютера Шпенглер назвал последним великим схоластом из школы Оккама. Лютер всецело освободил фаустовскую личность: между нею и бесконечностью исчезает фигура посредника – священник (S. 925, 54). На взгляд Шпенглера, внутренняя история магической религии завершилась при Юстиниане (527–565 гг.), фаустовской религии – при Карле V (XVI в.) и после Тридентского Собора (1545–1563 гг.) (S. 879).

Шпенглер выделял восемь культур, достигших зрелости и осуществивших себя: китайская, вавилонская, египетская, индийская, античная, арабская, западная культура и культура майя. Мыслитель ссылаясь на очерк Гёте «Эпохи духа» («Geistesepochen», 1817), в котором писатель дал глубокую характеристику четырех этапов культуры: предвремя, раннее время, позднее время и цивилизация (Vorzeit, Frühzeit, Spätzeit, Zivilisation) (S. 143, 598). Морфологию органического начала, истории, жизни Шпенглер называл физиогномикой. Физиогномику чувства истории определяет прачувство заботы. Забота о будущем выражает фаустовское восприятие души, которая стремится к бесконечности через все чувственные границы. С помощью перспективы она переносит центр замыслов в даль. Забота является душевным эквивалентом понятия «даль», имеющего двойной смысл: будущее и пространственная дистанция. По убеждению Шпенглера, к фаустовской культуре – с ее усиленным жизненным чувством – приближаются китайская и египетская культуры. Они воплощают заботу о прошлом и будущем (S. 177, 403, S. 16).

Шпенглер писал о мифической творческой силе фаустовской души, о мирочувствовании, которое воплотили воображаемые пространства. Древние царства населены кобольдами, карликами, эльфами. Фаустовский ландшафт простирается от Прованса трубадуров до собора Святого Михаила епископа Бернварда Гильдесгеймского (S. 144). Фаустовский человек, уже в период создания исландских саг, был типом энергичной, повелительной, динамической культуры. Он имеет разные образы, меняющиеся в зависимости от духа времени, выступает в атмосфере и в условиях определенного столетия. Сначала предстает как Парсифаль и Тристан, затем как Гамлет, Дон Кихот и Дон Жуан. Далее, в новом превращении, – как Фауст и Вертер; наконец, как герой современного романа о жизни мирового города. Шпенглер полагал, что фаустовскую этику и волю к власти, перенесенную в реальные политические, экономические условия, выражает миллиардер Ундершефт, персонаж драмы Шоу «Майор Барбара» (1905) (S. 447, 478).

С появлением фаустовского мышления возникала специфически западноевропейская проблема воли. В XVII столетии, на вершине европейской культуры, слово «жизнь» означало то же, что и «воля». Фаустовская душа вымаливала единственный дар: желание свободного волеизъявления. Посвятить свою жизнь Дьяволу означало отдать ему свою волю. Фаустовская ответственность, освобождение вместо резиньяции определяют динамику бесконечности. Ранними фаустовскими мыслителями философ называл И.Д. Скота, Оккама, Лейбница и Гёте. Динамическое бодрствование являлось для них борьбой двух сил «Я» – воли и рассудка. Фаустовская душа видит свой способ существования не во внешнем человеке, а в личности, в характере (S. 331, 852). Душевную динамику фаустовского бытия составляет триединство: мысль, чувство, воля. Данную культуру философ называл культурой воли (Willenskultur). Воля и мышление в картине души представляют то же, что направление и распространение, история и природа, судьба и причинность в картине внешнего мира. Воля связывает будущее с настоящим; мышление соединяет безграничный мир с тем, что находится «здесь и сейчас». На взгляд Шпенглера, фаустовскую культуру, достигшую зрелости, символизируют и динамическая картина Вселенной Галилея, Ньютона, и динамическая картина души с волей как центром отношений.

Фаустовские натуры судят о человеке по его деятельности, воспринимают личность как действующую. С этой точки зрения они оценивают намерения, основания, убеждения, привычки – то, что объединяется в слове «характер». Шпенглер говорил, что настоящую биографию (вроде «Поэзии и правды» Гёте) создает характер как форма подвижного существования. В нем, при изменчивости в частностях, достигается высокое постоянство в принципах. Не подлежит сомнению глубокое родство характера и воли. Характер в «картине жизни» означает то же, что воля в «картине души». Основное требование западных этических систем (как бы ни отличались их метафизические и практические формулы) звучит одинаково: человек должен иметь характер, который образует себя в потоке жизни. Фаустовское впечатление о человеке формирует отношение жизни к действию.

Фаустовской формой морали является моральный императив. Шпенглер приводит содержание фаустовских императивов – от времени создания готических соборов, крестовых походов до Канта, Фихте и далее, вплоть до проявлений воли западных государств, власти экономики и техники. Борьба против внешних планов жизни, активность, решимость, самоутверждение, поединок с впечатлениями мгновения (близкое, осязаемое, легкое) помогают достичь того, что имеет всеобщее значение и протяженность, духовно связывает прошедшее и будущее. Философ объявлял опыт чисто фаустовским понятием. Он означает активность духа: отыскивает и вызывает впечатления, с тем чтобы преодолеть их осязаемое присутствие, привести в безграничное единство, через которое разрешается их наглядная разобщенность (S. 505– 506).

Фаустовская драма в культуре также является драмой характеров. Шпенглер полагал, что фаустовская трагедия биографична и всецело обнимает круг жизни. Он писал о глубине эзотерики фаустовской души, потребностью которой является динамический центр, идеальное средоточие в бесконечности. В энергии направления проявляется воля к власти. Фаустовское «я» становится властителем в пространстве мира и в пространстве картины.

Западный человек внутренне нуждается в драме, исполненной перспектив и планов. Ему необходима сцена, которая отменяет чувственные преграды и вбирает в себя весь мир. Этику фаустовского человека можно постичь благодаря трагедии Шекспира, ее динамическому развитию и ка-

тастрофам. Безумный Лир во время бури в ночной степи оказался между шутом и сумасшедшим нищим, его «я» затерялось в одиночестве и в пространстве. Он выражает фаустовский род страдания (S. 418, 443, 169).

Шпенглер писал о глубине эзотерики фаустовской души. Произведение искусства имеет душу, вне пределов пространства, границ, числа. Фаустовская душа могла забыть сном об античности. Фаустовская группа, имеющая душу, физиогномию, историю, образуется вокруг идеала чистой пространственной бесконечности. Шпенглер выделял – наряду с аполлоновским и магическим видами искусств – фаустовскую историческую группу. В сочинениях философа определение «фаустовский» сопровождается север («hier im faustischen Norden»). Бургундия и Нидерланды стали родиной масляной живописи и готического стиля, здесь возникли фаустовские миры форм. Фаустовская душа нашла свое первое выражение в архитектуре: ее макрокосмом становится древний собор. Шпенглер относил готический собор к северной вере. Готика свидетельствует о наличии фаустовского мира богов мощного порыва. Многие мотивы северного орнамента имеют прагерманское или кельтское происхождение. В X в. образуется целостный фаустовский орнамент. Он украшает, в частности, германские соборы эпохи Оттонов (X в.) и Гогенштауфенов (XII–XIII вв.). Собор изнутри открывается от портала к главному алтарю. В этом же заключается смысл перспективы в картинах: схождение линий становится центром Вселенной (S. 289, 276).

Фаустовскими искусствами в высшем смысле философ называл полифонную, контрапунктную музыку, масляную перспективную живопись, офорт и аналитическую математику. Они имеют значение прафеноменов и требуют особого взгляда художника. Глубочайшая форма и метафизическое значение картины сосредоточиваются в горизонте и освещенных дальях. Так возникает фаустовское чувство формы. Художественное обладание бесконечным пространством достигает полного развития к 1550 г. Оно выражается в ритме соборов и обретает завершение в «Тристане» и «Парсифале» Вагнера. Центром является инструментальная музыка: от нее тянутся нити ко всем духовным формам. Строгий контрапункт возник в Нидерландах и Бургундии в XIV столетии, вслед за введением терц и секст. Нидерланды, таким образом, являются родиной контрапункта. Бах создал контрапунктную форму. Философ отмечал период около 1650 г. Именно

тогда старинная ансамблевая инструментальная музыка «concerto grosso» и сонаты для сольных инструментов освободились от телесности, присущей человеческому голосу (S. 308, 361–363). Философ называл фаустовским искусством инструментальную музыку А. Корелли, Алессандро и Доменико Скарлатти, Д. Тартини, Я.В.А. Стамица.

Шпенглер считал фаустовским искусство фуги, стиль которой разрешает отдельный момент в бесконечности и представляет собой параллель к аналитической геометрии. Благодаря нидерландцу Генриху Зеландскому (1323–1382) стиль фуги стал основанием большого искусства. Франко-фламандский композитор Орландо Лассо (1532–1594) развил до совершенства язык тонального пространства. В музыкальных формах строгого песнопения, мессы, пассивы, мотета он выражал фаустовскую душу, ее судьбу и мироощущение. Струнные инструменты представляют в созвучии оркестра краски дали, как и безграничная инструментовка Бетховена. Музыку XVIII столетия философ воспринимал как искусство темноты, в которой пробуждается внутреннее зрение. Звездное небо и вечерняя заря являются фаустовскими символами. Воображаемая, не зависящая от часа темнота становится атмосферой фаустовского душевного пространства (S. 326, 415–417). Трагедия Гёте рождена из духа котрапунктной музыки. В Германии XVIII столетия действительно существовала культура музыки. Герой Гофмана капельмейстер Крейслер воплощает поэтическую концепцию немецкого музыканта.

Стремление фаустовской души к бесконечности через все границы создало форму западноевропейской ландшафтной живописи. С помощью перспективы центр замысла картины перенесен вдаль. Художник созерцает второй лик, душу ландшафта, и в этой природе отражается судьба. Шпенглер выстроил ряд имен великих музыкантов и живописцев: от Орландо ди Лассо и Палестрины до Вагнера, от Тициана до Лейбля, Мане и Маре (S. 315). Рембрандт был лучшим мастером всех времен, его мощные ландшафты пребывают в мировом пространстве. В. Лейбль стал последним великим офортисмом, произведения которого исполнены рембрандтовской бесконечности (S. 315, 372–374).

Шпенглер считал «отрывком истории души» превращение фресок Ренессанса в масляные картины. Линейная перспектива переходит в атмосферическую. Философ выделял имена Леонардо да Винчи, Рафаэля и Ми-

келанджело: их образы обладают подвижностью, устремленностью в глубину и даль. Леонардо да Винчи был открывателем в разных сферах. Интуиции сделали его предшественником Лейбница и Гёте. Он являл в своих картинах атмосферические тайны, обдумывал возможность летать, освободить себя от земного тяготения. В живописи Леонардо в высшей степени воплотилось фаустовское стремление, символы фаустовского полета: вознесение, духовная отрешенность ангелов и святых, низвержение во Ад. Философ писал, что душа Леонардо потерялась в далеком будущем, но его глаз и рука повиновались духу времени (S. 357, 360).

В западной живописи XVI в. происходят решающие изменения. Переживание глубины фаустовской души удается запечатлеть в движении картины. Одновременно с ландшафтным планом картин (далекие виды с горных вершин) зритель постигает динамическую бесконечность Бога. Этот символ в высшей степени проявляется в парковом искусстве северо-французских мастеров (особенно у А. Ленотра).

Истинный художник создает картину при помощи двух штрихов, живописных пятен и оттенков. Он воспроизводит мир с помощью бестелесного намека на нечто видимое. Так возникает микрокосм для глаза и слуха фаустовского человека. В живописи – от поздних картин Тициана до Коро и фон Менцеля – материя струится под таинственным действием «ломанных» цветов и бликов. Шпенглер ссылался на учение Гёте об энтоптических красках атмосферы: писатель прослеживал связь идеи пространства и смысла цветов. Философ считал голубой и зеленый цвета фаустовскими, монотеистическими цветами уединения, заботы, связи данного момента с настоящим и будущим, предопределения Вселенной. Католический голубовато-зеленый цвет часто встречается внутри больших соборов (S. 368, 318, 327).

Пробудившаяся фаустовская культура потребовала великого символа, который постиг бы пра-чувство бесконечности времени, истории, сменяемости поколений. В германско-католической готике таким символом стала Скорбящая Мать, Mater Dolorosa. Ее образ через столетия воплотил фаустовское всемирное чувство, цель поэзии, искусства и благочестия. Рядом с Сыном Божиим возник образ Матери Божией. Он вобрал в себя все мистерии о рождении и страданиях (S. 823, 831–832). Фаустовский человек ищет в любви не только влечение, но великий образ Данте – заботливую

мать. Микеланджело, расписывая плафон Сикстинской капеллы, настойчиво стремился вместить аполлоновский мир с присущей ему могучей, чувственной телесностью. Но при этом вторая, готико-христианская душа Данте сопротивлялась. В идее материнства постигается развитие мира. В религиозном искусстве Запада возвышенной задачей становится изображение кормящей матери. Шпенглер сравнивал Офелию и Гретхен с изображениями Девы Марии в раннем готическом искусстве, с Мадоннами Рафаэля. Фаустовским является идеал Мадонны, начиная с Беатриче. Гёте, вводя образ Елены, стремился представить мир как великое Всё. Шпенглер увидел мирообразующую роль женского начала в мистической заключительной сцене трагедии Гёте (S. 271, 353, 359).

Шпенглер не раз повторял, что фаустовская культура – в противоположность античной – является культурой душевного исследования, самоиспытания, историей большого стиля. С точки зрения Шпенглера, западная культура является историей автобиографий, исповедей и дневников. Они выражают в личной форме этос культуры, ее ценности. Исповедальное намерение предполагает единство эмоционально-волевых процессов, обретает явные и скрытые формы воплощения. Вся северная поэзия представляет собой выразительное искусство исповедания. Творчество Гёте и поэму Данте «*La vita nuova*» он называл примером глубочайшего самоисследования (S.18).

Для фаустовского человека портрет сделался подлинным и единственно исчерпывающим выражением его жизненного чувства. Портрет XVI–XVII вв. становится бесконечным во всех смыслах: он принадлежит истории и природе. В нем биографический человек понимается как центр мира. Образы Гольбейна Младшего, Тициана, Рембрандта или Гойи являются исторической исповедью. Ряд автопортретов Рембрандта представляет собой автобиографию Гёте. Именно так должны быть написаны биографии великих культур. Фаустовский язык выражает становление. Поэтому к числу достижений западного искусства принадлежат портреты детские и семейные (S. 334, 341).

В глубоком смысле великие произведения искусства остаются незавершенными. Это касается картин Леонардо, гравюр Рембрандта, трагедии Гёте. Передать содержание «Фауста» невозможно, так как художник не властен над мистическим переживанием. В законченных произведениях

Ренессанса Шпенглер отмечал недостаток «бесконечности». Искусство, не способное вместить фаустовское содержание, не имеет души, жизненной истории и перспектив в развитии стиля (S. 316, 360).

Шпенглер повторял, что фаустовское искусство предназначено не для всех: метафизический элемент закрыт для непосвященных. Философ выделял в эзотерической культуре типы, принадлежащие к фаустовскому человечеству. Среди них «непонятый художник», «умирающий с голоду поэт», «осмеянный изобретатель», мыслитель, «который будет понят через столетия». В основе этих судеб лежит пафос дистанции, в котором таится призвание к бесконечному и, следовательно, воля к власти. Там, где утихает напряжение дистанции, исчезает фаустовское жизненное чувство (S. 420–423).

Фаустовский стиль представляет собой целостность, начиная с раннего романтизма – до рококо и ампира. Стиль, как и культура, является прафеноменом в строгом смысле слова. Он всецело выражает переживания и судьбу человека, его становление, атмосферу духовности. Стиль не имеет отношения к материальным границам культур. Шпенглер выделял фазу западного искусства (1500–1800): от поздней готики до упадка рококо и конца фаустовского стиля. В опере Вагнера «Тристан и Изольда» умирает последнее из фаустовских искусств. На взгляд Шпенглера, три имени определили три зрелых столетия фаустовского искусства. Микеланджело старался оживить умерший мир форм. Леонардо да Винчи предчувствовал новый мир. Гёте чувствовал, что этого нового мира уже не будет. Фауст, достигнув цели, умирает. Фаустовское искусство уходит, когда осуществляет свои внутренние возможности, исполняет назначение в биографии культуры (S. 361, 374, 377).

Мифологическая субстанция древних культур преобразуется в динамическом смысле. Шпенглер определял темп развития, такт фаустовского существования и духа с помощью музыкального термина *allegro con brio* (ит. «живо, с огнем»). В романе «Страдания юного Вертера» изображена картина рубежа юности, знакомая каждому фаустовскому человеку. В ней снова возникает раннее время Петрарки и миннезингеров. Когда Гёте делал наброски к «Прафаусту», он был Парсифалем. Завершив первую часть, он стал Гамлетом. И только со второй частью он становится всемирным человеком XIX столетия, постигшим Байрона. По убеждению Шпенглера,

вторая часть «Фауста» Гёте, «Парсифаль» Вагнера сообщают современнику, какой образ примет его душевность в следующем, последнем творческом столетии (S. 147). Парсифаль, Дон Кихот, Гамлет, Фауст – разные проявления одного характера – находятся в процессе становления, их судьбы обобщают исторический кризис.

Шпенглер именовал культуру живым телом душевности, цивилизацию – ее мумией. Философ делил западноевропейскую жизнь на два периода – до и после 1800 г. Первый период определял жизнь в ее полноте и самоочевидности: она росла изнутри в мощном порыве – от детских дней готики до времени Наполеона и Гёте. Второй период представляет жизнь больших городов, лишенная корней. Мыслитель противопоставлял культурное понятие «деятельность» и цивилизационное понятие «работа». Фаустовское мировое чувство действия живет в каждом великом человеке – от династий Гогенштауфенов и Вельфов до Фридриха Великого, Наполеона и Гёте. Из-за механизации органической картины мира возникла работа (в современном словоупотреблении) как «цивилизованная форма фаустовской деятельности». Свою эпоху Шпенглер именовал веком чисто экспансивной деятельности, исключая художественную и метафизическую продуктивность. Высший этос предполагает только действие. На взгляд Шпенглера, смысл целого тысячелетия выражает сцена из трагедии Гёте, где Фауст переводит «В Начале было Дело». Физиогномика мирового свершения станет последней фаустовской философией (S. 454, 62, 209).

Шпенглер противопоставлял Фауста двух частей трагедии: в начале и в конце творчества Гёте. Страстный исследователь в уединении полуночи вызывает Фауста второй части и нового столетия: тип практической, дальновидной деятельности, направленной на внешний мир. Гёте предвосхитил образ Западной Европы: цивилизация вместо культуры, внешний механизм вместо внутреннего организма, интеллект как душевная окаменелость вместо угасшей души. Для фаустовского человека цивилизованной стадии сущность мира исчерпывается причиной и действием. Фаустовская этика предполагает действие, а формой его духовного существования является социализм. Умиравший Фауст – социалист, человек исторической заботы – воспринимает будущее как задание и цель. С точки зрения Шпенглера, социализм есть фаустовское жизненное чувство, ставшее «иррелигиозным». Он рассматривал социализм как фаустовский пример цивили-

лизованной этики (S. 462–465). Этический социализм представляет собой достигнутый максимум жизненного чувства под знаком цели, воли к власти. Фаустовский человек видит в истории напряженное развитие к цели. Мифологическая субстанция древних культур Запада и Востока преобразована здесь в динамическом смысле.

Именно фаустовскому человеку присуще желание применить на практике знание естественных взаимосвязей. Герой Гёте становится символом подлинной культуры первооткрывателей. Жизненное чувство, устремленное вовне и вверх (глубоко родственное готике), выражено в монологе Фауста, на заре рождения паровой машины в конце XVIII века. Во второй части Фауст, занятый предпринимательским трудом, познал высшее просветление. Со времен ранней готики фаустовская техника вторгается в природу, чтобы ее покорить. Но существует опасность: Дьявол может обещать первооткрывателям всю земную власть. Так, доминиканец Петр Перегрин мечтал о *perpetuum mobile*, чтобы отнять у Бога Его могущество. Человек с фаустовским мышлением истощает природу, полагая, что земля должна работать (S. 1187, 1189).

Фаустовское денежное мышление «открывает» целые континенты, превращает энергию природы в финансовую энергию. Шпенглер противопоставлял телесные деньги аполлонического стиля (отчеканенную монету) фаустовско-динамическим деньгам отношений (учет кредитных единиц). Философ сравнивал аполлонические деньги как величину и фаустовские деньги как функцию, силу. Экономическая судьба каждого человека зависит от того, является ли он частью этой силы или противостоит ей. Диктатура денег, развиваясь, приходит к своей естественной кульминации и в фаустовской, и в любой другой цивилизации (S. 1156, 1179, 1193).

Основу западной трагедии составляли сюжеты, отдаленные в пространстве и времени. Выделяя трагедии прошлого и будущего, к последнему роду философ относил «Фауста», драму Ибсена «Пер Гюнт», «Сумерки богов» и «финальную часть оперы “Кольцо Нибелунга”» Вагнера. Фаустовская трагедия исчезла в своей позднейшей немецкой форме, тем не менее, в культуре живет неудержимое фаустовское стремление к преодолению и открытиям (S. 413, 330).

С точки зрения философа, завершается последнее достижение фаустовского исторического мышления. Его составляют органическая связь

отдельных общностей друг с другом, их включение в мировую историю единой физиогномики. Взгляд охватывает судьбы универсума. Физиогномика мирового свершения станет последней фаустовской философией и историей.

4.3. Воля к смыслу: традиция И.В. Гёте в сочинениях Г.Г. Швиттау

Имя литератора, экономиста Г.Г. Швиттау (1875–1950) теперь почти неизвестно, но заслуги ученого перед современным гуманитарным мышлением неизмеримы, авторитет безусловен. Швиттау был достойным преемником А.Н. Егунова (1824–1897), одного из первых экономистов-статистиков, потомок которого Андрей Егунов станет страстным гётеанцем.

Швиттау провел полвека в детальном изучении экономической статистики, занимался аналитической и практической работой в этой сфере. Он воспринимал статистику как науку о культуре, вслед за Гумбольдтом, писавшим, что статистика нуждается в реформе: «<...> она должна была бы, исходя из природных условий страны и характера его населения, стремиться описать и свойства их сил в деятельности, страдании и потреблении»⁵⁵¹. Швиттау осуществлял труд по накоплению эмпирических знаний – с надеждой на то, что следующие поколения сумеют применить их для построения цивилизации, соответствующей чаяниям человека.

Выходец из немецкой семьи, он считал своей родиной русскую языковую и географическую среду. Швиттау получил классическое гуманитарное образование, занятия статистикой поддерживали в нем интерес к истории культуры. Ученый обосновывал классификацию социальных институтов: с одной стороны, «системы культуры» (хозяйство, право, наука, религия), с другой, внешняя организация общества (государство, политические партии, экономические союзы). Он хорошо представлял конвертацию финансового капитала в символический капитал. Швиттау понимал,

⁵⁵¹ Гумбольдт В. фон. Идеи к опыту, определяющему границы деятельности государства // Гумбольдт В. фон. Язык и философия культуры / пер. с нем. М.И. Левиной. – М.: Прогресс, 1985. – С. 133.

что в «скучных» финансовых выкладках содержится историко-литературный и человеческий смысл⁵⁵².

В этот период деятели часто прибегали к литературному материалу для культурно-философских, этических, социологических выводов и обобщений. Так, Т.Г. Масарик в «Мировой революции» (1925) обращался к теме преодоления фаустовского начала⁵⁵³. Швиттау тоже использовал стилистико-ситуационные парафразы трагедии Гёте, которую он воспринимал как историко-философскую параболу. Имя поэта, немецкая культура играли особую роль в процессе формирования мысли Швиттау. Тем более, Гёте связывал мир бытового, культурного общения с семантикой экономических категорий, что проявилось в деятельности Фауста⁵⁵⁴. Этот контекст наиболее соответствовал природе интересов, убеждений, равно как и типу личности Швиттау⁵⁵⁵.

О чем бы Швиттау ни рассуждал – о государственном бюджете, о прусской статистике XVIII века, «созданной трудами Фридриха Великого II»⁵⁵⁶, о современной политике труда на Западе – речь идет о поиске универсальных основ межличностного взаимодействия. «Въ живомъ служеніи этому делу, можно сказать, впервые у человека крепнет сознание своей солидарности со всемъ человечествомъ»⁵⁵⁷. Эта идея, которая сейчас кажется «общим местом», имеет отношение к каждому человеку, воспроизводится на всех этапах развития социальной, художественной мысли, рефлексии о гуманитарном знании.

⁵⁵² Швиттау Г.Г. Государственный бюджет в Англии (Историко-сравнительный очерк). – СПб.: Типография тов-ва «Общественная польза». – С. 15. Сохраняем оригинальную орфографию и пунктуацию, выделения курсивом.

⁵⁵³ Масарик Т.Г. Мировая революция. Воспоминания: в 2 т. / авторизован. пер. с чешск. Н.Ф. Мельниковой-Папоушек. – Прага: Пламя-Орбис, 1926. – Т. 1.

⁵⁵⁴ Например, Гёте содействовал развитию Йенского университета, стремился к его экономической модернизации. Он принимал участие в устройстве новых научных, культурных институтов внутри университета и за его пределами. – См.: Müller G. Vom Regieren zum Gestalten. Goethe und die Universität Jena. – Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2006. – S. 31. Эта реформаторская инициатива была предпринята в ряду других энергичных административных мероприятий.

⁵⁵⁵ П.А. Кропоткин в книге «Mutual aid: a factor of evolution» («Взаимная помощь как фактор эволюции»), изданной в Лондоне в 1902 г., тоже не раз ссылаясь на Гёте.

⁵⁵⁶ Швиттау Г.Г. Введение в экономическую статистику. – СПб.: Тип. Ю.Н. Эрлихъ (влад. А.Э. Коллинсъ), 1910. – С. 109.

⁵⁵⁷ Швиттау Г.Г. Трудовая помощь в России. Часть 1. – Пг.: Типография Ю.Н. Эрлихъ, 1915. – С. VII–VIII.

Швиттау читал Гёте, его идеи он мог воспринять и опосредованно, через произведения Герцена с их сложной жанровой структурой⁵⁵⁸. Как известно, Гёте стал использовать термин «Weltliteratur» в 1827 г. Он осмысливал судьбу европейских сочинений в странах Востока и преодоление европоцентризма, восприятие собственных произведений за рубежом. Швиттау дал коммуникации более широкое и специальное толкование: «міровое производство въ связи съ міровымъ общеніемъ»⁵⁵⁹, «исторія развитія идеи междунаго сближенія»⁵⁶⁰; современная политика труда, регулирование промышленных конфликтов⁵⁶¹, трудовая помощь и попытка спасти ручдельные промыслы⁵⁶². При этом ученый сохранял основной круг значений: способность постигать ценностную категорию вещей и явлений.

Культурно-значимый лексикон в творчестве Швиттау организуют несколько определений. Они отличаются высокой частотностью употребления: процесс «все более теснаго *мирового общенія*»; «международное общеніе (какъ взаимоотношенія между субъектомъ и объектомъ мірового хозяйства)»; «міровое производство въ связи съ міровымъ общеніемъ»; «всё содержаніе экономической географіи, какъ науки о міровомъ хозяйстве»; «міровое хозяйство, какъ одно целое, определяемое естественно-географическими условіями нашей планеты». Идеи «международной кооперации», «междунаго сближенія» – та общность, к которой можно было апеллировать и от имени которой действовать. Она обладает большим семантическим потенциалом, высокой прагматической адаптивностью по отношению к разным временам и народам. Данная группа понятий использовалась ученым в аргументативно значимых контекстах.

Межкультурный дискурс (глубинная структура) Швиттау распознается на границе между немецкой и русской философско-гуманитарной мыслью. Знания были вызваны к жизни не только знакомством с классиче-

⁵⁵⁸ Они включают в себя элементы беллетризованного социально-философского эссе, воспитательного романа, автобиографии, записок.

⁵⁵⁹ Проф. Г.Г. Швиттау. Соціально-економічні очерки. – Одеса: Книгоизд-во А.А. Ивасенко, 1918. – С. 56.

⁵⁶⁰ Проф. Г.Г. Швиттау. Русская кооперация на международномъ рынке. – Берлин: Изд-во И.П. Ладъжниковъ, 1920. – С. 114.

⁵⁶¹ Швиттау Г.Г. Промышленные конфликты. Экономическое исследование въ области современной политики труда на Западе. – СПб.: Типографія Ю.Н. Эрлихъ (влад. А.Э. Коллинсъ), 1911.

⁵⁶² Швиттау Г.Г. Кустарная выставка и съезд кустарей въ Петербурге. – СПб.: Гос. типографія, 1913.

скими произведениями, но впечатлениями от повседневной жизни Германии «со свойственным ее национальному духу живым откликом и интересом ко всему проистекающему»⁵⁶³. Комплекс немецких влияний не получал у Швиттау немедленный и эффективный отклик. Он претворялся спустя какое-либо время и тем самым свидетельствовал о внутреннем переживании, осмыслении пришедшего извне эстетического импульса.

Ключевым в философии Швиттау является понятие «воли»: оно несет в себе экзистенциальную напряженность. Швиттау изучал «волю» как пространственно-временное явление, как феномен социальный и мифопоэтический⁵⁶⁴. Воля обладает энтелехией: императивом тождества самой себе и внутренней заданностью. Не бывает событий, внешних по отношению к человеческой воле. Данная проблема связана с теорией двойственной истины, развиваемой Д. Вико в его «Новой науке» («*Scienza Nuova*», 1725), а впоследствии Гёте. Наряду со строго регламентированными истинами рационального мышления существуют истины, оправданные стремлениями воли. Истинам разума противопоставлялась правда интуиции, религиозной веры, предания. Символы и образцы выражают глубинную суть природы и духа, «*innere Form*», согласно Гёте⁵⁶⁵. Идеи Гёте стали источником духовного обновления, спасавшим от позитивистской таксономии, при этом Швиттау сохранял уважение к конкретным фактам. Ученый исходил из того, что понимание объекта исследования дается через переживание, раскрытие его «внутренней формы». Он замечал: «Наука со всеми устанавливаемыми ею научными положениями должна представляться намъ какъ единая живая, творческая сила. Наука не только должна расширять наше понимание мира, но и углублять наши чувства и укреплять нашу волю»⁵⁶⁶. Швиттау избегал нормативных требований, указывая на «нелогичность» устройства природы и человечества, их живое многообразие.

Ученый соотносил социальные понятия с автономной тканью общественной жизни и ее сложными формами. Подобно Гёте, он прибегал к

⁵⁶³ Проф. Г.Г. Швиттау. Революция и народное хозяйство в России (1917–1921). – Лейпциг: Центр. тов-во «Кооперативное изд-во», 1922. – С. 7.

⁵⁶⁴ Проф. Г.Г. Швиттау. Соціально-економічні очерки. – Одесса: Книгоизд-во А.А. Ивасенко, 1918. – С. 15.

⁵⁶⁵ Walzel O. Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters: Handbuch der Literaturwissenschaft. – Potsdam: Athenaion Verlag, 1923. – S. 150–151.

⁵⁶⁶ Проф. Г.Г. Швиттау. Соціально-економічні очерки. – Одесса: Книгоизд-во А.А. Ивасенко, 1918. – С. 13.

биологическому термину «ткань» и старался ограничить вмешательство в нее. Длительная эволюция жизни несопоставима – по времени, масштабам, по координации и числу «сплетаемых» элементов – с тем, что сможет сделать отдельный человек.

Ряд работ ученый написал в период 1917–1923 гг., время болезненной социальной трансформации России. Швиттау понимал, что любая революция несет в себе разрушительный потенциал, порождает опьянение властью, вседозволенность. Но считал, что это цена освобождения от застоя: появилась возможность взамен старой интеллигенции создать новую – с иным сознанием и духовным строем⁵⁶⁷. «Новая Россия» знаменовала становление уникального социума и уникальной культуры, где цель и ценность должны обусловить друг друга, образовать единое целое⁵⁶⁸. Швиттау приводил аргументы в пользу наступившего мира, чувствуя, что сам не стал его частью. Он осознавал (и в известной мере принимал) поставленные ему границы⁵⁶⁹.

Стремление к изящному выражению было для него не менее ценным, чем принцип разумной выгоды. Когда дело касалось общественно-политических проблем, Швиттау говорил со всей силой монологической инвективы. Эмоциональные модусы содержания – трагический, героико-патетический – напоминают Гёте юношеской поры «Бури и натиска». Приведем «ненаучный» по тону и стилю пассаж. Он является продолжением «сюжета» и внесюжетной кульминацией. Едва ли не одно из самых суггестивных мест, оно явно форсирует основные мотивы целого и, в этом смысле, является ключевым. «Мировая трагедия еще не доиграна до конца. Господствующий над миром злой гений решил удержать занесенный над врагом окровавленный меч раньше, чем все человечество оказалось голодным и разутым. Со своей мифистофельской улыбкой злой гений решил как будто продлить мировое представление: дать время народам, доведенным в своей взаимной злобе и ненависти до бешенства, накопить новые силы и средства, чтобы ринуться вновь друг на друга еще в одной и быть может

⁵⁶⁷ Проф. Г.Г. Швиттау. Основы капиталистического строя (Лекция, читанная на политическом семинаре). – Одесса: Агитационная секция Центрального комитета объединенного студенчества г. Одессы, 1917.

⁵⁶⁸ Проф. Г.Г. Швиттау. Социально-экономические очерки. – Одесса: Книгоизд-во А.А. Ивасенко, 1918. – С. III.

⁵⁶⁹ Проф. Г.Г. Швиттау. Революция и народное хозяйство в России (1917–1921). – Лейпциг: Центр. тов-во «Кооперативное изд-во», 1922. – С. 7.

последней для них кровавой схватке»⁵⁷⁰. В высказываниях появляются риторические штампы, глаголы обретают прагматическое значение директивы: «не может не затронуть», «сотворить», «вдохнет», «скажет свое положительное радостное утверждение». Швиттау часто прибегал к курсивам: интонационные (дыхательные) паузы внутри непрерывности мысли, паузы, завершающие мысль, выделяют значимость отдельных слов и словосочетаний. При этом ученый смог удержаться в пределах чисто интеллектуальной страстности и не нарушил работу мысли порывами настроения (прежде всего, настроения политического). Размышления выдержаны в тоне философской публицистики.

Таким образом, идея «международной кооперации», «мирового хозяйства» определяет интеллектуальную биографию Швиттау и ее концептуальный драматизм. Русский мыслитель пытался обрести ту антропологическую основу, к которой культура приближается, не достигая ее. Ученый наметил путь к современному прочтению «общения идей». Одним из первых в России он участвовал в решающем научно-гуманитарном событии двух столетий.

4.4. Московский лингвистический кружок: культура как синхронистический разговор

В научных дискуссиях начала XX в. осуществлялось лингвофилософское толкование понятий, проявлялась рефлексия по поводу культуuroобразующей функции языка. Это был период их расцвета (хронологически весьма краткий). Полемика обусловлена ростом литературно-художественных движений рубежа веков, а также развитием исследований (А.А. Потебня, А.Н. Веселовский). Московский Лингвистический Кружок (МЛК) являлся неотъемлемой составной частью и своеобразной моделью того уникального культурного поля, которое сложилось в России в начале прошлого века. Институциональным центром членов Кружка была также Государственная академия художественных наук (ГАХН). Оценка теоретических интересов участников и полученных ими результатов должна осуществляться в контексте истории этих двух институтов. Их судьбы особенно переплелись после 1921 г. Эстетика и теории МЛК развивались

⁵⁷⁰ Там же. – С. 13.

приблизительно в одно и то же время: в конце 1910-х – первой половине 1920-х гг.

Кружковцы были вполне сложившимися мыслителями. Они накопили собственный опыт естественнонаучных и гуманитарных исследований, отразили реальность, в которой жили «дух времени и места», пространство общения. В дискуссионном сообществе возник ряд лингвофилософских концепций, в них рассматривались «отдельное слово», «речь», «дискурс». Владение языками становится откровением о том, что в действительности поэт пишет на всех языках сразу. Очередной логический шаг заключается в следующем: учить чужие языки необходимо, чтобы уметь переводить. Именно перевод является условием разговора. Процесс перевода включает в себя заблуждение, построение и критику гипотез, поиски словесных, идиоматических эквивалентов (иногда безуспешные). Он так же богат значениями, как и окончательный текст.

«Перевод» из технического лингвистического понятия превращается в принцип философской рефлексии, источник понимания культуры и познания⁵⁷¹. Члены МЛК понимали перевод не только в узком и собственном смысле слова: с языка на язык. Культура функционирует как знаковая система. Основным структурным (и структурирующим) устройством в ней выступает естественный язык. Поэтому проблема перевода возникает в тот момент, когда жизненный опыт претворяется в культуру. Переводами (в широком смысле слова) фактически оказывались рецепции творчества писателей, ученых, любое преобразование опыта в текст. В этом проявилось типичное для эпохи Серебряного века сближение науки и художественной культуры. А.И. Ромм, В.И. Нейштадт, Б.В. Горнунг имели большой переводческий и редакторский опыт. Г.Г. Шпет перевел «Феноменологию духа» Гегеля. В предисловии он обсуждал вопросы перевода с точки зрения истории, филологии⁵⁷². Философ переводил также переписку Шиллера с

⁵⁷¹ *Якобсон Р.О.* О лингвистических аспектах перевода // Р.О. Якобсон. Избранные работы / предисл. В.В. Иванова; сост. и общ. ред. В.А. Звегинцева; пер. с англ. О.В. Звегинцевой. – М.: Прогресс, 1985. – С. 361–368.

⁵⁷² *Шпет Г.Г.* От переводчика // Гегель Г.В.Ф. Сочинения: в 14 т. Т. 4. Феноменология духа. – М.: Изд-во соц.-экон. литературы, 1959. – С. XLVI–XLVIII.

Гёте для собрания сочинений Шиллера⁵⁷³. Даже в период ссылки он вел переговоры по поводу издания⁵⁷⁴.

Представители классической немецкой филологии XIX в. (Ф.А. Вольф, Г.К. Узенер) подчеркивали «непонимание» изучаемого текста. С немецкими учеными кружковцев объединяло представление о слове как «организме» и основной конструкции, критика атомистических взглядов на язык. Они рассматривали теорию символа как составную часть лингвофилософской рефлексии. Участники Кружка утверждали лингвистику в качестве строгой науки, в духе немецкой традиции. Границы между дисциплинами обусловлены логическими схемами их методов и реальным многообразием изучаемого мира. Но стихийно они превышали это стремление. Поэты и «артисты в душе», они выходили за пределы чистой науки⁵⁷⁵.

Чуткий к многообразным импульсам, импрессиям своего времени, «верный гётеанец»⁵⁷⁶ А.Г. Габричевский создал образ-парадигму «гётерономия», указывая на традицию Гёте. В 1924 г. он прочитал курс из 25 лекций о Гёте в Институте слова при ГАХН. Он написал статью «Гёте и Фауст» для издания трагедии в переводе В.Я. Брюсова. В 1930-е гг. принял участие в подготовке двух томов «юбилейного» полного собрания сочинений Гёте. Основной теоретический труд «Введение в морфологию искусства. Опыты по онтологии искусства» Габричевский посвятил «всем тем, в ком живет образ Гёте»⁵⁷⁷. Ученый приступил к непосредственной работе над «Морфологией» не позднее середины 1921 г. (время организации ГАХН). На его взгляд, теория искусства и литературы «подведомственны

⁵⁷³ См. Шиллер И.К.Ф. Собр. соч.: в 8 т. / пер. с нем. под общ. ред. Ф.П. Шиллера. – Т. 8. Письма. – М.; Л.: Academia-ГИХЛ, 1950.

⁵⁷⁴ Густав Шпет: Жизнь в письмах. Эпистолярное наследие / сост., коммент., археогр., вступ. ст. Т.Г. Щедриной. – М.: РОССПЭН, 2005. – С. 408. (Г.Г. Шпет, Н.И. Игнатовой. – Томск, Колпашевский пер. 9, кв. 2. 13. IV. 1936).

⁵⁷⁵ Гуревич Л.Я. Творчество актера. О природе художественных переживаний актера на сцене. – М.: Гос. академия худож. наук, 1927. – С. 22–23. Гуревич писал о книгах, посвященных вопросам художественного творчества. В них приводятся бесчисленные документы, «свидетельствующие о том, что всякое подлинное художественное произведение вырастает из органически-эмоциональной жизни художника и, постепенно обособляясь от него, заставляет его все еще трепетать теми чувствами, которые он хочет перелить в свое создание, чтобы освободиться от них, “um sich persönlich zu befreien”, употребляя выражение Гёте» (Там же. – С. 31).

⁵⁷⁶ Габричевский А.Г. Морфология искусства / сост., введ., примеч. и коммент. Ф.О. Стукалова-Погодина. – М.: Аграф, 2002. – С. 86.

⁵⁷⁷ Там же. – С. 83.

биологии», науке о жизни в самом широком смысле этого слова⁵⁷⁸. Он говорил об «установке человека, практически овладевающего пространством, то, в чем Шпенглер увидел специфический жест фаустовского человека»⁵⁷⁹. Ученый цитировал: «Licht=Auge» (Goethe)». И дал примечание: «свет=зримость, свет = глаз (Гёте)». Гёте писал о свете как активной творческой силе в сочинении «К теории цвета («Zur Farbenlehre», 1810): «Die Farben sind Taten des Lichts, Taten und Leiden» («Цвета суть деяния света, деяния и страдания»).

Габричевский стажировался в Германии, занимался в Мюнхене в семинаре историка искусства П. Франкля. Он был тесно связан с философской традицией и эстетикой Германии XIX–XX вв. и рано пришел к своей теме. Дальнейшее развитие состояло в разнообразном переосмыслении первых набросков. Ученый в течение всей жизни осуществлял желанный проект «гётерономии». Поэтическую мысль он проверял с помощью правильно построенных силлогизмов и отчетливо разделенных категорий. Понятие «гётерономия» трудно уловить в сети привычных академических квалификаций. Оно возникает из линейной экстраполяции биологического термина «гетерономия». Человек, проживая, поддерживая энергию подвижного языка, имеет потребность обратиться к тому, кто может «сжать» слово в определении (рассматриваемом в семиотическом, историко-культурном аспектах). «Гётерономия» соотносится также с терминами, имеющими постпозитивный словообразовательный формант «номия». *Notn*, *n-men* (и.-евр.) выражает движение вглубь, идею пребывания внутри. «Другой» (др.-греч. ἕτερος) указывает на способность организовать опыт «иного», не принуждая к воспроизводству готовых решений; *nomos* (др.-греч. νόμος) означает закон, систему взглядов и стройное звучание, гармонию. В ономатетической традиции подчеркивается «внутренность» имени, его «эндоцентричность. Имя Гёте в неологизме Габричевского становится средой обитания: это «хронос» и «топос». Образ Гёте как поэтическая вершина и воплощение мифа давал большие возможности для проекции чувств человека.

Ученый писал о гётерономии мистической, религиозной, исторической, нормативной, общественной, научной, о гётерономии как образе-

⁵⁷⁸ Там же. – С. 220.

⁵⁷⁹ Там же. – С. 249.

иероглифе⁵⁸⁰. «“Современность” в искусстве как Гётерономное задание и новая реальная связь, правда вторичная, но действительная благодаря слабости и дезориентированности искусства, утратившего космос»⁵⁸¹; «<...> границы декоративного рельефного или начертательного произведения определяются не автономно, но Гётерономно – формой и материалом трехмерного объекта, на который они нанесены»⁵⁸². Данное понятие Габричевский употреблял по отношению к тектоническому сооружению, предполагающему «пространственную динамическую среду. <...> Гётерономность всякой тектоники – решающий первичный фактор для проблемы архитектуры»⁵⁸³. Ученый выделял слагаемые архитектурного строения – «ядро здания» и его оболочку (одежда)⁵⁸⁴. Прежде всего имеются в виду теория одежды (Bekleidung) Г. Земпера, «принцип в одежде» («das Prinzip in Bekleidung») А. Лооса⁵⁸⁵. «Однако в нас есть глубокое интуитивное знание, выражающее самую суть творчества как такового, и гласящее словами Гётевской мудрости “Natur hat weder Korn noch Scheide. Alles ist sie mit einem Male” [Природа не знает ни ядра, ни оболочки. Она — то и другое одновременно] <...> Остается лишь целостный, индивидуальный и неделимый организм»⁵⁸⁶. Важное значение – в связи с «ядром» и «оболочкой» – имело представление об «органическом» начале. Этот емкий термин, центральный в эстетике XX века, разрабатывали еще немецкие просветители. Семантически он тесно связан с понятием «пластическое». Он являет собой вариант представлений натурфилософии XVIII–XIX вв. о некой активной созидающей целостности, имеющей как творческое, так и биоморфное значение. Например, Гердер, рассматривая историю вопроса об органическом, вводил понятие «die bildende Natur» (образующая природа)⁵⁸⁷. Универсальное понятие «органическое» развил Гёте. История термина обрела продолжение в философии немецкого романтизма. «Органическое» может

⁵⁸⁰ Там же. – С. 377, 378.

⁵⁸¹ Там же. – С. 384.

⁵⁸² Там же. – С. 241.

⁵⁸³ Там же. – С. 450.

⁵⁸⁴ Там же. – С. 402–429.

⁵⁸⁵ Loos A. *Ins leere Gesprochen*. – Berlin: Verlag «Der Sturm», 1921. – S. 108–113.

⁵⁸⁶ Габричевский А.Г. *Морфология искусства* / сост., введ., примеч. и коммент. Ф.О. Стукалова-Погодина. – М.: Аграф, 2002. – С. 468–469.

⁵⁸⁷ *Гердер И.Г. Идеи к философии истории человечества* / пер. с нем. и примеч. А.В. Михайлова, отв. ред. А.В. Гулыга. – М.: Наука, 1977. – С. 653.

осмысляться и как метафора роста, жизни, и как некая автономная «самотворящая» сущность, как представление о целостности.

Неологизм «гётерономия» становится ключевой комплексной метафорой представлений кружковцев о культуре. В эту регулирующую метафорическую систему входил ряд идей.

Морфология языка. Серебряный век русской культуры проявлял интерес к «живой» материи, сопротивляющейся концептуализации. Живое слово, живой смысл были предметом исследования лингвистов, философов, художников. Модель языка МЛК является попыткой проникнуть во внутреннюю форму живого движения. Слово «интроецируется» в формы действий, образов, аффектов человека. Для подобного слова уже имелись названия: *Σπόρος λογότυπο* («семенной логос» в античной философии), «*der lebendige Keim der endlosen Formationen*» («живой зародыш нескончаемых формаций») Гумбольдта, «*die Morphologie der Sprache*» Гёте. Габричевский проводил исследование в морфологических терминах. Московские «формалисты», следуя Гёте, назвали «морфологическим» свой метод изучения природы и выявления эстетических качеств искусства⁵⁸⁸.

Учение о «внутренней форме слова». Для членов МЛК представление о «внутренней форме» берет свое начало в творчестве В. фон Гумбольдта и И.В. Гёте. В 1920–1930-е гг. немецкий язык был языком мировой науки. Понятие «внутренней формы», введенное В. Гумбольдтом и перенесенное в русскую традицию А.А. Потебней, было возрождено и развито Шпетом. Оно обозначало интенциональность, которая предшествовала семантическим и фонетическим формам. Знак, текст, язык, понимаемые как «слово», связаны с процессом образования смысла. В традиции – от античности до «Евангелия от Иоанна» – слово является законом, правилом, разумом, пропорцией. «Внутренняя форма» предстает как собственно предмет (сущность, идея воплощения разумного замысла) и как метод его реализации. Каждая часть «внутренней формы» соотносится с целым, и полнота смысла обусловлена целостностью конкретной культуры. Более того, она представляет собой «живое понятие»: формы растут и осуществляются. Поиск «внутренней формы» предполагает осмысление исходно-

⁵⁸⁸ *Якобсон Р.О.* Работы по поэтике / сост. и общ. ред. М.Л. Гаспарова. – М.: Прогресс, 1987. – С. 275.

этимологического и семантического процесса. Она становится изображением «понятийного субстрата» (или доминантного «концепта») слова.

Понятие «*Verwandschaft*», «сродство», перешло в натурфилософию Гёте из алхимии («*Die Wahlverwandschaften*», 1809). Научная морфология и этимология возникли на основе сравнения форм в различных языках индоевропейской семьи. Как отмечал П. Серию, Гёте был одним из мыслителей, который помог Якобсону решить проблему целостности языковых явлений⁵⁸⁹. Якобсон выделял ряд понятий: «*affinité*» (сходство и притяжение), «языковой союз», «конвергенция». Греческие атомисты трактовали химическое понятие «сродство» (*συγγένεια*) как «симпатия», «склонность к объединению», «причина соединения атомов». Опираясь на авторитет Гёте, Якобсон переводил «*Wahlverwandschaft*» французским словосочетанием «*convergence de développement*», конвергенция в развитии⁵⁹⁰.

Г.Г. Шпет и его ученики в ГАХН (А.Г. Габричевский, Д.С. Недович, Н.И. Жинкин и др.) разрабатывали также идею «внутренней формы» в философии искусства. Шпет понимал «внутреннюю форму» в традиции Канта и в искусстве вообще как «невидимое совершенство предмета» и как отношение между формами умопостигаемыми и конкретными⁵⁹¹. Но именно Габричевский особенно активно развивал данную идею в отечественном искусствознании. Он опирался не только на сочинения Гёте, но на Гёрреса, создававшего свою «органомию», «науку о целом»⁵⁹². Понятие «органическое» в философском понимании просуществовало вплоть до первых десятилетий XX века⁵⁹³. В художественной речи осталось наиболее близкое ему по значению слово «соприродное».

⁵⁸⁹ Серию П. Лингвистика географов и география лингвистов: Р.О. Якобсон и П.Н. Савицкий // Роман Якобсон: Тексты, документы, исследования / отв. ред. Х. Баран, С.И. Гиндин. – М.: РГГУ, 1999. – С. 348–353.

⁵⁹⁰ Якобсон Р.О. О теории фонологических союзов между языками. Доклад на IV международном Конгрессе лингвистов (Копенгаген, август 1936 г.) // Якобсон Р.О. Избранные работы. – М.: Прогресс, 1985. – С. 92–104.

⁵⁹¹ См.: Грюбель Р. «Красноречивей слов иных / Немые разговоры». Понятие формы в сборнике ГАХН «Художественная форма» (1927) в контексте концепций Густава Шпета, русских формалистов и Михаила Бахтина // Логос. – 2010. – № 2 (75). – С. 2.

⁵⁹² См.: Гёррес Й. Афоризмы об органомии // Эстетика немецких романтиков / сост., пер. с нем., вступ. ст. и коммент. А.В. Михайлова. – М.: Искусство, 1987. – С. 202–205.

⁵⁹³ См. понятие «органическое» в кн.: Словарь художественных терминов ГАХН. 1923–1929. – М.: Логос-Альтера, Ессе Ното. – С. 304.

В 1920-е–1930-е гг. в центре дискуссий стоял вопрос о социальной, межличностной природе познания, культуры и истории. Исследовалась степень участия личности в семиотических и эстетических процессах. Проблема стала особенно актуальной в связи с растущим интересом к биографии и автобиографии, классическим примером которой является «Поэзия и правда: из моей жизни» (1831) Гёте⁵⁹⁴. Биографии «Гёте» (1913) и «Рембрандт» (1916) Г. Зиммеля были опубликованы в переводе А.Г. Габричевского.

Зиммель сосредоточил внимание на том, как биографическая личность становится поэтической, художественной. Философ называл это «метафизическим счастьем существования Гёте: гармония или параллельность сознательного личного бытия и саморазвития с предметной картиной структуры вещей»⁵⁹⁵. Говоря об отношении Гёте к «гомеровскому вопросу», Зиммель замечал: «<...> распределение Гомера на многих авторов он сначала, под давлением Вольфовских доказательств, как будто и признал; но лишь только показалась хотя бы возможность снова восстановить его единство, он страстно примкнул к нему, и из всех его высказываний ясно, что раздробление казалось ему ложным именно потому, что оно было раздроблением»⁵⁹⁶. Участники МЛК исследовали онтологический статус образа и символа. На них оказали влияние идеи Г. Зиммеля о видимом, о наглядности, об отношениях живописи и психологии, тела и души.

Таким образом, приоритетным для членов МЛК явился вопрос о языке (языках) как средстве артикуляции содержаний. Продолжая традицию Гёте, они утверждали, что текст должен обладать морфологической ясно-

⁵⁹⁴ Эти принципы воплотились в ряде исследований, построенных как творческие биографии. См., например: *Boyle N. Goethe. Der Dichter in seiner Zeit: in 2 Bd. / aus dem engl. übers. von H. Fliessbach. – München: Verlag C.H. Beck, 1995. – Bd. 1.* Характерны названия глав: «Anfänge eines Dichters», «Ortwechsel» («Становление поэта», «Перемена места»).

В компаративистике необходимо обсуждать опосредующие культурные и психологические «звенья» между текстом-источником и творчеством авторов следующих поколений, принадлежащих к другой культуре. Таким опосредующим звеном между Гёте и рецепцией биографического жанра является творчество Бергсона. Идеи французского философа оказали исключительное воздействие на интеллектуально-художественные круги молодой Европы и России. Уже в первой его большой работе – в диссертации «Опыт о непосредственных данных сознания» («*Essai sur les données immédiates de la conscience*», 1888) – содержатся размышления о свободе и глубинном «Я».

⁵⁹⁵ Там же. – С. 67.

⁵⁹⁶ Там же. – С. 77.

стью. Культурная потребность в рефлексии и создание концептуального языка представляют двуединый процесс. Состояния и чувства становились артикулированной мыслью. Метод интерпретации слов-понятий предполагал выявление всех смыслов. Кружковцы интерпретировали и оценили их на основе высокой филологической культуры.

Александр Ильич Ромм (1898–1943), член президиума МЛК, продолжал классическую традицию в поэзии. «Поэт, филолог, интеллигент, переводчик»⁵⁹⁷, горожанин из среды культурного разночинства императорской России, он остался «тенью» в чужих судьбах. Его замыслы жили больше в намерениях и возможностях, чем в осуществленных результатах. Подборку стихов в Интернет-журнале подготовил М.Л. Гаспаров, предварив ее биографической справкой⁵⁹⁸.

Ромм искал лингвистические основания для художественного опыта и принимал во внимание различие подходов. Осмысляя схождения эстетических и лингвистических практик, поэт демонстрировал глубокое понимание эволюции и актуального состояния филологии. Как и многие участники МЛК, он занимался теорией и практикой перевода, переводил «Курс общей лингвистики» («Cours de linguistique générale», 1916) Ф. де Соссюра⁵⁹⁹.

Интеллектуальным контрапунктом становится проблема разговора. Ромма интересовал конверсационный анализ, «разговор» во всей его целостности: смена речевых действий, интонации, экспрессивные звукосочетания в живом общении, обстановка и атмосфера⁶⁰⁰. Он понимал культуру

⁵⁹⁷ См.: «Любимый брат мой...». Письма Михаила Ромма Александру Ромму (1925–1943). Публикация Р.М. Янгирова // Киноведческие записки. – 2001. – № 50. – С. 164. – 26. IV.1928 [Иркутск–Москва].

⁵⁹⁸ Александр Ромм. Стихи 1927–1928 гг. / публ. и вступ. ст. М.Л. Гаспарова [Электронный ресурс] // Academic Electronic Journal in Slavic Studies Toronto Slavic Quaterly University of Toronto. – 2002. – № 2. – URL: <http://www.utoronto.ca/tsq/02/romm.shtml>. См. также: *Ромм А.И.* Сайт «Век перевода». – URL: <http://vekperevoda.com/1887/romm.htm>.

⁵⁹⁹ 5-го марта 1925 г. А. Ромм выступил в ГАХН с докладом «Оригинал и перевод». — См.: *Тоддес Е.А., Чудакова М.О.* Первый русский перевод «Курса общей лингвистики» Ф. де Соссюра и деятельность Московского Лингвистического кружка: материалы к изучению бытования научной книги в 1920-е гг. // Фёдоровские чтения-1978. – М.: Наука, 1981. – С. 230.

⁶⁰⁰ Эта тематика вписывается в дискуссию о разговоре между Г.Г. Гадамером, Р. Рорти и М.М. Бахтиным, которую реконструировал Ян Бялостоцки (См.: *Бялостоцки Я.* Разговор как диалогика, прагматика и герменевтика: Бахтин, Рорти, Гадамер // Бахтинский

как разговор, смысл которого заключается в его одновременности: «Из под глубин донесшееся Слово, / В котором память жизнью поросла»⁶⁰¹. Идею «разговора» уточняют и проясняют исследования де Соссюра. Ученый различал два аспекта проблемы: единая система элементов и единое сознание. Подобная синхрония обретает воплощение в его поэзии⁶⁰².

Идея разговора у Ромма отличается от концепции диалога М.М. Бахтина. М.М. Бахтин неоднократно подчеркивал, что для него важны не системы и коды, но «голоса»: «Последовательная формализация и деперсонализация: все отношения носят логический (в широком смысле слова) характер. Я же во всем слышу *голоса* и диалогические отношения между ними»⁶⁰³. Ромм развивал структурно-семиотический взгляд и трактовал «разговор» как обмен мыслями между говорящим и слушающим. Общекультурным и лингвистическим принципом является смена позиций «получить – услышать – передать». Для того чтобы состоялся разговор и был найден общий язык, необходим перевод. Ромм исповедовал важную для него идею: языковая культура приводится в соответствие с высокими законами, которые выветрованы в недрах классического стиля. Вместе с другом Б.В. Горнунгом, автором незавершенного сборника «Романская Эллада» (1925), он писал о хранителях непрерывности эллинистической традиции. Ее родоначальником считался первый итальянский эллинист Леонардо Бруни. Именно риторика в наибольшей мере способствовала формированию идеи исторической преемственности культур, разделенных во времени. Этому помогала латынь: она «вскормила» множество европейских народных языков и возвела их на литературный Олимп. У поэтов был еще один предшественник – Гёте. Он освящал наследием Греции западное христианское искусство и подвергал таинству крещения греко-латинскую культуру.

сборник / отв. ред. и сост. В.Л. Махлин. – М.: Языки славянской культуры, 2004. – Вып. 5. – С. 75–87.)

⁶⁰¹ Ромм А.И. Стихи. Ночной смотр. – М.: Узел, 1927. – С. 10. Далее ссылки на издание приводятся в тексте, в круглых скобках указывается страница.

⁶⁰² Соссюр Ф. де. Труды по языкознанию / пер. с франц. под ред. А.М. Сухотина и А.А. Холодовича; вступ. ст. Н.С. Чемоданова. – М.: Прогресс, 1977. – С. 132.

⁶⁰³ Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. Работы 1960-х –1970-х гг. // Бахтин М.М. Собр. соч.: в 7 т. – М.: Русские словари: Языки славянской культуры, 2002. – Т. 6. – С. 434.

Книга «Ночной смотр», куда вошли 24 стихотворения, была опубликована в 1927 г. В ней открывается разветвленная система культурных координат, значимых для автора. Заглавие цикла соотносится с понятием «шаубенахт» (шаутбенахт). Слово заимствовано Петром Великим из нидерландского языка (*schout bij nacht*, смотри ночью). Заглавие выражает высокое отношение к миссии поэта, впередсмотрящего. Предметом размышлений становится конвенциональное суждение глаза, визуальная архитектура. Для современного мастера смысл мудрости «Я смотрю значит я есть» (древнеегипетская «Книга мертвых») не отягощен ни мифом, ни мистикой, ни суеверием. Поэт пытается осмыслить эволюцию визуальности и систем пространственных построений: от элементарно-ритмических форм до бесконечного пространства-времени. Ромм продолжил классическую традицию художественно-лингвистических штудий и обращений художников – для прояснения визуальных апорий – к филологии как эталону синтетического постижения мира. В его любимой науке был воплощен идеал классической ясности, прозрачности (лат. *claritas*). Ромм представил опыт формирования нового художественного языка, преодолевающего диссоциацию времени и пространства. Визуальность замедляет время или даже его останавливает: «замирание времени» «Фауста» Гёте здесь явлено сполна.

Переводческая практика поэта была связана и с попыткой приблизиться к подлиннику, и с экспериментами, отходящими от оригинала достаточно далеко. С начала 1920-х гг. Ромм публиковал переводы из французской и немецкой поэзии в литературно-художественном журнале «Красная новь». В наследии Ромма осталось довольно много «метапереводов» (если воспользоваться термином Эткинда⁶⁰⁴). Он переводил одну строку, затем следовала вольная вариация на тему, намеченную в оригинале. Здесь наглядно проявилась диалектика малого и большого контекстов.

Его обращение к жанру баллады в поэзии Гёте представляет собой избирательную интерпретацию. Гёте, автор сочинения «Баллады. Рассуждение и истолкование» («*Ballade. Betrachtung und Auslegung*», 1821), полагал, что в балладе, как в «пра-образе», соединены три литературных рода –

⁶⁰⁴ Эткинд Е.Г. Божественный глагол: Пушкин, прочитанный в России и во Франции. – М.: Школа «Языки русской культуры», 1999. – С. 158.

эпос, драма, лирика⁶⁰⁵. Этому жанру присуще мистическое (нуминозное) начало. Перевод баллады Гёте «Перед судом» («Vor Gericht», 1776) является точным, иногда дословным (Bd. 1, S. 85). Приведу третье четверостишие:

Soll Spott und Hohn	Коль надо стыд и срам
getragen sein,	снести,
Trag' ich allein den Hohn.	Одна снесу я стыд.
Ich kenn' ihn wohl, er	Я знаю его, он знает ме-
kennt mich wohl,	ня,
Und Gott weiß auch	А Бог на обоих глядит.
davon.	

Слово «Gericht» означает «суд» как заключительная идея и конечный результат, отрицательное «суждение» (суд-осуждение). «Spott und Hohn» (насмешки и глумление) Ромм переводит как «стыд и срам». Мотив стыда органически присущ и ранней балладе Гёте, и «Фаусту». Чувство стыда как ответственность за «бесчестье» возникает при нарушении законов, укорененных во внутренней природе Гретхен. Это чувство определяет «поступок», связанный с выбором. Стыд и вина бытийственно близки: стыд становится деонтическим понятием и формой раскаяния. Переводчик дал качественную характеристику: тяжесть чувства. Ромм приблизил понятие, воплощающее бесчестье и честь, к явлению энантиосемии. Контекст жанра трагедии преодолевал тесные рамки «малого» контекста баллады. С ориентацией на жанр связаны традиционные поэтические формулы: «Умру – не скажу, от кого понесла / Дитя под сердцем я» («Von wem ich's habe, das sag' ich euch nicht, / Das Kind in meinem Leib»). В балладе Ромм раскрыл внутренние возможности трагического сюжета. Он драматизировал балладу, как и Гёте в «Ольховом короле». Сюжет проявляется в форме заключений героини. Воспользовавшись сюжетной схемой трагедии, поэт извлек все, что потенциально в ней содержалось. Разворачивается метафора бессилия природы человека: ему открыт мир, но скрыты истоки тайных движений собственной души.

⁶⁰⁵ См. на рус. яз.: Гёте И.В. Разбор и объяснение. 1821 // Эолова арфа. Антология баллады / сост., предисл., коммент. А.А. Гугнин. – М.: Высш. шк., 1989. – С. 554.

Таким образом, возникает перевод и конкретного, и некоего обобщенного текста, который существует в совокупности различных стихотворных произведений. Поэт подобрал форму, по ритму соответствующую оригиналу, создал целостную стилистическую систему. Трагическая любовь Фауста и Гретхен обретает созвучие в теме роковой любви героини и испанского дворянина. Общеизвестно, что легенды о Дон Жуане и Фаусте имеют общий источник. Поэт связывал абсолютное выражение в поэзии драматического начала с самыми разными явлениями: и с испанской культурой, и с наследием Гёте.

4.5. Морфологическая поэтика И.В. Гёте в теории В.Я. Проппа: дихотомия структуры и живого движения

Пропп выделял в творчестве Гёте ряд постулатов, предопределивших методологию научного исследования: прежде всего анализ явлений, поддающихся не системно-статистическому, но динамическому описанию. В.Я. Пропп в «Морфологии сказки» (1928) обращался к традиционному этнологическому наследию⁶⁰⁶. Он проводил системное исследование на обширном временном и географическом пространствах. Раскрытие явлений предполагает философские размышления, скрытые в пяти эпиграфах. Они взяты из дневников Гёте, из ряда его трудов по ботанике и остеологии, которые объединены заглавием «Морфология». Сентенции поэта остаются без объяснений, не комментируются по ходу анализа. Например, главе VIII («Об атрибутах действующих лиц и их значений») предпослано высказывание Гёте: «Учение о формах есть учение о превращениях»; главе IX («Сказка как целое») – фраза о перворастении (Urpflanze). Пропп жил в стихии немецкого языка. Он вел в Ленинградском университете спецсеминар по «Фаусту»⁶⁰⁷. В 1927 г. ученый подготовил немецкий перевод «Морфологии сказки» (сокращенный вариант) для публикации в финской серии «Folclore Fellow Communications». Эпиграфы, «знак преклонения» перед

⁶⁰⁶ «Морфология сказки» вышла в очередном выпуске серии «Вопросы поэтики» в 1928 г. Но заметка о работе появилась на год раньше. См.: Сказочная комиссия в 1926 г.: обзор работ / под ред. председателя Комиссии академика С.Ф. Ольденбурга. – Л.: Изд. Рус. геогр. о-ва, 1927. – С. 4; *Пропп В.Я.* Фольклор и действительность. Избранные статьи / сост., ред., предисл. и примеч. Б.Н. Путилова. – М.: Наука, 1976. – С. 153.

⁶⁰⁷ *Пропп В.Я.* Речь на юбилее весной 1965 года / подгот. к публ. А.Н. Мартыновой // Живая старина. – М., 1995. – № 3 (7). – С. 10.

Гёте⁶⁰⁸, выражают единство двух сфер – природы и человеческого творчества⁶⁰⁹. Пропп признавался, что определение морфологии заимствовал у Гёте. Ученый столкнулся с разнообразием позиций, обуславливающих употребление этого понятия. Но именно в сочинениях немецкого классика теоретическая проблема становилась внутренним переживанием. «За этим термином у Гёте раскрывается перспектива в распознавании закономерностей, которые пронизывают природу вообще». И далее: «<...> стареющий Гёте, вооруженный методом точных сравнений в области естествознания, видит сквозь единичное – пронизывающее всю природу великое общее и целое»⁶¹⁰. Пропп не прибегал к этимологическим изысканиям ради более глубокого толкования. Лексикографическое представление не исчерпывает концептуальную структуру понятия. С одной стороны, точное использование термина означает редукцию: он не является конечным и фиксированным. С другой стороны, употреблять его как образ – значит превращать в метафору. При исследовании словоупотреблений важна не только частота повторения, но семантическая направленность высказываний (латентная интенция). Ученый вкладывал в термин «морфология» научный, философский и поэтический смысл⁶¹¹. В языковом мышлении Проппа слова «органический», «превращение» становятся основой культурной динамики. Они предстают одновременно как основополагающие термины и эмфатические ключевые метафоры. По замечанию Проппа, подобные труды можно рекомендовать структуралистам.

Ученый дал строгую формализованную интерпретацию материала: искусство понимается как знаковая система. Пропп старался представить исследуемое явление в качестве измеряемой величины и назначить ему место в структуре, поэтому в области гуманитарных наук он искал точные методы⁶¹². Наклонность к систематизации удовлетворяется науками, в ко-

⁶⁰⁸ Пропп В.Я. Фольклор и действительность. Избранные статьи. – С. 133, 134.

⁶⁰⁹ «Но нет двух Гёте – поэта и ученого; Гёте “Фауста”, стремящийся к познанию, и Гёте-естествовед, пришедший к познанию, есть один и тот же Гёте». – Там же. С. 134.

⁶¹⁰ Пропп В.Я. Фольклор и действительность. Избранные статьи / сост., ред., предисл. и прим. Б.Н. Путилова. – М.: Наука, 1976.

⁶¹¹ Там же. – С. 141.

⁶¹² Пропп В.Я. Фольклор и действительность. Избранные статьи. – С. 132, 134. В эти же годы Б.И. Ярхо искал способы формализации данных в филологии, которые были бы совместимы со статистическими моделями естествознания. Ученый соединил количественные методы, формальный анализ текста и методику лингвистического анализа. Он

торые не входит «бессвязное» начало, – в частности, биологией. «Я неправильно выбрал свою специальность. Мне следовало бы стать биологом. Я люблю все классифицировать и систематизировать»⁶¹³. Естественные науки служат методологическим идеалом, по которому измеряется развитие гуманитарных наук. Ученый ставил «общеморфологические цели» и задачи структурно-морфологического освоения культурных явлений⁶¹⁴. Теоретик полагал, что рассматривать формы сказки можно с такой же точностью, как и морфологию органических образований: «Как натуралист, так и фольклорист имеет дело с разновидностями одинаковых по сущности явлений»⁶¹⁵. Он видел сходство теории самостоятельного зарождения видов и теории происхождения путем метаморфоз, трансформаций. Но существует и отличие: в царстве органики изменение одного признака (или части) влечет за собой изменение другого. В сказке подобные зависимости не являются обязательными.

Метод Проппа заключается в том, чтобы подчинить исторический подход структурному подходу, содержание мотивов свести к формальным чертам. Ученый считал классификацию «одной из первых и важнейших ступеней изучения». Он называл только одну безупречную эмпирическую классификацию, полезную в качестве вспомогательного средства, технического справочника. Пропп подчеркивал, «какое важное значение для ботаники имела первая научная классификация Линнея. Наша наука находится еще в долиннеевском периоде»⁶¹⁶. Он отмечал, как продуманно разработана Линнеем система распределения по классам, семействам, родам, где все законообразно и логически необходимо. Русский ученый не нашел в ней примеров деления по признакам, которые исключают друг друга: «В классификациях наук о природе нет и не может быть логических ошибок»⁶¹⁷.

понимал литературоведение как научную дисциплину, которая характеризуется точностью, присущей естественным наукам.

⁶¹³ Мартынова А.Н. Из воспоминаний о В.Я. Проппе // Живая старина. – М., 1995. – № 3 (7). – С. 22.

⁶¹⁴ Пропп В.Я. Морфология <волшебной> сказки. Исторические корни волшебной сказки. (Собрание трудов В.Я. Проппа) / коммент. Е.М. Мелетинского, А.В. Рафаевой; сост., научн. ред., текст. коммент. И.В. Пешкова. – М.: «Лабиринт», 1998. – С. 66.

⁶¹⁵ Пропп В.Я. Фольклор и действительность. Избранные статьи. – С. 153.

⁶¹⁶ Пропп В.Я. Морфология <волшебной> сказки. Исторические корни волшебной сказки. – С. 14.

⁶¹⁷ Там же. – С. 45.

Учение Линнея уникально непреклонной жесткостью своей конфигурации. Шведский ученый подчеркивал роль правил, родовых понятий и разного рода конвенций. Они одновременно являются основой общения и средством контроля. Движение к аналитическим категориям происходит с помощью методических уточнений. Такого рода теория может быть подвергнута верификации. Отвлеченная наука является несомненной в своих положениях и в меньшей степени допускает возможность личного взгляда. Естественным наукам вверяется чувственная очевидность, при этом процедуру анализа можно контролировать. Высказывания определяются как истинные или ложные. Возникает атмосфера спокойной беспристрастности.

В гуманитарной науке к исходным концепциям поэтической морфологии относятся несколько трудов. К этому времени уже были созданы системы, позволяющие классифицировать сюжеты и мотивы мировой литературы. Например, Дж. Полти описал «Тридцать шесть драматических ситуаций» («The Thirty-Six Dramatic Situations», 1895)⁶¹⁸. В 1928 г. В.М. Жирмунский опубликовал сборник «Проблемы литературной формы», объединяющий статьи авторов по данной проблеме. В предисловии составитель отмечал, что хочет ознакомить читателей «с наиболее характерными образами применения художественно-исторического метода в немецкой науке»⁶¹⁹. Так, книга В. Дибелиуса «Искусство романа в Англии» («Englische Romankunst», 1910) является примером систематического изучения морфологической эволюции жанра (период XVIII–первая половина XIX в.).

А.Н. Веселовский представил теорию самозарождения сказочных сюжетов. Европейски ориентированный ученый, он, по словам В.Ф. Шишмарева, обладал «огромными комбинаторными способностями». Он применил к разнообразному материалу «строгий минуциозный анализ химика

⁶¹⁸ В последующие годы появился ряд книг. Среди них: «Герой с тысячей лицами» Дж. Кэмпбелла («The Hero with a Thousand Faces», 1949); «Семь базовых сюжетов: почему мы рассказываем истории» К. Букера («The Seven Basic Plots: Why We Tell Stories», 2004).

⁶¹⁹ Проблемы литературной формы. Сб. ст. О. Вальцеля, В. Дибелиуса, К. Фосслера, Л. Шпитцера / пер. с нем., под ред. и с предисл. В.М. Жирмунского. – Л.: Academia, 1928. – С. XIV.

или натуралиста»⁶²⁰. Веселовский называл время «великим упрощителем»: оно сокращает и схематизирует сложные феномены, обнажает в их «повторимости». Ключевыми в творчестве ученого становятся понятия «схематические схемы», «словарь типических схем и положений, к которым фантазия привыкла обращаться для выражения того или другого содержания»⁶²¹. Говоря об «унаследованных сюжетах», он ссылаясь на высказывание Гёте от 18 сентября 1823 г.: «Гёте советовал Эккерману обращаться к сюжетам, уже питавшим воображение художника; сколько писали Ифигению, и все различны, потому что каждый смотрел по-своему»⁶²². Веселовский был ортодоксальным приверженцем естественных наук и отмечал их родство в общем восприятии со сравнительным языкознанием, которое достигло такого же уровня точности.

Пропп, продолжая традицию Веселовского, построил морфологию сюжета одного жанра. Линней волшебной сказки, В.Я. Пропп сближал биологию и филологию: от биологических исследований ожидают новых открытий в области культуры. Биология в качестве науки, совершенной по форме, воплощает сложные построения при помощи знаков и схем. По сути, ученый ставил вопрос, насколько область языка совпадает с областью мысли. Внешние проявления неисчислимы, но основные компоненты составляют конечное число. Развитие связано с функциональными оппозициями. Пропп называл единицы основного действия «ходами», которые соединяются по определенным правилам («способ соединения ходов»)⁶²³. Схема соединения включает «сцепление» (простое следование), «перестановку», прерывание ходов, их взаимоналожение и т.д. Пропп не отвечал на вопрос, при каких условиях несколько «ходов» соединяются в одну сказку. Он вынужден признать, что это соединение не объясняется последовательностью функций. В своей спонтанной деятельности сказочник творит сюжет, новые вариации и комбинации. Пропп ввел также «приемы связывания»: они соединяют функции или мотивируют эти соединения. Последовательность событий имеет ограниченные возможности вариаций. Ученый

⁶²⁰ *Веселовский А.Н.* Историческая поэтика / ред., вступ. ст. и примеч. В.М. Жирмунского. – М.: Изд-во ЛКИ, 2010. – С. 285, 299.

⁶²¹ Там же. – С. 494, 497, 499.

⁶²² Там же. – С. 496.

⁶²³ *Пропп В.Я.* Морфология <волшебной> сказки. Исторические корни волшебной сказки. – С. 70.

выделил 150 элементов (составляющих частей) сказки. «Пять разрядов элементов» определяют собой «не только конструкцию сказки, но и всю сказку в целом»⁶²⁴. Пропп прилагал к действующим лицам принцип конечного числа (сократил его до семи ролей). Исходя из функций, исследователь обозначил сферы действия персонажей. В Приложении он привел материалы «для табулатуры сказок»⁶²⁵. Ученый анализировал инварианты: те логические законы, которые воплощаются в сюжетных функциях и не разложимы на составляющие. Различные элементы соотносятся между собой, сводятся в единую систему органичных связей. Возникает автономная целостность внутренних зависимостей. Эта связность обнаруживается при изучении изменений системы: в различных содержаниях проявляются общие черты. Движение сюжета созидает ценность конкретной, отдельно взятой сказки. Кодификация ходов может быть распространена и на сложные, большие повествования.

Несмотря на всю акрибию проделанной культурологической работы, Пропп испытывал неудовлетворенность. Неполное понятие может стать готовой нормой, с которой сообразуется все, что будет отнесено к ней впоследствии. Тем более трудно уловить связь в стройной упорядоченной системе языка. Она очевидна лишь в немногих случаях. Законы создания определены, объем остается неопределенным. Например, 31 функция сопоставима с числом фонем в фонологической системе. Языковедение исходит из исследования чередования звуков. Фонема имеет не только физиологический и акустический смысл, эта часть языка служит для различения слов и форм. В каждом языке имеется определенное число фонем. Смыслоразличительные признаки поддаются точному учету. На основе фонем происходит формирование различий и оппозиций. Фонемы устанавливают границы, благодаря которым звукоряд указывает на означаемое. Нарушение границ приводит к изменению смысла либо к его утрате. Фонетика не является неподвижной и неизменной системой. Тем более, человек придает звукам индивидуальную окраску⁶²⁶. В слове совершается второе представление (знание, значение). Мысль обретает возможность самостоятельной

⁶²⁴ Там же. – С. 73.

⁶²⁵ Там же. – С. 73, 91.

⁶²⁶ См.: *Robins R. H. General Linguistics: An Introductory Survey.* – London: Longmans' Linguistics, 1989.

жизни по отношению к говорящему, своему создателю. Пропп подчеркивал, что порывы мысли бессильны перед сложностями классификации, трудно установить законы в мире чудес. «Лабиринт сказочного многообразия» в итоге предстанет перед любителем сказки как «чудесное единообразие» и даже как «бледная, сухая схема, которая в сказке облечена в богатый наряд всяких чрезвычайно красочных деталей и аксессуаров»⁶²⁷. Он писал: «<...> применение точных методов только тогда даст положительные результаты, если изучение повторимости будет сочетаться с изучением единственности, перед которым пока мы стоим как перед проявлением непостижимого чуда»⁶²⁸.

В «Морфологии сказки» сосуществуют две концепции порядка. Таксономический принцип построений в учении Линнея вступает в спор с органической, телеологической теорией структуры. Таксономия, в отличие от типологии, претендует на исчерпывающую завершенность. Функциональная модель В.Я. Проппа сопротивляется таксономическому принципу. На биологические условия влияют различные причины, ускользающие от власти человека. Развитие в науке состоит в усложнении. То, что сначала казалось выстроенным рядом умозаключений, затем представляется упрощением. Восполнение этих концептуальных дефицитов остается задачей, которую необходимо решать. Пропп называл себя «неподкупным» эмпириком-философом, изучающим ряды фактов, их связи. Ученый признавался, что в результате «получилась картина удивительной закономерности»⁶²⁹.

И все же на классификационных полочках ученого возникает «беспорядок». Конечно, функции могут быть определены независимо от персонажей, выполняющих действия. Но они соотносятся с интригой как динамическим единством. В превратностях, поиске случайным является переход от требования к согласию, от состязания к удаче. Испытание персонажа представляет собой проявление свободы. Поэтому следование событий нельзя свести к импликации (если...то). Их отношение становится проблемой: оно проводит границу и вынуждает ее разрушать, соединяет события и разделяет их. В работе имплицитно противопоставлено научное

⁶²⁷ Пропп В.Я. Морфология <волшебной> сказки. Исторические корни волшебной сказки. – С. 6, 146.

⁶²⁸ Пропп В.Я. Фольклор и действительность. Избранные статьи / сост., ред., предисл. и примеч. Б.Н. Путилова. – М.: Наука, 1976. – С. 152.

⁶²⁹ Там же. С. 142.

видение мира, соответствующее таксономическим (классифицирующим) предикатам, и художественное видение. Таксономический дискурс, воспринятый от Линнея, воплощает органическое мышление.

В сочинении Проппа заключен потенциал *non-finito*. В этом смысле его можно считать незавершенным, что способствует развитию толкований. В статье «Трансформации волшебных сказок» (1928) ученый расширил свою модель, которая в «Морфологии сказки» была редуцирована к имманентным параметрам текста. Он обратился к причинам эволюционных вариаций структуры сказки в диахроническом процессе. Пропп подчеркивал необходимость рассматривать сказку в том «окружении», в котором она создавалась. В его поле зрения попадают религиозные, ритуальные, «бытовые» функции жанра. Он составил каталог трансформаций. Сказка в своей эволюции претерпевает функциональные преобразования (редукция, амплификация, интенсификация / ослабление, замена, ассимиляция). Позже филолог признавался, что «морфологию» следовало заменить более «узким» понятием «композиция»⁶³⁰. Повторяемость сюжетов и мотивов свидетельствует о «вечных потребностях» человека. Энергичный потенциал содержится не только в явлениях и предметах сказки (крылатые кони, волшебные дудочки, шапка-невидимка). Он заключен в новом восприятии длительности, в мгновенных переносах, превращениях, в омолаживании героев. В сказке воплощены виды избытка и недостачи: либо вредитель должен быть побежден, либо недостача должна быть устранена с помощью решения задач. Таким образом, В.Я. Пропп дал анализ универсалий, инвариантов, которые определяют эстетическую основу текста.

В.Н. Перетц считал работу Проппа развитием идей Гёте, наряду с идеями А.Н. Веселовского и «почасти Ж. Бедье»⁶³¹. Перетц определял развитие Веселовского и Проппа как путь от истории культуры к истории поэтической формы. Таким образом, наблюдения Проппа превратились в полноценную систему поэтики. Ученый исследовал модели преодоления дарвинизма, закономерности и случайности развития.

⁶³⁰ Там же.

⁶³¹ *Акад. Володимир Перетц. Нова метода вивчати казки // Етнографічний вісник / За головним редагуванням акад. Андрія Лободи у Києві. З друкарни Всеукраїнської Академії Наук. – Киев, 1930. – Кн. 9. – С. 195.*

ГЛАВА V. КОММЕНТАРИЙ И ПЕРЕВОДЧЕСКАЯ ПРАКТИКА

5.1. Три типа перевода в представлении Гёте и его контекстуальные ступени

Обращение переводоведов к воззрениям Гёте, схождения с ним, хронологические переходы позволяют объединить суждения в одно аксиологическое поле. В анализе внутренней морфологической структуры перевода, который предложил классик, учёные выделяют присущий ей экзистенциальный потенциал, ревитализацию текста. Гёте, подобно многим предшественникам и последователям, писал о переводе как дерзновенном виде языковой практики. Представители классической немецкой филологии XIX века обычно подчеркивали «непонимание» изучаемого текста. Направление научных изысканий Гёте, связанных с переводом, диктовалось, прежде всего, его эстетическими пристрастиями. Писатель признавал, что всякий текст переводим на другой язык – приблизительно или точно. В переводе оригинал не только себя воспроизводит, но и «растет». Он считал перевод, воссоздание системы произведения в другом языке регенерацией, усилением.

Гёте рассмотрел целый ряд культурологических, исторических вопросов перевода. Поэт оставил свидетельства об усилиях переводчиков прошлого. Он изучал чужие переводы, делал свои, занимался проблемой переводческого творчества в философии. Гёте собирал материалы о том, как происходили культурные процессы, с какими трудностями сталкивались историки и филологи. Речь шла о переводе как рефлексии, понимании.

Необходимо систематизировать и осмыслить теоретические взгляды Гёте на перевод, используемые им практические подходы. В «Примечаниях и статьях к лучшему пониманию “Западно-восточного дивана”» («Noten und Abhandlungen zu besserem Verständnis des West-östlichen Divans», 1817), в главе «Переводы» («Übersetzungen»), Гёте представил достаточно четкую картину теоретических и практических исследований в области перевода. Он описал его разновидности, не пытаясь при этом дать строгое или нормативное общее определение. Писатель выделил три вида перевода: прозаический – с главенством содержания (Библия в переводе Мартина Люте-

ра); пародийный – с главенством формы (сочинения К.М. Виланда)⁶³² и перевод с идеальной гармонией формы и содержания, примеров которого Гёте не нашел. Переложение «метафразой» (слово в слово), «правильной прозой», осуществляется на основе семантического принципа. Оно, по словам Гёте, «<...> в прямом смысле знакомит нас с заграницей» («<...> macht uns in unserm eigenen Sinne mit dem Auslande bekannt») (Bd. 2, S. 255)). Переводчик, как и античный комментатор, обращается к опыту филолога-классика. Он вспоминает практику комментирования латинских сочинений: близкий к тексту пересказ. Прозаический перевод «<...> полностью устраняет своеобразие любой из поэтик» («<...> alle Eigentümlichkeiten einer jeden Dichtkunst völlig aufhebt»). Приверженец подобного стиля изложения «<...> удивляет нас чужим совершенством посреди нашего национального домашнего быта, в нашей обычной жизни и – сами того не знаем, как это с нами происходит, – сообщает нам высочайшее настроение, поистине радуется нас» («<...> uns mit dem fremden Vortrefflichen mitten in unserer nationellen Häuslichkeit, in unserem gemeinen Leben überrascht und, ohne daß wir wissen, wie uns geschieht, eine höhere Stimmung verleihend, wahrhaft erbaut») (Ebenda)). Прозаический перевод отражает с наиболее возможной точностью семантическую сторону подлинника. Эффект внешней несообразности побеждается восстановлением семантической связи. Так можно добиться максимальной смысловой близости к оригиналу, передать национальную специфику источника и коммуникативную эквивалентность переводного текста – исходному. Особое внимание Гёте уделял не второму, пародийному, но третьему виду перевода. Переложитель, который твердо придерживается оригинала, создает нечто третье, «<...> до чего вкус толпы еще должен развиваться» («<...> wozu der Geschmack der Menge sich erst heranbilden muß») (Bd. 2, S. 256)). Назначение такого перевода – приобщить читателя к недоступному ранее образу мысли. В этом случае мы, читатели, «<...> радовались в целом историческому, баснословному, этическому и все более доверялись взглядам и образу мысли, пока, наконец, всецело не смогли бы породниться» («<...> erfreuten uns am Geschichtlichen, Fabelhaften, Ethischen im allgemeinen und

⁶³² Например, переводы Ксенофонта («Sokratische Gespräche aus Xenofons denkwürdigen Nachrichten von Sokrates»), Лукиана («Lügendgeschichten und Dialoge»), Шекспира («Der Sturm», oder Die bezauberte Insel»).

vertrauten uns immer näher mit den Gesinnungen und Denkweisen, bis wir uns endlich damit völlig verbrüdern könnten» (Bd. 2, S. 255)).

Чтобы проникнуть в прошлое, важно иметь больше фантазии вместо множества приемов. Гёте выделял критерии уподобления перевода оригиналу: ритм, строй, смысл произведения, «<...> который соответствовал бы различным наречиям, ритмическому, метрическому и прозаическому способам выражения оригинала» («<...> die den verschiedenen Dialekten, rhythmischen, metrischen und prosaischen Sprachweisen des Originals entspräche» (Bd. 2, S. 257)). В статье «Джами» Гёте заметил о персидском поэте XV века: «<...> величие мира действительного и мира поэтического лежит пред ним и он движется между обоими» («<...> die Herrlichkeit der wirklichen und Dichterwelt liegt vor ihm er bewegt sich zwischen beiden» (Bd. 2, S. 160)). Переводчику необходимо приблизиться к непередаваемой сути. Только тогда можно воспринять иную нацию и иной язык. Представления Гёте о третьем типе перевода являются эталонными и «экспертными». Они служат мерой будущим авторам. Требованию писателя в определенной степени отвечает рассуждение Новалиса о «мифологическом переводе». Новалис весьма точно описал разнообразие подходов: «Перевод бывает или грамматическим, или же он изменяет произведение, или же он претворяет произведение в миф. Мифотворческие переводы суть переводы в самом высоком смысле. Они передают чистую идеальную сущность индивидуального художественного произведения. Они передают нам не реальное произведение, но идеал его»⁶³³. К данному типу перевода приближается «Дон Кихот» Л. Тика, точный и воплощающий философско-поэтическую концепцию романа. Перевод вызвал одобрение Гёте.

Писатель следил за переводами «Фауста» на европейские языки. Гёте порадовался высокой оценке, данной рецензентом, господином Ампером, первому переводу на французский язык его драматических произведений⁶³⁴. Они были выполнены М.А. Штапфером⁶³⁵ (1826). В 1828 г. Жерар

⁶³³ Новалис. Фрагменты // Литературные манифесты западноевропейских романтиков / пер. с нем.; собр. текстов, вступ. ст. и общ. ред. А.С. Дмитриева. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1980. – С. 105.

⁶³⁴ Эккерман И.П. Разговоры с Гёте в последние годы его жизни / пер. с нем. Н.С. Ман; вступ. ст. Н.Н. Вильмонт; коммент. и указ. А.А. Аникст. – М.: Худож. лит., 1986. – С. 516, 520.

де Нерваль удостоился одобрения автора за первую часть трагедии. Вопреки французской традиции переводить поэтические тексты прозой, этот третий по счету перевод во Франции содержал также несколько стихотворных отрывков.

Ф. Жакоте, размышляя о мистике поэзии и перевода, заметил: «Гёте <...> переводу не поддается, а причина в том, что в его стихах головокружительное словесное искусство, исключительная поэтическая техника сочетаются со свободным лирическим дыханием. То есть он одновременно и необыкновенно виртуозный мастер, и живой, непосредственный, затрагивающий сердце и душу поэт. Такое же сочетание мастерства и естественности можно наблюдать у Пушкина, который тоже плохо поддается переводу»⁶³⁶. В трагедии «Фауст» познание является созерцанием мира в подлиннике. Соотношение между переводимым и непередаваемым особенно непрочно благодаря спонтанности Гёте как художника и мыслителя. В результате текст звучит не как ориентированный в вечность поэтический акт, но неповторимо лично, как высказывание «здесь и сейчас».

Творчество поэта проходит почти метафизическое испытание идеями: что же остается в поэзии, когда «исчезает» язык. Неудача переводчика становится знаком причастности его к деянию, подобному борьбе Иакова с ангелом. Но «печать», полученная пророком, с неизбежностью выставляет его в комическом свете перед «толпой» и делает объектом осмеяния.

В свою очередь, известный переводчик Н.Н. Вильмонт в воспоминаниях о Пастернаке писал о феномене «общечеловека»: «Надо думать: слишком неразрезанно-почвенное противоречит полету духа. <...> Не потому ли это так, что все разрозненно национальное – только яркие ипостаси общечеловека и что “лишь все человечество в своей совокупности, – по выражению Гёте, – представляет истинного человека”»⁶³⁷.

⁶³⁵ Faust, tragedie de M. de Goethe, traduite par M.A. Stapfer. Ornee de vingt-six gravures, d'un beau portrait de l'auteur, et accompagnee de notes. – Bruxelles: J.P. Meline, Libraire-éditeur, 1828.

⁶³⁶ Жакоте Ф. Беседа с Жан-Пьером Видалем // Прогулка под деревьями: Избранное (стихи, проза, дневники, эссе) / пер. с франц., сост. и послесл. А.А. Кузнецовой. – М.: Текст, 2007. – С. 386–411.

⁶³⁷ Вильмонт Н.Н. О Борисе Пастернаке. Воспоминания и мысли. – М.: Сов. писатель, 1989. – С. 49–50.

Русский и немецкий языки – две своеобразные логики построения мира. В переведенном тексте мы не имеем возможности опереться на акустико-артикуляторные характеристики звуков, на слово как элемент речи в ее зрительной и звуковой модальности, на слоговую структуру слова. В таком случае ведется разговор о смысле знания и незнания (экзистенциального, логического).

Если речь идет о типологически далеких языках, целесообразно сначала представить переводимый текст в виде упрощенного и одновременно максимально эксплицитного пересказа-подстрочника. Гёте называл прозаический текст стихотворного произведения «Hungersweckerin» – «пробудителем голода»: он побуждает читателя к изучению подлинника. Органической частью нашего комментария трагедии Гёте стал сделанный нами подстрочник, экстенсивный путь следования от фразы к фразе без пропусков. Он подразумевает академическую точность и составляет своего рода семантический эталон. Текст-подстрочник обретает нейтральный вид, ему присуща языковая «монотонность». Он не вуалирует трудные места, наоборот, помогает понять, в чем состоит их трудность.

Дословный (прозаический) перевод похож на подстрочник, хотя и без обычно свойственного тому косноязычия. Если строки записать в столбик, предстанет все-таки проза, пусть графическая и «стихоподобная». Иногда фразы воспринимаются как стих, эквиритмичный соответствующему стиху Гёте. Но, скорее всего, это является случайным совпадением. Перевод прозой всецело передает одну сторону стихотворного произведения — дословный текст.

Таким образом, в нашем случае речь идет о переводе, преследующем экспликативные цели. Он может быть охарактеризован как служебный и в то же время «компромиссный» учебный прозаический подстрочник. Именно буквальный перевод облегчит подступы к интерпретационной части исследования. Следующая ступень, художественный перевод, представляет собой один из вариантов, который постоянно уточняется.

Лексика в «Фаусте» объединяется в отчетливо выделяемые семантические поля. Сложная структура возникает через множество смысловых парадигм. Она включает отношения оппозиции между некоторыми парами полей и изоморфизм между отдельными членами этих оппозиций. Идеи,

понятия обрастали длинными цепочками отождествлений – по самым разным основаниям и принципам. Они были, по своей сути, сближениями, сравнениями, уподоблениями. Многочисленные перекрестные связи, цельность семантической конструкции являются результатом единства «всего со всем» в пространстве трагедии. Переводчику не следует избегать лексических повторов, употребляя при вторичной номинации синонимы, родовое название либо местоименные элементы. Гёте приводит в разных сценах одни и те же строки (семантические аксиомы). Например, Мефистофель повторяет: «Blut ist ein ganz besondrer Saft» («Кровь – совсем особый сок») (Bd. 3, S. 58). Согласно мифопоэтической традиции, кровь считалась местопребыванием души. Идеально-точная формула не может быть поэтически превзойдена никаким другим стихом. Общепринятой является практика, когда переводчик невольно «разнообразит» поэтическую мысль. Он воздействует на понятийно-семантическую сущность оригинала: прибегает к лишним словам, к «фигурам» и даже банальным поэтизмам. Если иметь в виду эталон перевода Гёте, который должен отвечать речевой естественности, необходимо освободиться от любой преднамеренной установки. Тогда драма не будет звучать трагичнее поведанного факта. Например, многие слова Мефистофеля по-русски воспринимаются как просторечные: «Я протащу его через дикую жизнь, через плоскую несущественность. / Он будет у меня барахтаться, пляться, прилипать <...>» («Den schlepp'ich durch das wilde Leben. / Durch flache Unbedeutenheit, / Er soll mir zappeln, starren, kleben <...>») (Bd. 3, S. 61). Добавляя к переведенному знаку определенные когнитивные компоненты, переводчик в известной степени «утяжеляет» его. Читательское восприятие настраивается на более глубокий семиозис, что не всегда соответствует истинной роли знака в контексте. Вымученное извлечение глубоких смыслов приводит к их ложному толкованию.

Комментатору трагедии необходимо учитывать *энантисемию*, то есть поляризацию значений и их синтез. Всесторонняя контрастность выступает как резкий перепад. Стилистика формируется на энергетических сломах и наложениях. Гёте «координирует» семантические единицы, одна с другой не связанные. Он ставит различные по значению слова в максимально эквивалентное положение. Происходят «незакономерные» сближения, нарушения узуальной семантики. В литературных переводах иногда проявля-

ются попытки ослабить антиномию языка, представить либо тезис, либо антитезис. Но порознь они не рожают мысль: только слово, понятое как целое, способно к аналитическим процедурам. Следуя подлиннику, необходимо нарушать конкретные ограничения на лексическую сочетаемость. Так можно выразить излюбленный принцип иронии: взаимодействие мистических и сатирических уровней, философского и бытового начал. Например, Мефистофель, заключая договор с Фаустом, произносит:

Ich bin keiner von den Großen;
Doch willst du mit mir vereint
Deine Schritte durchs Leben nehmen
So will ich **mich gern bequemen**,
Dein zu sein auf der Stelle.

(Bd. 3, S. 55)

Нейтрализация слов *mich gern bequemen*, *охотно соизволить* (соблаговолить), является не вполне уместным приемом.

Слушай: хоть я не из важных господ,
Все-таки, если ты хочешь со мною...
В светлую жизнь веселее вступить,
Буду усердно тебе я служить

(Холодковский, с. 98)

Хоть средь чертей я сам не вышел чином,
Найдешь ты пользу в обществе моем.
Давай столкнемся друг с другом,
Чтоб вместе жизни путь пройти

(Пастернак, с. 59).

Гёте выделял слова с «уменьшительной» семантикой. Суффиксы делают слово конкретным, обусловленным контекстом, однозначным, даже непэтическим. Диминутивность «разлита» в пространстве трагедии, она определяет ее тональность и общий смысловой фон. При переводе необходимо сохранить экспансию уменьшительных суффиксов в речи Мефистофеля. Она производит впечатление неожиданного и алогичного явления

(обычно входят в положительное семантическое поле)⁶³⁸. Например, Дьяволу нужны вещественные гарантии: «*Blätchen mit einem Tröpfchen*» («листочек с капелькой»). «*Den Teufel spurt das Völkchen nie*» («народец никогда не испугает Дьявола»); «*Ich weiß dir so ein Schätzchen auszuspiiren*» («Я знаю, как выследить такую милашку»); «*Braucht den Teufel nicht dazu / So ein Geschöpfchen zu verführen*» («Не нужно ли Дьяволу соблазнить такое созданыще»). Набор диминутивных суффиксов нельзя назвать обширным и разнообразным. В тексте они сочетаются с одним разрядом слов – с именами существительными. Это и собственно диминутивность (малость определяемого объекта, «уменьшаемого» образца), и этикетные употребления. Они связаны с организацией «своего» мира: «собирают» пространство вокруг человека, способствуют созданию близкого, защищающего локуса. В него вовлекаются место, обитатели, объекты. В рамках отношения старший / младший происходит употребление диминутивов в патронимической функции. Уменьшительность (не только ласкательность) разъяснена словами Фауста: «*Vor andern fühl ich mich so klein*» («Перед другими я чувствую себя таким маленьким») (Bd. 3, S. 66)⁶³⁹. Аугментативы уравнивают диминутивы. «*Du kannst im Großen nichts vernichten / Und fängst es nun im Kleinen an*», – говорит Фауст Мефистофелю («Ты не можешь ничто уничтожить в большом / И начинаешь в малом») (Bd. 3, S. 48)). С помощью аугментативов выражается мир архетипов, идей, высоких качеств и совершенства.

В трагедии возникают многочисленные модальные логические цепочки. Высказывания имеют характер эпистемологический (знаю, убежден) или деонтический. Они нуждаются в предпосылках и в этом смысле опираются на онтологическую основу. Глагольные формы служат языковыми манифестациями мотива выбора. Роль глагола соответствует жанру и прагмати-

⁶³⁸ Характерно толкование (№ 130) Соколовского с помощью диминутива: «В подлиннике Мефистофель говорит, что он является “als edler Junker”. Слово “Junker” значит щеголь-дворянчик» (Фауст, трагедия Гёте. В переводе и объяснении А.Л. Соколовского. – СПб.: Тип. братьев Пантелеевых, 1902. – С. 308).

⁶³⁹ Шпильгаген постоянно возвращался к теме «Фауста». Его повесть «Faustulus» переводилась дважды под названиями «Маленький Фауст» и «Современный Фауст». (Шпильгаген Ф. Современный Фауст / пер. с нем. Л.П. Шелгуновой // Домашняя библиотека. Новые романы, повести, рассказы и стихотворения русских и иностранных писателей. – СПб.: Высочайше утв. Акционерное Общество печатного дела «Издатель», 1897. – С. 3–181.

ческому заданию текста трагедии. Они выражают модальные категории, «игру» временами и наклонениями. Дается широкий набор глагольных форм с однократно-моментальным значением (*fuhr herum, fuhr heraus* (объехал, выехал)). Отчетливо подавленным и периферийным является настоящее время. Ярко отмеченным оказывается будущее. «Сделай – и ты будешь...» – такова исходная смысловая ситуация трагедии. Время цели и ее достижения определяют императивный контур, обилие автономных прескрипций. В нем можно ожидать реализацию предполагаемого действия. Медитация об альтернативном жизненном пути образует семантический ореол этих слов. Они оказываются носителями особого медитативного наклонения. К воливному (волеизъявительному) плану относятся модусы желания, необходимости, допущения. Просительно-оптативная, почти молитвенная форма неизбежно предполагает вокатив и императив. Мольба заканчивается на строке интонацией завершения (каденцией), в пунктуации почти всегда обозначаемой посредством восклицательного знака. Многие фразы употреблены в сослагательном увещательном наклонении (*coniunctivus adhortativus*). В положительно-побудительных наставлениях Дьявола есть отрицательно-угрожающая часть. Императивы заменяются бесстрастно-неотвратимым будущим временем, в котором слышится Судьба.

Максимальная неясность в отношении выбора порождает у героя серию вопросов. Гёте использует прием сгущения вопросительного пространства. Уже в первом обращении Фауста в сцене «Кухня ведьмы» даны четыре вопросительных знака. Просьба, мольба определяют пристрастие Фауста к императиву и звательной форме: «*Habe nun, ach!*» («Имей же, ах!»); «*O sähst du*» («О, смотрел бы ты»); «*Flieh! auf!*» («Убегай!»). Повторяются повелительно-восклицательные фразы с нарастающей интонацией: «*Aber sag mir, ob wir stehen / Oder ob wir weitergehen!*» («Но скажи мне, стоим ли мы, / Или мы продолжаем идти!»). Апеллятивная функция, выражающаяся грамматически в звательной форме и повелительном наклонении, выглядит гипертрофированной. Текст обретает «императивный» контур: язык как сила создает реальность.

Средства выражения модальности в европейских языках не совпадают. В экспрессивно-ономатопоэтическом пласте лексики возможны случайные схождения. Кант в «Критике чистого разума» («*Kritik der reinen Vernunft*»),

1781) впервые установил шкалу модальностей, охватывающую все промежуточные звенья – от существования до «не-существования»⁶⁴⁰. Грамматики подвергли ее значительному «сокращению». Наиболее конденсированной формой выражения экспрессивной модальности являются междометия. Эта часть речи в любом языке отличается полифункциональностью. Рассмотрим в качестве примера смысловую структуру междометия *ach*. Оно употребляется 55 раз и входит в высокочастотный ряд лексических единиц трагедии, используемых для создания эмоционального тона. «Verklungen, *ach!* der erste Widerklang»; «*Ach* wenn in unsrer engen Zelle / Die Lampe freundlich wieder brennt»; «*Ach*, wir Armen!»; «*Ach* Gott!»; «*Ach* daß die Einfalt daß die Unschuld nie / Sich selbst und ihren heiligen Wert erkennt!». В словарях отмечены следующие функции слова: возглас, огорчение, удивление, восхищение. Оно довольно точно совпадает по объему значения с русским *ах* и, как всякое междометие, подчинено контекстуальной, ситуативной обусловленности. Его поддерживают языковые синонимы и другие лексические средства, имплицитные в своем контекстном использовании печаль, удивление. *Weh*, *ach* предстают как литании энергии. Частицы, «мыслящие» междометия вносят в общее значение текста элемент подчеркнутости, эмфатичности. В европейских языках можно выделить модальную функцию интонации и внутренней паузы. Ряд модальных слов указывает на ограничительно-уступительный характер высказывания (*хотя*, *пусть*). Например, в «Посвящении» трагедии поэт обращается к теням ушедших: «nun gut, so mögt ihr walten» («ну хорошо, пусть будете вы царить») (Vd. 3, S. 9).

Гёте делает достаточно строгий отбор грамматических категорий и форм. Они задают структуру отношений, обнаруживающих себя в тексте. Сильная позиция перволичности выражается не только личным местоимением, но возвратными глаголами, автореферентными движениями: постичь себя, испытать себя, проявить себя. Наряду с ней, в корпусе речевых партий Фауста и Мефистофеля возникает вполне сознательное ограничение сферы употребления «я». Перволичность контролируется некоей сдерживающей ее применением инстанцией. В трагедии отмеченным является соседство импровизационно-личного и канонически-безличного. Несмотря

⁶⁴⁰ Кант И. Критика чистого разума / пер. с нем. и предисл. Н.О. Лосского. – СПб.: Типография М.М. Стасюлевича, 1907. – С. 159.

на личные местоимения (*ich, mein*), дается «третьеличная» трактовка ситуации.

Еще один аспект темы связан с интуитивно ощутимыми количественными характеристиками трагедии. «Эгоцентрическими элементами» любого языка считаются личные местоимения, дейктические наречия места и времени, вводные и оценочные слова⁶⁴¹. Обстоятельность описания действий достигается с помощью слов, указывающих на отношения между предметами (наречия, местоимения, предлоги). Такой акцент на семантической соотнесенности описываемых объектов сообщает сценам трагедии качество «связности». Моделируется образ мира, где все предметы находятся в отношении друг к другу.

Стиль трагедии отличается исключительной цитатной сложностью. Культурно-исторический мир играет роль объединяющей и объясняющей модели. Эта панорама имеет панхронический и пантопический характер. Гёте использует элементы парадигмы общих мест, формул, прескрипций, идиом. Дефразеологизация выводит слова с фразеологически связанным значением из стандартной сочетаемости. Их калькирование переводчиком обновляет репертуар поэтических клише. Многие высказывания строятся по законам паремии. Языки, которые не входят в один культурный ареал, дают примеры выразительных расхождений. Идиоматические выражения часто имеют для читателя непроницаемую семантическую окраску. Трудно сохранить все примеры фразеологических клише и специфически разговорных словоупотреблений («Dann habt Ihr sie all unterm Hut» («И они все будут у вас вокруг шляпы»)). Обычно мы отдаем предпочтение описательному, перифрастическому выражению перед более «сжатым» наименованием: «Als ging' mir ein Mühlrad im Kopf herum» («Как будто в голове крутится мельничное колесо») – «голова идет кругом». Иногда приходится свести перевод к фразеологическому уровню (вместо требуемого лексического уровня). Так, Фауст произносит в сцене «Ночь»: «Es möchte kein Hund so länger leben!» («Не хотела бы ни одна собака так долго жить!») [Vd. 3, S. 20]. Русский фразеологизм «собачья жизнь» способен передать двойную актуализацию, с помощью которой автор обыгрывает этот образ

⁶⁴¹ Падучева Е.В. Язык художественной литературы как предмет лингвистики // Падучева Е.В. Семантические исследования (Семантика времени и вида в русском языке; Семантика нарратива). – М.: Школа «Языки русской культуры», 1996. – С. 198–200.

на протяжении всей трагедии. Он помогает понять прямое и переносное значения образности. В основе трагедии Гёте лежит зоологическая номенклатура: метонимия пса, метонимическая фигура мира, Дьявола и человека.

Русский и немецкий языки различны как по логической, так и по эмоциональной структуре, хотя в европейской поэтической традиции русская версификация наиболее близка германской. Невозможно ограничиваться предложениями с «нормированным» расположением слов. Как и в разговорной речи, слова относительно свободно перемещаются по фразе. Конечно, в языках правила разрешенных блужданий не одинаковы. Русский язык обладает уникальными природными качествами: свобода синтаксиса, допустимость грамматических нарушений. Если на первый взгляд трансформации кажутся не слишком далекими, они все же значительно меняют общий характер упорядоченности знаков. Несовпадение свойств усложняет установление семасиологического инварианта для понятий, расположенных на большом пространстве текста. Но они направляют к строгому определению значения, вне случайных смыслов.

Необходимо выяснять, что является первичным и, следовательно, производящим, и что – вторичным, производным. Упрощать эти смыслы значит уравнивать их в информационной ценности с другими знаками. В зависимости от переводческого выбора может существенно измениться интонация контекста и сама характеристика образных концептов: от нейтрального до иронического или отрицательного. Поскольку знаковые отношения в разных языках не совпадают, то не совпадают художественные функции этих отношений. Характерным примером является рифма. Невозможно сохранить в переводе те же самые слова в позиции рифмы. Созвучие формируют другие слова: те, которые поставлены в сильную позицию звукового подобию. В переводном тексте эмоционально выделяются другие образные смыслы. Например, Фауст произносит:

Der große Geist hat mich verschmäht,

Vor mir verschließt sich die Natur.

Des Denkens Faden ist zerrissen,

Mir ekelt lange vor allem Wissen.

(Bd. 3, S. 58)

Великий Дух пренебрег мною,

Преодо мною закрылась природа.
Нить мысли оборвалась,
Мною давно владеет отвращение ко всякому знанию.

(досл. перевод – Г.В.)

Великий дух презреть меня решился,
И тайн природы знать мне не дано.
Теперь конец всему: порвалась нить мышленья;
К науке я давно исполнен отвращенья.

(Холодковский, с. 102)

Великий дух миропорядка
Пришел и мною пренебрег.
Природа для меня загадка.
Я на познание ставлю крест.

(Пастернак, с. 63).

Переводчик заменяет коммуникативные связи, имплицитно заложенные в оригинале. Интонация определяется системой точных и разнообразных знаков пунктуации. Вторичные пунктуационные знаки (восклицательный, вопросительный и т.д.) являют отблески звучащей речи. В ряде случаев замена интонационных показателей, определенная расстановка знаков носила бы характер интерпретации.

При переводе на чужой язык может быть утрачена ирония. Исчезает также звуко-буквенная субстанция, способная вобрать в себя сущность, образ и сюжет жизни именуемого, его энергию. Смыслы отделяются от плоти изначально облежавшего их слова. Внутренний образ заимствованного слова продолжает жить в другом языке: корневая связь с русской лексикой отсутствует.

Фонетика соотносится со смыслом. Например, название сцены «Nacht» переводится как «Ночь». *Ч* представляет собой аффрикат, звук сложной артикуляции (нечисть). Исследователь и переводчик могут оперировать отдельными лексемами и более крупными единицами – «темами» и семантическими полями. Он рассматривает их и как статическую структуру, и в семантическом развертывании. Но установка не на отражение деталей, а на гиперонимы (и значит, на упрощение поэтических ситуаций) приведет к редукции поэтических смыслов. Текст будет «развиваться» в направлении, не предусмотренном оригиналом.

Нужно учитывать особенности нескольких контекстуальных ступеней. Среди них: контекст отдельного перевода как художественного целого, контекст переводческого цикла, контекст переводческого творчества того или иного мастера. «Несколько переводов поэтического произведения на другой или на другие языки, – писал П.А. Флоренский, – не только не мешают друг другу, но и восполняют друг друга, хотя ни один не заменяет всецело подлинника»⁶⁴².

Автор точного прозаического перевода трагедии А.Л. Соколовский в объяснительных примечаниях писал: «Буквальный перевод был бы иногда совершенно бессмыслен <...> Поэтому, чтобы сохранить в переводе смысл и тон, пришлось поневоле переводить, удаляясь от буквы текста и с придачей некоторого оттенка грубого тона»⁶⁴³. Соколовский почувствовал мануфактурно-ткаческие мотивы трагедии: когда «<...>поэтическая фантазия могла вышивать самые разнообразные узоры <...>»⁶⁴⁴.

В 1859 г. появился в отдельном издании перевод Н.П. Грекова, печатавшийся раньше частями в «Отечественных записках». Автор использовал все достижения переводческой техники в передаче содержания и художественного оформления. Н.П. Греков предпочитал точный перевод, образец которого (добросовестный, но несколько тяжеловесный) дал М.П. Вронченко. В точности перевода Греков превосходил А.Н. Струговщикова и Э.И. Губера.

Основу канонического «русского» Гёте, созданного в XX веке, составили переводы Н.А. Холодковского и Б.Л. Пастернака. История этих переводов связана с издательством «Всемирная литература» и с серией «Библиотека всемирной литературы» (БВЛ), которая наследовала издательству. В нем среди напряженных дискуссий вырабатывались современные критерии перевода: прежде всего, адекватность оригиналу. Издательство выпустило брошюру, посвященную художественному переводу⁶⁴⁵. Эта сводная работа была посвящена вопросам теории перевода поэзии и прозы. О

⁶⁴² Флоренский П.А. Мнимости в геометрии. Расширение области двумерных образов геометрии: (Опыт нового истолкования мнимостей). – М.: Лазурь, 1991. – С. 8.

⁶⁴³ Фауст, трагедия Гёте. В переводе и объяснении А.Л. Соколовского. В настоящем издании, кроме подстрочного прозаич. пер. обеих частей трагедии помещены статья о значении «Фауста» и 923 объяснит. примеч. – СПб.: Типография братьев Пантелеевых, 1902. – С. 306.

⁶⁴⁴ Там же. – С. 12.

⁶⁴⁵ Принципы художественного перевода. – Пг.: Госиздат, 1920.

стиле общения поэта-редактора с переводчиками шла речь в статье Чуковского «Переводы прозаические». В начале XX в. публикации западноевропейских классиков приобретали совершенно иной облик, во многом благодаря усилиям С.А. Венгерова. Он подошел к выпуску переводной литературы как ученый-филолог и создал прототип современного комментированного издания. В основном тексте он помещал лишь один, безусловно, лучший перевод и утверждал обязательность единых принципов перевода при издании собрания сочинений писателя.

В 1920 г. Блок подготовил для «Всемирной литературы» ряд отзывов о намеченных к публикации книгах немецких писателей XIX в. Наиболее существенные замечания о принципах перевода были сделаны в отзывах, связанных с работами над «Фаустом» Гёте. В редакторском заключении Блок должен был дать рекомендации, переводить ли трагедию заново или остановиться на переводе Холодковского. Блок мотивировал высокую оценку работы ученого: она написана «на том русском языке, на каком теперь уже писать несколько разучились»⁶⁴⁶. Несмотря на то что Холодковский «как натуралист и семидесятник, склонен несколько слишком разоблачать мистику Фауста», этот перевод надо издавать, «не редактируя его, только местами чуть-чуть тронуть»⁶⁴⁷. Блок считал необходимым внести поправки в тех «темных местах», которые и в оригинале могут быть поняты двояко. По мысли поэта, «ту же двойственность, которая свойственна всем великим произведениям искусства», надо было сохранить и в переводе⁶⁴⁸.

Блок неодобрительно отнесся к выполненному молодым Пастернаком переводу «Посвящения» Гёте. Он признавал, что октава – трудная форма для перевода, но все же отмечал искусственность русского языка у Пастернака. «Надо или предложить переводчику переработать все в *корне*, или отказаться от перевода, потому что редактировать его – бóльший труд, чем переводить сызнова»⁶⁴⁹. Блок даже употребил такие слова, как «что-то

⁶⁴⁶ Блок А.А. «Фауст» Холодковского // Блок А.А. Собр. соч.: в 8 т. / под общ. ред. В.Н. Орлова; подгот. текста Д.Е. Максимова, Г.А. Шабельской; примеч. Г.А. Шабельской. – М.; Л.: ГИХЛ, 1962. – Т. 6. – С. 467.

⁶⁴⁷ Там же.

⁶⁴⁸ Там же.

⁶⁴⁹ Блок А.А. Goethe. «Zueignung». – Т. 6. – С. 469.

кропотливое, домашнее, мало талантливое»⁶⁵⁰. По сути, здесь говорится о тенденциях «перевыражения», чуждых Блоку. Спустя десятилетия Н.Н. Вильмонт написал о переводе Пастернака: «Но основное давно достигнуто – поэтическая метаморфоза, замечательное по мощи стиха и слога русское перевыражение “Фауста”»⁶⁵¹. Блок допускал значительно меньший «угол отклонения» от подлинника, чем это стало принятым в работах переводчиков 1950-х гг. Анненский, Блок отмечали, что в русских переводах утрачен артистизм, то есть эстетизм и художественное мастерство⁶⁵². Блок призывал вернуть русской речи естественные для нее словосочетания и грамматические связи, ее природное звучание, мелодику и сохранить при этом образную, метафорическую манеру письма⁶⁵³.

Считается, что перевод Холодковского более точен, Пастернак же был свободен по отношению к переводимому оригиналу. Он передавал его с мерой буквальности, необходимой для решения своих художественных задач. Однако это утверждение не основано на глубоком текстологическом анализе, на изучении характера отступлений переводчиков от оригинала. В «Фаусте» Пастернака мотивы, образы, «формальные» ходы, с одной стороны, институализованы, с другой, – сугубо индивидуальны, окказиональны. Присутствуют стихи, не находящие «поддержку» в немецком тексте. Но чаще отступления компенсируются заменой или вставкой фрагментов «в духе» подлинника, порой они носят характер импровизации. В переводе русского поэта открывается важный аспект – «мифологизирующая» роль языка. Благодаря ей «чужое», переведенное на «свой» язык, превращается в еще один (вторичный) источник «своего». «Ein süß-bekannter Ton», сладостно-знакомый звук, Пастернак переводит как «благовеста гул» (что является естественным шагом). Сразу же оживает и начинает дышать та ми-

⁶⁵⁰ Там же.

⁶⁵¹ Вильмонт Н.Н. Гёте и его «Фауст» // И.-В. Гёте. Фауст / пер. с нем. Б.Л. Пастернака; вступ. ст. и примеч. Н.Н. Вильмонта. – М.: Худож. лит., 1969. – С. 29.

⁶⁵² И. Анненский касался вопроса о правильном соотношении между вербальной точностью и «субъективизмом» переводчика при анализе переводов лирических стихотворений Горация (Анненский И.Ф. Разбор стихотворного перевода лирических стихотворений Горация, П.Ф. Порфирова. – СПб.: Тип. Имп. академии наук, 1904. – С. 3).

⁶⁵³ Впрочем, представления о естественной мелодике речи могли отличаться. Ср. запись Чуковского от 1-го сентября 1956 г. о том, как Федин «восхищался пастернаковым переводом “Фауста”, просторечием этого перевода, его гибкой и богатой фразеологией, “словно он всего Даля наизусть выучил”» (Чуковский К.И. Дневник. 1930–1969 / сост., подгот. текста, коммент. Е.Ц. Чуковской. – М.: Сов. писатель, 1994. – С. 240.)

фологическая почва, которая пресуществляет «светское» в религиозное. К подобному слову «притягиваются» предикаты, мифологизирующие этот элемент языка и мира.

Исследование данного перевода вскрывает провоцирующую роль звуковых комплексов, когда вводятся новые элементы смысла и неожиданные его повороты. Более того, обнаруживается то, что оставалось не проясненным для сознания. Слова Мефистофеля «Allwissend bin ich nicht, doch viel ist mir bewußt» («Я не всеведущ, но мне многое известно») поэт перевел: «Я не всеведущ, я лишь искушен». Подобный пример отсылает к импровизационному аспекту звуковых цепей. Они не только «идут» вслед за смыслом или параллельно ему, но переформируют его элементы. Поэт, чуткий к фонэстетической стороне, вступает в подобную игру «звукосмыслами».

Проблема перевода предполагает «открытый» характер исследования. Постоянная изменчивость конфигурации самого понятия «перевод» превращает любой финал этой темы в условный и временный. Так, хорошо сохранившаяся рукопись «Фауста» в переводе К.А. Иванова с текстологическими примечаниями в восьми тетрадах дошла до нас спустя семьдесят лет.

5.2. «Фауст» А.М. Овчинникова как источник реконструкции славянской культуры

Книга с длинным заглавием, традиционным для европейской культуры более ранних эпох, – «Фаусть. Полная немецкая трагедия Гёте, вольнопереданная по-русски А. Овчинниковым» (1851) – не «присвоена» русским литературным корпусом. Существует единственное прижизненное издание⁶⁵⁴. Можно предположить, что писатель вышел из семьи старообрядцев, фамилия «Овчинников» была типичной в этой среде. К тому времени в Балтийском и Северном Поморье сложились крупные старообрядческие общины, были распространены хоры старообрядцев Поморского согласия.

В «Энциклопедическом словаре Брокгауза и Ефрона» нет упоминаний о писателе. В «Русском биографическом словаре» (1902) помещена небольшая словарная статья А.А. Петрова о «переделывателе “Фауста”». Автор

⁶⁵⁴ Фаусть. Полная немецкая трагедия Гёте, вольнопереданная по-русски А. Овчинниковым. – Рига, 1851. – Часть вторая, в 5 действиях. Далее страницы указаны в круглых скобках, как и в оригинале, – римскими или арабскими цифрами.

не указал полное имя переводчика. Петров отмечал: книга «представляет переделку лишь Второй части “Фауста”, и притомъ изложенную имъ не “по-русски”, какъ обозначено въ заглавіи, а какимъ-то новымъ, самим авторомъ изобретеннымъ языкомъ»⁶⁵⁵. Петров подвел итог: «Впрочемъ, никакого литературного значенія она не имеетъ, равно какъ и вся писательская деятельность Овчинникова»⁶⁵⁶. Статья сопровождается источниковедческими ссылками на издания, в которых были опубликованы небольшие отклики на произведение. Библиографические позиции указаны неточно, есть ошибочные атрибуции. Например, в качестве одного из рецензентов назван В.П. Раевский, хотя в действительности фамилия автора неизвестна.

Критики восприняли перевод как ложную, деформированную копию. Они писали о ненормализованном языке, цитировали нескладные стихи. Сочинение превратили в энциклопедию дурного литературного вкуса и в историко-культурный курьез. Можно сказать, что имя Овчинникова утвердилось в культурном контексте раньше, чем его творчество. Многие говорили о совершенно явной дефективности текста. Осмеянию здесь подлежало все: жанровое образование, автор, образ доверчивого и необразованного читателя. Приведем несколько отзывов.

Сразу после публикации перевода неизвестный критик писал: «Если бы в Англии, где так много странных обществ, существовало общество терпения, то оно назначило б большую премию за прочтение разбираемой книги...»⁶⁵⁷. Автор отмечал «неведомой lingua incognita, родившийся в бессмертном творении Овчинникова!»⁶⁵⁸. Себя он называл «смирненным критиком, или уродко-зоилом, на языке г. Овчинникова»⁶⁵⁹. Обзор завершается словами: «Я имел столько самоотвержения, что прочитал его за вас, “чтоб вам, читатели, сказать: / Его не надобно читать”»⁶⁶⁰.

⁶⁵⁵ Петров А.А. Овчинниковъ А. // Русскій біографический словарь: Обезьяниновъ—Очкинъ. — СПб.: Изд. под наблюдением пред. Импер. рус. ист. о-ва А.А. Половцова, 1902. — Т. 12. — С. 83.

⁶⁵⁶ Там же. — С. 83.

⁶⁵⁷ [Имя рецензента не указано] Фаустъ. Полная немецкая трагедия Гёте, вольнопереданная по-русски А. Овчинниковым // Москвитянин. Учено-литературный журнал. — М.: Изд. М.П. Погодин, 1851. — № 22. — С. 331.

⁶⁵⁸ Там же. — С. 332.

⁶⁵⁹ Там же. — С. 338.

⁶⁶⁰ Там же. — С. 343.

Критики представляли Овчинникова как «не своего», а рижского писателя. Рецензент журнала «Современник» иронизировал над «тесным кругом благосклонных рижан». «Желающие ближе познакомиться с произведением г. Овчинникова, могут поступить по примеру благосклонных рижан и приобрести его произведение, которое, по сознанию самого переводчика, сущая притча, и, вдобавок, нерастолкуемая»⁶⁶¹. Автор обзора в «Отечественных записках» цитировал слова Гёте о трех противоположных способах мыслить: «Шотландец старается углубиться “в творение, Француз – понять его, Русский – усвоить. Нет ничего невозможного, что эти три способа мыслить соединятся в немецком читателе”. Тень Гёте! Успокойся и дополни следующее: “желание мое сбылось: в меня углубился, меня понял и усвоил меня г. Овчинников, на берегах Двины, в городе Риге”»⁶⁶². Гидроним Двина (Даугава) ассоциируется с рижским локусом – предместьем Риги, Задвиньем, удаленным от Старого города, «внутренней Риги». Так критики подчеркивали провинциальность перевода⁶⁶³.

Спустя год, в 1852 г., появился еще один отзыв. «Эта полная трагедия заключает в себе только вторую часть. Она так вольнопередана по-русски, что мы предоставляем судить о ней “Улыбке”. Смотри в конце книги, в отделе “Мысль и улыбка”»⁶⁶⁴. Далее, в указанном разделе, критик продолжил обзор: «Удивительные бывают книги на белом свете! В отделе критики и библиографии мы упомянули о новом переводе Фауста. Рецензент отказался от разбора этой книги и передал ее улыбке. И действительно, “Фаустъ. Полная немецкая трагедия Гёте, вольнопереданная по-русски

⁶⁶¹ [Имя рецензента не указано] Современник. Литературный и общественно-политический журнал. – СПб.: Изд. Н.А. Некрасов, И.И. Панаев, 1851. – Т. 30. – Отд. V. – С. 17. – С. 13–23.

⁶⁶² [Имя рецензента не указано] Отечественные записки. Ежемесячный журнал учёно-литературный и политический. – СПб.: Изд. А.А. Краевский, 1851. – Т. 79. – С. 39–40.

⁶⁶³ В подобных оценках не было национализма. В XIX веке столица российской империи оказалась одним из центров национального возрождения прибалтийских народов. Нет сомнения, что Гёте был знаком с фольклором прибалтов. В антологии Гердера «Народные песни», или «Голоса народов в песнях» («Völklied», oder «Stimmen der Völker in Liedern», 1778–1779), представлены песни литовцев, латышей, эстов. Уроженец Восточной Пруссии и рижский пастор, Гердер слышал их. Он был также знаком с этнографическими описаниями, прибежал к помощи Гаманна.

⁶⁶⁴ [Имя рецензента не указано] Сын отечества. Исторический, политический и литературный журнал. – СПб.: Изд. Е.Ф. Розен, в типографии А. Дмитриева, 1852. – Т. 1. – Отд. «Критика и библиография». – С. 27.

А. Овчинниковым”, от начала до конца – одна улыбка»⁶⁶⁵. Критик приводит образчики стихов, повторяя: «Тут дело без комментариев не обойдется», «Очень милые стихи».

Фамилия переводчика упоминалась среди имен других незадачливых авторов, не владеющих пером. «Снижение» ими высоких образцов порождало графоманию. В рецензии на книгу «Награда за откровенность. Сочинение Андрея Овчинникова» автор иронически замечал: «Но мы должны сознаться, ... что, отдавая справедливость даровитым нашим писателям, мы в то же время не считаем с своей стороны справедливым умалчивать о таких явлениях, как г. Овчинников. Мы уделяли и будем уделять “по целым страницам” г. Овчинникову, и читатели, конечно, не будут на нас в претензии. Один из любимых русских современных писателей серьезно утверждал, что давно уже никакая книга не доставляла ему такого удовольствия, как “Фауст” в переводе г. Овчинникова, и мы сами бывали свидетелями его живого, добродушного, счастливого смеха, который иногда оканчивался тем, что этот высокорослый человек падал с дивана на ковер или, как говорится, хохотал до упаду. Так смеются только дети. И этот прекрасный детский смех умел извлечь из души возмужалого человека г. Овчинников! Неужели после этого проходить молчанием его сочинения? Это может делать только серьезный учено-литературный журнал, как “Отечественные записки”»⁶⁶⁶. В рецензии упоминается И.С. Тургенев, автор статьи о переводе М.П. Вронченко⁶⁶⁷.

Перевод стал поводом для иронии в переписке Некрасова и Тургенева. В письме к Тургеневу от 16 мая 1852 г. Некрасов, сообщая о предстоящей охоте, замечал: «Жаль только, что теперь вся дичь на гнездах, остались одни закадычные холостяки, как говорит Овчинников»⁶⁶⁸. В рецензии на «Дамский альбом» (1854) Некрасов возражал на сожаление одного читателя, что «посредственные поэты выводятся». Он приводил имена А.М. Овчинникова и А.Е. Анаевского: «В то время как в Германии и во Франции,

⁶⁶⁵ [Имя рецензента не указано] Сын отечества. – С. 78.

⁶⁶⁶ Современник. – СПб., 1853. – Т. 12. – Отд. IV. – С. 68–69.

⁶⁶⁷ Тургенев И.С. «Фауст, трагедия». Соч. Гёте. Перевод первой и изложение второй части М. Вронченко (СПб., 1844) // Отечественные записки. – СПб.: Изд. А.А. Краевский, 1845. – Т. 38. – № 2. – Отд. V. – С. 40–66.

⁶⁶⁸ Некрасов Н.А. Письма // Некрасов Н.А. Полн. собр. соч. и писем: в 12 т. / под общ. ред. В.Е. Евгеньева-Максимова, А.М. Еголина, К.И. Чуковского. — М.: Гослитиздат, 1952. – Т. 10. – С. 174.

за неимением сильных поэтических талантов, посредственные поэты издадут целые томы бледных и вялых стихов (а если издадут, то, стало быть, и находят читателей), у нас издание книги посредственных стихов – дело убыточное и даже бросающее на автора какую-то нелестную тень. <...> И с некоторых пор подобные книги вовсе вывелись (произведения гг. Овчинникова, Анаевского и др. сюда нейдут: это явления особенные, которые всегда были и всегда будут)»⁶⁶⁹.

Книге Овчинникова был посвящен раздел сатирического обозрения Некрасова и Панаева «Литературный маскарад накануне Нового (1852) года (Заметки Нового поэта)»⁶⁷⁰. Литературные герои 1851 г. участвуют в фантастическом маскараде. Новый год поздравляет Фауста с литературной победой Овчинникова и возлагает на его голову лавровый венок. В этом же номере журнала опубликованы анонимные рецензии на книги «Потемкин как казак Войска Запорожского» и «Стихотворения Иосифа Неудачева». В них снова упоминается «знаменитый, никогда довольно не восхвалимый “Фауст” г. Овчинникова из Риги»⁶⁷¹.

В XX веке подобные оценки повторяются. Г.А. Шенгели отвечал на упрек И.А. Кашкина в пристрастии «загромождать перевод» иностранными словами: «Или Кашкин полагает, что Байрона надо переводить так, как А. Овчинников переводил Гёте: “Там на четверке колесят. / Фыряет – знать то прокурат, / А трутень фофанит с запят, / И тих – нишкни! хотя щипни...?” (Литературное наследство, 4–6, стр. 639). Нет, фофанить я предоставляю Кашкину (и, конечно, “с запят”). Сам же, когда нужно, буду пользоваться иностранными словами, вошедшими в словарь русского образованного человека»⁶⁷².

В.М. Жирмунский написал о переводе чуть более страницы, приведя из него четыре пространные цитаты. Ученый увидел «в авторе преждевременного и неудачливого предшественника В. Хлебникова: сочетание арха-

⁶⁶⁹ Некрасов Н.А. – Т. 9. – С. 242.

⁶⁷⁰ Впервые напечатан в журнале: Современник. – СПб.: Изд. Н.А. Некрасов, И.И. Панаев, 1852. – Т. 1. – Отд. VI. – С. 153–173.).

⁶⁷¹ Там же. – С. 58.

⁶⁷² Шенгели Г.А. Критика по-американски // Азов А.Г. Поверженные буквалисты: Из истории художественного перевода в СССР в 1920–1960-е годы. – М.: Изд. Дом высшей школы экономики, 2013. – С. 228.

измов, фольклорных элементов и новообразований»⁶⁷³. Его размышления о переводе завершаются высказыванием: «Для развития русской поэзии перевод его никакого значения не имел»⁶⁷⁴.

М.Л. Гаспаров, излагая план своей книги «Записи и выписки», заметил: «Кстати, там будут выписки из первого русского перевода, около 1850 г., – сделанные фантастическим псевдонародным русским языком, похожим сразу на Велимира Хлебникова (так казалось В. Жирмунскому) и на Андрея Белого (так кажется мне); всеми осмеянный и потом забытый, этот перевод, честное слово, чем-то талантлив»⁶⁷⁵. Упоминая поэзию Хлебникова, Гаспаров имел в виду «знакомство звуков» в поэме «Глоссолалия» (1922) и других сочинениях Белого. Подразумевается «неологический фон» произведений Белого: его причастия на -ши, -вши, диалектно-просторечные элементы (мизикать, бубанить, гагакать, и др.), сочетания типа «тяпляпился нос», «керкает кашлем». Подобные сравнения дают представление о развитии поэтического языка Овчинникова. В задачи ученого не входило исследование этих многообещающих параллелей.

Апелляция к отдельным, даже самым значимым контекстам – без возможности сравнить целостные идиолекты и идиостили – способна наметить проблему, но не в состоянии ее разрешить. Ряд сравнений можно продолжить. Например, переключки с чаромутной лингвистикой П.А. Лукашевича, с корнесловием А.С. Шишкова. Они обосновывали сближение слов через похожие звуковые комплексы⁶⁷⁶. Овчинников был увлеченным собирателем неродной поэзии, для которой характерны случайные и повторные рифмы. Не вызывает сомнений одно: переводчик высоко ценил проявления низовой и срединной культуры, которые позволяют проникнуть в суть процессов, происходящих на высоком уровне культуры.

Возникает вопрос, что это за перевод, – индивидуальная «причуда», новаторский эксперимент, так и не сыгравший важной роли, либо опыт освоения уроков западной словесности. Есть соблазн толковать произведе-

⁶⁷³ Жирмунский В.М. Гёте в русской литературе. – Л.: Наука, Ленинград. отд., 1981. – С. 426–427.

⁶⁷⁴ Там же. – С. 428.

⁶⁷⁵ Гаспаров М.Л. «Читать меня подряд никому неинтересно...»: письма М.Л. Гаспарова к Марии-Луизе Ботт, 1981–2004 гг. / предисл. и публ. М.Л. Ботт // Новое литературное обозрение. – Вып. 1 (77). – 2006. – С. 218.

⁶⁷⁶ См.: Тынянов Ю.Н. Архаисты и новаторы. – Л.: Прибой, 1929. – С. 85.

ние в оценочном плане, ссылаясь на то, что Овчинников – не великий писатель. Тогда вместо истории литературы сформировался бы неподвижный «канонический центр», но категории оценки имеет свою телеологию.

Контекст перевода. М.П. Вронченко дал прозаическое изложение второй части. Овчинников перевел ее стихами и поставил просветительскую задачу: восполнить опыт читателя ранее не существовавшей формой. Автор писал о себе с оправданной осторожностью: «Выполнить его с более соответственным успехом казалось зело задачливо» (X). Скромность в суждениях о себе не предполагает самоуничижения. За «оговорочными» формулировками, указывающими на «частичность» и ситуативную обусловленность поэтических достижений автора, следует тезис о таланте: «<...> переводчикъ, хотя бы и не обиженный даром поэзи, становится вь-тупик еще на Первом Действии...» (IX).

В Предисловии определены предмет, цель, средства и пути перевода. Автор сам устанавливает пределы тех вольностей в отношении трагедии, которые он имеет право допустить, не греша против истины. Он замечал: «Главным делом в переложении трагедии были характеры» (XI). При этом Овчинников не передает достоверность характеров, движение действия и сюжетного смысла, жанрово-стилистическую специфику оригинала. Монологи довольно слабо связаны со сценическим действием, что противоречит положениям «Поэтики» Аристотеля. В его знаменитом фрагменте 1450 / а говорится: сущность трагедии заключается не в изображении людей, а в изображении действий. «И цель [трагедии – изобразить] какое-то действие, а не качество, между тем как характеры придают людям именно качества, а счастливыми и несчастливыми они бывают [только] в результате действия»⁶⁷⁷.

Читатель данного перевода имеет дело с экуменической наставительностью в традиции аксиомы Фомы Аквината: «Nihil potest homo intelligere sine phantasmata» («Человек ничего не может постичь без воображения»). Овчинников использует материал традиции для нового «сообщения». Вольный (или свободный) перевод ориентирован на переводящий язык. Можно включить его в следующий контекст.

⁶⁷⁷ *Аристотель. Поэтика* // Аристотель и античная литература / отв. ред. и пер. с др.-греч. М.Л. Гаспаров. – М.: Наука, 1978. – С. 121–122.

1. Переводы, выполненные не с оригинала. Например, П.А. Катенин перевел «Романсы о Сиде» (1822) не с испанского подлинника, но с немецкого перевода И.Г. Гердера.

2. Так называемые «псевдопереводы». Это «Поэмы Оссиана» Д. Макферсона (1773), тексты Т. Чаттертона, от имени вымышленного им «Томаса Раули, настоятеля»; «Краледворская рукопись» (1817), чешские сказания, фальсифицированные филологом и поэтом Вацлавом Ганкой.

Овчинников создал, натурализованный перевод (*einbürgernde Übersetzung*), или «дающий права гражданства»⁶⁷⁸. Практика «исправительных переводов» была свойственна французской культуре: классицисты, уверенные в незыблемости своего вкуса, переводили произведения разных стилей. Эти переводы походили скорее на вольные пересказы. Сторонники «вольного перевода» изменяли имена действующих лиц, фабулу произведения. Они изымали из него всё национально-специфическое, чтобы текст соответствовал вкусам читателя. Немцы, имея в виду особенность французской традиции, называют «этноцентрический» перевод *à la française*⁶⁷⁹.

Одно сравнение дает возможность указать на константы в развитии русской культуры. Г.Г. Шпет приводил свидетельства о переводах Платона в России XVIII и XIX вв. В то время еще не был выработан концептуальный язык, отсутствовали слова, способные противостоять славянизмам. В.Н. Карпов, переводчик Платона (с 1863 по 1879 гг.), критически отзывался о своих предшественниках – М.С. Пахомове, И.И. Сидоровском. Они выражались «слишком педантски, без нужды облекая мысль философа в славянские формы», яснее видели и выдерживали «значение слов, нежели мысли». Однако, как отмечает Шпет, и сам В.Н. Карпов не избавился от ненужных славянизмов: «с тогдашним русским языком можно ли было сделать что-нибудь удачнее?»⁶⁸⁰.

⁶⁷⁸ Lorenz S. *Übersetzungstheorie, Übersetzungswissenschaft, Übersetzungsforschung // Grundzüge der Literaturwissenschaft / hrsg. von H.L. Arnold, H. Detering. – München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2001. – S. 557.*

⁶⁷⁹ Laplanche J. *Die Mauer und die Arkade // Laplanche J. Die unvollendete kopernikanische Revolution in der Psychoanalyse. – Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1996. – S. 50.*

⁶⁸⁰ Шпет Г.Г. *Очерк развития русской философии / отв. ред.-сост., коммент., археограф. работа Т.Г. Щедриной. – М.: РОССПЭН, 2008. – С. 65, 64.*

Поэт вывел на свет причудливое жанровое образование. Для понимания немецкой темы он обратился к народному эпосу, к восточнославянскому фольклору, к латышским и литовским дайнам. Овчинников был начитан в литературе по мифологии, разбирался в подробностях различных верований и ритуалов. Его перевод относительно свободен от фактических ошибок⁶⁸¹. Все это свидетельствует если не о глубине, то о широте эрудиции автора. Он провел историко-этнографическое, славистическое исследование: «Надобно было перебрать весь запас наших областных речений, общенародных поговорок и т.п. и при том, для большей выдержки знаменательности оригинала, надо было собраться со всем сказочным духом русского мудрословия» (XI). В этой связи можно привести в качестве параллели имитации фольклорных текстов, «народные песни», автор которых был известен.

Фольклорный характер перевода повлиял на нечеткость жанровых границ. Как писал выдающийся ученый, жанры в народнопоэтическом творчестве «взаимно переходят друг в друга», «сцепляются и перемешиваются, подчиняясь игровой фантазии народа, изобразительной и художественной»⁶⁸².

Начало трагедии вводит читателя в мир русской культуры. Избегая иноязычных звучаний, переводчик выявляет национальное своеобразие. «Чистый воздух напояеть / Теплою зеленый лугъ, / Сладкий запах растворяет / Сумракъ вечера вокругъ; / Тихо все лепечет люду: / Баю-баюшки-покой! / И отъ глазъ усталыхъ всюду / Истекаетъ светъ дневной» (2). Мефистофель обращается к сиренам: «Впрямь мило слушать! Точно у соседокъ / Въ гортани *гусли-самогуды* эдакъ / И тонет въ звуке тонь...ну, удалы! (109). Гусли-самогуды – образ из русских народных сказок, топология мысли становится сказочной: «А бродяги / Выдумываютъ сказку / На это: жиль-быль царь» (260).

⁶⁸¹ Впрочем, в псевдобылинных стихах (там, где чувствуется влияние былинной кальки) слова «витязи, воители» – доблестные воины на Руси IX–XIII вв. – совсем не характерны.

⁶⁸² Буслаев Ф.И. Исторические очерки русской народной словесности и искусства: в 2 т. – СПб.: Типография товарищества «Общественная польза», 1861. – Т. 1: Русская народная поэзия. – С. 33.

Стихи вызывают в сознании архаическую, былинно-песенную традицию. Основой обработки послужили фольклорные образцы малых форм – потешки, считалки, небылицы, плясовая песнь [Приложение 19]. Семантическая структура сюжета имеет глубокие корни в фольклоре и в нравственно-назидательной традиции. Этот архаический иконографический пласт и морализаторские сочинения (притчи, словотолковники, сборники эмблем и символов) известен многочисленным зрителям «из немудрящих».

Овчинников определил «Фауста» как притчу. «Вообще во Второй части Фауста преобладает дух какой-то сказочности, какой-то поэтической неурядицы: это уже не трагедия в пяти Действиях, а так-сказать нерастолкуемая притча на сущия пять частей света, загадка подразумений для всех пяти ступеней жизни и – загадка, в собственном смысле, разрешимая только смертью» (X). Лексема «притча» в Древней Руси обозначала вымысел, имевший благочестивое задание (в отличие от «баснословия» с устойчивыми отрицательными оттенками значения). Для притч характерна персонафикация отвлеченных понятий.

Переводчик осуществил труд национального самопознания и самосознания. Его интересует истинность слова, которым «притча» выражена. Истина лежит в области фольклорного слова, вне всякой референции. Овчинников на основе немецкого текста создал концепцию славянства, в которой доминируют такие категории, как дух, предназначение. На этом пути возникает «неошишковизм» в языке: не от неприязни к «чужесловам», а от желания расширить возможности языка.

Некоторые сцены трагедии не переведены: «За темь выпущена сцена въ 210 стиховъ, именно: Увесилительный сад при утреннем солнце» (55). О характере сценического поведения можно судить по ремаркам. Они представляют собой объемные описательно-повествовательные фрагменты и тяготеют к зрелищности, к произведениям «малярного» фольклора: переводчик свободно соединял слово с изображением, сценическим жестом. «Веселенькая сторона. На цветущей поляне разметался Фаустъ усталый, беспокойный и борющийся со сном». «Сумерки. Слетаются Духи; мелькают и реют маленькие Привиденьица» (14). «Фауст, уложенный на стародедовской постели» (81) [Приложение 20].

Выделив лексические группы, мы пришли к следующему выводу. Овчинников отдавал предпочтение первозданности языка Поморья, который

хранит подлинно славянский дух. Стимулом для постижения лингвистических законов становится диалектология. Его концепция общительности поэзии, языкотворчества и фольклора связана с поисками тех гуманитарных наук, в которых изучается развитие языков и культур (как, например, современная лингвокультурология). В практике Овчинникова отозвались идеи лингвистов и фольклористов XIX века. Имеется в виду, прежде всего, «первопроходческая» деятельность ученых-славистов: А.С. Кайсарова (в области славянской мифологии) и К.Ф. Калайдовича (славяноведение). Первый приобрел европейскую известность как автор труда «Опыт славянской мифологии» («Versuch einer slawischen Mythologie», 1804)⁶⁸³. Второй – как редактор сборника «Кирши Данилова» (1818), собрания русских былин и исторических песен. Они оказали воздействие на национальную школу фольклористики и отечественную культуру XIX столетия.

Поэтический синтаксис. Текст желательно приводить, сохраняя орфографические, синтаксические особенности оригинала. Это затрудняет восприятие, но позволяет ощутить строй мысли переводчика.

Морфология и синтаксис определили специфику идиостиля поэта и фоново-метрическую структуру перевода. Выделим главные черты:

- обращение к именному стилю;
- внутренний диалогизм, опирающийся на соположения и контрасты; паратаксис управляет семантическими диверсиями;
- сочетание «нанизываний» и «отвлечений», обстоятельственных вставок;
- синтаксическая компрессия при множестве антикомпрессивных перифрастических фактов;
- рассогласованность «точек зрения», категорий времени, лица и числа;
- референтная неопределенность употребления ряда личных местоимений.

Синтаксические особенности идиостиля непосредственно соприкасаются с областью тропов и фигур. Ритмический эффект основывается на интонационной антитезе. «Кто бы, жизнёпочки, / Мне говорнуль – / Кто васъ на ноженьки, / Такихъ создалъ? / Вы столь пригоженьки, / Я бъ васъ обняль»

⁶⁸³ На русском языке «Славянская и российская мифология» издавалась в 1807 и 1810 гг.

(320). Солецизмы проявляются в нарушении грамматической связи либо в ее отсутствии. Переводчик прибегает к анаколуфу, то есть к рассогласованности в грамматическом строе языка (несогласование глагольных наклонений, видов, времен). «Говорнуть мимоходом» (28); «Не далось тебе добра, / Не взялось амуру» (24). Ряд анаколуфов связан с необычным приемным управлением: «Да, ты правь; / Ведь грифу въ-нравь и титло графь» (105).

Эналлага возникает, когда грамматические категории употребляются в несвойственной им функции. Причастие выступает в роли деепричастия, определение – в роли дополнения, наречие – в форме прилагательного: «И ты омрачняешь впоследъ / Теперевова счастья светъ / И въ последомъ даже за-нетъ / Надежи вытираешь следъ» (189).

Переводчик выстраивает эллиптические периоды: пропуски грамматически необходимых членов, которые нарушают причинно-следственные связи. «Хор Елене. Злородчивая! Добрячкой въ юномъ / Люду мекает себе въ кляпцы?» (188). С эллипсисом связаны парцеллярные конструкции: деление фраз на грамматически недостаточные, но интонационно самостоятельные фрагменты. «Гей! воры-Вороны-приказъ: / Къ Ундинамъ! Кланяться отъ насъ, / Просить тотчасъ потопись до власъ / Не-другу Кесареву – въ казнь!» (270). К области синтаксиса относится сочинительная связь разных членов предложения, так называемый *силлепс*. «Фаустъ. Учился впусъ и пустежь училь» (59).

Овчинников придает теме заостренную афористичность, как в сказке, обычно устремленной к пуанте. Завершающая часть строфы осознается им как *эпиграмматический синкрисис*. «Все это мне что Васеньке-коту / Вытаскивать каштаны изъ огня» (60). «И такъ я есмь – и долженъ быть деловъ: / Силенкой дюжь, во всякий гужъ готовъ» (95). «Того-гляди, подымутся изъ тины / Все водяные...раскачаютъ море / И запируютъ снова – на просторе» (311–312). «Къ новоселитьсбе привлечетъ / Изъ тесныхъ областей народъ» (313). Внутри общей схемы сталкиваются альтернативные ритмические варианты и ритмические перебои:

- слово может быть удалено от его рифменной пары;
- акцентологические неправильности;
- полиметрия;

- стиховая поливариантность;
- немотивированная безрифменность многих строк;
- контаминация рифмованного, белого и свободного стихов;
- рифма то появляется, то исчезает, отдельные строки остаются неза-рифмованными;
- полутавтологические обороты типа: не раз / было раз;
- несовпадение метрических схем создает композиционную динамику.
- неточные рифмы, подчеркнута разговорные и нарушающие грамма-тику: пучочки-по одиночке (29); контрастные рифмы: кошуру-амуру (24), шалбериль-вериль (86). Созвучие из рифмы переходит в рифмоид, затем следует точная рифма, усиленная внутренней аллитерацией. «Поэтъ что самъ себя усовершенствуетъ, / Когда свои пожитки расточаетъ; / Но я добромъ безчисленно богатъ, – / Пожалуй Плутусу я стану вранды: / Его пиры, весе-лья украшаю; / Порой изъ нужды выручаю» (40).

Поэтическая морфология. Переводчик ведет поиск глубоких корней слов. Греко-латинскому корнеслову он предпочитает русский народный и славянский корнеслов. В этимологических фигурах использованы однокоренные слова, принадлежащие к разным грамматическим классам. «Но что за дело! Милыя милашки / Уже подскажутъ азъ-буки-букашки» (38). «Лети летягой – шмыгай шмыгом» (136). «Ахъ, луну вокругъ кружочикъ / Вдругъ облунилъ лучезарно!» (163). План содержания в этих случаях predetermined планом выражения. Языковая рефлексия, игра дают возможность для различного рода квазиэтимологий, авторской этимологизации (или концептуализации). По убеждению Овчинникова, в языке не существует неделимых основ. Просто человек не может постичь единство корней. К морфологическим аномалиям относятся устаревшие формы слов. Сочетание в рифме одинаковых аффиксов дополняется комбинацией родственных корней, аттракцией словоформ: «И вотъ же нетъ! Ужь такова / Моя чудачка-трынь-трава. / О, тронься! Трынь вознагради, / Ко мне миленько погляди!» (210). «А кулакъ: чуть о земь звякъ — / Земь расколется отъ звяку» (127). Слова «земь», «звякъ» входят в звуковую основу следующей строки, задают конечную и «распыленную» рифму. При двойном повторе возникает акустический эффект. Эмоциональный повтор приводит к однообразию сло-

весной ткани. «Давно творя наибольшое дело / Живеть онъ в наитихой тишине» (85).

Деривационные превращения корней создают новые метафорические ряды. Происходит *внутреннее склонение*: сопоставляются слова, отдаленные по значению и похожие по звуку. Оказиональные морфемы образуются по типу семитского корня (гриф-граф). Слова внутри языка создают звуковые ряды независимо от их этимологической связи⁶⁸⁴. «Да, ты правъ; / Ведь грифу въ-нравъ и титло графъ» (105). Возникают словотворческие догадки: случаи паронимических сближений, когда поэтическая этимология находит подтверждение в этимологии лингвистической. «Основу “гриф” верней по корнеслову: / Графья, гребуля, *грубый*, *грабля*, гречь — / Ужь словотолку ты не поперечь / Какъ въ-перекор толкуеть» (105). Фонетическая конструкция становится самоценной. «Онъ, вижу, вскормлень птичьим молокомъ / Не матерью и не материкомъ» (159). Случайные сопоставления преобладают над смыслами. «Не грачь, а Грифъ! У насъ такому слову / Хрычи не рады; – потрудись изречь» (104). Эпитеты построены по эвфоническому принципу (странный страх), он имеет консонантную опору.

«Притянутые» эпитеты не соотносятся с существительными. Слово освобождается от ореолов и «набирает» значения. Имитация перводанного названия предметов опирается на непосредственность восприятия, как в детской речи. «Въ игре, съ почина, / Хочу шальнуть я; / Вы – будь дичина, / Охотникъ будь я» (227).

В языковых штудиях Овчинникова нет принятых иерархий лексических и грамматических значений, корневых морфем и аффиксов. Каждое слово предстает как многокорневое образование, сцепление семантически равных частиц, где суффикс тоже обладает полнотой семантики. Для области словообразования типичны создание окказиональных суффиксов и заменительная суффиксация (жарынь (243)). Слова (понятия) оказываются неожиданно породненными суффиксами и квазификсами, приобретая новую выразительность: «Аркадия, соседственница Спарты» (218). Можно составить перечень суффиксальных новообразований. «Привиденница» (XIV),

⁶⁸⁴ Подобная практика важна для понимания языковых теорий. Х.Г.К. Габеленц сделал наблюдение, что связи диктуются языком. Его высказывание повторили крупнейшие языковеды XX века – от Л. Блумфилда до Р. Якобсона. Представитель Лейпцигской психологической школы А. Веллек подтвердил идею на примере сцены Гёте «Вальпургиева ночь».

«садовницы», «молодица», «девица» (29); «мигальцо», «кусальцо» (147); «чечени», «игрени», «тюлени» (153); «неустрашимки», «неубоимки», «сотворимки», «неглядимки», «невидимки» (165); «беготня», «пирня» (202), «любня» (187), «голосня» (300); капелюшка (81), девонюшки (235), «мокрясть» (312). Возникает сатирическая суффиксация: «глупендй» (82), «знатоха» (189), пустячье (210). Квазификс -яг лишь чисто внешне подкрепляется словом «скряга» и омографическим -аг в словах типа «малага», «плутяга» (41), «холостяга», «скупяга» (43), «мальчуга» (81), «парнюги» (165), «каплюги» (183). Многие из этих суффиксов утратили свою продуктивность. Увеличительный суффикс -ин (а) отличается экспрессией: происходит несовпадение грамматического женского с реальным мужским родом (дичина). Суффиксы обнажают связи одного явления со многими другими.

К *падежным аномалиям* относится смещенная, или архаичная семантика падежных форм. «Кто сбился *въ трехъ заповедяхъ* / Тот верно ходить *въ доведяхъ*» (50). «Лишь утешение невыразимо / Ее ластить *въ памятахъ* / Объ ушлыхъ годахъ» (178). Творительный падеж употребляется в совмещенном субъектно-объектном значении. «Турнуль, и понеслись отсюда ордой / Похрабровать на бой силенкою былой» (263). «Въ изволе не скрепленный / Самъ холей благомнящей» (308), «Да, если блажь найдеть на мудреца / Смудряться нады немудростью ребячей, / То впрямь сглупить, и глупостью ходячей / Потомъ промаеть векъ свой до конца» (323). Творительный метаморфозы представляет собой архаический тип образа. Он несет мифологическую семантику реальных и субстанциальных превращений.

Автор прибегает к *полиптотону*, приему наклонения, или многопадежью, в классической риторике. Слово повторяется в разных падежных формах: «мыслитель мозгочкомъ, / Ужь вымыслить мыслителя съ путемъ» (94). «Ты северянинъ, / Рождень в туманный векъ и отуманень / Туманнымъ рыцарствомъ и сквозь туманъ / Ты не довидишь подъ туманомъ странъ; / Въ тумане ты что у себя самъ панъ» (96).

В переводе присутствуют разные *виды нарушения словоизменения*. Например, изменение рода, склонения слов; смена глагольного вида; возвратность невозвратных глаголов; переходность непереходных глаголов и наоборот. «Азартились мы въ возрасте зеленомъ!» (127). «Вот внезапно легла залеглела, светъ светается безъ света» (201). Многие окончания обуслов-

лены версификационной техникой, давлением рифмы. «А вотъ гребенка, частый гребешокъ, / Въ колечко цветный камешокъ!» (40). При этом в словоформах происходит нарушение акцентологической нормы. Здесь отразилась также характерная черта латышского песенного фольклора: обилие уменьшительных форм, обычно употребляемых без собственно диминутивного значения⁶⁸⁵.

Происходит *фонетическая деформация*: разделение слов, вторжение одного слова в другое. «Ивиковы журавли. / Разлетаются *кивикая*» (132). Поэт прибегает к характерному для народной поэзии и музыки переносу ударения. «Тебе, нештО, пристало хвастовство. / Но каково-то это мастерство?» (40). «Думь-думу думали, да вновь изнанкой / Вахляли мешкотворные метОды!» (90). «По этой мысли справедливь доВодь: / И жизни и свободы стоять тотъ, / Кто ихъ себе вседневно осияетъ» (313). «Что переходчиво, / Только симвОль; / Что ненаходчиво – / Гений нашоль» (333). Воспроизводится фонетика разговорной речи: нешто (40), «темять» (78). Об устремлении к архаике свидетельствует свободная акцентуация отдельных слов, расхождение между речевым ударением и поэтической просодией⁶⁸⁶.

Сравнения вводят в художественное пространство примеры из других сфер: исторических, сказочных, бытовых. «<...> а у людей / Есть чортовь-мость, есть *чортъ-бородобрей*, / Чертополохъ и *чортовы-орехи*» (244). В одной строфе переводчик упомянул славянский персонаж, имеющий дохристианское происхождение, черта-бородобрея из индийской сказки «Черт в мешке» и ботанический образ чертовых (рогатых) орехов.

Неология в области лексики. В слове, созданном поэтом, часто отсутствует не только устоявшееся (конвенциональное) значение, но и денотат (беспредметность неологизма). Например, «все *корги-ёрги*, ведьмы с чудом-юдомъ / И мальчикъ-съ-пальчикъ» (57). Переводчик объединяет два

⁶⁸⁵ *Endselin J.* Lettische Grammatik. – Riga: Gulbis, 1922. – S. VI.

⁶⁸⁶ Я.И.А. ван Гиннекен в своей книге привел примеры регрессивной диссимиляции из древней поэзии (*Ginneken J.I.A. van.* Principes de linguistique psychologique. Essai de synthèse. – Paris: Marcel Rivière, 1907.). Специальный труд ученого посвящен раннему Гёте, периода создания драмы «Гец фон Берлихинген».

диалектных слова: *корга* (фин. *korkia*, скалистая горная высота)⁶⁸⁷ и *ерга́* (вост-сиб. оборванец, лохмотник; вят. непоседа, елоза; перм. ерзать).

Овчинников создает неологизмы, вводя в старую форму новый корень (например, замена звука). «Поверь, тебя она, *изъ-доброходства*, / Излечить травками до *превосходства* / Отъ эдакого *сумасбродства!*» (122). В слове *доброхотство* переводчик меняет букву для рифмы, хотя существует прилагательное «доброходный» – «легкий на ногу, имеющий быструю походку». Возникает двухпланная смысловая проекция: корень проецируется на ряд однокоренных слов, морфема – на слова, имеющие тождественные морфемы. С помощью *спряжения корней* образуются неологизмы от одного корня: «Учился *впусть* и *пустежь* училь» (59).

Приведем примеры слов, которых *нет в лексиконах, но они не воспринимаются как новообразованные*. «*Требесить* тамъ со знатными *требесья*» (56). *Требесить*, от «требник» – богослужебная книга, содержащая чинопоследование святых таинств, и «бес». «Да, уж кого Елена *ощелмачить*» (81), от слова «шельма». *Щалберь* (82) – от глагола *щалберить* (онеж. болтать, пустословить). «Клинобородый / Бука мне тогда *щалбериль* / И во всемя ему я вериль» (88). *Мешкотворные* (90) – от глагола «мешкать» (разг.). *Возьюнетъ* (168), по аналогии со словами «возъявить», «возъярить». «Дивуюсь молчаливости, как всюду / Ни поступа, ни постука для слуха, / Ни *движности*, ни *копоши* для глаза» (179). *Движность* (от прилаг. движный), *копошь* (действие по глаголу «копошиться») – образованы по типу слова «поступ», которое есть в словарях (без поступа, неподвижно). *Любня* (187) – от прил. любный (относящийся к любви). *Омрачнять* (189) – от прил. óмрачный (затемненный, сумрачный); *залеглетъ* (201). «Премиленьки! *Сколь* въ нихъ соблазну и *нежи* / И сколько красивости въ *холе* наружной! / И ямчаты-щечки! Как персики свежи, / И пухом подернулись! ...так бы взяла / Съ пушкомъ откусила! Да нетъ, не укусишь» (203). «Нежа» образовано по той же модели, что и «холя». «Найдется иной дока, встретить / Ее, да себе и *подканфетить*» (217); *разсычить* (228); «взлетает *олучезаренный*» (232). Итак, слова созданы по продуктивным образцам и соответствуют тенденциям развития языка. Функционально они не явля-

⁶⁸⁷ *Подвысоцкий А.О.* Словарь областного архангельского наречия в его бытовом и этнографическом применении. – М.: ОГИ (Объединенное гуманитарное издательство), 2009. – С. 213.

ются новыми словами: образуются путем комбинирования морфем, ритмообразующего повторения. В поэзии разнообразна *семантическая деформация*. Писателя занимает способность слова к превращениям. Он создает единый семантический ряд на основе созвучий и в барочном духе превращает, перераспределяет смысл.

Стилистический уровень. Автор использует лексические запасы национального языка. Он выявляет элементы более древней системы внутри языка и производит внутреннюю реконструкцию. Поэт старается пробудить в слове драматическое звучание многих голосов, конфликтно воссоединяющее их. В одной строфе он объединяет слово «десяти» (др.-рус.) и «вахляться» (обл. карел., возиться с кем-нибудь, чем-нибудь); «дыхъ» (др.-рус., дуновение), «зачумлять» (сев., вост.), бытовавшее лишь в областных диалектах, и «зловонючий» из современного жаргона. «Умолкни – смолкни! Злоглазливая, злоречливая ты! / Что чорную-немочь выдыхаетъ. / Заразливая однозубка – ты! / Лишь благовонный *дыхъ* зачумляетъ / Со зловонючей намъ духоты! / Злородчивая! Добрячкой въ юном / Люду мекаетъ себе въ *кляпцы*? / Зловолчий норовъ подь руномъ / Смирненькой будто овцы!» (188). «Жарынь зардела»: жарынь (обл.), зардеть (книжн. поэт.). Возникает синтез библейского языка и жаргона; метафорическая образность литературного языка соседствует с простонародной речью, церковнославянский язык употребляется в секулярном контексте. Совершается взаимообмен языковых сфер.

Физическое и психологическое явления сближаются в качестве однородных. «Сподобля сонъ глубокой / Месяць по небу катить» (2). Происходит образование новых речевых сращений, содержащих *катахрезу*. Слово непрерывно испытывается: с точки зрения его места, степени выразительности, долговечности, свободы от норм письменной речи («пустёжь», «бабьи-звяки») или подчиненности этим нормам. Овчинников «взрывает» устоявшуюся форму лексемы. Окказиональное сближение, стилистические оксюмороны вписываются в поэтику бурлеска.

Для поэта характерно соединение слов, обозначающих одушевленный и неодушевленный мир. Среди стилистических приемов важное место занимает *прозопопея*: олицетворение различных объектов и абстрактных понятий. Так, Звездочет произносит: «Пыхнул пар и заклубился, / И сжался, и сбежался в облака, / Стеснился, сбился, свился, раздвоился» (71). Образ

построен по принципу двойного уподобления (природа – человек, человек – природа). Используется пушкинский прием изобилия глаголов действия.

С помощью разных способов Овчинников изменяет, нарушает семантический ореол традиционных размеров стиха. Он прибегает к лексике, которая обычно не применяется в поэзии либо не используется в данном конкретном размере. Переводчик изменяет размер на семантически нейтральный (например, пятистопный ямб) с неожиданной лексикой. Возникает диссонанс между семантическим ореолом сцены и нарушающим его содержанием. Овчинников пишет: «“Действие в Спарте”, прекрасное по-немецки в греческих триметрах, но по разительному разглагольствованию едва ли соответствующее целому, я передал пушкинским ямбом, применив его таким способом к предшествующему и последующему ходу пьесы и избежав тем высокопарной растянутости мысли» (XI).

Рассматривая один объект, переводчик применяет к нему различные способы описания. Он использует фигуры перечисления, не соединимые между собой определения, слова перемещаются из многих смысловых рядов.

Грамматика Овчинникова вступает в противоречие с нормативной грамматикой русского языка. Происходит своеобразная *порча языка*, *lapsus linguae*. Речевые ошибки являются одним из проявлений разговорности. «И старая бекешь, на старом крюке, / Напоминает старую щалберь – / Какъ я мальчугу просвещалъ въ науке / Что, можетъ, он жуесть и до теперь!» (82). «Добрячкой въ юном / Люду мекаетъ себе въ кляпцы?» (188): «мекать» от «кумекать» (арх. толковать), «кляпцы» – от «кляпать» (арх. клеветать). «И ты омрачняешь впоследъ / Теперевова счастья светъ / И въ послевома даже за-нетъ / Надежи вытираешь следъ» (189). «Когда легко и ловко ты *ручкой* ковыляешь, / *Курявчатой* головкой / На шеечке болтаешь» (227). Излишне напоминать: ковыляют не ручкой, но хромают или прихрамывают, припадая на ногу. В текстах народного песенного эпоса часто приводилось слово «кудрявчатый» («Под сырым дубом, под кудрявчатым!»). «Спить старик покуда мой – / Пусть *скрепиться!* Будетъ гожий / Человек на трудъ дневной» (288). Слово «скрепиться» приводится в словаре Даля, но в значении «крепить взаимно части чего-либо».

Усилия Овчинникова отчасти согласуются с той колоссальной работой над немецким языком, которую проделал молодой Гёте, особенно в страсбургский период (1770–1771) и в пору его «больших гимнов» (1774). Он соединял наречие с деепричастием, глагол с несвойственным ему предлогом. Контаминированный глагол «*entgegenglühen*» можно перевести одним словом «пылатьнавстречу». Действие, выражаемое глаголом, становилось динамичным, образ – устремленным.

В переводе сосуществуют и сталкиваются разные мифологические системы: например, античная и славянская народная мифологии. Овчинников приписывал классическим образам собственные значения. Античному мотиву он подыскивал пару и выстраивал антитезу, где каждый элемент манифестировал заложенные в нем значения. С помощью мотивов северного фольклора он выражал античность и немецкое культурное своеобразие. Возникает образ славянской «античности». Происходит возвращение к явлениям, отодвинутым в историческом времени, и границы между отдельными историко-культурными эпохами нарушаются. Овчинников создает особую «переводческую» форму: эпический теопозис. Мир северных мифов «стягивается» вокруг олимпийцев, их приключений и метаморфоз. Поморские боги устанавливают отношения с богами, обитавшими на Олимпе. Переводчик, по сути, следовал утверждению поэта немецкого барокко Мартина Опица, утверждавшего в «Книге о немецкой поэтике» («*Buch von der deutschen Poeterey*», 1624), что имена языческих богов неотделимы от поэзии.

Возрождение античности окрашено в тона христианской эсхатологии. В состоянии эсхатона снимается движение времени и происходит смешение времен. Переводчик освящал наследием Греции христианское искусство, подвергал таинству крещения греко-латинскую культуру. Назвав Аркадию «блаженства вертоградом (218), – образом, имеющим длительную жизнь в культуре, – он имел в виду божественную любовь, которая есть сад.

Поэтика «вольнопереведенной» трагедии в немалой степени ориентирована на гомеровский эпос. Лексика, фразеология свидетельствуют о знакомстве переводчика с греческими сказаниями и с творчеством Н.И. Гнедича. Автор «Рождения Гомера» и перевода «Илиады», Гнедич перелагал новогреческие народные песни из антологии К-Ш. Фориэля «Народные песни современной Греции» («*Les chants populaires de la Grèce moderne*»,

1824–1825). Он фактически изобрел искусственный аналог языка греческого эпоса, искал те или иные средства, чтобы выявить архаику текста. Гомеровский стих повлек за собой особую стилистику: древние слова и обороты (словно из античных преданий), составные (двойные) эпитеты, причастные формы, усложненный синтаксис. Лексико-стилистическая архаизация «Фауста» Овчинникова обусловлена не только влиянием переводов Гомера. Ф.О. Корш, говоря о Державине, «котораго наречіе приближается къ северному», назвал Олонецко-Архангельский край «может быть, наиболее певучимъ, но потому-то и создаваемаго, при своей отчужденности от остальной Россіи, особые приемы»⁶⁸⁸.

Переводчик стремился максимально использовать культурно насыщенные, устоявшиеся формы того или иного слова, погруженного в контексты многих эпох. Среди них нарочито «гомеровские» формульные эпитеты – «злоковарливая», «злохотящая», «благомнящей», «полбдящій», «полспящій» (308); «медовосладенскій» (317). Возникают сложносоставные неологизмы: «чудовидныя зданія» (201) (ср. арханг. чудновидный). Выражение «труп чудочудечный» (189) связано со словами «чудой, чудъ» (арханг.). Многосложные слова не уместаются в короткие метры.

Поэтические редкости соседствуют с ругательствами или бранными характеристиками, имеющими мифолого-литературный подтекст. «Облыжнорылый» (201) состоит из слов «облыжный» (ложный, обманный) и «рылястый». Сталкивание вульгаризмов и поэтизмов является стратегией автора «кинического» направления. «Стань дивощепетный и не дебелый» (119): «щепетный» (согласно словарю Даля, «нарядный, щегольской; сшитый ловко, в обтяжку»), «дебелый» (прост.). С иностранно-мифологической лексикой вступают в контраст русификация и просторечность: Парис «кровь с молоком...медовыя уста!» (71). «Нерей о Парисе. А сколько бедъ / Я не пророчилъ парню накануне? / Безумцу не въ заветъ благой советъ! / За то и сгибъ въ троянскомъ карачуне» (152). Нерей по отношению к Парису употребляет простонародное слово «парень», вошедшее в низовой городской язык. События в Трое сравниваются с карачуном

⁶⁸⁸ Коршъ Ф.Е. О русскомъ народномъ стихосложеніи. Сборникъ отделения русскаго языка и словесности Императорской академіи наукъ. – СПб.: Типограф. Имп. академіи наукъ, 1901. – Томъ LXVII. – № 8. – С. 91, 37.

(корочун): в славянской мифологии название зимнего солнцеворота, а также злой дух. Елена становится барыней, ее слуги – дворовыми. «Журить дворовых надобно и нужно, / И барыня въ журьбе не стеснена» (183). Хор называет Елену «заразливой однозубкой» (188), по аналогии с одноглазкой – сказочным персонажем в русском фольклоре. Мифологический образ лиха изображался у восточных славян в виде одноглазой женщины, встреча с которой приводит к утрате парных частей тела.

В античном хоре о белль-лебедях возникает образ русской народной песни. «Пропали головушки – беда! / Уже на шеечках лебязькихъ / Мы чуемъ, чуемъ...ахти! ахъ, / Что и подумать страхъ!» (200). Этот мотив часто упоминается в отечественной литературе. В повести Карамзина «Марфа-Посадница, или Покорение Новгорода» (1803) звучит песня Ксении «Не кричи бел-лебедь».

При именовании богов поэт прибегает к эпиклесе: постоянному эпитету, священному прозвищу богов. Форкиада называет Эвфориона эпиклесой древнегреческого бога Аполлона: «Нагишка, Фебчик ненаглядный» (222). Киприда – эпиклеса Афродиты (223). Богу, вызывающему землетрясения, поэт дает название «Сисмос, землетряситель» (126), вероятно, по аналогии с составным словом «землетрудец».

Нерей говорит о Доридах: «поморския богини / Похорошели – только бь посмотреть! / Что противъ нихъ олимпския чечени? / Девятый валь перестает шуметь. / Когда въ-поскокъ Нептуновы игрени / Доридъ везуть чрезъ Океанъ домой! / Люли! Навстречу голосять тюлени / И имъ загривокъ подставляют свой» (153). Нимфы-нереиды (дочери Дориды, супруги Нерея) превращаются в дорид, «поморских богинь» – нечто вроде Зеваны (Деваны), богини охоты у поморских славян (аналог зап.-слав. Дзеваны). В отличие от дорид, которых в античной мифологии не существовало, *нептуновы игрени* являются точным образом. «Конному Нептуну» приписывали покровительство лошадям. Игрений – конская масть: рыжий, с гривой и хвостом белесоватыми, светлее стана. *Чеченя* (сев.-русс., вост.-русс.) приводится в словаре Даля: тот, кто чеченится; чванный и чопорный щеголь, щеголиха; чечень (пск.) – балованный ребенок. Слово «въ-поскокъ» (скокъ-поскокъ) встречается в потешках, прибаутках для детей, *люли* – в припевах народных песен (обычно с повторением). Переводчик создает за-

путанные ассоциативные ряды, «скрывает» сакральный сюжет в имени аллегорической фигуры, в вещи-символе.

Овчинников испытывал пристрастие к разнообразным формам искусственной поэзии и к «игре» слов. Он обращался к художественному опыту Средневековья. Творчество Симеона Полоцкого, Иоанна Величковского требовало особых способов прочтения. Переводчик использует редупликационные (тавтологичные) пары «глагол + существительное»: «думь-думу думали» (90). «Лети летягой – шмыгай шмыгом» (136). Архаические тавтологические конструкции такого типа составляют фрагменты древних поэтических текстов⁶⁸⁹.

В переводе даются готовые риторические модели, издревле использовавшиеся для поэтических описаний и организации текста. Традиция «словоизвития» восходит через Епифания Премудрого к русской агиографии Средневековья. При внутренней реконструкции необходимо выделить такой слой в языке, который принадлежит церковнославянскому (в его русском изводе). Можно привести много примеров: формы звательного падежа – «Мой старче!». «И такъ я есмь – и должень быть деловъ: / Силенкой дюжь, во всякий гужь готовъ» (95). Поэтика риторических фигур воспроизводит церковно-декоративный стиль: «Твой догадь / Безсмыслень... чтожь на последяхъ?» (197).

Для Овчинникова принципиальной является роль *паронимической аттракции*: поиск и сложение сходных языковых элементов. Паронимия указывает на общность, которую невозможно перевести на язык логики. «Черно очерчено, но я бы очерк скрыл / Под покрываломъ недоступным» (17). «О, если бы живчики въ-живь оживились! / О, радости! Родичи-роди мальчушной» (203). «Вот внезапно легла залеглела, светъ светается безъ света» (201). «Ты северянинъ, / Рожденъ в туманный векъ и отуманень / Туманнымъ рыцарствомъ и сквозь туманъ / Ты не довидишь подъ туманомъ странъ; / Въ тумане ты что у себя самъ панъ» (96). Паронимия связывает фонетический уровень идиостиля поэта с грамматическим и тропеическим. Во взаимодействии с другими тропами она является средством

⁶⁸⁹ Иванов Вяч.Вс. Использование для этимологических исследований сочетаний однокоренных слов в поэзии на древних индоевропейских языках // Этимология 1967. Материалы Междунар. симпозиума. «Проблемы славянских этимологических исследований в связи с общей проблематикой современной этимологии», 24–31 янв. 1967 г. / отв. ред. О.Н. Трубачев, А.Ф. Журавлев. – М.: Наука, 1969. – С. 40–56.

афористики. «Да, если блажь найдеть на мудреца / Смудряться нады немудростью ребячей, / То впрямь сглупить, и глупостью ходячей / Потомъ промаеть векъ свой до конца» (323). Паронимические сближения включают в себя или создают метафору, олицетворение, другие образные структуры. Эти приемы нередко объединяются и служат семантической связи стихотворных строк, в духе средневекового стиля «плетение словес». «И на тебе нарядный балахонъ / До пяток свесился – и опушонъ / Вокруг такой затейливой опушкой!» (38). Широко используемый повтор речевых оборотов, их вьющаяся цепочка передают мгновенный переход от обычного состояния к аффектации. Между разными психологическими состояниями отсутствует временная и пространственная дистанция.

При комментировании перевода могут возникнуть ошибки. Овчинников создает представление о лингвистических свойствах немецкого языка. Существует техника замещения грамматического рода русских существительных грамматическим родом соответствующих (или «смежных» по значению) существительных из других европейских языков⁶⁹⁰. «Въ те-поры, не понимая, / Читль я буку за всезная» (87). *Alleswisser* (м. р.) наделяет своим грамматическим родом слово «всезнайка», известное и в мужском роде.

Многие слова воспринимаются как неологизмы, однако они есть в словаре Даля. «Лемуры. Копаютъ и *курныкаютъ*» (311): тихо, едва слышно напевать. «Не безъ *опаси*» (312). «Ведь экой носъ мне натянули, – / Такія *глуздыри!*» (322) (глуздырь: умник, разумник; насмешник, дурень). «Любовь *трудницъ* правыхъ» (333). «Что *переходчиво*, / Только символъ» (333). В повседневной речи такие слова встречаются редко, и кажется, что они созданы в стилистике нарочитого поэтизма. Это приводит к ненужным поискам игры смыслов в квазинеологизме.

К тексту Овчинникова можно отнести формулу «ирои-комического» жанра из набросков посвящения Пушкина к «Гаврилиаде»: «<...> смешное с важным сочетал» («О вы, которые любили...», 1821). Перевод является эпизодом из жизни славянофильской идеи: самоопределение русской куль-

⁶⁹⁰ Бодуэн де Куртенэ И.А. Лингвистические заметки: О связи грамматического рода с мирозерцанием и настроением людей // Журнал Министерства народного просвещения. – СПб., 1900. – № 11. – С. 367–370.

туры не обязательно связано с историческим славянофильством⁶⁹¹. Мы предполагаем, что перевод сделан выходцем из старообрядческой среды. С раскольнической литературой его роднит стремление сохранить старинные формы языка и стиля. Переводчик не ограничивался реминисценциями, он цитировал «стилевой опыт» фольклорных жанров и национальной культуры. Получилась «маленькая трагедия», стилизованная под лубок. В ней явлен «вторичный синкретизм» жанров, синтез начал – эпического, лирического и драматического (а также дидактического).

Перевод сообщает важную историко-культурную информацию: здесь воплощен *северорусский комплекс культуры*. Северные земли, называемые «русской Фиваидой», были усеяны монашескими обителями, общинами старообрядцев. Лексика перевода представляет систему диалектов, несущих в себе память множества употреблений, неологизмов, окказионализмов. Диалекты и родственные языки указывают на альтернативную историю родного языка. В силу лексической изошренности возникает темный текст (редкие диалектизмы и т.д.). Овчинников одновременно воспроизводит Гёте «темного» и Гёте «светлого». Паронимическая аттракция сближает эмпирику и эмпирей. Комментатору нередко приходится искать аналоги стилям, которых в культуре перевода не существует. Бесспорный поэтический контекст произведения и весьма вероятный этнографический подтекст делают предмет нашего разыскания уникальным.

Стиль связан с образом автора – философа из народа, который стремится быть по-ученому убедительным. Овчинников отказался от «официального» статуса писателя в пользу позиции простого, «естественного» человека. При этом язык перевода стал не *ино-язычием*, но *косно-язычием*. Оно чревато погружением в состояние «томления по пониманию». Коннотативный ореол слова «косноязычие» изменился только в XX веке. Овчинников увидел суть трагедии не в структуре действия, но в построении художественного мира Гёте. В переводе возникают смысловые оппозиции: разумное / магические формулы, словотворчество; узуальное / окказиональное. Русский поэт столкнулся с обиденным состоянием с чудесным, экстатическим. По-настоящему переводчик «совпадает» с Гёте именно в пони-

⁶⁹¹ Например, А.К. Топорков (псевдоним А. Немов), философ-мусагетовец, издал книгу «Идея славянского Возрождения» (1915). При этом он был специалистом по европейской культуре: писал о Гёте, об античности, Италии.

мании вдохновения, возможности свободного движения по неукоснительным путям культуры. Доверие к вдохновению как единственному вожатому обосновано не только самобытностью Овчинникова. Оно развивалось на трудном пути: постижение литературной жизни без прямого участия в ней.

«Фауст» Овчинникова явился самодовлеющим образованием в культуре языка перевода, где вместо точности главным стало разнообразие сближаемых мировых культур. Эстетическая потребность современного читателя не может быть удовлетворена таким решением. Однако переводчик парадоксально воплотил в своем творчестве «вышнюю» просвещенность интеллектуалов эпохи и парадигмы ее простецов.

Можно догадаться о терпимом отношении Гёте к подобным переводам. В 1808–1810 гг. он принял участие в создании «Народной книги» («Das Volksbuch»). Хрестоматия должна была включать произведения национальной литературы и воплотить идею «немецкого национального образования». Гёте согласился, но предложил включить в «народную книгу» памятники культуры (античной, средневековой, новоевропейской).

5.3. *Summa europeica* М. Семперверо

Михаил Четвериков (Семперверо), несправедливо забытый переводчик XIX века, соединял разные периоды культуры. Он переводил Шекспира («Макбет»), «Предание веков» Гюго, трагедию Гёте, стихотворения Шиллера, «Ямбы» Августа Барбье⁶⁹². Выбор авторов не только предполагал его читательские пристрастия. Имена канонизированных классиков, «пантеон» шедевров становятся поручительством общепризнанной ценности.

Образ Семперверо вызывает к апофатической модальности, к череде отрицательных определений. Отсутствуют биографические сведения: точное время жизни, документально проверенные факты, профессиональные суждения, дневники. Прожитая судьба неизвестна, та, которую создало его воображение, воплотилась в сочинениях. Он не создал стройный автобио-

⁶⁹² Четвериковъ М. Переводы въ стихахъ изъ Гёте, Шиллера, Шекспира, Гюго и Барбье. Съ присоединеніемъ текста. Михаила Семперверо. – М.: Въ типографіи Каткова и К°, 1860. Сохраняем особенности авторского написания.

графический миф. Вероятно, поэт существовал уединенно⁶⁹³. Имя Четверикова не встречается на страницах периодической печати. Стараясь избежать всех сложностей писательского мира, поэт был в курсе литературных течений. Без официального подтверждения статуса литератор так и пребывает молчаливым. В процессе развития периферийное искусство является постоянным спутником «высокого» искусства. Оно воспринимает его опыт и, в свою очередь, воздействует на него.

Четвериков придумал антропоним «Семперверо», которому можно дать толкование⁶⁹⁴. К латинскому *semper* восходит музыкальный термин *sempre* (итал. всегда, постоянно), уточняющий темповый детерминант, наряду с «росо», «non troppo», «mezzo», «molto assai». Он обозначает исполнение без перемены установленного характера: до тех пор, пока в нотах не появится другой знак, указывающий на изменение силы. *Sempre-allegro* означает «постоянно весело», *sempre-forte* – постоянно сильно, *sempre-vivace* – постоянно живо и т.д. Их наличие подсказывает интонацию бесконечного перечисления, многоточия. Гетероним Семперверо состоит из двух основ (лат. *semper*, ит. *vero*) и переводится *всегда истинно*. Этот список наречий – *allegro*, *forte*, *vivace*, *ben marcato* – можно транспонировать, отнести ко всем элементам творчества: к свойству души, способу объяснения, к форме.

Таким образом, Четвериков использовал латинско-итальянский гетероним, имеющий музыкальную этимологию. Новое имя обозначало рубеж духовной биографии поэта. «Вся Италия» исполнилась для него в словосочетании «всегда истинно». В перемене имени воплощена история превращения мгновенного в вечное. Пара Четвериков-Семперверо содержит контрастное сопоставление двух планов. С одной стороны, запечатлена неповторимость конкретного момента жизни: интимно-бытовые детали и ка-

⁶⁹³ В 1859 г. в России отмечался столетний юбилей со дня рождения Шиллера. 29 октября Общество любителей российской словесности при Московском университете открыло публичное заседание. Свои переводы Шиллера читали «г. Миллеръ», «г. Минь». Имя Четверикова не встречается. – Столетняя годовщина дня рождения Шиллера в Москве // Русскій вестникъ. – М.: Въ типографіи Каткова и К°, 1859. – Т. 23. – Октябрь. Книжка первая. – С. 297.

⁶⁹⁴ Масанов И.Ф. Словарь псевдонимов русских писателей, ученых и общественных деятелей: в 4 т. / подгот. к печати Ю.И. Масанов; ред. Б.П. Козьмин. – М.: Всесоюзная книжная палата, 1960. – Т. 4. – С. 514.

мерные интонации (четверик, четвертый ребенок, или рожденный в четверг, также старинная единица народной метрологии). С другой стороны, звучит мотив вечности (всегда, навеки). Поиск столь глубоких корней кому-то из его современников мог показаться нарочитым.

Итальянизм *semper vero – Summa europeica*, метафизическое понятие, необходимое для постижения всей культуры – стал органичной частью жизни поэта. Избранный псевдоним указывал на принадлежность «чужим краям», «всемирному музею». Он становится частью мифа о латинском мире, мифа как глубины инвариантного смыслопорождения. С ним связаны общие места художественного *modus vivendi*: высокая мера энтузиазма, заветные ожидания грядущего триумфа, подвижническое понимание творчества, исключаящее элемент соревновательности. Вольность артистической жизни стала драгоценным даром «отечества искусства» сообществу художников. Они обретали в нем самостоятельность суждений и поступков.

Гёте был его любимым поэтом, сочинения которого превосходят любое усилие переводчика. В книге Семперверо на картуше приведено шесть эпиграфов, и два принадлежат Гёте. «“Und was der ganzen Menschheit zugetheilt ist / Will ich in meinem inner selbst geniessen”. Faust, 1. Theil, Studierzimmer. Vrs. 221–276»; «“Dahin! Dahin / Möcht' ich mit dir, o, mein Geliebter, zihn”». Mignon Wilhelm Meister». Автор включил в переводы несколько сцен из «Фауста»: «Кабинетъ» (ст. 221–276), «Комната Гретхень», «Вальпургская ночь (ст. 72–117), «Темница» (ст. 161–208). Вероятно, публикация «Фауста» Семперверо в 1859 г. была приурочена к мемориальным торжествам – 110-летию со дня рождения Гёте⁶⁹⁵. В «Библиографических записках» за 1859 г. книга не упоминалась, хотя в них имеются рубрики «Книжные новости в Москве», «Книжные известія», «Книжные вести»⁶⁹⁶. В других журналах также есть разделы «Библиографическія указанія», «Литературныя известія», «Современная летопись», «Новые книги, изданныя въ Россіи», но и там не говорилось о новом переводе.

⁶⁹⁵ Опыт перевода в стихах Фауста трагедии Вольфганга Гёте. Михаила Семперверо. Иллюстрированное издание с надстрочным переводом текста и образцами других переводов «Фауста». – М.: В типографии Каткова и К., 1859. Далее ссылки на издание приводятся в тексте, в круглых скобках указывается страница.

⁶⁹⁶ Библиографическія записки, периодическое издание 1859 года. – М.: В типографии С. Селивановскаго, 1859.

Издание осуществлено в форме *livre de lux*, и сам автор мог принимать участие в исполнении книги как материального объекта. Характерна средневековая «рукотворность», почти ремесленная виртуозность предметной выделки данного произведения искусства. Его отличает высокий уровень полиграфического воспроизведения (визуальный ряд виньеток и другие особенности в области метаграфематики). Малоформатный фолиант заключен в картонажный футляр. Единственный (дарственный) экземпляр находится в Музее книги Российской государственной библиотеки. Уникальная вещь представляет собой не просто воспроизведенный текст (в литературном понимании). Важно все, что включает этот текст, – материал, шрифты, иллюстрации.

В отечественной текстологической традиции был принят за образец определенный тип издания переводов, когда одному сочинению отдают предпочтение перед другими вариантами. Книга Семперверо представляет собой конвюлют, или собрание «проектов». Принципиальная особенность этой публикации заключается в установке не на один «канонический» текст, а на корпус текстов. Она являет собой пример «переводной множественности»⁶⁹⁷. Поэт исходил из имманентных критериев литературного совершенства, последовательно восстанавливая историко-научную справедливость. Не существует одного – эталонного – толкования какого-либо произведения. Прочтение определяется интерпретацией, и понятие аутентичности является относительным. Семперверо предлагает образцы переводов трагедии – русских (М. Вронченко, Э. Губер, А. Струговщиков, И. Греков); французских (А. Блаз де-Бюри, Ж. де Нерваль), английского (А. Гоуард). Зрительный образ иностранного слова является приемом остранения. На воображаемой карте возникает треугольник, заключенный между Россией, Францией и Англией. Своеобразный обмен голосов подчеркивает непротиворечивость построения. Многоязычная книга выражает принцип солидарности (*album amicorum*). Эти переводы появились вскоре после публикации оригинала. Трагедия Гёте рассматривается на фоне историко-литературной традиции и вновь созданных переводов. Семперверо расширяет топографию, изменяет отношение к тому, что ранее казалось «каноническим». Следуя завету Гёте, он ищет теорию в материи факта, избегает

⁶⁹⁷ Термин Ю.Д. Левина. См.: *Левин Ю.Д. Проблема переводной множественности // Литература и перевод: проблемы теории.* – М.: Прогресс, 1992. – С. 213–223.

дедуктивных абстракций. Семперверо понимал значение «школьной» работы, основанной на ценностях науки. Десятилетия перевода Гёте, полагал поэт, уже принесли свои плоды. Он думал о подлинно научном издании. Семперверо воплотил картезианский принцип универсальности мысли, которая может быть адекватно выражена средствами любого языка⁶⁹⁸. Он предлагает новый тип гибридного издания, научного по своим задачам, и включает историю произведения (варианты переводов, своих и чужих). Автор выполняет работу ученого-интерпретатора и редактора-составителя: это прием одновременно исследовательский и писательский. Соображения переводчика, облеченные в свободную форму, созвучны поискам академическим. Примечания представляют собой комментированное чтение, они носят текстологический и историко-литературный характер. Он использует разные средства для осмысления образа: сноски, объяснительные фразы, комментарии к историко-культурным реалиям и аллюзиям. Поэт прибегает к разысканиям и делает примечания (приём, который обычно избегают при переводе художественной литературы). Например, объясняя чудо с вином в сцене «Погреб Ауэрбаха», он пишет: «Реско, въ “Германскихъ новеллистахъ”, доказывает, что это чародейство совершено не Мефистофелем, а Фаустом и не въ Лейпциге, а въ Праге. Прочтя же описанные въ этой сцене чародейства Мефистофеля, въ легенде Видмана рассказаны точно также» (с. 449). Семперверо присуще аналитически тщательное изучение подлинника. Он разрабатывает методы перевода, позволяющие приблизиться к верной интерпретации: приводит надстрочный перевод первой части трагедии, в конце книги – дополнительный надстрочный перевод. Избранные сцены передает стихами, для опыта: они составляют около половины всего сочинения. Поэт выбирает метрическую систему, исходя из традиций стихосложения. Он использует пересказ как иной вид языкового посредничества: кратко излагает сцены «Кабинетъ» (окончание), «Погребъ Ауэрбаха, въ Лейпциге», «Кухня колдуньи», «Улица», «Вечеръ», «Прогулка», «Домъ соседки». Он публикует «Варианты къ стихотворному переводу съ удержаніемъ въ нихъ стихосложенія подлинника» (с. 395–412); «Варианты къ стихотворному переводу заменяющія удержанное въ немъ стихосложеніе подлинника стихосложеніемъ въ русской лите-

⁶⁹⁸ Zuber R. Les «belles infidèles» et la formation du goût classique. – Paris: Albin Michel, 1995.

ратуре более употребительнымъ» (с. 413–440). Поэт сопровождает текст пояснениями, примечаниями, относящимися ко всему изданию (с. 440–450). Наконец, прилагает метрически упорядоченные переводы: метр и рифма имеют смыслообразующий характер.

Запутанное построение, отсутствие линейности, наличие разделов, отличающихся по длине и содержанию, усложняют восприятие произведения. Поэт может неожиданно резко изменить стиль, дать пересказ, который, казалось бы, с точки зрения жанра здесь не предвидится. Но в «хаотической вселенной» есть скрытый порядок. При всей внутренней гетерогенности данный текст обладает свойствами идеального образования. Возникает литературная ткань как органический процесс и разрастание первоструктуры. Она облекается все новыми переводами. Происходит сопряжение во времени устойчивого и неустойчивого «моментов», в результате образуется система.

Встает вопрос: для кого предназначен этот перевод. Мы полагаем, что он имеет своего адресата в лице двух групп читателей. Во-первых, это подготовленные любители русской словесности, требовательные к качеству перевода. Во-вторых, профессионально заинтересованные специалисты. Они знакомы с трудами Гумбольдта и кругом проблем, отраженных в них: проявления в языке национального духа (*Geistesgeschichte*), разные комментарии одного текста⁶⁹⁹.

Данный перевод является литературной хрестоматией и «школой»: так именовались сборники музыкальных пьес, но название можно прочитывать как школу высшего мастерства. Произведение создано по «номерному» принципу (в отличие от сквозного драматического). Подобным образом строились оперы, оратории XVII–XVIII веков (арии, дуэты, певучая декламация). В них сквозное действие слышится через музыкальную последовательность. Музыковед мог бы нотировать стихи Семперверо. Например, «Горько лишь сознаться; но и съ доброй волей / Въ сердце я довольства вновь не ощущаю! / Ключ, питавший душу, не струится боле: / Жаждой прежнею вновь сгораю!» (с. 60). «День целый у окна и на небо глядеть. / Вдыхаетъ и поеть: “Ахъ, чтобъ мне птичкой быть!”». И засыпает

⁶⁹⁹ См.: *Auerbach E. Philologie der Weltliteratur // Auerbach E. Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie. – Bern-München: Francke Verlag, 1967. – S. 301–310.*

и проснется, / Все тожь: “Ахъ, если бъ мне быть птичкою!” твердить. / То горькими она слезами вдругъ зальется; / То будто веселей, то вновь грустна; / Душа же завсегда любви къ тебе полна!» (172). Благодаря цепи избыточных повторов стих звучит как плач.

Каждая новая запись перевода становится вариантом (хотя Семперверо не употребляет это слово). Трагедия Гёте все время изменяется, как и фольклорное произведение, которое записывают множество раз. В народной эстетике внешнему единству предпочитают свободу. Фольклор являлся частью многих и равноправных источников творчества Гёте. Переводчик полагал, что соединение отдельных сцен в большую трагедию лишает ее возможности творческих нововведений. Тогда как отдельная сцена обеспечивает подвижность. Сознательное обращение к «чужому» стилю преследовало цель не столько быть причастным «иному», сколько утвердить свое творческое «я» в контексте других культур. Так было и при обращении к русскому фольклорному мелосу или стилизации под него.

Линия трагической любви присутствует в переводе в форме балладных мотивов. Балладный подтекст – игра темных сил – расширяет границы трагедии. Живая возлюбленная, смерть которой предчувствуется, уже ушла в иной мир. Семперверо осознает, что «гибельный» сюжет потенциально таит в себе опасность смещения смысловых параметров. Не всегда понятна мера вины каждого из протагонистов, они скорее способны вызвать жалость, чем осуждение. Переводчик подчеркивает их сопричастность стихии неуправляемого чувства. Порыв к Богу обретает экзальтированный характер внезапного мистического озарения. «*Маргарита (быстро поднимается съ коленей; цепи спадаютъ)*. Онъ, онъ! ...въ тюрьме я не хочу быть доле, / Хочу сей часъ же быть на воле: / К нему въ объятя стремлюсь / – Я, / Къ груди его прижмусь – я!» (с. 300). Предложения соединены теснотой синтаксических связей и одним главным ударением. Местоимение «я» выделено тем, что поставлено под рифму, и своей грамматико-просодической обособленностью. При передаче семантики поэт использует, согласно методу компенсаций, экспрессивные средства русского языка: словообрывы, перестановка слов, вариативность анафор, рефренов.

Развитие рифмы зависит от поэтической традиции и совпадает с тенденцией использования рифм в XIX в. От правильных (ладно-досадно, покоряюсь-соглашаюсь) к неточным (волей-боле) или неполным ассони-

рующим рифмам, приблизительным, сложным (сгубить-быть, исправно-до свиданья). Семперверо предпочитает правильные рифмопары. «Узнаю, что сокрыто въ нихъ, / Въ заветныхъ глубинахъ земныхъ; / Чемъ міръ живетъ, плодотворится: / И умъ мой, умъ мой прояснится. Еще разъ, светлая луна! / Взгляни, какъ мучить скорбь меня. / Печальный другъ! Ты мне всегда / Была сопутницей труда: / мелькала здесь, мелькала тамъ – / По сводамъ, книгамъ, письмамъ» (с. 22). «Частица силы той, / Которая ко злу всегда стремится, / Межъ темъ какъ и добро черезъ нее творится» (с. 62). Он употребляет рифмы бедные или неточные (опостыла-могила), зрительные (очей-речей). Бедность музыки рифм сочетается с поэтической силой. Интонационные предвестники и звуки подготавливают появление искомого слова. Отказ от усложнения кажется данью древнему ощущению мира.

Лейтмотивные реплики, вариантные повторы питают просодическую энергию стиха. Это явление можно сравнить с психологическим феноменом эхолалии, произвольным речеподражанием. Стихи членятся на графически обособленные полустихия в говорной разновидности русского классического стиха. Они состоят из отдельных оборотов, попевок, интонаций, близких народным песням. Характерны скачки мелодии, сочетание печального распева с речевыми интонациями, выдохами, договариваниями коротких песенных фраз. Проблемой является передача на бумаге частиц (ах, ай, да), растяжений слов, слогов. «Гретхень. (Одна за самопрялкой). Ахъ, где мой покой? / Ахъ, что за тоска! / Пропаль онъ, покой мой – / Пропаль навсегда! / Где милаго нетъ – / Не миль мне и светъ / И жизнь опостыла. / Не жизнь, а могила!»⁷⁰⁰. Кажущаяся непрофессиональность стихотворческих упражнений вполне сочетается с изобретательностью в области версификации. Поиски новых рифм приводят к неестественным оборотам и к неточному выбору слов. Автор включает комбинированный проза-поэтический жанр (версэ). В ритмизованной прозе чаще всего встречается гомеотелевтон: фонетическое либо этимологическое сходство окончаний синтаксических периодов. Гиперритмические паузы приводят к прерывистости ритма, переносы нарушают ритмический порядок. «Я, въ вихре действій, средь жизни волнь, / Всюду и везде / Движусь и ношусь. / Рожденье, смерть: / Немолчная зыбь; / Ткань въ вещахъ разныхъ, жизнь въ

⁷⁰⁰ Четвериковъ М. Переводы въ стихахъ изъ Гёте, Шиллера, Шекспира, Гюго и Барбье. – С. 150.

вечных искрахъ! / Вотъ трудъ мой на этомъ верстате времянь, / Творцу такъ живую одежду я тку» (с. 32). В переводе отсутствует ритмическое следование оригиналу.

Семперверо, подчиняясь своей поэтической практике, выбирает решения. Ритм определяют обособленные строфические отрывки разной длины, лишние слова для симметрии, ради звучности, клаузулы. Поэт пытается отыскать ритмический компромисс между разными национальными традициями. Стиховая структура строится на постоянной смене типа стиха, стопы, рифм, каталектики. Читатель XIX в. мог убедиться, что иногда переводчики достигают лучших результатов, если отказываются от рифмы. Тем более, предысторию отечественного свободного стиха уже составили переводы из Гёте Жуковского, Огарева и Струговщикова.

Для Семперверо-переводчика характерно внимание к непосредственно корневому значению слов. «Мне чернымъ-черно все греховное казалось! / А что и не было совсем черно. / Мне представлялось чернымъ за одно; / Благодарила Бога, величалась. / Увы! все минуло; нетъ дней счастливыхъ техъ, / Теперь сама я воплощенный грехъ; / Но все, что въ грехъ меня вводило, / О, Боже, было такъ прекрасно и такъ мило!» (с. 216). «Звуковые» фразы порождают тавтологические конструкции, возникает навязчивость звукового рисунка.

Семперверо прибегает к эпизевксису, стилистическому повтору определенного слова: «Проезжай, проезжай!», «Улети! улети!». «Ахъ!... где мой покой? / Въ душе – тоска!» повторяется три раза. «Куда бы ни пошла я – / Ахъ, грусть! ахъ, грусть какая! / Такъ сердце и щемить: / Одна ли я бываю, / Рыдаю и рыдаю! / И грудь тоска томит» (с. 181). Основу аналогий задает созвучие. «Запасъ учености, нагроможденный / На этихъ полкахъ предо мной, / Не есть ли только соръ, сборъ ветоши презренной, / Которыми завалень до ушей / Я въ этомъ царстве моли и мышей?» (с. 42). Смысловое взаимодействие слов с одинаковым или сходным звуковым сегментом рождает явление паронимической аттракции. Эвфонические повторы, лексико-синтаксические соответствия между фразами интегрированы в слоговую и ритмическую структуру стиха. «*Маргарита*. Намъ бы ту гору скорей миновать: / Тамъ на горе той, на камне сидить. / Моя мать – / Всю меня дрожь пронимаетъ. – / Тамъ на горе той, на камне / Сидить моя мать; / Сидить, головой все качаетъ. / Закрыты глаза и молчить, все молчить: / Здесь

какъ заснула, такъ ужъ и спить. / Для счастья нашего когда-то засыпала, /
Но время счастья – миновало!»⁷⁰¹.

Семперверо, поэт скорее «ученый», чем «простодушный», был экспериментатором в области языка. Он пытался «пересадить» на почву русского языка поэтические системы разных культур. Поэт формулирует проблему интерференции: не создавать текст, который звучит «как перевод». Он отказывается от синтаксических структур языка оригинала, обращается к ресурсам родного языка. Его подход можно назвать ассимилирующей переводческой стратегией. Там, где Семперверо удается найти естественное русское выражение, он достигает художественного эффекта и академически удовлетворительной точности. Лейтмотивы, паронимические ряды, поправки автора, графические знаки превращают текст в аналог партитуры. Перевод можно описать с помощью музыкальной терминологии. Поэт проявил самоограничение, уважение к творческой тайне, что является не только методологической проблемой, но свидетельством концептуального такта переводчика.

Разговор о творчестве Семперверо выводит литературное исследование в сферу этическую. Поэт сознавал миссию собирателя и комментатора. Стремление к расширению границ познания, к «образованию ума» выразилось с помощью перевода как способа культурного и научного поиска, образовательного путешествия. Органическая связь с европейской традицией позволяла автору осуществлять пространственно-временные перемещения в мире культуры.

В XX веке интерес к «каталогизации» проявится в музыкальных коллажных композициях. Например, опера Анри Пуссера «Ваш Фауст» («Votre Faust», 1960–1968) представляет собой «каталог» разных «Фаустов» в истории культуры. Цитаты заимствуются из множества произведений, связанных с темой Фауста, и публика сама делает выбор среди вариантов действия⁷⁰².

⁷⁰¹ Четвериковъ М. Переводы въ стихахъ изъ Гёте, Шиллера, Шекспира, Гюго и Барбье. – С. 135.

⁷⁰² Тиба Д. Симфоническое творчество А. Шнитке: опыт интертекстуального анализ. – М.: Композитор, 2004.

5.4. Антропоцентричность как принцип перевода:

«Фауст» К.А. Иванова

Транслатологические исследования отличает интерес к «переводящему субъекту»: к становлению его манеры, к биографии как истоку и опыту поэтической речи, к природе компромиссов⁷⁰³. Сторонники антропоцентрического принципа утверждают, что в основе процесса перевода находится прежде всего личность переводчика⁷⁰⁴.

Рукопись «Фауста» Иванова (1858–1919), опубликованная в 2006 г., приближает читателей к возможной полноте корпуса переводов трагедии⁷⁰⁵. Иванов начал перевод в 1880 г., в последний год учёбы в университете, и завершил в декабре 1918 г., незадолго до смерти. После ухода Иванова в отставку в 1917 г. «Фауст» стал его главной жизненной задачей. Переводчик не исключал, что его труд останется неизвестным. Однако сочинение Иванова выполнило свою задачу: оно является фактом отечественной литературы.

Трудно проследить эволюцию творческой манеры Иванова, восстановить генетическое досье: поэтические ювенилии не сохранились. Вероятно, он переводил трагедию в естественной последовательности. Датирование действий опускается, что подчёркивает целостный характер перевода.

Научный руководитель проекта издания данного перевода, И.С. Алексеева, является автором работ по лингвистическому переводоведению. Но основная направленность её сопроводительной статьи – этическая: перевод должен стать раскрытием интенций, преобладающих в тексте, «метисацией». В послесловии Н.К. Иванова-Есиповича к изданию перевода судьба рукописи не рассматривается в зеркале сенсационного литературоведения. Возникает портрет переводчика на фоне эпохи. Биографические, исторические сведения дают ключ к публикационным вопросам.

⁷⁰³ См.: *Стайнер Дж.* После Вавилонского смещения. Вопросы языка и перевода. – М.: МЦНМО, 2020. См. так же: *Widlund-Fantini F.-M.* Danica Seleskovitch, Interprète et témoin du XX-e siècle. – Lausanne L'Age d'Homme, 2007.

⁷⁰⁴ *Hatim B., Mason I.* The translator as communicator. – London; New York: Routledge, 2014.

⁷⁰⁵ *Гёте И.В.* Собр. соч.: в 10 т. / пер. с нем., сост. и общ. ред. М.Ю. Кореневой. Т. 9: Фауст. Трагедия. В 2 кн. / пер. и ком. К.А. Иванова. – СПб.: Вита Нова, 2017. Далее ссылки на издание приводятся в тексте, в круглых скобках указываются книга и страница.

«Антропоцентричность» является ключевым понятием в творчестве Иванова, символом идей перевода в их совокупности. Иванов не включал это слово в терминологическую систему конкретной профессиональной области. Его семантизация происходит при помощи примеров. Иванов испытывал эмоциональную привязанность к сообществу друзей, ценителей «Фауста». По их убеждению, Гёте воплотил универсальные модели переживаний и поведения человека. Единомышленники понимали себя не только через медленно постигаемый житейский опыт, но в преломлённом, сконцентрированном виде – через чтение трагедии «Фауст». Собственные имена знатоков немецкого классика обретают для Иванова метафорическое значение, становятся эталонами культуры.

Опубликованный перевод открывает предисловие от автора, написанное в Царском Селе в начале 1919 г. Творческое самоопределение Иванова строится на единстве «жизни» и «литературы», что предполагает свободу человека и его ориентированность на классический канон. Иванов пишет об охватившем его «с юных лет культе Фауста» (1, с. 18), когда он увидел тему своей последующей интеллектуальной судьбы. При воплощении замысла ориентирами переводчика стали реальные адресаты. Круг единомышленников играет роль невидимых собеседников и референтных инстанций, участвует в поэтическом событии – в создании образов, в отборе интонаций. «Фауст» предстаёт в «прирученном», «одомашненном» виде – как история встреч и прочитанных книг. Трагедия обретает автобиографический подтекст.

Иванов рассматривал проблемы культуры через локальные повседневные смыслы. Его предки по материнской линии происходили от остзейских немцев Касперов. Посвящением матери и дочери являются заключительные стихи мистического хора во второй части трагедии. «В мир же, где правда одна пребывает, / Женственно-вечное нас увлекает» (1, с. 13). Образ *das Ewig-Weibliche* представал в феминных персонификациях, как нравственное *cogito*: весть о вечном младенчестве человека и родственном ему начале материнства.

Иванов одухотворял, чувственно обживал петербургско-европейскую ойкумену. Он обучался в немецком пансионе А.Ф. Юргенс, семьи, «созданной рядами культурных поколений» (1, с. 11). Здесь воспитывалось достойное, «кальвинистское» отношение к классической литера-

туре. Ореол обретают малые территориальные величины (Нарва, Царское Село) и образы провиденциальных собеседников (историков, филологов, специалистов по музейному делу, кристаллографа И.И. Шафрановского). По поводу одного из них Иванов восклицал: «Вот к чему привел “культ Фауста” – к неожиданной встрече сторонника этого культа с живым олицетворением предмета своего культа и даже к нежной дружбе с ним!» (1, с. 18). Знакомства переводчика с почитателями Гёте являются фоном сквозных мотивов его творчества, таких как становление картины мира, дружба.

Позже культ Фауста объединил Иванова с инженером-технологом, «высококультурным старцем» А.Ф. Ганом (1832–1914) (1, с. 19). Являясь в разные периоды городским главой Нарвы, Ган благоустраивал город, на свои средства создал кургауз, спроектировал грязелечебницу в Гунгербурге. Иванов сравнивал его с «излюбленным героем», который отвоёвывает у моря часть суши: он «был и остался воскресшим Фаустом» (1, с. 18). Ган также переводил Гёте и читал другу отрывок из IV действия (вторая часть) на своей вилле «Каприччио», на берегу Балтийского моря. Именно ему Иванов пообещал перевести в стихах всю трагедию. Он исполнил обязательство через четыре года после кончины своего конфидента.

Интерес к «Фаусту» Иванов разделял с другом детства, историком литературы и палеографом И.А. Шляпкиным (1858–1918). Сходство человеческих и творческих обликов позволяло осмыслить их судьбы как взаимобъясняющие. Иванов отмечал, что уже в период профессорской деятельности Шляпкина «культ Фауста у И.А. вылился в наиболее удачную форму» (1, с. 17). Дома в Белоострове Шляпкин устроил кабинет Фауста, где собрал предметы в средневековом стиле. Среди инкунабул выделялись сборник предсказаний Нострадама «Conturies» и экземпляр «Нострадамовы творенья» (1, с. 341). Они упоминались в сцене «Ночь»⁷⁰⁶, поэтому обрели для двух друзей мемориальную, символическую функцию.

Перевод Иванова воспринимается как этическое послание, проявление воспитательных интенций. Он является частью «Bildung», которое об-

⁷⁰⁶ О его доме в Финляндии, уникальной библиотеке в 150 тысяч томов упоминал бывший студент К.Ю. Ляндау в мемуарах «Из воспоминаний одного русского библиофила». – См. об этом: Соболев А.Л. Тургенев и тигры. Из архивных разысканий о русской литературе первой половины XX века. – М.: Трутень, 2017. – С. 258.

ретаает завершённую форму в творчестве Гёте⁷⁰⁷. Данное понятие связано с процессом образования и формирования. Антропологическая проблематика немецкого писателя является важной в историко-литературном сюжете К. Иванова. Далекий от «идолатрического отношения» к «Фаусту», Иванов предполагал в трагедии Гёте педагогичность классического образца, включил его в свой проект просвещения⁷⁰⁸. Он признавал «за второю частью Фауста высокое воспитательное значение» (1, с. 19), вне утилитарного и резонерского смысла; переносил этико-дидактическую ситуацию трагедии в реальную жизнь. Иванов воспринимал Фауста как «культурного героя», который полагает морю пределы, налагает оковы, что воплощает идею практического служения и работы (1, с. 17). «Для сильного хорош и этот свет», потому «бессмертная часть Фауста спаслась» (2, с. 354, 379)⁷⁰⁹. Иванов ставил проблемы, на решение которых направлена система школьного образования и которые нельзя обойти: как воспитывать человека, когда истина переходит из идеального измерения в неотвратимость мирской, социальной среды. Последний директор Царскосельской Императорской Николаевской гимназии был призван к делу просветительским складом мирозерцания. В течение восьми лет, с 1908 г. до ареста царской семьи, он преподавал в Александровском дворце историю и географию детям Николая II – Великим Княжнам, позже Цесаревичу Алексею (1, с. 357). Общеизвестно, что в императорской семье выбор учителя воспринимался как политический факт. Педагогика для августейших особ являлась частью идеологии. Образец воспитания, выработанный Жуковским, предполагал знание теории договорного происхождения государства, жизнь для благоденствия подданных. Придворный учитель должен давать советы, служащие благу, и хранить верность определенному идеалу. Стремление воспитать царя было связано с просветительским импульсом XVIII века. К. Иванов пред-

⁷⁰⁷ Weltliteratur. Die Lust am Übersetzen im Jahrhundert Goethes. – Marbach: Deutsche Schillergesellschaft, 1982. – P. 486.

⁷⁰⁸ Спустя десятилетия, Э.Р. Курциус, объясняя различные явления в истории гуманитарного знания, также включил Гёте в корпус «школьных авторов». Э.Р. Курциус анализировал образовательные модели, формирование понятия «классика», изменение его значения и объема. – *Curtius E.R. Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter.* – Bern-München: Francke Verlag, 1978. – P. 25.

⁷⁰⁹ Именно эти черты в образе Фауста выделил в 1930-е гг. С.Л. Франк. – *Франк С.Л. Гёте и проблемы духовной культуры // Путь.* – Париж, 1932. – № 32. – С. 83–90.

лагал синтез научных и художественных знаний, который обогатит семантику педагогических понятий. И тогда возможно вернуться к космополитическому идеалу Просвещения, связанному с новым проектом. Автора интересовала категория аутентичности: процесс восстановления ценностей (культурных, исторических, эмоциональных) и его участники.

Исполнение педагогической миссии обусловило трудное положение Иванова: его могли воспринять как выразителя идей монархии. В Петербурге драматически переживали конец императорской эпохи. События, значимые для людей 1900-х гг., – война и революции, смены правительств и социальных устройств – не позволяли дистанцироваться от политики. Они разрушали завершённость вечного облика мира. Иванов не пережил соблазн революции как творческой стихии, эсхатологически содержательного события. Вместе с прежним строем жизни исчезали город Санкт-Петербург, родственные Иванову социально-психологические типы. С медицинской точностью оформив эпикриз, Иванов не усиливал эмоциональное звучание высказываний. Современные, исторические референции не превращались в инвективу: обличительная риторика обычно приводит к утрате чувства стиля. Это был один из принципов в основе стиля Иванова-поэта. Перевод «Фауста» несёт на себе явные черты времени – предвоенной, революционной эпохи, её языка, оперировавшего понятиями «дух времени», «дух народа». Внешним хаотичным жизненным событиям противопоставлялась внутренняя регенерация прежнего культурного порядка⁷¹⁰. Структура целостного мифа придавала им смысл. Просодия перевода сдерживает разрушительную рефлексию и скрывает тяжбу с историей. Гёте оказывал влияние на становление чувства перспективы и практику филологического исследования⁷¹¹.

Иванов подошёл к переводу, имея опыт историка. Профессию переводчика он воспринимал как средневековую: мастер наставляет ученика, который тоже передаёт ремесло согласно цеховому братству. Он любил словесность Средних веков, дух рыцарства. Интерес к трагедии Гёте выразился в изучении «средневекового быта, средневековой жизни вообще» (1, с.

⁷¹⁰ О сопротивлении политической системе как «лингвистической силе» и «лингвистической форме см.: *Certeau M. de, Dominique J., Revel J. Une politique de la lanque.* – Paris: Gallimard, 1975.

⁷¹¹ *Auerbach E. Philologie der Weltliteratur // Auerbach E. Gesammelte Aufsätze zur Romanischen Literatur.* – Bern-München: Francke Verlag, 1967. – P. 301–310.

13), воплотился в классических трудах учёного. Иванов овладевал общекультурным лексиконом, образами «чужой» реальности в пределах собственного языка. Он являлся автором серии бытописательных очерков о средневековом замке, городоведении, о деревне и её обитателях (публиковались, начиная с 1894 г.)⁷¹². В Европе существовала традиция, в силу которой профессора выступали с научно-популярными докладами. Фигура популяризатора воспринималась как необходимая в культурном поле: педагогическая «лёгкость» соответствовала требованиям картезианской философии. Труды Иванова по медиевистике отличались непринужденным стилем и были доступны неспециалисту. Они составили «пренатальную» биографию его перевода. Мифология города наполнена мистическими историями и легендами о Фаусте, премудрых схоластах, фокусниках. Иванов соотносил сцену трагедии «Перед городскими воротами» с очерком «Городские увеселения» из своей книги «Средневековый город и его обитатели» (1895) (1, с. 342).

К.А. Иванов сам определил свой статус в культурном пространстве эпохи, предпочитая всем репутационным характеристикам одну: «скромный переводчик великого творения» (2, с. 406). Ему был чужд прагматизм профессионального самоутверждения. Круг переводимых авторов не был широким и разнообразным. Иванов пережил родственную связь с одним гением – Гёте. Он вывел Гёте и его трагедию «Фауст» за пределы «литературы» как свою абсолютно личную историю.

Два дарования – поэта и переводчика – не связаны всецело: переводчик должен быть лингвистом, стиховедом, историком культуры. Тем не менее оригинальное литературное творчество Иванова сближалось с деятельностью переводчика, о чём свидетельствует стихотворение «Из Гёте (пер. с немецкого)»: «Божьи – запад и восток, / Да и всякий уголок, / Будь то север или юг, – / В мирной власти Божьих рук»⁷¹³. Являясь вольной вариацией одного из «Талисманов» («Западно-Восточный диван», 1814–

⁷¹² *Иванов К.А.* Средневековой город и его обитатели [Электронный ресурс] – URL: http://kfinkelshteyn.narod.ru/Tzarskoye_Selo/Uch_zav/Nik_Gimn/NG_dir_Ivanov_stihi.htm#Na

⁷¹³ Лепестки. Новый сборник стихотворений К.А. Иванова [Электронный ресурс] – СПб., 1912. – URL: http://kfinkelshteyn.narod.ru/Tzarskoye_Selo/Uch_zav/Nik_Gimn/NG_dir_Ivanov_stihi.htm#Na

1819), оно не содержит явной референции к конкретному сочинению⁷¹⁴. Однако по соотношению слова и метафизической реальности ближе к Гёте, чем любой перевод.

Иванов понимал перевод как эвристический процесс и одну из форм высказываний об оригинале. Он возвращался к корпусу уже имеющихся переводов «Фауста». Особенно внимательно он изучил прозаические переводы П.И. Вейнберга, А.Л. Соколовского, стихотворный перевод А.А. Фета (2, с. 393). Иванов сравнивал варианты, что предполагало внутриязыковой перевод. Он познакомился с трудами гётеведов – Л.Ю. Шепелевича, Г. Бойезена и др. Иванов не нарушал конвенции литературной полемики, не прибегал к общепринятым критическим клише. Например, А.Н. Овчинников, автор «занимательного в своем роде литературного курьеза» (2, с. 407), не вошел в пантеон переводчиков, встретил в периодике XIX века «фельетонное» недоброжелательство. Иванов, напротив, нашёл для Овчинникова сочувственные слова. Он понимал, что проблема постижения существует уже на языке самого оригинала. К тому же осознание несовершенства чужих переводов недостаточно для решения собственных задач.

Окончательная редакция данного издания содержит сопроводительный аппарат: пролегомены к выбору текста, аналитические суждения переводчика. Комментарии – лингвистические, архитектурно-краеведческие, рефлексия над собственным переводом – были предметом, органически близким интеллектуальному темпераменту автора.

Текстологические примечания к «Фаусту» не имеют систематического характера, особенно к первой части. В энциклопедических комментариях Иванов разъясняет реалии. Например, имя «Мефистофель» он толкует на примере староанглийской поэзии как «дух, не любящий свет» (1, с. 341). К последним словам из сцены «Приятная местность» «Здесь в яркой радуге нам жизнь предстала вдруг» Иванов даёт следующее пояснение люминарных эффектов: «<...> так истинное содержание жизни есть многообразное отражение единого (единосоставного) вечного» (2, с. 391).

Переводчик прибегает к стилевым явлениям отечественной литературы и готовым формам речи. Строка «Народ же, как безгласный, / Безмолвствует» далека от оригинала: «Blutend alles Volk verstimmt» («Исте-

⁷¹⁴ Оригинал трудно найти по первым строкам перевода: нужно установить начальную лексему, учесть разный порядок слов.

кающий кровью народ расстроен» (Vd. 3, S. 300)). Ритмические, просодические источники, преемственность интонации включаются в ассоциативный и тематический ряды. Иванов истолковывает мистику и аллегоричность через народный мифопоэтический код, который принадлежит фольклорному или простонародному языковому субстрату. В ореоле архаизации возникает стилизованный национальный фон. Ангелы поют: «Цветики заветные, / Огоньки приветные» (2, с. 369). Здесь лексическим камертоном является русская народная песня.

Иванов старается сохранить отчётливые формы Гёте, ставшие риторическими топосами. «Мой друг! Теории туманны и темны, / А древо жизни вечно зеленеет» (1, с. 129). «Уж так устроено на свете: / Игрой – игра, детьми все дети» (1, с. 186). «Да, любопытны в своём роде / Чертей суждения о природе» (2, с. 283). Ритмический переход готовит объективность жизненного вывода. Но в ряде случаев автор избегает формул, удобных для цитирования в дидактических целях. Он разрушает авторитарную гармоническую модель: номинальные фразы, предложения гномического типа. «Я часть той силы, что, желая злое, / Творит, однако, только лишь благое» (1, с. 93). Перифрастическое выражение Мефистофеля не имеет столь чётких границ, как в оригинале, может быть дьявольски подвижным. Условное изменение порядка слов приводит к несовпадению метрического и синтаксического членения. Смысловой, акцентной становится роль уточнений, служебных слов, «распространяющих» фразу. Они выводят суждение из статического состояния, создают разговорную модальность. Слово «однако» обладает широким спектром значений – от сомнения до указующего перста, и все они востребованы поэтом. Нарушаются афористичность, строгий канон немецкой грамматики, утесняющая регламентация. Регулярную строфику и ритмическую уравновешенность сменяет свободная форма стиха. Конфликт ритма и синтаксиса способствует ветвлению смысла, при этом мистическая тональность может быть утрачена.

Рифма усиливается комбинациями звуковых совпадений и расхождений, окружается родственной звуковой средой. «Кто много принесёт, тот всякому приносит, / А масса для себя такой же массы просит, / Из массы для себя всяк что-нибудь найдёт / И, получив своё, довольный прочь пойдёт» (1, с. 28). Приводятся сочетания с тавтологическим эпитетом: «черты чертовские» (2, с. 373). Иванов интонирует фразу с помощью дистантных ин-

версий. «Вот точно так толпы народа / С утра теснятся у дверей / Пекарни хлебной в год голодный» (1, с. 26). «Поэт – могущества людского проявление» (1, с. 30). В тексте органично возрастает роль интенсивного повтора как приём усиления выразительности: он появляется там, где его нет у автора. «Да, кровь — совсем, совсем особый сок» (1, с. 114). «Скоро, скоро тип живой / Всех женщин пред тобой предстанет» (1, с. 173). Повтор конструкции имеет фольклорный характер, представляет собой заклинание утверждением, попытки приручить словом таинственные или враждебные стихии.

К идиолектным свойствам стиля переводчика относится его любимый морфологический приём: добавление к основе глагола приставки -по. «Хоть бороду я отрастил большую, / Искусство жить мне чуждо посеючас» (1, с. 131); «Желал бы я тебе позапасться работой, / Чтоб ты мне досаждать не приходил» (1, с. 235). «Ученость из тебя повыкололотить трудно» (1, с. 235); «Хочу умом я сильно пораскинуть» (2, с. 287). Экспрессивная префиксация приводит к деформации слова: «повыползла улитка» (1, с. 292), «порасскажешь эпизод» (2, с. 336). Ряд таких переводческих решений превращается в тенденцию.

Иванов передаёт высокую частотность использования диминутива в трагедии Гёте. «Коль головёнка выхода не знает, / Ей уж мерещится конец» (1, с. 240). При этом переводчик ещё более усиливает уменьшительный склад речи, прибегая к запасу суффиксов. «У Маргариточки тут скисла мордочка, / Она подумала, что есть ведь жёрдочка» (1, с. 191)⁷¹⁵. «То – ламии, воздушные девчонки, / Наглы их лбы, в улыбках их губёнки». «Ступай, там путайся с бродяжками своими!» (2, с. 141). «Я чувствую себя плохонько иногда» (1, с. 294). «Ведь если бы не я, так ты бы уж давненько / С земного шара полетел даленько» (1, с. 235). «Дорожек, уголков тенистых натворил» (2, с. 284–285), «А для красоток в дивном месте том / Настроил бы я домиков укромных». «Нежный, но сильный плутишка», «цвета пурпурного тельце», «Так мотылёчик готовый, / Быстро скользнув из державшей / Крепко его в заключенье / Куколки, крылья расправив» (2, с. 258). Диминутивные формы выполняют разные функции. С одной стороны, они укрощают вещи, делают их податливыми, являются языковым средством

⁷¹⁵ В оригинале в диминутиве приводится только имя «Margretlein» (Bd. 3, S. 91).

преодоления страхов. С другой стороны, в дьявольском мире всё живое сжимается в размерах, именно таким его схватывает язык. Сцена встречи Гретхен и Фауста называется «Беседочка» (1, с. 227). Ангелы именуются как «детки миленькие», «деточки» (2, с. 372), «мальчугашки» (2, с. 372).

Экспрессивно сниженная лексика ломает лингвистические конвенции. Нейтральные слова оригинала заменяются лексемами с негативной коннотацией. Они означивают иную внелингвистическую реальность (референт). «Подобной рожи в жизни не видал! / Ты в положении припёртом?» (1, с. 190). В оригинале: «Was hast? was kneipt dich denn so sehr? / So kein Gesicht sah ich in meinem Leben!» («Что с тобой? Что тебя так сильно жжёт? / Такого лица я в своей жизни не видел! (Bd. 3, S. 90). «Я рехнулась совсем, / Я хожу без ума» (1, с. 242). В оригинале: «Meine Ruh' ist hin, / Mein Herz ist schwer» («Прочь мой покой, / На сердце тяжело») (Bd. 3, S. 107). Автор прибегает к немотивированному объединению лексем в пределах одной клаузы, что приводит к наивной словарной эклектике. «Про эту кой-что маракую. / Она от исповеди шла. / Шмыгнул вблизи конфессионала / Во время исповеди я» (1, с. 175). В рамках одного оценочного высказывания вступают в сложное соотношение слова с высокой и низкой эмоциональной окраской. Иванов сознательно выбирает стратегию нарушения нормы, создавая различные «неправильности». «Du bist doch sonst so ziemlich eingeteufelt» (Bd. 3, S. 371) он переводит: «Очертовел ты кое в чём» (1, с. 240). Тема задаётся корнем, а её интерпретация – префиксом «о», который входит в состав такого слова как «очерстветь». При морфемной перестановке продуктивный способ образования с одного слова переносится на другое. Автор прибегает к грамматическому рассогласованию. «Пока он землю обитает» (1, с. 37). Иванов создает окказиональные квази-неологизмы, например, «край распутномудрый» (1, с. 307).

И. Анненский, Ф. Сологуб, К. Иванов являлись создателями петербургской школы перевода. Трагедия Иванова представляет собой некий завершительный, итоговый характер переводческой традиции «Фауста». В кратких воспоминаниях автор выстраивал свою интеллектуальную биографию и влиявшую на неё эмоциональную историю. Культурно-антропологический анализ возвращает его литературному миру нередуцируемую целостность. Ориентирами Иванова при воплощении замысла явились реальные адресаты, знающие оригинал. Сходство восприятий, эстети-

ческих реакций, мыслительных ходов воплощены в тексте как образ понимания и интерпретации произведения.

Перевод, связанный с академическим амплуа Иванова, относится к просветительскому типу. Потребность в философском наставничестве была органической составляющей личности Иванова. Педагогические навыки, учительство / ученичество определили дидактически-просветительский пафос его сочинений.

Перевод стал для Иванова формой оригинальной поэзии. В его творческом сознании и поэтической картине мира возникают аналогии со стилевыми явлениями русской литературы, с их ритмико-грамматической основой. Свойства языка оригинала совпадают с интенцией переводчика. Иванову было присуще стремление отражать разные стихии речи (бытовой язык, тот, который соответствует литературной задаче, и т.д.). Благодаря ярко выраженному поэтическому темпераменту он передаёт экспрессивность – божественный экстаз, бесовское искушение, несвободу от инстинктов и страстей – через неправильность, нарушение конвенциональных норм. Автор органично соединяет архаический антураж и народное просторечие. Ритмико-интонационные, метрические отличия, мелодическая изобретательность Иванова помогают читателю осмыслить структуру оригинала.

5.5. Переводы для сценической постановки

5.5.1. Танцевальная поэма Г. Гейне «Доктор Фауст»

Начиная с XVI века, идея «Фауста» пронизывает европейскую культуру⁷¹⁶. Поэт Э. Ведекинд приводил в дневнике слова Гейне: «Я тоже думаю написать своего “Фауста” <...> но не для того, чтобы соперничать с Гёте, а потому, что каждый человек должен написать своего “Фауста”»⁷¹⁷.

«Доктор Фауст. Танцевальная поэма» (1847) Г. Гейне была создана в период между двумя революциями. Писатель отмечал, что в сказаниях о

⁷¹⁶ *Brisson E.* Faust. Biographie d' un mythe. – Paris: Ellipsis, 2013. – P. 10.

⁷¹⁷ Геттинген, 20 июня 1824 г. – Гейне в воспоминаниях современников / пер. с нем. и франц.; сост., предисл., научн. подгот. текста и коммент. А.С. Дмитриева. – М.: Худож. лит., 1988. – С. 77.

Фаусте «веет дыхание реформационного времени»⁷¹⁸. Будучи историческим и политическим мыслителем, идею Фауста он рассматривал в контексте конфессиональной эпохи (европейской Реформации), которая началась свыше пятисот лет назад: 31 октября 1517 г. Поэма, таким образом, имеет актуальное историсофское содержание. В ней ставится вопрос, возможно ли с помощью догматической одержимости осуществить переход к «освободительному энтузиазму», переживая эмоциональную и практическую двойственность между наслаждением благами и их аскетическим отрицанием, между властью и свободой духа, между действием и созерцанием.

Привлеченный к исследованию эмпирический материал позволяет обосновать эвристическое значение идей и критериев оценки художественного произведения, представленных в литературно-философской мысли Гейне.

Писатель Л. Винбарг утверждал, что Гейне «по своему поэтическому дарованию и выдающемуся эстетическому сознанию» стоял ближе всех к Фаусту. И при этом он не знал никого, «кто в своей области, менее идеальной и дающей мало свидетельств о мужественной борьбе с проблемами жизни и науки, был бы более Фаустом и Мефистофелем одновременно, чем Генрих Гейне»⁷¹⁹. Тема Фауста перешла из области историко-поэтической мифологии в реальность биографии Гейне. Восстановление жизненного контекста – необходимая ступень понимания текста, самого его замысла. Гёте занимал важное место в системе культурно-эстетических ценностей младшего современника. Гейне подчеркивал полноту его присутствия в своем художественном мире, в «личной истории», воспринимал Гёте и себя как соотносимые фигуры в национально-культурном контексте (т. 9, с. 456). По собственному признанию, он «прочел всего Гёте за ис-

⁷¹⁸ Гейне Г. Доктор Фауст. Танцевальная поэма, с приложением некоторых забавных сообщений о чертях, ведьмах и поэтическом искусстве / пер. с нем. А.Г. Горнфельда // Гейне Г. Собр. соч.: в 10 т. – М.: Худож. лит., 1956–1959. – Т. 9. – С. 42. Далее ссылки на издание приводятся в тексте, в круглых скобках указываются том и страница.

⁷¹⁹ Гейне в воспоминаниях современников. – С. 129. Современники не раз отмечали сходство Гейне с Мефистофелем. По замечанию братьев Гонкуров, Гейне был «Аполлон с примесью Мефистофеля» (Там же, с. 364). Элиза Криниц («Камилла Зельден») писала в статье о Гейне: «Вообразите улыбку Мефистофеля, которая порою мелькает на лице Христа – Христа, допивающего свою чашу» (Там же, с. 447). Как отмечал Г. Лукач, пара Фауст-Мефистофель воплощает в представлении Гейне пародийное двойничество. – Лукач Д. Теория романа (Опыт историко-философского исследования форм большой эпики) // Новое литературное обозрение. – 1994. – № 9. – С. 52.

ключением кое-каких мелочей!!!» (т. 9, с. 340)⁷²⁰. Он постоянно апеллировал к авторитетному имени и отзывался о классике с подчеркнутой почтительностью. Поэт считал, что такие книги, как «Фауст», воспитывают вкус⁷²¹, становятся критерием оценки других сочинений. Так, например, Гейне писал о стихах Функе: «<...> но в этих стихах есть что-то ясное, чистое, крепкое, доброе. Он с очевидной пользой читал Гёте и понимает, что прекрасно» (т. 9, с. 276)⁷²². «Божественного Саади» Гейне называл «персидским Гёте» (т. 9, с. 275). Он знакомился с переводами трагедии на европейские языки. Писатель и критик Блез де Бюри Анж-Анри (1818–1888), автор статей о немецкой литературе, перевел «Фауста» на французский язык. И был уверен в расположении Гейне к нему: «Услыхав, вероятно, об успехе моего перевода “Фауста”, он попросил меня перевести “Книгу песен”»⁷²³. Но Гейне отозвался о нем с иронией: «Блез де Бюри разглядывает мелких писателей в увеличительное стекло, а великих – в уменьшительное» (т. 9, с. 171).

Писатель следил за публикациями, связанными с Гёте; с интеллектуальной и эмоциональной заинтересованностью относился к отзывам классика. Адресаты писем Гейне – К.А. Фарнхаген фон Энзе и его жена Рахель, друг Рудольфи Христиани – являлись самыми горячими, неистовыми гётеанцами (т. 9, с. 360)⁷²⁴.

Личные отношения двух авторов были исполнены драматизма. Гейне написал статью, предназначавшуюся для сборника «Гёте в свидетельствах современников» под редакцией Фарнхагена фон Энзе. Сборник вышел в 1823 г. в Берлине, но статья не была напечатана. Рукопись не сохранилась, о ее содержании нет достоверных сведений.

Гейне выслал Гёте первый сборник лирики, приложив письмо. «Я долго не мог решить, в чем сущность поэзии. Мне сказали: “Спроси Шлегеля”. Тот сказал: “Читай Гёте”. Я честно выполнил его совет, и если когда-нибудь из меня выйдет что-либо путное, я буду знать, кому я этим обязан.

⁷²⁰ № 40. Людвигу Роберту. Люнебург, 27 ноября 1823 г.

⁷²¹ Гейне в воспоминаниях современников. – С. 36.

⁷²² № 8. Фридриху Штейнману. Геттинген, 4 февраля 1821 г.

⁷²³ Гейне в воспоминаниях современников. – С. 160.

⁷²⁴ № 49. Рудольфи Христиани. Геттинген, 24 мая 1824 г.

Целую священную руку, указавшую мне и всему немецкому народу путь к вечности» (т. 9, с. 280)⁷²⁵.

Их единственная встреча состоялась в Веймаре 2 октября 1824 г., на следующий день после того, как было отправлено письмо. Гейне поделился впечатлениями с товарищами по Гёттингенскому университету: Гёте принял его «до неприличия холодно»⁷²⁶. Младший брат поэта Максимилиан упоминал эпизод встречи в книге «Воспоминания о Генрихе Гейне и его семье» (1868). Гёте, болезненно относившийся к попыткам современников дописать трагедию, прервал беседу, узнав, что начинающий автор работает над «Фаустом». Здесь проявился также латентный характер «литературной войны», которую вели романтики и писатели круга Гёте. В «Романтической школе» (1833) Гейне говорится об этом противостоянии между классиками и романтиками, хотя внешне отношения выглядели как дружественные⁷²⁷.

В середине 1820-х гг. Гейне принял осознанное творческое решение: начал сочинять драму о Фаусте. Писатель сообщил Ф. Меркелю о том, что «фантазия работает над несколькими начатыми произведениями», среди них над «новыми сценами к моему “Фаусту”» (т. 9, с. 416)⁷²⁸. В записи от 16 июля 1824 г. Ведекинд пересказывал замысел Гейне. Он оформлялся в продуктивном несогласии с основным собеседником – Гёте – и представлял собой случай демонстративных отношений с материалом Гёте. «“Фауст” Гейне будет прямой противоположностью гётевскому. У Гёте Фауст все время действует, именно он приказывает Мефистофелю сделать то или другое. У Гейне действующим началом будет Мефистофель, который склоняет Фауста ко всякой чертовщине. У Гёте дьявол – отрицательное начало. У Гейне он станет началом положительным – Фауст же у Гейне будет геттингенским профессором, которому наскучила собственная ученость». Ведекинд полагал, что Гейне, может быть, «так и не доведет дело до конца, потому что тем самым получит возможность внести в пьесу многое, что

⁷²⁵ № 11. Иоганну-Вольфгангу Гёте. Берлин, 29 декабря 1821 г.

⁷²⁶ Гейне в воспоминаниях современников. – С. 85.

⁷²⁷ *Keppeler-Tasaki S. Die doppelte Lucinde: Verdeckte Kriegsführung zwischen Goethe und Friedrich Schlegel // Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. – Stuttgart, 2009. – № 83. – Н. 3. – S. 375–395.*

⁷²⁸ № 75. Фридриху Меркелю. Нордерней, 25 июля 1826 г.

собственно к ней не относится»⁷²⁹. Действительно, писатель возвратился к теме только в конце 1840-х гг.

Драматургия о Фаусте не предназначалась предшественниками Гейне для воплощения на балетной сцене. Он первый выступил с этим материалом как балетный сценарист. Он сочинил балетное либретто (сценарный проект) по заказу Бенджамена Лемлея, директора лондонского театра Ее Величества королевы. Автор сообщал знакомым, что пишет текст для «лондонской сцены»⁷³⁰. «Остроумный, изобретательный импресарио» высказал пожелание, чтобы Гейне придумал несколько сюжетов. Они должны были лечь в основу «большой постановки с пышными декорациями и костюмами» (т. 9, с. 75). Писателю был предоставлен срок в один месяц. Гейне, идя навстречу просьбе, создал сочинение «Доктор Фауст. Танцевальная поэма» (1847). В эти же годы Лемлей предложил служебный ангажемент балетмейстеру Жюлю Перро. Тот высказался против постановки балетного спектакля⁷³¹. В 1848 г. специально для Ла Скала Перро сочинил балет «Фауст», выступив в качестве автора либретто. Перро предпочитал сюитные формы, лишённые симфонического развития. Гейне в течение нескольких лет пытался поставить произведение во французских театрах и в Берлине. Безуспешными оказались и попытки Г. Лаубе, художественного директора венского «Бургтеатра». Зрелищный текст (как единство сценического и хореографического начал) не был воплощён на сцене. Отдельной книгой поэма вышла в 1851 г. в Гамбурге, в издательстве «Гофман и Кампе». В «Обзрении двух миров» («*Revue des Deux Mondes*») она появилась под названием «Мефистофелла и легенда о Фаусте», в переводе Сен-Рене Тайандье. Эта публикация стала одной из последних, подписанных Гейне (от 15 февраля 1852 г.)⁷³². Процесс развития замысла от первых набросков к музыкальной партитуре балета, к режиссерской экспликации и окончательному виду произведения проследить невозможно. Однако тот

⁷²⁹ Гейне в воспоминаниях современников. – С. 80.

⁷³⁰ Там же. – С. 335.

⁷³¹ См.: *Meier A. Faustlibretti. Geschichte des Fauststoffs auf der europäischen Musikbühne nebst einer lexikalischen Bibliographie der Faustvertonungen.* – Frankfurt am Main, Bern, New York, Paris: Lang Verlag, 1990.

⁷³² Гейне в воспоминаниях современников. – С. 450.

факт, что Гейне опубликовал либретто, дает право воспринимать его как завершённое произведение.

«Доктор Фауст» создан в форме «танцевальной поэмы» – хореографического представления из пяти действий. Она примыкает к своеобразной триаде произведений: «Боги в изгнании», «Богиня Диана», «Духи стихий». В одном из них – «Богиня Диана» – появляется фигура Гёте. «Пантомиму в духе “Фауста” под названием “Диана”» – «Богиня Диана (Дополнение к “Богам в изгнании”»)» (1846) – Гейне создал за год до танцевальной поэмы «Доктор Фауст»⁷³³. Впервые она была напечатана в 1854 г. в «Разных сочинениях Генриха Гейне», наряду с «Богам в изгнании». Гейне симпривизировал легенду о Диане и набросал ее беглый эскиз. Писатель не стал разрабатывать сценарий, поскольку он тоже не был востребован. В четвертом действии Гейне населяет подземный чертог «прославленными мужами и женами», «которых народное предание перенесло в Венерину гору в силу их сенсуалистической репутации или за их баснословные подвиги» (т. 9, с. 82). Среди них он помещает Гёте.

Аксиологию замысла поэмы Гейне о Фаусте помогает понять присущая писателю уникальная рефлексивность. Она проявлялась в «филологизме», в стремлении к «антологизации»: перечислении источников, замечаниях, обрамлениях, авторефлексии о процессе работы. Писатель создал сопроводительное объяснение к либретто, обращенное к Лемлею. Авторские полемические маргиналии по ходу чтения либретто представляют собой содержательный очерк: в нем предварительные наброски, тематические прообразы, отражающие творческий процесс. Записи частей либретто, композиционно более или менее оформленных, эскизный материал – все это ведет к тайне роста и разветвления мысли, создающей органическое целое.

В сопроводительном объяснении к либретто Гейне, вновь отталкиваясь от Гёте, замечает, что он имел преимущество «уже хотя бы в смысле свежести материала». У Гёте «была возможность посвятить обработке этого материала свою долгую, цветущую, олимпийскую жизнь» (т. 9, с. 26). В полемически усиленной форме Гейне допускал конфликтность толкования трагедии предшественника. В частности, он сомневался в серьезном значении фольклорного материала для Гёте, проявлявшего, по мнению Гейне,

⁷³³ Там же. – С. 435.

особый интерес к одному ареалу: к мифологии древней Греции и Рима. Гейне предполагал, что Гёте в то время, когда писал первую часть «Фауста», не был знаком с народными книгами, опирался исключительно на кукольные комедии (т. 9, с. 38, 39). Но при этом утверждал, что Гёте «многое присвоил», например «преданные ныне забвению народные песни»⁷³⁴, использовал мотивы, образы не только классического, но народного искусства. В подтверждение Гейне цитировал поэта: «Мое творчество – это произведение коллективного существа, имя которому Гёте» (т. 9, с. 647). «Как Гомер не один сложил “Илиаду”, так и Шекспир не один создал свои трагедии – он придал им лишь дух, ожививший работу предшественников. У Гёте мы видим нечто подобное – его плагиаты» (т. 9, с. 173). Гейне убежден, что старший современник не следовал подлинному сказанию, не испытывал пиетет перед его истинным духом, не был способен почувствовать его внутреннюю душу (т. 9, с. 26). Писатель называл Гёте «скептиком восемнадцатого века», который обосновывает любое знание в соответствии с подтверждениями, основанными на разуме и логике (т. 9, с. 26). Культ разума, считал Гейне, привел к демифологизации трагедии Гёте, который использует мифологический образ как аллегория, условную фабулу, наполняемую философским содержанием. Гейне, в свою очередь, подчеркивал уникальность форм мифопоэтического мышления. Ему близка романтическая идея «новой мифологии», творцы которой исходят из «глубин духа», выражают единство природы и человека, возвращение к первоначалам.

Отзываясь о второй части «Фауста» Гёте как о «безжизненной» (т. 9, с. 39, 26), писатель делал лишь одно исключение: выражал «всю глубину восторга» перед изображением Елены. О «классически-романтической “Елене”» он судил по отрывку (акт 3), опубликованному в 1827 году⁷³⁵. «Начало прекрасно; кажется, что слышишь пафос древних трагедий, но постепенно он переходит в шиканедеровский оперный текст» (т. 9, с.

⁷³⁴ Гейне в воспоминаниях современников. – С. 67.

⁷³⁵ «Елена» была напечатана сначала отдельно, а затем в виде 3-го акта второй части. Многие рассматривали ее как самостоятельный текст. С.П. Шевырев назвал трагедию «фантазмагорией». – Шевырев С.П. Елена, классическо-романтическая фантазмагория. Междудействие къ Фаусту из соч. Гёте // Московский вестникъ. Журнал, издаваемый М. Погодинымъ. – Ч. 6. – М.: Въ Университетской Типографіи, 1827. – С. 88.

450)⁷³⁶. Писатель проводит нелестное сравнение, поскольку Э. Шиканедер известен как автор либретто не только к «высоким», но и к низким зингшпилям – пьесам комедийного характера со вставными музыкальными сценами. Объяснить это можно, скорее всего, тем, что Гёте не следует народным сказаниям, в которых Елена является дьявольским соблазном. В трагедии Гёте она воплощает античный идеал, как и в «Трагической истории доктора Фауста» Марло.

Гейне отдавал предпочтение драмам, созданным на основе «старых сказаний, до сих пор хранимых немецким народом», «написанным по народным книжкам» «в старой, наивной, простодушной форме» (т. 6, с. 205). Он рассматривал свою поэму как конгениальную народным книгам и не уступающую в художественном отношении трагедии предшественника. Писатель связывал собственное постижение темы Фауста именно с проблемой истолкования первоисточников. По его признанию, он основательно занимался немецкими народными верованиями, в частности, «для уяснения новоромантической литературы» (т. 6, с. 27). Гейне обращается, прежде всего, к легенде о Фаусте XVI века и ее обработке в книге И. Шписа «История о докторе Фаусте, знаменитом волшебнике и чернокнижнике и т. д.» (1587), которая возникла в протестантской среде и восходит к фольклорным жанрам. Опираясь на обширную традицию прототекстов, в поисках смысла и духа народных форм он помещает сказание о Фаусте в широкий контекст западноевропейской истории. Автор перечисляет множество исходных источников «фаустовского» сюжета, варианты инвариантного персонажа, выстраивает последовательность развития литературных знаний о Фаусте, дает комментарии.

Гейне изучил такие раритетные издания, как сочинения о ведовстве Н. Реми, П. де Ланкра⁷³⁷, латинская книга И. Вира «О чудесах демонов» (1568), литературная обработка легенды о Фаусте, сочинение «Ключи ада» Г.Р. Видмана (1599), представляющее собрание заклинаний духов на латинском и немецком языках. Гейне был знаком с научным трудом своего

⁷³⁶ № 92. Рудольфу Христиани [Вангероге, сентябрь (почтовый штемпель от 19 сентября) 1827 г.

⁷³⁷ «Описание непостоянства злых демонов» (1612), «Невероятность и неверие в чары» (1622) и «Колдовство» (1627).

друга, поэта и филолога К.Й. Зимрока. В его сочинения входила, в частности, народная книга о Фаусте.

Писатель объединил результаты разысканий о возникновении и развитии «сказочного легендарного Фауста» и включил главные элементы старинного сказания «в единое драматическое целое» (т. 9, с. 8, 26). Особенно обстоятельно он осмысливал народные верования, относящиеся к Плутону и его царству, чтобы показать, «как древнее царство теней обратилось в законченный ад, а древний мрачный повелитель его – в совершенного дьявола» (т. 9, с. 64).

Кроме того, аксиология замысла поэмы Гейне связана с его пониманием центральной философской, фаустианской коллизии: «Ненависть к папству и вообще к католической церкви ярко выступает повсюду в сказании о Фаусте». Его подлинной идеей «был бунт реалистической, сенсуалистической жажды жизни против спиритуалистической древнекатолической аскезы» (т. 9, с. 41, 35). «С наивной наглядностью» здесь представлена «борьба между религией и наукой, между авторитетом и разумом, между верой и мышлением, между покорным отречением и дерзкой жаждой наслаждения <...>», – писал Гейне (т. 9, с. 30). За экспрессивным стилем прослеживается четкая конфигурация авторской мысли, противопоставляющей католическую теократию (Ватикан под властью пап) и протестантскую теократию (Женева под властью Кальвина)⁷³⁸. Гейне понимал протестантизм очень широко. Он почувствовал «новую, демократическую и протестантскую стихию» в античном трагике Еврипиде, в противоположность «олимпийски-католическому Аристофану» (т. 6, с. 197). Писатель не раз подчеркивал «протестантскую ясность» истинной литературы (т. 6, с. 159). Родина Фауста в народных книгах – Виттенберг – «является местом рождения и лабораторией протестантизма», – подчеркивал поэт (т. 9, с. 30). Гейне не был приверженцем католицизма. В такой принципиальной позиции, как противостояние папству, «папистскому» идолопоклонству он солидаризировался с протестантами. Гейне противопоставлял себя тем немецким романтикам, которые «образовали нечто вроде очереди перед римской церковью», бросились «с фанатическим пылом в лоно католической церкви», боролись «против просветительства и протестантизма». Они отда-

⁷³⁸ Э.Р. Курциус называл Гёте «немецким и протестантским» классиком. – *Curtius E-R. Essai sur la France.* – Paris: Bernard Grasset, 1932.

вали предпочтение не религиозной культуре Германии, но влиянию романских стран, пролагали путь к мифу через религиозный мистицизм, дышали «только феодальным средневековьем» (т. 6, с. 164, 206).

Однако, оставаясь сторонником духа протестантской церкви, Гейне между тем был чужд ее догматике и «тиранической букве» (т. 6, с. 91, 79). По его собственному утверждению, он ни к чему не подходил «со строго буквальная точки зрения» (т. 6, с. 128). Но самым главным представляется убежденность Гейне в том, что Божественное начало жизни не предполагает конфессиональной конкретизации: оно символизирует не отдельную конфессию, но вечность и совершенство. В демонизме все-(лже)церковности Гейне видел отсутствие органического содержания, которое вырастает из национальной почвы. Сам писатель не различал виды аскетизма в католической и реформаторской традициях. С его точки зрения, Женева конфессиональной эпохи отличалась мелочной регламентацией всех сторон жизни. Гейне отмечал также жесткий детерминизм швейцарского учения, суровое отношение к чувственно-визуальной стороне в богослужении и в жизни⁷³⁹. Лютер, по происхождению «нижнесаксонский мужик», прежде всего, противостоял грубым проявлениям народной веры – суевериям (т. 6, с. 167). По убеждению писателя, верующих из народа не беспокоила согласованность религиозных воззрений. Они имели свои представления о Дьяволе, потустороннем мире. При этом жизнь и творчество, считал Гейне, неотделимы от «теплой, многоцветной чувственности» и «религии радости», от природной, стихийной, непосредственной формы религиозности (т. 6, с. 25). Сам писатель, по его словам, следует «религии сердца».

В обострении конфликта с интерпретацией образа Фауста у Гёте Гейне нашел возможность его развития в плане и содержания и формы. Он соединил оппозиции в образе танца, наделив его конкретно-историческим и метафорическим смыслом. Писатель создал своеобразную мистерию искушения танцем. В основу поэмы положен реальный эпизод из истории женевской Реформации 1541–1564 гг.⁷⁴⁰. В 1546 г. Совет почти в полном

⁷³⁹ Гарнак А. фон. История догматов. Общая история европейской культуры: в 7 т. Т. 6. Раннее христианство. – СПб.: Брокгауз-Ефрон, 1911.

⁷⁴⁰ Гейне понимал, насколько связаны балетные пачки, клобук и корона. Это было время, когда «красивая плясунья» Лола Ментес забрала власть над Баварией. Король Люд-

составе был приговорен к публичному покаянию за участие в танцах, источник искусов и соблазнов. При Кальвине даже высших сановников наказывали за танцы: сфера деятельности светской власти должна касаться всех членов христианского Тела. На взгляд Гейне, формальной дисциплине подчиняются, но не следуют сердцем. Нарушая меру, доктринальная одержимость (принципами, законами разума) переходит в иррациональность. Застывшая связь идей приводит к экстатическому поведению и хаотической пляске. В «Демонии колдунов» («*La Démonomanie des Sorciers*», 1580) Жана Бодена Гейне прочитал рассказ о том, как Дьявол «принудил танцевать благочестивый город Женеву, этот кальвинистский Иерусалим!». Писатель с иронией замечал, что у него возник замысел создать балет под названием «Пляшущая Женева»: «<...> чопорные, угловатые фигуры учителей и священников вдруг завертелись в гальярде!» (т. 9, с. 41). Таким образом, в поэме антиномичное смысловое единство составляют запрещаемые танцы эпохи Реформации и балет персонажей поэмы, имеющий роковой, наступательный характер неуправляемой силы. Он соотносится с плясками смерти старинных легенд и образует устойчивую эмоциональную среду в художественном словаре автора.

Дьявол унижает Фауста заурядностью и пошлостью: «<...> из раскрывшегося пола, как из цветочной корзины, подымается балерина в обычном газе и трико и начинает выделывать самые банальные пируэты». Танцоры исполняют «самые банальные па», – пишет Гейне (т. 9, с. 12, 13). Мефистофель – «великий танцмейстер», «“утонченный дух”, большой барин, очень знатный и высокопоставленный в адской иерархии» – переходит в женское естество кокетливой танцовщицы, «улыбающегося изящного существа» (т. 9, с. 12). Женский коррелят связан с еще большей пейоративной прагматикой. Феминизация Дьявола в поэме Гейне соответствует народной традиции. В народных книгах о Фаусте Дьявол охотно принимал образ красивой женщины – Мефостофелы, Мефостофелессы⁷⁴¹. Изменение морфологической структуры имени приводит к фигуре подмены, к морфологии. Явления, отношения перерождаются и переворачиваются. Дьявол «благоприятствует танцевальному искусству, желая досадить благочести-

виг осыпал милостями ее, выдававшую себя за испанскую танцовщицу. – Гейне в воспоминаниях современников. – С. 174.

⁷⁴¹ В старинных народных книгах Дьявол называется Мефостофилем.

вым людям» (т. 9, с. 41). Среди женских партий Гейне отдает предпочтение именно ей: она обрела в либретто выразительные танцевальные монологи. Мефистофела выступает в роли хореографа, инициатора поэтической идеи балета. Она обучает Фауста ухищрениям профессионального танцора, архитектонике движений.

«Высшая школа классического танца» предполагает академические формы, этикетную и риторическую эстетику. Но Мефистофела искажает хореографическую стилистику, фривольно толкует движения классического балета. Во время кадрили страсть принимает все более дерзкие формы. Фауст-ученик исполняет с Мефистофелой замысловатые фигуры и вакхические танцы. В повадке Фауста, «во всем его существе проявляется смесь беспомощности и мужества, учительской неуклюжести и вызывающей докторской спеси». Фауст проявляет отвращение «ко всей этой готической вакханалии, которая представляет собой лишь грубое и низменное издевательство над церковным аскетизмом и противна ему не менее, чем этот последний» (т. 9, с. 14, 19), но принимает в ней участие. В поэме Гейне классический и характерный танцы служат пластическим выражением антитезы «дух и плоть». С одной стороны, танец – культурный и социальный феномен – в идеале представляет собой необычное и чудесное зрелище. Человек, через это чувство живой силы, совершает выбор в пользу истины. С другой стороны, танец превращается в коллективный экстаз, который становится метафорой губельной страсти. Трактовка танца из-за сходства с «плясками смерти» усиливает трагический пафос сцен.

Внутренние коллизии выражены в раздвоенности танцевальной партии, через пластическое противопоставление Фауста и его страстей, в отражениях «легкомысленного кордебалета преисподней». Гейне вводит в форму балетного спектакля элементы низового искусства в виде сюит характерных танцев. Итальянская «гальярда», изобретенная Дьяволом, становится лейтмотивом произведения (т. 9, с. 40). Этот действенный танец, *pas d'action*, утрачивает свою непосредственную и наивную жизненную форму, сочетается с «пародийной» драматургией.

Кордебалетный ансамбль превратился из «фона», на котором действуют персонажи, в полноправного участника представления. Массовые танцы, являясь драматургическим элементом в развитии сюжета танцевальной поэмы Гейне, характеризуют место действия, среду. Ссылаясь на старинные

книги, поэт замечает, что «во времена доктора Фауста уже существовал бесовский кордебалет» (т. 9, с. 39). Он подтверждает этот факт выдержками из жизнеописания Кристофа Вагнера, ученика Фауста. В одной из глав рассказывается, как «великий беспутник» Вагнер давал в Вене пир. В третьем действии Гейне описывает «конвент», или «рейхстаг» ведьм, их «бесовское собрание» на Блоксберге и «сладострастную тягу к пляске» (т. 9, с. 43, 45).

В своей танцевальной поэме о Фаусте Гейне дал экспрессивно-гротескное изображение реальности, в соответствии с принципом аксиологической инверсии. В ней отсутствуют описания переходов – из реального мира в фантастический и обратно, внутри инобытийного, волшебного мира. Происходит искажение, деформация образов и ценностей, «оборотничество» персонажей. Человек изображается в категориях животного мира и наоборот: «безобразная обезьяна» превращается в «стройного красавца танцора», танцовщицы становятся чудовищами (т. 9, с. 13, 16). Предметы наделяются признаками живых существ. Природа населена мифологическими существами, которые олицетворяют ее тайную жизнь и отражают качества, присущие людям.

Вместе с тем автор воплотил строгое триединство пространственной организации художественного мира либретто. Он совместил три уровня легенды о Фаусте. Первый уровень – архаический: роман Фауста с герцогиней, избранницей Сатаны. Второй – античный и ренессансный: писатель посвятил отдельное действие истории Елены Спартанской. Третий – буржуазный, в его центре – свадьба со скромной дочерью бургомистра, когда Фауст возвращается в сферу существования человека. Персонажи образуют строгую классическую структуру. Разыграна каноническая схема любовного треугольника.

Особое внимание уделено финалу поэмы, в котором очевидно очередное отталкивание от развязки трагедии Гёте. По убеждению Гейне, разрешение конфликта затрагивает глубокие уровни структуры мифа. Он выделяет сотериологический аспект – мотив осуждения, спасения – и не принимает «оправдательный» финал. В топографии поэмы предстает зримый образ мира и его ценностные пределы: представления об искушении, истине и воздаянии. Понимание воздаяния, направленного на восстановление справедливости, восходит к фольклору. В отличие от фольклорных историй, в

протестантской гуманистической традиции, в набросках Лессинга и в трагедии Гёте душа Фауста обретает прощение и спасается. Гейне отрицает идею апокатастасиса, всеобщего спасения, согласно которой грешники, приняв очистительное страдание, вернуться к Богу. Он сопротивляется примирительной вере в состоявшуюся победу добра, истины, когда через мучения душа приходит к свету истины. «В этой второй части Гёте освобождает некроманта от когтей дьявола; он не посылает его в ад, но торжественно возносит в царство небесное в сопровождении пляшущих ангелочков, этих католических купидонов, и жуткий договор с дьяволом, внушавший нашим отцам панический ужас, кончается как фривольный фарс, — я чуть было не сказал: “как балет”» (т. 9, с. 26)⁷⁴². Гейне домысливает биографию литературных героев и предлагает наименее ожидаемый исход ситуации. Фауст просит руки дочери бургомистра, на свадьбе они «чинно исполняют пристойнейшую пляску Гименея» (т. 9, с. 24). Мефистофела, женщина-вдохновительница, остается демоном. Дьявольское начало и вакханалия нечистых сил торжествуют. Но Фаусту, обретающему гармонию и любовь, не удастся избежать трагической участи. Мефистофела душит его, превратившись в змею. Здесь Гейне, в котором жил «дух еврейских пророков» и его «божественного родича Иисуса Христа», обращается к демонологии евреев (т. 6, с. 65). Согласно легендам, Лилит-суккуб соблазняет мужчин. В христианской традиции суккуб воплощает Дьявола в женском облике, ее спутником является змея.

Идея жанра вырисовывалась в сознании писателя также в самом начале создания произведения, в 1820-е гг. В письме Фарнхагену фон Энзе от 14 мая 1826 г. Гейне замечал: «<...> для вас недостаточно, чтобы я показал, сколько звуков издает моя лира, вам хочется услышать, как эти звуки сливаются в целостный большой концерт. Таким концертом будет мой “Фауст”, который я пишу для вас» (т. 9, с. 408)⁷⁴³. Автор сравнивает драматические сцены с «организмом» концертного исполнения, в котором участвуют музыканты и слушатели. Подобный концерт заслуживает названия «рапсодия».

⁷⁴² Неодобрительное сравнение с балетом не случайно. В балетоведении отсутствовали дефиниции классического наследия. Балет существовал как один из элементов оперного спектакля. Хореографические эпизоды вносили дисгармонию в действие, переключали восприятие с одного «языка» на другой, уничтожая правдоподобие.

⁷⁴³ № 69. Карлу-Августу Фарнхагену фон Энзе. Гамбург, 14 мая 1826 г.

Гейне дал уникальное определение в применяемой жанровой классификации. Смысловая многозначность жанра «танцевальной поэмы» приводит к неопределенности значения, к антиэмфазе. Словосочетание «танцевальная поэма» создано по типу «симфоническая поэма». Заметим, что Гейне называл «поэмой» и трагедию Гёте (т. 9, с. 26). Авторское жанровое определение имеет сложную мотивировку. Оно включает жанровую рефлексию, не являясь литературоведческим понятием⁷⁴⁴. Гейне заимствовал определение из музыки, выходя за границы выразительности, присущей литературе. Он прибегает к универсализации языка описания: с помощью термина «поэма» он выстраивает линию взаимодействия, синтеза литературы, музыки и танца. Семантический ореол вокруг понятия «поэма» сформировали сочинения Дидро. На развитие литературной и хореографической мысли повлияли его «Беседы о “Побочном сыне”» (1757). Конечно, нужно учитывать эстетические установки конкретной эпохи. При возможном созвучии идей Дидро, их значение может быть понято только в контексте эстетики просветительского реализма. По убеждению французского философа, поэма является идеальным воплощением мелодико-танцевального образа. В «Беседе третьей» Дорваль определяет – от имени автора – задачу театра и музыкальной сцены: придать танцу форму поэмы. «Танец – это поэма. Такая поэма должна бы иметь свое отдельное представление. Это подражание посредством движений, которое требует содействия поэта, художника, музыканта и пантомимиста»⁷⁴⁵.

Кроме того, известно, что Гейне «изучал несметическую часть Азии» (т. 9, с. 303)⁷⁴⁶ по трудам «подлинного санскритолога среди немцев» Франца Боппа (т. 6, с. 192). В них упоминались трактаты по технике хореографии. Они входили в круг сочинений по теории драмы и сценическому искусству. Древнеиндийские эпические поэмы «Рамаяна» и «Махабхарата» изображались в танце. Писатель рассматривал первый пролог к «Фаусту» в восточно-ориентальном культурном контексте: «Гёте в начале “Фауста”

⁷⁴⁴ «Осуждение Фауста» Берлиоза («La damnation de Faust», 1846) – «драматическая легенда с апофеозом» – также не имеет строгой жанровой соотнесенности.

⁷⁴⁵ Дидро Д. Беседы о «Побочном сыне» // Дидро Д. Эстетика и литературная критика / пер. с франц. Р.И. Линцер, вступ. ст. В.Я. Бахмутский; примеч. Е.Ю. Сапрыкина. – М.: Худож. лит., 1980. – С. 198.

⁷⁴⁶ № 22. Иммануэлю Вольвилю. Берлин, 7 апреля 1823 г.

использовал “Сакунталу”», – писал Гейне (т. 9, с. 160). Имеется в виду пролог к драме Калидасы «Сакунтала» (приблизительно V век).

Вместе с тем, сюжет либретто Гейне отвечает драматическому жанру. Театральный деятель Г. Лаубе не раз повторял, что в основании таланта Гейне лежала страсть к драматической форме⁷⁴⁷. Сюжетно-образная концепция выстроена автором с учетом законов условности балетного театра. Пластика, ритм не могут выразить все мыслительные процессы. Но при этом они углубляют экспрессивный смысл произведения. Автор передает танцевальное (пластическое) обозначение сил миропорядка как целого. Они наличествуют в мире еще до совершаемых ими действий.

Поэма является единственным произведением Гейне на сюжет «Фауста», но фаустианская идея воплощена во многих его сочинениях. История Фауста органически встраивается в персональный миф автора и становится фактом его биографии. В понимании Гейне, миф о Фаусте отражает изменения, которые происходят с человечеством на протяжении столетий. Образ прирастает смыслами традиционными и вместе с тем глубоко личными. То, что в 1840-е гг. оформилось в личную жизненную философию, уже существовало в его сознании в 1820-е гг., когда возник замысел произведения. Идея обрела программный характер: она развернулась как модус существования художника, стала формой осмысления опыта предыдущих поколений и, в определенной мере, формой его преодоления.

Произведение свидетельствует о том, какие общие темы владели сознанием поэта. Он находил их в историческом опыте и в фольклорных, литературных сюжетах. Причем именно мифопоэтическая образность изначально формирует облик текста. Гейне рассматривает мир мифа как гармоничный и аксиологически упорядоченный. Фольклорные образы являются константой поэтики Гейне, даже если они воплощены в сниженной форме. В представлении писателя, народно-религиозная традиция является основой аксиологической, культурной, исторической картины мира. Сказание о Фаусте вовлекается Гейне и в сферу межконфессиональных конфликтов. Танец и религиозные образы оказываются в одном аксиологическом контексте: идея может подчинить себе естественное начало, разру-

⁷⁴⁷ Гейне в воспоминаниях современников. – С. 369.

шить единство с жизнью вещей и природы, искушение связано с возмездием.

Небольшая по объему «танцевальная поэма» вызывает в восприятии психологический эффект развернутого повествования. Поэма вместила трагедию и бурлеск, дивертисмент. Одни жанровые формы проявляются внутри других. Литературный, музыкальный материал дает представление о способах формирования сценарной драматургии XIX века. Фаустовский сюжет возникает как рефлексия над предельными универсалиями культуры. Первое место в этом процессе Гейне отводит «просвещению чувств». Оно является конституирующим принципом культуры и цивилизации. Гейне, подобно Гёте, и своей жизни придавал черты художественного произведения⁷⁴⁸.

5.5.2. Новонайденный перевод «Фаустъ и Маргарита Гёте» под монограммой Н.Б.

В отделе редких книг Научной библиотеки Казанского университета нами обнаружен неизвестный автограф перевода «Фаустъ и Маргарита Гёте», «съ немецкой переделки для сцены» (1880). Безымянный сочинитель скрылся за монограммой Н.Б., литературная «маска» выступает под literalной номинацией⁷⁴⁹. Неизвестна его социальная квалификация – происхождение, образование, род деятельности. Н.Б., вероятно, являлся выходцем из театральной среды – это его социальная характеристика. Он не схоласт и не педант: человек, не лишенный беспорядочной фантазии, – характеристика психологическая. Для такого перевода требуется осведомленность; Н.Б. дает руководство к постановочной деятельности – характеристика профессиональная.

Текст записан в тетради классического формата. Порядковая нумерация страниц, исписанных с обеих сторон листа, отсутствует. Хорошо сохранившаяся рукопись не содержит инскрипт и маргиналии. Выходные данные значатся только на карточке. На ней же указано число страниц –

⁷⁴⁸ *Safranski R. Goethe: Kunstwerk des Lebens: Biographie. – München: Carl Hanser Verlag, 2013. – P. 15.*

⁷⁴⁹ Вероятно, это авторская монограмма⁷⁴⁹. Под псевдонимом Н.Б. публиковался также беллетрист и театровед Н.Ф. Павлов (1803–1864), сотрудник славянофильской газеты «День». Но его авторство исключается.

100. Цензурное разрешение, дата и локализация документа приводятся в начале и в конечном титульном листе (в колофоне): «Ко представленію дозволено. С. Петербург. 19 января 1880 г. Верно: заведывающій делопроизводствомъ драматической цензуры» [Н.Б., 1880]. Разрешение цензуры, без верифицирующей подписи, но снабженное печатью, придает тексту значение последнего слова. Воспроизведенный вручную текст несет в себе метафору жизни. Он остался физически уникальной вещью: литографированных оттисков не было или они не сохранились. Его так и не превратили в стройный печатный экземпляр. Изданный, он имел бы иной общественный вес.

Очевидно, перевод записан не под диктовку, поскольку представляет собой четкое, социально-допустимое письмо, без сокращений слов. Здесь отсутствуют «темные» места, подлежащие расшифровке, отсылки к фактам и событиям, лежащим вне текста. Некоторые фразы перевода перечеркнуты крест-накрест, крестом (и еще каждая строчка может быть зачеркнута прямой линией) – лиловыми чернилами или синим, черным карандашами. Н.Б. использует разные приемы активизации графического облика текста: подчеркивания, шрифтовые выделения, авторские знаки препинания⁷⁵⁰. Документ содержит редакторскую правку.

Необходимо дать адекватное описание «переделки» Н.Б. как явления языкового и поэтического. Автор изменил заглавие, концептуально значимый элемент текста. Прототипическими для трагедии Гёте являлись названия греко-романской драмы. Обычно они были представлены именами героев: «Прометей Прикованный», «Агамемнон», «Алкеста», «Антигона», «Медея», «Ипполит», «Два Менехма», «Октавия» и т.д. «Фаустъ и Маргарита Гёте» имеет иную жанровую генеалогию. Новонайденный перевод логичнее включить в контекст переделок для сцены, оперных либретто и балетных сценариев. Преемственность персонажей перевода с трагедией Гёте выявляется через посредничество либретто. Наряду с отношением текст-адресат, включаются иные факторы, такие как формы восприятия, инсценировка, театральность. Либретто часто оставались анонимными, что

⁷⁵⁰ Мы старались сохранить характер орфографии и пунктуации рукописного произведения. Лишь некоторые орфографические явления изменили без всякого искажения стилистического или иных аспектов текста. Последовательно заменили ъ (ять) на «е». В русском литературном языке (в отличие от древнерусского) в произношении «ѣ» и «е» уже давно не различаются.

отличало их от литературных образцов «большой» сцены. Даже критиков, пишущих о либретто, не всегда интересует проблема авторства. Либретто «растет» из низовой культуры, но апеллирует к высокой культуре. Оно является фактом музыкально-художественного быта, проходит путь от словесно-музыкальной формы до напевности стиха классической поэзии. В либретто, кроме семантических особенностей, важен интонационный импульс текста: он настраивает на мелодическую симметрию. Оперные либретто отсылают к оригиналу и к его сценическому облику, являют собой пространство обоюдной деятельности, одновременно дифференцированной и соучаствующей. Либреттист давал возможность оперному певцу проявить себя как вокалисту и артисту. Он по достоинству оценивал оперные формулы, условности (гипертрофия чувств, переживаний и поступков героев). Для речитативного либретто характерны повторы и банальные рифмы. Например, каватина Валентина представляет собой арию простого, песенного склада: «Бог всемогущий, бог любви! / Ты услышь мою мольбу, / Я за сестру тебя молю, / Сжался, сжался ты над ней»⁷⁵¹. «Переделки» нарушали иерархию эстетических нормативов и хорошего вкуса. Подобная установка подразумевает семантическую редукцию языка. Возникают орнаментальные вариации семантического инварианта. Либретто отступает от литературного первоисточника, от академических ссылок на классическое наследие. Текст сокращен, и это меняет смысловые акценты.

Поясним наши наблюдения примерами. Жанр обретает иную маркировку. Авторы не настаивают на трагическом элементе и могут назвать трагедию Гёте «поэмой»⁷⁵². Сочинители изменяют тематическую структуру оригинала. Они расширяют круг действующих лиц, определенный автором, добавляют новые сцены, перестраивают задание. Каноническая последовательность не соблюдается: действие прерывается другими сценами, что приводит к фрагментарности. Некоторые номера, песенные эпизоды являются вставными. Пропуски, противоречия создают смысловые коллизии, отличные от оригинала. Происходит изменение сюжета при со-

⁷⁵¹ Фауст. Опера в 5-ти действиях, музыка Шарля Гуно. Либретто по трагедии Гёте написано Л. Барбье и М. Карре. Вводн. ст. и примеч. С. Богуславского. – М.: Гос. изд.-во. Муз. сектор, 1927. – С. 15.

⁷⁵² Фауст. Опера в 5-ти действиях. Текст Барбье и Карра по поэме Гёте «Фауст». Музыка Шарля Гуно / Краткое содержание и музыкальный обзор Н. Рядновой. – Тифлисский государственный оперный театр. Без указания года. – С. 9.

хранении событийной основы. Иными становятся пространственно-временные определения. «Место действия: земля и небо.

Время – средние века. Прологъ». «Франкфуртъ на Майне. Светлое воскресенье». «Деревенский садъ въ усадьбе Марты». Маргарита, «бедная крестьянская девушка»⁷⁵³. Отличаются способ включения персонажей в ход действия, их перемещения. «Вагнеръ и толпа молодыхъ студентовъ, товарищей его, окружаютъ доктора Фауста, который опершись рукою на небесный глобусъ, кончаетъ лекцію по астрономіи». К ногам Фауста падает «огромная старинная книга». «При помощи этой кабалистической книги» является Мефистофель в виде демона. «Фантастическое лицо, сходное съ Маргаритою», под влиянием Мефистофеля, заставляет Фауста «выпить пагубнаго напитка». На невинную Маргариту «навеваютъ свой смертный ядъ» семь смертных грехов, но перечисляются пять – Лениость, Гордость, Зависть, Гнев, Жадность⁷⁵⁴. Дьяволъ является в облике не пуделя, но монаха⁷⁵⁵. В одном из либретто вместо хора ангеловъ появляется «хор рабочихъ»⁷⁵⁶. Возникают иные формы и степени родства. Состав семьи Гретхенъ изменяется по номенклатуре и положению. Валентинъ превращается из брата Маргариты в ее жениха, друга детства, «и он поведет невесту к алтарю»⁷⁵⁷. В любовном словаре меняются отношения полов, социальный уклад. Для оперных либретто характерна комбинаторика (перестановки в любовных парах, появление замещающих персонажей).

Сценические ремарки в трагедии Гёте представляют собой, в основном, короткие бытийные предложения. В «переделках для сцены» они об-

⁷⁵³ Мефистофель. Опера въ 4-хъ действияхъ и 6-ти картинахъ, съ прологомъ и эпилогомъ. Музыка А. Бойто. Либретто по «Фаусту» Гёте. Разсказъ содержания оперы съ сохраненіемъ текста главныхъ арій и нумеровъ пенія. – Киевъ: Изданіе З.М. Сахнина, 1907. – С. 3, 7, 14.

⁷⁵⁴ Фаустъ. Большой фантастическій балетъ въ трехъ действияхъ и семи картинахъ. Сюжетъ заимствованъ изъ сочиненія Гёте того-же названія. Сочиненіе Ю. Перро. – СПб.: Въ типографіи Ф. Стелловскаго, 1864. – С. 4, 9, 23.

⁷⁵⁵ Имя автора либретто не названо. – См.: Мефистофель. Опера въ 4-хъ действияхъ и 6-ти картинахъ, съ прологомъ и эпилогомъ. Музыка А. Бойто. Либретто по «Фаусту» Гёте. Разсказъ содержания оперы съ сохраненіемъ текста главныхъ арій и нумеровъ пенія. – Киевъ: Изд. З.М. Сахнина, 1907. – С. 14, 8–9.

⁷⁵⁶ Фауст. Опера в 5-ти действиях. Текст Барбье и Карра по поэме Гёте «Фауст». Музыка Шарля Гуно / Краткое содержание и музыкальный обзор Н. Рядновой. – Тифлисскаго государственнаго опернаго театра. – Безъ указанія года. – С. 11.

⁷⁵⁷ Фаустъ. Большой фантастическій балетъ въ трехъ действияхъ и семи картинахъ. Сюжетъ заимствованъ изъ сочиненія Гёте того-же названія. Сочиненіе Ю. Перро. – СПб.: Въ типографіи Ф. Стелловскаго, 1864. – С. 14, 29.

разуют «беллетристическую атмосферу»: маленькие сцены внутри большой. «Время тянется для нея невыносимо долго; стоит она у своего окна, смотреть, как тучи проходят надъ старой городской стеной. “Если бы я была птичкой”, поеть она целый день до полночи»⁷⁵⁸.

По наблюдению К.И. Чуковского, при изучении перевода необходимо найти «ту доминанту ошибок, при помощи которой переводчик навязывает читателю своё литературное Я»⁷⁵⁹. Писатель прибегает к понятию «доминанта», разработанному в русской формальной школе⁷⁶⁰. Такой «доминантой отклонений от подлинника»⁷⁶¹ является неупорядоченная дискретность и подчеркнутая фрагментарность сцен, что определяет «качество» деформации. Для перевода Н.Б. характерны комбинации сцен, сокращения. Он нарушает ритм, который создается симметрией элементов внутри фрагмента и самой сменой фрагментов. Н.Б. удаляет прологи к трагедии, переставляет местами строфы или опускает их. В сцене «Ночь» финалом становится начало действия. Вводятся вымышленные персонажи, например, слова Фауста «Прошла зима! Весна настала снова!» произносит «старикъ» (действие 2-ое, явление 3-е).

Таким образом, вопросы точности в данном случае вторичны. Перевод интересен другим. Текст демонстрирует набор приемов, которые казались достаточными и убедительными для сценического воплощения. Автор, с помощью своеобразного «удвоения», создает эффект «плеоназма». Он проявляется на всех уровнях, «участвующих» в семантико-смысловом функционировании текста (грамматика, поэтическая семасиология и т.д.). Примыкающие друг к другу буквы в монограмме Н.Б. образуют диграф. В диаде заглавия «Фаусть и Маргарита Гёте» имя писателя создает «уравновешенную» асимметрию. Эффекту «плеоназма» способствуют жанровые и стилистические приемы: паремическая мифология, набор фабульных клише, редупликация, итерация, эмфатический стиль. Избыточный ассоциа-

⁷⁵⁸ Фаусть. Первая часть трагедіи И.В. Гёте (22 картины и прологъ въ сокращеніи). Переводъ Ф. Коммиссаржевскаго и В. Зенкевичъ. Музыка Н. Манькина-Невструева. Репертуаръ театра К.Н. Незлобина въ Москве. – М.: Изданіе С.Ф. Разсохина, 1912. – С. 52.

⁷⁵⁹ Чуковский К.И. Искусство перевода. – М.-Л.: Academia, 1936. – С. 26.

⁷⁶⁰ Доминанта – методологический принцип. Он заимствован формалистами из гештальт-психологической теории Б. Кристиансена, изложенной в его «Философии искусства». – *Christiansen B. Die Philosophie der Kunst.* – Berlin-Steglitz: B. Behr's Verlag (Friedrich Feddersen), 1912. – S. 43–44, 234, 242.

⁷⁶¹ Чуковский К.И. Искусство перевода. – М.-Л.: Academia, 1936. – С. 27.

тивно-паратактический синтаксис сменяют экспрессивно редуцированные предложения.

Н.Б., вступая в сотворчество с Гёте и с автором «немецкой переделки», соотносил свой перевод с отечественной культурой. Именно в ней произведение должно было стать и не стало театральным фактом. Возникает двойная сопоставленность текста, «интерференция» двух мировоззренческих перспектив. Одно высказывание передается внутри другого. Для разработки чужеземного сюжета отыскиваются материалы в русской традиции. К мотивам, восходящим к иностранным источникам, подбираются славянские варианты. Переводчик старался придать «кириллическим» одеяниям природный вид⁷⁶². «Какъ попадья, я не боюсь чертей – / Зато и радостей простых людей не знаю»; «Начинь всему: изъ этихъ стень уйдемь!»; «Что леший и кружить и бьеть». Вместо «Фульского короля» Маргарита исполняет традиционную жалобную песнь с характерным двойным ударением – музыкальным и силовым. «Улетель мой покой / Навсегда-навсегда. / Мне его ужь не знать / Никогда-никогда!».

Многие слова фольклора обладают «двойной жизнью». Они обозначают предметный мир и в то же время являются символами: в традиционных смыслах актуализируются архетипические представления. Два семантических пласта фольклорного слова связаны между собой. Потому оно кажется изменчивым, неопределенным (хотя в пределах одного жанра не отличается излишней многозначностью). Н.Б. воспринимал архаический фольклор (звучащий, изобразительный) как особую форму знания. Прагмасемантика народного искусства способствует ритуальному связыванию разрушительных энергий. В нем приводились формулы управления стихиями, и оно всегда защищало человека⁷⁶³.

Переводчик ориентируется на «общие места», аксиоматические суждения. Поэтические формулы представляют собой полигенетические цитаты. Они воспроизводимы и в то же время безличны: «удель земной», «въ

⁷⁶² Это распространенная практика. Например, в переводе стихотворения Гёте «Бог и Баядера» А.К. Толстой использовал древневосточнославянские реалии.

⁷⁶³ Выдающийся словенский лингвист Ф.К. Миклошич постоянно ссылался на авторитет Гёте, когда обращался к южнославянской народной поэзии. – *Миклошичъ Фр. Изобразительныя средства славянскаго эпоса* (читано въ заседаніи Венск. Акад. наукъ 3 іюня 1889 г.) / пер. с нем. А.Е. Грузинскаго. – М.: Тип. Э. Лисснера и Ю. Ролана, 1895. – С. 2, 5, 18, 27.

горній міръ стремленью», «лучь денницы», «кубокъ наслажденья», «молодости пыль», «избытокъ силъ», «смиранный уголокъ», «омуть вечнаго забвенья», «чаша смертная», «какъ мученикъ, въ темнице», «пучина преступлений», «вся бездна мрачная греховъ». Это способ образного мышления о мире в категориях, выработанных индивидуальной и коллективной поэтикой. Постепенно стирается форма словосочетаний, «изнашивается» экспрессивность их значений.

Н.Б. включает «чужое слово», повторяет рифмо-синтаксические формулы («Я знаю только то что ничего не знаю!»). Некоторые строки являются текстуальными, метрическими, прозрачно парафразированными цитатами из стихотворений Пушкина. Переводчик заимствовал их тональность, ритмический рельеф. «Да, в прочемъ, что же въ имени тебе моему?»; «О, чистой прелести чистейший цветъ!». Опыт отдельного человека «перекодируется» в опыт культурно-узнаваемый, происходит его символизация и семантизация. Стихи обретают глубокий смысл полноты душевной и выражают власть поэзии над сердцем.

Графический образ имени Н.Б. направляет читателя по пути противопоставления графемы и фонемы. Звуковые повторы паронимического типа сменяются резким антитезисом. Такие поэтические средства, как созвучия, звуковые контрасты, «спутанные перебои звучности»⁷⁶⁴, короткие синтаксические отрезки характерны для добрословия, «азианского» красноречия.

Автор приводит двусловные фразы, двуфразовые высказывания: «Стой время! И коса ломайся!» «Не бойся! Договора не нарушу!»; «Э! горя неть!»; «Давай-ка мантию! Снимай колпакъ!»; «Я прощена!... Я спасена!...». Он прибегает к редупликации: повторяет не один или два слога, но целое слово. Редупликация в существительном превращает единственное число в собирательное или множественное число. В глаголе указывает на продолжение или завершенность. В прилагательном, наречии, местоиме-

⁷⁶⁴ Об изменчивом узоре «в том или ином отношении к изгибу мысли стихотворения» писал А.В. Артюшков, замечательный переводчик античных авторов, ныне забытый. – См.: *Артюшков А.В. Звук и стих. Современные исследования фонетики русского стиха / с предисл. проф. А.М. Пешковского. – Пг.: Изд-во «Сеятель» Е.В. Высоцкого, 1923. – С. 26, 39.*

нии, предлоге – на интенсивность или преувеличение. «Пора, пора сказать: / Я заслужилъ такое наказанье»; «Тогда, тогда [*написано другим почерком*] / Владей, владей – мной!»; «Ахъ, доктор! Право ты чудакъ / Давно-бы такъ! Давно-бы такъ!»; «Въ светъ, въ светъ ударимся / Въ светъ маленький сначала / Потомъ въ большой»; «Гляди, дружокъ, гляди!»; «на ковре на самолете»; «И вотъ мой мір да весь онъ мой!!»; «Нетъ, кровь такая жидкость что такой / Не сыщется другой»; «Горю! Горю!...пылаю. адъ!»; «Ты, это! Ты всесильная любовь»; «Все виноградъ! Да виноградъ!»; «Другъ! / Не вдругъ! Не вдругъ!»; «Намъ вера...вера намъ нужна»; «Дитя. Дитя!... Спроси ну, хоть кого!...»; «*Фаустъ*. Оставимъ это милое дитя. *Маргарита*. Нельзя, нельзя»; «Все, все отдай – мне да въ ответъ»; «Иди-же, иди... / Отторгнутый у неба – для земли»; «Отчаянье! Отчаянье!.. Ну, где-жь она-то? / *Фаустъ (громко)*. Грѣтхень... Грѣтхень!..». Смысл также дублируется с помощью устойчивых сочетаний, эмотивных фразеологизмов: «Но что-жь, въ конце-концев»; «Но, впрочемъ, намъ не оттого-ль / Всегда и слаще хлебъ-да-соль?»; «Неразрешимыхъ хоть ты плачь»; «Когда отъ наслажденья / Хоть въ жизни разъ я буду самъ не свой».

Некоторые значения, употребляемые в эмоциональном контексте, обрастают в переводе синонимическими и синонимобразными группами слов (семантические дивергенты). «Уплотнение» синонимов осуществляется при их использовании в качестве однородных членов. «А въ глубину, въ ихъ суть не проникаемъ»; «Себя лишаль всего, и мучилъ человекъ»; «О, райскіе! Божественные звуки!»; «Ведь, все что здесь копошется и шевелится». В таком употреблении синонимов повтор сводится к перечислению – одной из основных характеристик поэтики сакрального текста. Аккумуляция, однако, редко доходит до концентрации слов, семантически дополняющих друг друга. Она выражается обычно в соединении близких по значению эпитетов и создает избыточность информации.

Генетивные метафоры приводят к семантической несогласованности, сочетанию неродственных состояний («тоска высокихъ истинъ и задачъ»). Смысл конденсируют аппозитивные конструкции, большая часть из которых имеет формульный характер (ум-разум, тоска-кручина). Во многих конструкциях неразрывность лексем объясняется сопряженностью денотатов (хлеб-да-соль, водица съ молокомъ) или соединением противопоставленных половин единого целого. «Не пишутъ больше ни съ рогами ни съ

хвостомъ»; «И съ ногъ до головы приличный видъ»; «Ты съ ногъ до головы преобразишься весь!..». Происходит нивелирование видовых различий: десемантизация значения отдельных лексем при одновременном усилении общего смысла нового сочетания.

Эффект «плеоназма» усиливает стилистическая фигура прибавления – градация. «Ни мудрости себе подъ старость не прибавиль, / Ни даже денегъ иль связей, / Ни славы, ни друзей»; «Но – будетъ! Все, что ты зовешь грехомъ, / Уничтоженьемъ, смертью, зломъ...»; «Все въ этомъ мире дымъ и чадъ»; «Я слушаю... и замирають муки / И плачу...и смиряюсь я». «Словами: “плуть! мошенникъ! воръ!” всегда / Прямую вашу сущность означаютъ». Многочисленны примеры анафор, с их помощью объединяются также смежные стихи. «Что толку въ томъ что я толпы умней? / Что предразсудковъ съ ней не разделяю?»; «Нетъ, мы наукою себя лишь обольщаемъ! / Мы роємъ кладъ – находимъ же червей! / Мы подбираемъ лишь названья для вещей...»; «Есть въ жизни радости, / Есть в мире ликование!»; «Жизнь хороша, полна очарованья, / А жизнь-то я, всё жизнь и обхожу». «И» членит текст на отрезки, близкие по протяженности к двустигию: «И самъ тебе я вериль въ томъ когда-то!.. / И мучился что, захлебнувшись ей, / Съ тобою рассчитаюсь клятвою моею!».

В переводе есть особого рода случаи, когда повторяется основной признак синтагмы: «мракъ ночной», «черепъ гробовой». «Семантическая тавтология» выражает тавтологичность меланхолии. Избыточное нанизывание однокоренных слов приводит к «тесноте» семантического ряда: «И никто не пикни! / Все молчекъ да молкъ!». Интенсификация признака происходит в многочисленных атрибутивных конструкциях: «темъ темный», «темень темная», «темъ-темная, Вальпургиева ночь страстей». В этих примерах чистой предикации дано усиленное утверждение факта существования. Риторические фигуры типа парегменон представляют тот же корень в разных словообразованиях: «судомъ.../ Осуждена!..». *Figura etimologica* указывает на архаическую поэтику. Постоянное возвращение заключает текст в циклически замкнутое время. В одном событии сосредоточиваются дуративные характеристики, основанные на итерации или длительности.

Фрагменты текста строятся на уподоблении концептов. Например, тень является метафорой смерти Гретхен. «*Фаустъ*. День наступа-

еть...заблелна ушь нолна теня! / *Маргарита*. Да! Наступаеть! Мой последний день – / Заместо сватъбы!».

Перевод осложнен энклитиками «то», «ль», «ли», «ка», «жь». «Давай-ка мантию»; «Смотри-ка: я въ наряде-то какомъ!»; «Вольно-жь мне было ихъ не тамъ искать / Где следуеть?»; Кто-жь ты такое?»; «Не правда-ль, целый векъ стремитя»; «Все прелести такія – / Моя-то собственно и есть стихія!»; «А кормъ-то подь-носомъ у ней растеть!!»; «Чортъ, слышишь-ли, тебе я продалъ душу!»; «Упившия моимъ-то эликсиромъ – / Ты скоро насладишья миромъ...»; «А страшна-ль она? Ни-чуть. / Такъ вотъ и съ мудростью. / Страшитя она сначала. / А ушь кто вкуситъ-то»»; «Всехъ-то-знай кусаетъ / Стая жадныхъ блохъ»; «Нетъ, где-жь нашъ Рай? / Все кисти-то висели винограда!»; «Философа, духовника-ли своего, – / И вечно лишь такой ответъ дадутъ»; «Но кто-жь тутъ былъ? Въ такую темноту одинъ, / И въ поздний часъ такой...».

Быстрая смена модальностей происходит логически и с помощью лингвистических приемов (аттракция и т.д.). «*Фаустъ и Мефистофель появляется из-за печки и идетъ къ Фаусту. Мефистофель. Ты звалъ меня, / Ну, вотъ и я. / Фаустъ. Как звать тебя? / Мефистофель молчит жметя Фаустъ наступает.* / Ты слышалъ мой вопросъ. Какъ звать тебя?».

Глаголы представлены в ирреальной и отрицательной модальности, следуют в сверхтемпоральном имперфекте. «Если-бъ только могла – / Какъ его-бъ обняла! / И держала-бы! / Целовала-бы!...».

Прошедшее время может служить для выражения настоящего – во фразах общего значения, в сентенциях, изречениях. «Изъ-за чего же – спросишь – целый векъ / Себя лишалъ всего, и мучилъ человекъ: / Кому какую пользу темъ доставилъ?». «Зови хоть чортомъ. Дело въ томъ: / Въ наш векъ такъ изменились нравы! / Такой прогрессъ во всемъ, – / Что даже дьявола коснулся онъ». Подобное употребление времен имеет сходство с гномическим аористом в древнегреческом языке. Он служил для выражения действия, которое могло относиться к будущему, к настоящему и прошедшему. В русском языке для гномического употребления подходит «настоящее историческое» время (*praesens historicum*). Оно переносит читателя в момент совершения действия, выразительно и наглядно воссоздает всю картину. Может служить также для передачи «узкого» настоящего («Я слушаю... и замирають муки») или же действия, не относимого ни к одно-

му из точно обозначенных времен («Мы роёмь кладь – находимъ же червей!»).

Ритм проявляется в акцентировке фонем, в расстановке цезур, в межстрочных переносах: «Вотъ шляпа с перьями, и шпага подь плащемъ (*трелеть по плечу*). / Заживемъ, съ тобой, вдвоем. / Ну, право, мой советъ тебе переряОдиться [исправлено карандашом], / Людей и светъ узнать!».

Сочетание стиховых размеров и систем рифмования (гетероморфность) приводит к сбоям, нарушающим закономерности. Они обозначаются просодически-ритмическими сигналами. Эмфатический стиль передают бессоюзие и многосоюзие: «Но где-же лошади? где люди? экипажь?»; «И будетъ нынче-же она моей? / Да? Да? Не правда-ль?»; «Вымыть и прибрать, / И пяльцы. И чулокъ, и кухня, и стряпня, / На побегушкахъ быть... туда-сюда...». От предложений остаются лишь эллиптические следы отдельных слов. Происходит редукция к паратактическому, «отрывистому» синтаксису.

Н.Б. рифмует слова функционально разнородные: грудь-ничуть, есть-весь, приму-ему. «Чтобъ и ребенокъ матернюю грудь / Взять сразу? А страшна-ль она? Ни-чуть»; «А ужь кто вкусить-то. Ну, самъ / Такъ и прильнетъ къ ея сосцамъ»; «И платье всякое, и косметики есть – / Ты съ ногъ до головы преобразишь весь!..»; «А я, преважно здесь его приму. / И за тебя дамъ аудіенцію ему». Синтаксические функции этих слов различны. На фоне их звуковой родственности, подчеркнутой рифмой, резко воспринимается функциональное несходство. В новом контексте меняется «семантическая» атмосфера привычных понятий. Воздействие соседних слов осложняется звуковыми соотношениями. Возникают непривычные коннотации. Н.Б. соединяет отдаленные семантические ряды по принципу контраста и алеаторики. Читатель может соотнести денотативное значение с другими факультативными (побочными) значениями. Ему открывается семантическое, или ассоциативное поле. Впечатление удвоения создают знаки препинания (либо их отсутствие) и типографские знаки. «О, райскіе! Божественные звуки!»; «Дай все – что жизнь, даетъ и светъ!»; «А кормъ-то подь-носомъ у ней растеть!!»; «Я на-небе! Помолоделъ я вновь!».

Для словарного состава характерно более широкое, чем в обычном языке, использование фонетических изменений, искажение внешнего вида слов. Сознательно наивный язык деформирован грамматикой: «Костюмъ

профессорский мне страх пристанеть». Избегая резких областных черт, Н.Б. иногда сохраняет бытовые термины, неправильности, имеющие диалектологическое происхождение. «Где-жь маменьке возяться было / Съ такой крохулькой, червякомъ?». Он прибегает к эпентезированным диалектным и просторечным формам, к стилистически неуместной просодии. «Упившиися моимъ-то эликсиромъ»; «Кафтан пунцовый / Совсемъ новый (Повертывается)». В текст перевода вводятся аналоцизмы: локальные реалии, не свойственные атмосфере подлинника. Народные, диалектные обороты известны в литературном языке. Немецкий язык также удовлетворял лексические потребности богатством словарных расхождений своих диалектов; посредством словосложения легко увеличивалось число слов. Гёте мог выразить высокое содержание в формах диалекта.

В творчестве Гёте тесно связано религиозно-мифологическое и языковое мышление, царство мифа и сила Логоса. С помощью «плеоназма» Н.Б. пытается компенсировать отсутствие мифологической легитимации в своем переводе. Так, в оригинале трагедии Мефистофель обозначает себя с помощью различных перифраз. Возникает параллелизм имени собственного и дескрипции. Н.Б. не учитывает, что в двустишии «Ein Teil von jener Kraft...» («Часть силы той...») строки-«половинки» идентичны по ритмическому построению, по наполнению ударными гласными, в них сочетается мифологическая, библейская лексика. Он переводит: «Зломъ творю благое».

Сентиментальная аранжировка сюжета превращает трагические сцены в мелодраму. Центр тяжести перемещается с темы соблазна, дьявольского искушения на коллизию разоблачения, изгнания лицемерного, скрытого злодея. Сокровище становится не сокровенным, но только соблазнительно-прикровенным. Линия трагической любви присутствует в переводе также в форме балладных мотивов.

Комплементарный ряд создают исправления, сделанные другим почерком. Поправки, зачеркивания демонстрируют редакторские предпочтения, помогают следить за мыслью автора и редактора. Они предстают в качестве метатекста (поэтологического метаязыка). Необходимо разделять два уровня произведенных вымарок: правку внешнюю («конъюнктурную») и собственно художественную, смысловую. Речь идет об изменении задания, перемене литературного вкуса. Корректурa не кажется педантичной и

состоящей из мелочных упреков. Регламентация подчиняет язык приличию, отменяет то, что противно хорошему вкусу. Справщик сглаживает дилетантскую неискренность, общую беспокойность речевой манеры. Для его доработок характерно движение к лаконичности и обобщенности: отсюда сокращения, перечеркивания, проекты поправок, адаптация текста. Он вводит нейтральные формы вместо украшающих и конкретизирующих тропов, эмоционального синтаксиса. Редактор старается разделить «поэтические» и «прозаические» элементы в языке. Он вычеркивает сцену с горожанками: это «просто люди», вовлеченные в перипетии уличной жизни. Заменяет прозаизмы словами высокого стиля, оставляя возможность недосказанности, неполного высказывания. «Отведать всехъ твоихъ [зачеркнуто] **земных сладостей**». Поверх тщательно зачеркнутого словосочетания редактор вписывает свой вариант и выделяет жирным начертанием. Он полагает, что в переводе речевое намерение не совпадает с исполнением. «Ну, [зачеркнуто карандашом] только на моихъ рукахъ бывало, / Бедняжка и засыпала. Возьму – ей счастье и покой». «Ну, поминутну просыпалась! / То покормить, то повернуть. / **Еще там что-нибудь** [зачеркнуто карандашом]. / Возьму, бывало, на-руки: баю-баю! / То похожу, то постою... / А утром: **шлепъ ее въ корыто!**» [зачеркнуто карандашом]. «Что тамъ такое **онъ бормочетъ** [зачеркнуто карандашом] **ты лепечешь – ангель мой?** [написано сверху, чернилами]».

Человек, выверяющий текст, устраняет повторения, удвоения. Вымарывает палилоги, этимологические фигуры, энклитики. «**А тамъ и день-деньской!** [зачеркнуто] на рынокъ / И каждый день-то въ хлопотахъ, / **В заботахъ да въ трудахъ!** [зачеркнуто]». «Ахъ, какая тоска смертная, / Какой у меня адъ въ груди. / Одна ты, видишь, милосердная, / **Одна ты!.. / О, горе!... ужь не знаю / Чемъ только кончу я!.. / Все плачу и рыдаю, / Рыдаю, плачу я...** [зачеркнуто]». «**И темъ темный кругом** [зачеркнуто] / И теменью темной / Ужь все заволоклось!.. / Въ душе моей больной / Такой-же мракъ ночной!..».

Особенно много исправлений в сцене «Фауст и Маргарита в темнице». Например, редактор купирует строфу, построенную на аффиксальных, этимологических паронимах: «*Маргарита*. Полно-ка! Помешкай со мною. / Ведь, ужь я-ли не мешкала для тебя – / Какъ самъ ты замешкался у меня! / *Фаустъ*. На-спехъ скорей! Здесь пробудемъ – / Только себя погубимъ». Он

зачеркивает косой линией, и еще раз прямой линией каждую строчку отрывка, построенного на банальных рифмах: *тень-день, изъ силъ-не приходилъ, для чего-его. «Фаустъ. День наступаетъ...заблелнела ужъ ночная тень! / Маргарита. Да! Наступаетъ! Мой последний день – / Заместо сватьбы! – Никому ни слова / Что ты ...у Грётхен былъ! / Ужо увидимся снова, – / А теперь мы оба выбились изъ силъ!.. / Ужо...Нетъ, лучше-бъ ты не приходилъ». «Народъ толпится, знаютъ для чего! / Площадь, улица не вместятъ его...». Второе из двух рифмующихся слов включено в первое: возникает эхо-рифма «чего-его». Паронимическая аттракция выражает поглощенность чувством.*

Редактор согласовывает синтаксический строй фраз, интонационное построение с условиями речевого обмена. «И съ ногъ до головы приличнй видъ» [над словами «съ ногъ до головы» карандашом поставлены цифры 2, 1 соответственно). «Ужь [зачеркнуто] / Какъ я – товарища другаго не сыскать». «Тамъ **приготовилъ я воды целебной** [зачеркнуто], / **И** [зачеркнуто] платье всякое, и косметики есть». «Кто не слыхалъ изъ васъ – скажите – / Объ ней-то [зачеркнуто синим карандашом] **моей-то** [зачеркнуто черным карандашом] **милой** [вставлено над строкой] Маргарите?»). Редактор осуществляет перемену речевой характеристики. «И [добавлено другим почерком] Вас, **сударыня, хотъ** [зачеркнуто] **сударыня** [дописано внизу] **позволите ли мне** [дописано вверху и тоже зачеркнуто] до дому проводить!..». «Маргарита. **Ну, что же?** [Зачеркнуто]. / Ты какъ захочешъ – вверишь всякаго въ себя!»).

Текст с многочисленными поправками предстает как «открытое произведение». Перевод Н.Б. не отличается проникновением в суть вещей, необходимым для понимания оригинала. Многие формы постижения явлений, традиции не имеют отношения к трагедии. Текст, исполненный лингвистических откровений, образует необычное сочетание смыслов. «Незаконные» допущения переводчика касаются природы языка и, безусловно, инициируют семантические сдвиги. Можно сделать осторожное допущение: именно «плеоназм» позволяет сохранить состояние перехода персонажей из одного мира в другой.

Н.Б. имитирует особенность «идеального» фольклорного текста – повторение, которое носит характер тотальный и принципиальный. Звук, морфема, слово, синтагма, предложение (и более пространные фрагменты

текста) захвачены разного рода повторами – вплоть до семантического уподобления концептов и символов. Повторение имеет сакральный смысл и назначение. С его помощью конкретное событие включается в цикл отождествлений, обретает значение того, что было всегда. Переводчик сохраняет за повторением его аффективный смысл, столь важный для Гёте. Те начала, которые Гёте заключил в связное целое – избыток (излишек) и недостача, – не оказались разделенными, разобщенными.

Перевод, пройдя через иное семантическое содержание, нежели то, которое сообщается в оригинале (хотя и связано с ним), дает читателю еще несколько идей. Обнаруживается такая бытийная сокровенность, которая, может быть, не предполагалась Н.Б.⁷⁶⁵. Она возвращает культурному процессу его меру и внутренние связи.

⁷⁶⁵ В оценке Я. Гримма, коллективное, первобытное начало выше индивидуального, современного. Обычно великий человек отвечает за единство взгляда, за целостность обобщения. С точки зрения Гримма, в этом смысле поэзия Гёте менее значительна, чем старинная мифология. – См.: Achim von Arnim und die ihm nahe standen: Achim von Arnim und Jakob und Wilhelm Grimm / bearb. von R. Steig und H. Grimm. – Stuttgart: J.G. Cotta Verlag, 1904. – S. 116.

Заключение

В культуре не прерывается традиция «Geistesgeschichte», воплотившей образ героя Гёте как наивысшее проявление европейского духа. Трагедия немецкого классика воссоздает культурно-исторический универсум и обладает возможностью «приращивать» семантический объем в последующие эпохи. Это позволяет продемонстрировать наличие определенных констант в пространстве культуры, в фаустиане русской и «русского рассеянья» как полноценной части европейского культурного языка. Данное исследование было проведено на основе историко-литературного, философского материала. Восстановлен ряд пропущенных глав в гётеведении, введены новые библиографические позиции, впервые аналитически рассмотрены неизвестные переводы и тексты, например, сказка «Das kann nicht sein» (1935), опубликованная Э.Л. Миндлиным в разных редакциях на немецком и русском языках. Нами также высказано предположение, что Булгаков создал отдельные эпизоды романа на основе лексики и образности журнала «Будильник». Мотивы сатирического журнала, патроном которого являлся Мефистофель, задают тему и формируют неустранимый слой семантики романа.

Понятие «морфология культуры» является структурно-образным единством устойчивых элементов. Оно выполняет архитектурную роль, определяет семантическую полноту, аксиологическую направленность элементов, систему отсчета и пространство имен. Гёте обращался к конкретному материалу, оперировал фактами, верифицируемыми положениями. С морфогенезисом Гёте были связаны искания немецких мыслителей (Шопенгауэр, Шпенглер, Ницше), методологические подходы к исследованию источников членов Московского лингвистического кружка, В.Я. Проппа. А.Г. Габричевский употреблял свой авторский неологизм «гётетерономия» в широком круге контекстов, когда речь шла о морфологии. Разные сферы его применения – биология, филология, архитектура, живопись – не обязательно связаны между собой, и это позволило ученому объяснить всеобъемлющий смысл понятия.

Индивидуально-авторское мифотворчество Гёте изучалось в работе на основе архаико-мифологических образов и сюжетов. В исследовании выявлены сквозные образы-доминанты. Энигма, агальма, люминофания,

текст-ткань составляют в поэтике Гёте активный и устойчивый символический ряд. В соответствии с панхронным прядением, в слове о бытии снимается различие между «древним» и «новым». Тканье воспринимается как родовое свойство человека, носителя жизнетворческого начала. Слова-понятия образуют артикуляционно-акустическую материю и ассоциативную валентность; участвуют в игре на со- и противопоставлении персонажей трагедии. Мотивы, темы и образы переходят из сцены в сцену, проявляя циркуляцию смыслов. Положения, варьируясь, многократно повторяются. В Прологах Гёте создал емкую сюжетно-семантическую схему, сохранившую значение инварианта всей трагедии. Читатель знакомится не только с литературным текстом, но и с его рождением.

В диссертации доказывалось, что композитное образование *Wort, Sinn, Tat* формирует экзистенциально-психологический каркас трагедии. Фрагмент «Im Anfang war...» является ключевой текстемой в структуре произведения. Он выделен метрически и ритмико-синтаксически: одинаково построенные синтагмы, отделенные друг от друга четкими словоразделами, схемное ударение, которое падает на односложное слово. В отрывке дается сжатое мнемоническое изложение сюжета, осуществляется генерализация значений. Тернарный принцип целостности образует концептуально-онтологический смысл. Трагедия Гёте концентрирует силу архетипической модели жизнь-движение. «Слово», «мысль», «дело» развиваются, изменяя форму, являясь в образах, представлениях и символах. К ним добавлен четвертый компонент – *Kraft*, сила, которую воплощает также заглавие «Faust» (кулак) как семантико-композиционный элемент текста. Эти глубинные антропокультурные символы наиболее полно удерживают морфологические связи культуры. «Wort – Sinn – Kraft – Tat» являются примером синтетического «словосочетания», которое хранит энергию чувства, целостности и целительства. Семантическое противопоставление «часть / целое» становится способом толкования образов трагедии. Художникам, мыслителям, обращавшимся к творчеству Гёте, присуще общее аксиологическое предпочтение: понятие партитивности соотносится с образом цельного, проникнутого единством человека.

Антропонимическое заглавие отсылает к реальному историческому лицу, к мифу, классическим текстам и к «личному мифу» Гёте. Для определения ключевого понятия «Faust» философы, писатели (Шопенгауэр,

Герцен, Шпенглер, Егунов, Миндлин) применяли широкий синтагматический ряд и круг идеологем. Они размышляли о неисчерпаемых функциональных возможностях идеи возраста: в ней воплощены представления об онто-и филогенетической эволюции человека в универсуме культуры. Р. Барт также направил литературно-психологическую рефлексию на тип деятельности, который не противоречит телесной структуре ребенка, его индивидуальной и возрастной динамике. Барт замечал во «Фрагментах речи влюбленного» («Fragments d'un discours amoureux», 1977): «Как *puer similis* античной и средневековой риторики, одновременно ювенильный и мудрый мифический образ, он относится к той причудливой, отчасти гностической (фаустовской?) породе, что сочетает полагаемые противоречащими возрасты; он удерживает в себе детство (путем отчуждения воображаемой, материнской структуры) и в то же время живет *со знанием дела*, в самом конце некоего очень долгого прошлого, при смерти, в *тени дитячей*»⁷⁶⁶. Эта сюжетно-тематическая реплика оставлена в незавершенном состоянии. Философ не устанавливает возрастной диапазон. Но здесь есть обращение к опыту Фауста. Желая сохранить молодость, герой отнимает у своего лица статус образа в естественном виде, несущего на себе следы времени и совершеннолетия.

Благодаря самым разным именам возникает окружение, которое помогает постичь полноту смысла трагедии Гёте. Писатели – от Пушкина до Набокова и Целана – осознавали связи между чувством и действием в их сложном соотношении с традициями, изменениями культурных контекстов разных эпох. Посредством авторской мифологии происходило обновление метафор. В творчестве Л.Н. Толстого именно с Гёте связан мотив мастерства, в сочинениях Бунина – мотив обретенного слова, которое совпадает с мыслью.

В диссертации исследовалась трансформация сюжетобразующих мотивов поэтики Гёте в авторских контекстах, в рамках индивидуальной художественной системы. Мифологемы «Фауста» видоизменяются в зависимости от смысла произведения, по отношению к национальной традиции (мифологической, фольклорной, литературной). В проприальной лексике имена героев трагедии Гёте обладают особым статусом. Они оформляют

⁷⁶⁶ Барт Р. Фрагменты речи влюбленного (неизданные страницы) // Новое литературное обозрение / пер. с франц. В.Е. Лапицкого. – 2011. – № 112. – С. 16.

ряд похожих ситуаций, воспроизводимых разными авторами. Эти образы-понятия имеют мифологическую основу и обладают культурной устойчивостью. Они воспринимаются в контексте мифоритуальной традиции, что придает им завершенную форму, укорененную в европейской культуре. Литературные онимы – Веймар, Маргарита и т.д. – выражают культурный тезаурус разных эпох.

Трагедия предстает в разных воплощениях как многоликая и по сути единая: трагическая тональность, взгляд, очищенный от сакраментального пафоса, пародийная направленность, ироническая констатация читательского недоумения. Она увлекает в лабиринт ассоциаций, отступлений от темы, смены повествовательных масок. Часто восприятие трагедии строилось на основе реминисценций и общих мест, формул и клише. Цитаты из нее, сентенции ассимилировались разными культурными традициями. Они становились полиреферентными и полигенетичными, отсылали сразу к нескольким источникам. Писатели также соединяли детали, относящиеся не только к «Фаусту», но к разным произведениям немецкого классика, создавая обобщенное представление о мире Гёте и придавая трагедии статус универсального текста. Художники, такие как Лермонтов, Гончаров воспринимали не тексты Гёте в отдельности, но соответствующую каждому из микросюжетов модель, использовали ключевые слова обобщенного прототекста как цитаты идиостилия.

В «фаустовском» тексте культуры нами были проанализированы открытые и неявные цитаты в речи персонажей, вымыслы героев по мотивам трагедии, ламентации из Гёте как образец для собственных переживаний, впечатления от книги, которые соотносятся с конкретной ситуацией. Эпиграфичность сентенций Гёте способна служить ключом к другим произведениям («Мастер и Маргарита»).

«Образ чувства», созданный классиком, вошел в репертуар литературных героев. Они могли повысить свой символический статус до Фауста, Мефистофеля и Гретхен, войти в одно ономастическое пространство, хотя это право не всегда подтверждается строем души (персонажи Чехова). Писатели XIX–XX вв. обращались к номинативному ряду Гёте, осмыслили метафорический уровень его номинации.

Преимственность культуры проявляется в традиции жанровых форм, в их развитии и переосмыслении (имитации, пародии в литературе и в пе-

риодике XIX века). Сложная картина взаимодействия жанров позволяет судить о современном состоянии морфологической системы. Например, в незаконченном произведении «Начало романа “Возвращение доктора Фауста”» (1923) Миндлин нарушил привычную жанровую модель. Название «роман» является аксиологическим определением. Произведению присуще палеонтологическое построение: реконструкция ранних «мифологических» основ путем анализа поздних событий. Подобная зависимость показана автором на широком культурном материале. Например, жития-мартирии с их мученической топикой, межкультурный дискурс Г.Г. Швиттау, связанный с понятием Гёте «Weltliteratur»; образ современника Гёте писателя Х.В. Николаи. Три города – Москва, Прага, Берлин – превратилась в разновидность театральной сцены по разыгрыванию драмы идей (эсхатологический мотив «невечного города» и др.). Эсхатологически-трагическая топика проявляется в разных направлениях («фаустовская филология» философов), стилях, в различном оценочном ореоле и преодолевается образом люминофании, светом духовным – энотопосом.

Многие из авторов на протяжении жизни вели с классиком заочный диалог (Г. Гейне, Н. Ленау, Ф.М. Достоевский, А. Жарри, Ф.А. Н. Пессоа, П. Валери, Г.Г. Швиттау). За ним скрывались также конфликтные переживания, обозначался предел понимания, что было связано со сложным явлением «социальной репутации» Гёте – в противовес канону и канонизации, официальным толкованиям и конвенциональной академической идеологизации. Нами была рассмотрена инвариантная парадигма образа Гёте – классика и человека. Художники анализировали его творческое поведение в связи с процессом собственной эволюции, примеряли на себя «актантные роли»: автора и действующих лиц трагедии. Так сложился единый полемический текст (декабристы, Чехов, Набоков, Ортега-и-Гассет). Но никогда образ Гёте не ассоциировался с ушедшей в прошлое литературной традицией. Его место было определено в большом литературном каноне. Бунин, Замятин, Егунов, Миндлин воплотили традиционный литературный топос встречи поэтов: черты одного поэта и его героев отражаются в другом (Пушкин, Цветаева, Гёте). Вневременной Элизиум творцов предстает как семья.

Классическая парадигма перевода, данная Гёте, изучалась нами в контексте развития переводческой мысли. Метафизические размышления Гёте о призвании перевода не только рассеяны по его сочинениям, в программном виде они изложены в главе «Переводы» («Übersetzungen»). Писатель стремился превзойти конечность эмпирических языков в стремлении к подлинному Слову. В связи со своими интенциями, Гёте дал толкование просветительского характера, подчеркивал важность добросовестной текстологии для науки и критики. Переводы трагедии рассматривались с точки зрения герменевтики, как культурный перенос и коммуникативный акт. Когнитивно-семантические структуры, выраженные в текстах, передают строй мышления носителей другой культуры.

Исследуемые переводы охватили временной диапазон с 1851 г. (А.М. Овчинников) до 2006 г. (впервые опубликован перевод К.А. Иванова). Эти произведения не вошли в академическое поле, в систему представлений специалистов-филологов: сочинения не подключают к аргументации, со ссылками на них и цитатами.

В диссертации выделены доминирующие стратегии (вольный перевод, культурно-прагматическая адаптация) и лингвокультурные параметры перевода (доместикация, архаизация и т.д.). Анализировалась аксиологическая проблематика: переводческие нормы (литературные, риторико-стилистические), эквивалентность (приемлемость, уместность и употребительность), инвариантность, равноценность, обусловленность решений. Рассматривались языковая компетенция автора, самоопределение переводчиков в коммуникативной деятельности, их пресуппозитивные знания. Была раскрыта художественная ценность переводов, соотнесены образная структура поэтического перевода и оригинала.

Подход русских авторов – Овчинникова, Н.Б., Семперверо – можно назвать ассимилирующей стратегией, а их переводы – эндолингвистическими. Поэты «разъясняют» текст, генерируют дополнительные смыслы, отсутствующие в оригинале. Ими не выдержана историческая и стилистическая однородность произведения: в частности, они переносят лексемы из более раннего этапа развития языка и культуры в другой период того же языка.. Вступая в сотворчество с Гёте, авторы соотносили свои тексты с национальной литературной системой. Они воспроизвели особенные черты разных региональных общностей. В переводе трагедии проявилась

дифференциация русской культуры на субэтническом уровне. При этом через «дух нации» (Sinn der Nation) они выражали всемирное чувство (Weltsinn).

Нами классифицированы противоречия смысловой сочетаемости языка, такие приемы как отклонение от языковых норм (грамматические архаизмы, окказиональные единицы), антономазия, апокопа, графон, полиптот, эхо-рифма, ложное этимологизирование и т.д. В диссертации выделены номинативные единицы, отражающие элементы культуры. Прокомментированы трудности (атопоны), возникающие при восприятии переводов Овчинникова, Н.Б. не только сегодняшним читателем, но их современниками (языковые конструкции повседневной речи, диалектические обороты, национальный фольклор). В ряде случаев произошла полная замена образности, например, в перебеленном автографе Н.Б. с большим количеством поправок. При целостном сопоставлении поэтических идиостилей, идиоэтнических особенностей языков были отмечены переводческие вольности. Например, изменения композиционно-концептуального плана, эквиритмической структуры, утрата семантических, структурных соответствий. Фольклор является культурным посредником между мифологией и авторской литературой. Фольклорная демонология легко уживается с христианским духовным миром в неканоническом, народном его проявлении.

М. Семперверо продолжил древнюю традицию комментирования как вида культурной деятельности. В связи с переводом К.А. Иванова выявлены коды транслирования антропоцентричности, ценностные и художественные парадигмы среди единомышленников поэта. Исследовано понятие «антропоцентричность» в рамках его типологии, содержания и функционирования; рассмотрена роль реальных адресатов в воплощении замысла. Претекст перевода трагедии «Фауст» составляли педагогическая деятельность Иванова и её метафизический контекст, очерки ученого о Средневековье. В нашей работе приводятся примеры переводов, не имеющих оригинала, но обладающих чертами, свойственными переводным произведениям (К.А. Иванов, А.И. Ромм).

Драматургический текст предназначен для восприятия со сцены, и переводить необходимо также сценическую действительность. Эту попытку предприняли Г. Гейне в либретто «Доктор Фауст. Танцевальная поэма» (1847) и Н.Б. (1880), неизвестная «переделка» которого найдена нами в Ка-

зани. Гейне на протяжении десятилетий не оставлял надежду опубликовать сочинение, посвящая себя другим замыслам с более успешной печатной судьбой.

Филологу, учитывающему комплементарную функцию сравнительных исследований, необходимо изучить переводческую серию – от Овчинникова до Соколовского, К. Иванова, Холодковского, Пастернака – и создать надежный компьютерный свод хотя бы основного корпуса переводов трагедии. Осуществленные факсимильные издания переводов Овчинникова, Семперверо запечатлели бы ценность «старого» тиража, затерянного и ставшего редким.

Постулируя проблемы перевода, мы предлагаем свои варианты их решения. Осуществленный нами «филологический» перевод трагедии предназначен для исследовательских целей. Профессиональный мотив определил выбор стратегии и способ воплощения задач. Сначала мы выполнили дословный перевод, прибегая к эквивалентам из принимающего языка, затем – на его основе – поэтический перевод ряда сцен, стараясь передать полистилистику – контрастность фрагментов текста, смешение литературных стилей.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Художественная литература и литературная критика

1. *Азарх-Грановская, А.В.* Воспоминания: Беседы с В.Д. Дувакиным / коммент.: В.И. Хазан, Г. Казовский. – Иерусалим, М.: Гешарим-Мосты культуры, 2001. – 200 с.
2. *Айхенвальд, Ю.И.* Изъ мыслей Гёте и о Гёте. По поводу книги Hermann Siebeck'a «Goethe als Denker» // Айхенвальд Ю.И. Отдельные страницы. – СПб.: М.: Изд-во «Кошница», 1910. – С. 153–171.
3. Александр Ромм. Стихи 1927–1928 гг. / публ. и вступ. ст. М.Л. Гаспарова. [Электронный ресурс] // Academic Electronic Journal in Slavic Studies Toronto Slavic Quaterly University of Toronto. – 2002. – № 2. – URL: <http://www.utoronto.ca/tsq/02/romm.shtml>.
4. *Анненков, Ю.П.* Дневник моих встреч. Цикл трагедий: в 2-х т. / вступ. ст. П.А. Николаева. – М.: Худож. лит., 1991. – 344 с.
5. *Анненский, И.Ф.* Книги отражений / изд. подг. Н.Т. Ашимбаева, И.И. Подольская, А.В. Федоров. – М.: Наука, 1979. – 680 с. (Литературные памятники).
6. Артуръ Шопенгауэръ. Лучи света его философии. Извлечено изъ полного собранія творений Шопенгауэра Юліусом Фрауенштедтомъ съ приложеніем статьи «О воспитаніи» / пер. съ немецкаго Н.Н. Маракуева. – М.: Типо-Литографія Кушнерева и К., 1886. – 320 с.
7. *Барт, Р.* Фрагменты речи влюбленного (неизданные страницы) // Новое литературное обозрение / пер. с франц. В.Е. Лапицкого. – 2011. – № 112. – С. 9–38.
8. *Белый, А.* Культура краеведческого очерка // Новый мир. Литературно-художественный и общественно-политический журнал. – Кн. 3. – Март. – М., 1933. – С. 257–273.
9. *Белый, А.* Символизм как миропонимание / сост., вступ. ст. и примеч. Л.А.Сугай. – М.: Республика, 1994. – 528 с. (Мыслители XX века).
10. *Бенн, Г.* Двойная жизнь. Главы из книги / пер. с нем. и вступ. ст. И.И. Болычева // Иностранная литература. – 2000. – № 2. – С. 215–267.

11. *Беньямин, В.* Московский дневник / пер. с нем. и примеч. С.А. Ромашко, общ. ред. и послесл. М.К. Рыклин; предисл. Г. Шолем. – М.: «Ad Marginem», 1997. – 224 с. (Философия по краям).
12. *Блок, А.А.* «Фауст» Холодковского / Блок А.А. Собр. соч.: в 8 т. / под общей ред. В.Н. Орлова; подгот. текста Д.Е. Максимова, Г.А. Шабельской; прим. Г.А. Шабельской. – М.-Л.: ГИХЛ, 1962. – Т. 6. – С. 467–468.
13. Будильник. Сатирический еженедельный журнал с карикатурами. – СПб.; М., 1865–1871, 1873–1917.
14. *Булгаков, М.А.* Мастер и Маргарита // Булгаков М.А. Собр. соч.: в 5 т. / подгот. текста Л.М. Яновской; коммент. Г.А. Лескиса. – М.: Худож. лит., 1990. – Т. 5. – С. 7–384.
15. *Бунин, И.А.* Собр. соч.: в 6 т. / редкол.: Ю.В. Бондарев, О.Н. Михайлов, В.П. Рынкевич. – М.: Худож. лит., 1987–1988.
16. *Вазари, Д.* Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих: в 5 т. / пер. с итал. и коммент. А.И. Венедиктова; ред. пер. и вступ. ст. А.Г. Габричевского. – М.: Искусство, 1956–1971.
17. *Валери, П.* Об искусстве / пер. с франц. А.М. Эфроса; изд. подгот. В.М. Козовой, предисл. А.А. Вишневого, – М.: Искусство, 1993. – 622 с.
18. *Веберн, А.* Лекции о музыке, письма / пер. с нем. В.Г. Шнитке, сост. и ред. М.С. Друскина и А.Г. Шнитке. – М.: Музыка, 1975. – 143 с.
19. *Вишневецкий, И.Г.* Фульские радости // «Вторая проза». Русская проза 20-х–30-х годов XX века / сост. В. Вестстейн, Д. Рицци, Т.В. Цивьян. – Trento: Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, 1995. – С. 231–257.
20. *Вронченко, М.П.* Фаустъ, трагедія. Сочинение Гёте. Переводъ первой, изложеніе второй части и предисл. М. Вронченко. – Санкт-Петербургъ: Въ привилегированной типографіи Фишера, 1844. – 432 с.
21. Выбранные места из переписки друзей-филологов: А.И. Доватур – А.Н. Егунов – Я.М. Боровский / публ. А.К. Гаврилова, В.В. Зельченко // Древний мир и мы. Классическое наследие в Европе и России. – СПб.: Алетейя, 2000. – Вып. II. – С. 162–189. (Bibliotheca classica Petropolitana).
22. *Гейне Г.* Собр. соч.: в 10 т. / под общей ред. Н.Я. Берковского, В.М. Жирмунского, Я.М. Металлова. – М.: Худож. лит., 1956–1959.
23. Гейне в воспоминаниях современников / подгот. текста и коммент. А.С. Дмитриева. – М.: Худож. лит., 1988. – 575 с.

24. *Гердер, И.Г.* Идеи к философии истории человечества / пер. с нем. и примеч. А.В. Михайлова, отв. ред. А.В. Гулыга. – М.: Наука, 1977. – 704 с. (Памятники исторической мысли).
25. *Герцен, А.И.* Собр. соч.: в 30 т. / Акад. наук СССР, Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького. – М.: Изд-во АН СССР, 1954–1963.
26. *Гёте, И.В.* Избранные философские произведения / под ред. Г.А. Курсанова, А.В. Гулыги; вступ. ст. и коммент. Г.А. Курсанова. – М.: Наука, 1964. – 520 с.
27. *Гёте, И.В.* Изречения и размышления об искусстве / пер. с нем. А.Г. Мовшенсона // Гёте И.В. Статьи и мысли об искусстве. – Л.; М.: Искусство, 1936. – С. 324–357.
28. *Гёте, И.В.* Собр. соч.: в 10-ти т. / пер. с нем.; под общей ред. А.А. Аникста и Н.Н. Вильмонта. – М.: Худож. лит., 1975–1980.
29. *Гёте И.В.* Собр. соч.: в 10 т. Т. 9: Фауст. Трагедия. В 2 кн. / пер. с нем. и коммент. К.А. Иванова. – СПб.: Вита Нова, 2017. (Библиотека великих писателей).
30. *Гёте, И.В.* Фауст / пер. с нем. Н.А. Холодковского; вступ. ст. и примеч. С.В. Тураева. – М.: Дет. лит., 1973. – 352 с.
31. *Гёте, И.В.* Фауст. Трагедия / пер. с нем. А.Л. Соколовского. – М.: Мартин, 2007. – 416 с.
32. *Гёте, И.В. Шиллер И.К.Ф.* Переписка: в 2 т. / пер. с нем. и коммент. И.Е.Бабанова; вступ. ст. А.А. Аникста. – М.: Искусство, 1988. (История эстетики в памятниках и документах).
33. *Гоголь, Н.В.* Собр. соч.: в 7 т. / под общ. ред.: С.И. Машинского и М.Б. Храпченко. – М.: Худож. лит., 1976–1979.
34. *Гончаров, И.А.* Обломов: Роман в 4 ч. / изд. подгот. Л.С. Гейро. – Л.: Наука, 1987. – 696 с. (Литературные памятники).
35. *Гончаров, И.А.* Собр. соч.: в 8 т. / под общ. ред. С.И. Машинского, В.А. Недзвецкого, К.И. Тюнькина. – М.: Худож. лит., 1977–1980.
36. *Губерт Э.* Отрывки из «Фауста» // Современник. Литературный журнал А.С. Пушкина, изданный по смерти его, в пользу его семейства. – СПб.: В Гуттенберговой типографии, 1837. – Т. 6. – С. 301–338.
37. *Густав Шпет: жизнь в письмах. Эпистолярное наследие* / сост., коммент., археогр., вступ. ст. Т.Г. Щедриной. – М.: РОССПЭН, 2005. – 719 с. (Российские Пропилеи).

38. Декабристы-литераторы / Отделение литературы и языка АН СССР; ред.: А.М.Еголин (гл. ред.), Н.Ф.Бельчиков, И.С. Зильберштейн, С.А.Макашин. – М.: Изд-во Академии наук СССР, 1954. – Литературное наследство. – Т. 59. – 800 с.
39. *Дидро, Д.* Беседы о «Побочном сыне» // Дидро Д. Эстетика и литературная критика. – М.: Худож. лит., 1980. – С. 135–207.
40. *Доватур, А.И.* Устные воспоминания / подгот. текста и примеч. Л.Л. Ермаковой // Древний мир и мы. Классическое наследие в Европе и в России. – СПб.: Алетейя, 2014. – Вып. V. – С. 177–224. (Bibliotheca classica Petropolitana).
41. *Достоевский, Ф.М.* Полн. собр. соч.: в 30 т. / Институт рус. лит. (Пушкинский Дом), редколлегия: В.Г. Базанов (гл. ред.), В.В. Виноградов, Ф.Я. Прийма. – Л.: Наука, Ленигр. отд. – 1972–1990.
42. *Жакоте, Ф.* Прогулка под деревьями: Избранное (стихи, проза, дневники, эссе) / пер. с франц. М.С. Гринберга, Б.В. Дубина, А.А. Кузнецовой и др.; сост. и послесл. А.А. Кузнецовой. – М.: Текст, 2007. – 429 с.
43. *Жарри, А.* Убю-король и другие произведения: пьесы, романы, эссе, комментарии / пер. с франц. С.Б. Дубина, общ. ред., послесл. Г.К. Косикова. – М.: Б.С. Г.-Пресс, 2002. – 603 с.
44. *Замятин, Е.И.* Сочинения / сост.: Т.В. Громова, М.О. Чудакова. – М.: Книга, 1988. – 574 с. (Из литературного наследия).
45. И.В. Гёте: pro et contra. Личность и творчество Гёте в оценках мыслителей, исследователей и деятелей российской культуры. Антология / Р.Ю. Данилевский, Е.С., Роговер, Г.В. Стадников (сост.) – СПб.: Изд-во Русской христианской гум. академии, 2015. (Русский путь: pro et contra).
46. *Иванов, Вяч.И.* Гёте на рубеже двух столетий / Иванов Вяч.И. По звездам. Борозды и межи. Дополнения к книге «Борозды и межи» – М.: Астрель, 2007. – С. 497–539.
47. *Иванов, Вяч.И.* Достоевский и роман-трагедия // Иванов В.И. Борозды и межи: Опыты эстетические и критические. – М.: Мусагет, 1916. – С. 3–60.
48. Избранные социально-политические и философские произведения декабристов: в 3-х т. / общая ред. и вступ. ст. И.Я. Щипанова; подгот. текста и примеч. С.Я. Штрайха. – М.: Госполитиздат, 1951.

49. *Кандинский, В.В.* О духовном в искусстве (Живопись). – Л.: Фонд «Ленинградская галерея», 1990. – 65 с.
50. *Кюхельбекер, В.К.* Путешествие. Дневник. Статьи / изд. подгот. Н.В. Королева, В.Д. Рак. – Л.: Наука, 1979. – 792 с. (Литературные памятники).
51. *Лермонтов, М.Ю.* Собр. соч.: в 4 т. / под общ. ред. и с коммент. Г.П. Макагоненко. – М.: Правда, 1986.
52. «Любимый брат мой...». Письма Михаила Ромма Александру Ромму (1925–1943) / публ. Р.М. Янгирова // Киноведческие записки. – 2001. – № 50. – С. 148–182.
53. *Мандельштам, О.Э.* Молодость Гёте. Радиокомпозиция // Мандельштам О.Э. Собр. соч.: в 4-х т. / изд. подгот. Мандельштамовским обществом; сост. П.М. Нерлер, А.Т. Никитаев. – М.: Арт-Бизнес-Центр, 1994. – Т. 3. – С. 280–298.
54. *Мартов, Вл.* [Михайлов В.П.] Современный Фауст // Вестник Европы. Журнал исторический-политический-литературный. – СПб.: Изд. М.М. Стасюлевич, 1894. – Т. 167. – № 5. – С. 250–253.
55. *Масарик, Т.Г.* Мировая революция. Воспоминания: в 2 т. / авторизован. пер. с чешск. Н.Ф. Мельниковой-Папоушек. – Прага: Пламя-Орбис, 1926. – Т. 1. – 239 с.
56. Мемуары декабристов. Северное общество / сост., общ. ред., вступ. ст. и коммент. В.А. Федорова. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1981. – 400 с.
57. Мефистофель. Опера въ 4-хъ действіяхъ и 6-ти картинахъ, съ прологомъ и эпилогомъ. Музыка А. Бойто. Либретто по «Фаусту» Гёте. Рассказъ содержанія оперы съ сохраненіемъ текста главныхъ арій и номеровъ пенія. – Киевъ: Изданіе З.М. Сахнина, 1907. – 32 с.
58. *Миндлин, Э.Л.* Начало романа «Возвращение доктора Фауста» // Возрождение. Литературно-художественный и научно-популярный, иллюстрированный альманах: в 2 т. / под ред. П.Д. Ярославцева. – М.: Изд-во «Время», 1923. – Т. 2. – С. 173–188.
59. *Миндлин, Эм.* Не может быть! [Рассказ]: Для детей младшего возраста. – М.; Л.: ОГИЗ-Молодая гвардия, 1933. – 32 с.
60. *Миндлин, Эм.* Не может. быть. Сказка для детей младшего возраста / ред. М.О. Гершензон. – Изд. второе, дополнен. – М.: Детгиз, 1934. – 55 с.

61. *Миндлин, Э.Л.* Необыкновенные собеседники: Литературные воспоминания. – М.: Сов. писатель, 1979. – 559 с.
62. *Набоков, В.В.* Лекции по зарубежной литературе: Остен, Диккенс, Флобер, Пруст, Стивенсон / пер. с англ. И.М.Бернштейн, В.П. Гольшева, Г.М. Дашевского и др.; под общ.ред. В.А. Харитонов, предисл. А.Г. Битова. – М.: Независимая Газета, 1998. – 512 с. (Литературоведение).
63. *Набоков, В.В.* Лекции по русской литературе: Чехов, Достоевский, Гоголь, Горький, Толстой, Тургенев / пер. с англ. А.В. Курт и др., предисл. И.Д. Толстого. – М.: Независимая газета, 1998. – 440 с. (Литературоведение).
64. *Набоков, В.В.* Собр. соч.: в 4 т. / вступ. ст. В.В. Ерофеева; послесл., примеч. О.И. Дарка. – М.: Правда, 1990.
65. *Нейштадт, В.И.* «Чужая лира»: Переводы из одиннадцати современных немецких поэтов. – М., Пг.: Круг, 1923. – 164 с.
66. *Николев, А.* (Андрей Н. Егунов). Собрание произведений // Wiener Slavistischer Almanach / под ред. Г.А. Морева и В.И. Сомсикова. – Wien: Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien, 1993. – Bd. 35. – 364 с.
67. Ницше: pro et contra. Антология / отв. ред. тома Д.К. Бурлака, изд. подгот. Ю.В. Синеокая. – СПб.: РХГИ, 2001. – 1075 с. (Русский путь).
68. *Ницше, Ф.* Собр. соч.: в 5 т. / пер. с нем. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2011.
69. *Олеарий, А.* Описание путешествия в Московию и через Московию в Персию и обратно / введ., пер. с нем., примеч. и указатель А.М. Ловягина. – СПб.: А.С. Суворин, 1906. – 582 с.
70. Опыт перевода въ стихахъ Фауста трагедіи Вольфганга Гёте. Михаила Семперверо. Иллюстрированное издание съ надстрочнымъ переводомъ текста и образцами других переводовъ «Фауста». – М.: Въ типографіи Каткова и К., 1859. – 450 с.
71. *Ортега-и-Гассет, Х.* В поисках Гёте / пер. с исп. А.Б. Матвеева; предисл. к публикации В.А. Целикова // Проблема единства современного искусства и классического наследия. – М.: Изд-во АН СССР, 1988. – С. 131–159.

72. Переписка Р.О. Якобсона и Г.О. Винокура / подгот. текста и коммент. С.И. Гиндина и Е.А. Ивановой // Новое литературное обозрение. – 1996. – № 21. – С. 72–111.
73. *Пессоа, Ф.* Час дьявола / публ., пер. с порт. и коммент. О.А. Овчаренко // Литературное обозрение. – 1992. – № 2. – С. 61–66.
74. *Публий Овидий Назон.* Метаморфозы / пер. с лат. С.В. Шервинского; примеч. Ф.А. Петровского. – М.: Худож. лит., 1977. – 430 с. (Библиотека античной литературы. Рим.).
75. *Пушкин, А.С.* Полн. собр. соч.: в 10 т. / ИРЛИ РАН, изд. подгот. Н.В. Измайлов, Ю.Г. Оксман, и др. – Л.: Наука, 1977–1979.
76. *Ромм, А.И.* Стихи. Ночной смотр. – М.: Узел, 1927. – 31 с.
77. *Сеферис, Г.* Сценарий для «Кихли» / пер. с греч. И.И. Ковалевой – Иностранная литература. – 2005. – № 6. – С. 200–211.
78. Сказание и повесть, еже содеяся в царствующем граде Москве, и о растриге, Гришке Отрепьеве, и о походе его / Издание Императорского общества исторических древностей России. – М.: В университетской типографии, 1847. – С. 1–32.
79. *Случевский, К.К.* Фауст в новом пересказе / Случевский К.К. Сочинения: в 6 т. – СПб.: Изд. А.Ф. Маркса, 1898. – Т. 5. – С. 411–422.
80. *Толстой, Л.Н.* Полн. собр. соч.: в 90 т. / вступ. ст. В.Г. Чертков; под ред. А.Е. Грузинский, М.А. Цявловский. Репринтное воспроизведение издания 1928–1958 гг. – М.: Изд. Центр «Терра»-«Терра», 1992.
81. *Тургенев, И.С.* «Фауст, трагедия». Соч. Гёте. Перевод первой и изложение второй части М. Вронченко (СПб., 1844) // Отечественные записки. – 1845. – Т. XXXVIII. – № 2, отд. V. – С. 40–66.
82. Фаустъ. Большой фантастическій балетъ въ трехъ действияхъ и семи картинахъ. Сюжетъ заимствованъ изъ сочиненія Гёте того-же названія. Сочиненіе Ю. Перро. – СПб.: Въ типографіи Ф. Стелловскаго, 1864. – 43 с.
83. Фауст. Опера в 5-ти действиях. Текст Барбье и Карра по поэме Гёте «Фауст». Музыка Шарля Гуно / Краткое содержание и музыкальный обзор Н. Рядновой. – Тифлисский государственный оперный театр. Без указания года. – 24 с.

84. Фаусть. Первая часть трагедіи И.В. Гёте (22 картины и прологъ въ сокращеніи) / Переводъ Ф. Коммиссаржевскаго и В. Зенкевичъ. Музыка Н. Манькина-Невструева. Репертуаръ театра К.Н. Незлобина въ Москвѣ. – М.: Изданіе С.Ф. Разсохина, 1912. – 72 с.
85. Фаусть. Полная немецкая трагедія Гёте, вольнопереданная по-русски А. Овчиниковым. – Рига, 1851. – Часть вторая, в 5-ти действиях. – 335 с.
86. Фаусть. Трагедія въ 6 действияхъ и 12 картинахъ Гёте. Переделалъ для русской сцены, по аранжировке Э. Поссарта, Д.А. Мансфельдъ. – М.: Моск. театр. библиотѣка Е.Н. Разсохиной, 1885. – 82 с.
87. Фауст, трагедія Гёте. В переводе и объясненіи А.Л. Соколовскаго. В настоящем изданіи, кроме подстрочнаго прозаич. пер. обеихъ частей трагедіи помещены статья о значеніи «Фауста» и 923 объяснит. примеч. – СПб.: Типографія братьевъ Пантелеевых. – 1902. – 362 с.
88. Фаусть и Маргарита Гёте. Трагедія въ пяти действияхъ: Съ немецкой переделки для сцены перевелъ Н.Б. – СПб., 1880. – 100 с.
89. *Четвериковъ, М.* Переводы въ стихахъ изъ Гёте, Шиллера, Шекспира, Гюго и Барбье. Съ присоединеніемъ текста Михаила Семперверо. – М.: Въ типографіи Каткова и К, 1860. – 158 с.
90. *Чехов, А.П.* Полное собраніе сочиненій и писем: в 30 т. Сочиненія: в 18 т. Письма: в 12 т. / Н. Ф. Бельчиков (гл. ред); АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А.М. Горькаго. – М.: Наука, 1974–1982.
91. *Шиллер, И.К.Ф.* Собр. соч.: в 7 т. / пер. с нем. Н.А. Славятинскаго, общ. ред. Н.Н. Вильмонта и Р.М. Самарина. – М.: Худож. лит., 1955–1957.
92. *Шпильгаген, Ф.* Маленькій Фауст / пер. с нем. Е.М. Чистяковой-Вэр. – СПб.: Изд. ред. Вестника иностр. лит. – СПб., 1897. – 120 с.
93. *Шпильгаген, Ф.* Современный Фауст / пер. с нем. Л.П. Шелгуновой // Домашняя библиотѣка. Новые романы, повести, рассказы и стихотворенія русских и иностранныхъ писателей. – СПб.: Высочайше утв. Акционерное Общество печатнаго дела «Издатель», 1897. – С. 3–181.
94. *Целан, П.* Стихотворенія. Проза. Письма / пер. с нем. Т.А. Баскаковой, М.А. Белорусца; под общей ред. М.А. Белорусца. – М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2008. – 736 с.

95. *Эккерман, И.П.* Разговоры с Гёте в последние годы его жизни / пер. с нем. Н.С. Ман; вступ. ст. Н.Н. Вильмонт; коммент. и указ. А.А. Аникст. – М.: Худож. лит., 1986. – 669 с. (Литературные мемуары).
96. *Элиот, Т.С.* Гёте как мудрец / Элиот Т.С. Избранное: Религия, культура, литература. Т. 1–2 / пер. с англ. В.И. Бернацкой, под ред. А.Н. Дорошевича; сост., послесл. и коммент. Т.Н. Красавченко. – М.: РОССПЭН, 2004. – С. 379–402. (Книга света).
97. *Ясинский, И.И.* Фауст / Ясинский И.И. Полное собрание повестей и рассказов. 1883–1884. – СПб.: Тип. И.Н. Скороходова, 1888. – С. 453–514.
98. *Angelus Silesius.* Cherubinischer Wandersmann / eingeleitet und erläutert von Will-E. Peuckert. – Leipzig: Dieterichschen Verlagsbuchhandlung. – 247 S. (Sammlung Dieterich. Bd. 64).
99. *Benn, G.* Doppelleben. Zwei Selbstdarstellungen. – München: Deutscher Taschenbuch, 1967. – 150 S.
100. *Bloch, E.* Literarische Aufsätze // Bloch E. Gesamtausgabe der Werke. – Frankfurt am Mein: Suhrkamp Verlag, 1959. – S. 135–143.
101. Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe: in 2 Bde [Electronic resource] – Stuttgart: Verlag der J.G. Cotta'schen Buchhandlung, 1881. – URL: http://gutenberg.spiegel.de/?id=5&xid=5123&kapitel=2&cHash=d9ecef33e2#gb_found
102. *Celan, P.* Gesammelte Werke: in 5 Bde. / hrsg. von B. Alleman und S. Reichert unter Mitwirkung von R. Bücher. – Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1992.
103. *Goethe, J.W.* Die Schriften zur Naturwissenschaft. Vollständige mit erläuterungen versehene Ausgabe: in 6 Bde. / hrsg. im Auftrage der Deutschen Akad. der Naturforscher von Ruprecht Matthaei. – Weimar: Böhlau Verlag, 1959–1973.
104. *Goethe, I.W.* Maximen und Reflexionen. Nach den Handschriften des Goethe-und Schiller-Archivs / hrsg. von M. Hecker. – Weimar: Verlag der Goethe-Gesellschaft, 1907. – 411 S.
105. *Goethe, I.W.* Werke: in 14 Bde. / textkritisch durchgesehen und kommentiert von E. Trunz. Vierzehnte durchgesehene Auflage. – München: Verlag C.H. Beck. 1989.

106. *Kant, I.* Kritik der Urteilskraft // Kant I. Werkausgabe: in 12 Bde. / hrsg. von W. Weischedel. – Frankfurt am Main: Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, 1990. – Bd. 10. – S. 69–456.
107. *Kant, I.* Was ist Aufklärung? – Wiesbaden: Verlag von H. Staadt, 1914. – 28 S.
108. *Kant, I.* Kritik der Urteilskraft // Kant I. Werkausgabe: in 12 Bd. / hrsg. von W. Weischedel. – Frankfurt am Main: Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, 1990. – Bd. 10. – S.73–456.
109. *Major, A.* Le sourire d' Anton ou l' adieu au roman. – Montréal: Les Presses de l' Université de Montreal, 2001. – 208 p.
110. *Mann, Th.* Goethe's Laufbahn als Schriftsteller: Zwölf Essays und Reden zu Goethe. – Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1982. – 330 S.
111. *Mindlin, Em.* Das kann nicht sein / verantwortl. Redakteur J. Grinsaid. – Odessa, Charkov: Kinderverlag beim Z K des LKJVU, 1935. – 47 S.
112. *Nicolai, K.F.* Beschreibung einer Reise durch Deutschland und die Schweiz im Jahre 1781 // Die phantastischen Köpfe des Franz Xaver Messerschmidt: Katalog zur Ausstellung im Liebieghaus, Skulpturensammlung, Frankfurt am Main, 15. November 2006 bis 11. März 2007. – Frankfurt am Main: M. Bückling Verlag, 2006. – S. 318–320.
113. *Schopenhauer, A.* Die Welt als Wille und Vorstellung // Schopenhauer A. Werke: in 5 Bde. / hrsg. v. W.Frh. von Lohneysen. – Zürich: Haffmans Verlag, 1991. – Bd. 1. – 676 S.
114. *Spengler, O.* Der Untergang des Abendlandes. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte. – München: C.H. Beck Verlag, 1990. – 1250 S.

СЛОВАРИ

115. *Маковский, М.М.* Сравнительный словарь мифологической символики в индоевропейских языках: Образ мира и миры образов. – М.: Владос, 1996. – 416 с.
116. *Подвысоцкий, А.О.* Словарь областного архангельского наречия в его бытовом и этнографическом применении. – М.: ОГИ (Объединенное Гуманитарное Издательство), 2009. – 576 с.

117. Проективный философский словарь: Новые термины и понятия / под ред. Г.Л. Тульчинского и М.Н. Эпштейна. – СПб.: Алетейя, 2003. – 512 с. (Тела мысли).
118. *Руднев, В.П.* Словарь культуры XX века: ключевые понятия и тексты. – М.: Аграф, 1997. – 381 с.
119. Словарь русских говоров Карелии и сопредельных областей: в 6 вып. / гл. ред. А.С. Герд. – СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского ун-та, 1994–2005.
120. Словарь русского языка I–XVII вв.: в 27 вып. / гл. ред. Г.А. Богатова. – М.: Наука, 1989. – Вып. 15. – 288 с.
121. Словарь художественных терминов ГАХН. 1923–1929. – М.: Логос-Альтера, Ессе Номо. – 504 с. (Архив сегодня).
122. Словарь церковнославянского и русского языка, сост. Вторым отд-нием Имп. Акад. наук: в 4 т. – СПб.: Имп. Акад. Наук, 1867.
123. *Срезневский, И.И.* Словарь древнерусского языка: в 3 т. Репринтное изд. – М.: Книга, 1989.
124. Толковый словарь живого великорусского языка В.И. Даля.: в 4 т. – М.: Терра, 1994.
125. Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm: in 32 Bde / bearb. von Dr. M. Heyne. – Leipzig: S. Hirzel Verlag, 1854–1960.
126. *Kluge, F.* Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache / bearbeitet von E. Seebold. – Berlin-New York: Walter de Gruyter Verlag, 2002. – 1023 S.
127. *Wahrig, G.* Deutsches Wörterbuch. – Gütersloh: Bertelsmann Lexikon Verlag, 1997. – 1420 S.

НАУЧНАЯ ЛИТЕРАТУРА

128. *Аветисян, В.А.* Последние литературные собеседники Пушкина (еще раз о проблеме «Пушкин – Гёте»). – М.; Ижевск: RC Dynamics, 2009. – 80 с.
129. *Азов, А.Г.* Поверженные буквалисты: Из истории художественного перевода в СССР в 1920–1960-е годы. – М.: Изд. Дом высшей школы экономики, 2013. – 304 с. (Исследования культуры).

130. *Андреюшкина, Т.Н.* Образ Гёте в «обратной оптике» Х. Ортега-и-Гассета и С. Андерсона // Культурным коды русской литературы. Сборник статей III Всероссийской научно-практической конференции (г. Уфа, 15–16 ноября 2019 г.) / отв. ред. Г.Г. Ишимбаева. – Уфа: РИЦ БашГУ, 2019. – С.12–19.
131. *Андреюшкина, Т.Н.* Стихотворение-каталог в поэзии И.В. Гёте // Античность – Современность (вопросы филологии). Сб. научных работ. – Донецк: ДонНУ, 2017. – Вып 5. – С. 117–129.
132. *Балли, Ш.* Язык и жизнь / пер. с франц. И.И. Чельшевой, Е.В. Вельмезовой. – М.: Едиториал УРСС, 2003. – 232 с.
133. *Батюшков, Ф.Д.* Спор души с телом в памятниках средневековой литературы. Опыт историко-сравнительного исследования. – СПб.: Тип. В.С. Балашева, 1891. – 314 с.
134. *Бахтин, Н.М.* Философия как живой опыт: Избранные статьи / сост., послесл., коммент. С.Р. Федякина. – М.: Лабиринт, 2008. – 240 с.
135. *Белый, А.* Рудольф Штейнер и Гёте в мировоззрении современности. – М.: Духовное знание, 1917. – 358 с.
136. *Бельшовский, А.* Гёте: его жизнь и произведения: в 2 т. / пер. с нем. О.А. Рохмановой; под ред. П.И. Вейнберга. – СПб.: Изд. С.Г. Юфтина, 1898–1908.
137. *Бем, А.Л.* Исследования. Письма о литературе / сост. С.Г. Бочаров; предисл. и коммент. С.Г. Бочарова и И.З. Сурат. – М.: Языки славянской культуры, 2001. – 448 с. (Studia philologica).
138. *Беньямин, В.* Маски времени. Эссе о культуре и литературе / пер. с нем. И.С. Алексеевой; сост., предисл. и примеч. А.В. Белобратова. – СПб.: Simposium, 2004. – 480 с.
139. *Бердяев, Н.А.* Самопознание. Опыт философской автобиографии. – М.: Мысль, 1991. – 320 с.
140. *Бердяев, Н.А.* Философия свободы. Смысл творчества. – М.: Правда, 1989. – 607 с. (Из истории отеч. филос. мысли).
141. *Бодуэн де Куртенэ, И.А.* Лингвистические заметки: О связи грамматического рода с мирозерцанием и настроением людей // Журнал Министерства народного просвещения. – СПб.: Тип. «В.С. Балашев и К», 1900. – Часть 331. – С. 367–374.

142. *Бойезен, Г.* «Фауст». Комментарий к поэме: с ист.-лит. очерком легенды о Фаусте / пер. с нем. Н.В. Арского. – СПб.: Изд. Л.Ф. Пантелеева, 1899. – 314 с.
143. *Бочаров, С.Г.* Филологические сюжеты. – М.: Языки славянских культур, 2007. – 656 с. (Studia philologica).
144. *Букшпан, Я.М.* Непреодоленный рационализм // Освальд Шпенглер и Закат Европы. Н.А. Бердяев. Я.М. Букшпан. Ф.А. Степун. С.Л. Франк. – М.: Книгоизд-во «Берег», 1922. – С. 73–95.
145. *Булгаков, А.Ф.* Иов, Прометей и Фауст: Опыт этико-исторической параллели // Исторический вестник. Русский ежемесячный историко-литературный журнал. – СПб., 1884. – Т.16. – С. 195–213.
146. *Булгаков, С.Н.* Философия имени. – СПб: Наука, 1998. – 446 с. (Слово о сущем).
147. *Бялостоцки, Д.* Разговор как диалогика, прагматика и герменевтика: Бахтин, Рорти, Гадамер // Бахтинский сборник / отв. ред. и сост. В.Л. Махлин. – М.: Языки славянской культуры, 2004. – Вып. 5. – С. 75–87.
148. *Вандриес, Ж.* Язык (лингвистическое введение в историю) / пер. с франц. под ред. и предисл. Р.О. Шор; примеч. П.С. Кузнецова. – М.: Эдиториал УРСС, 2004. – 408 с. (Лингвистическое наследие XX века).
149. *Вейдле, В.В.* Эмбриология поэзии: Статьи по поэтике и теории искусства / сост., коммент. и послесл. И.А. Доронченкова. — М.: Языки славянской культуры, 2002. – 456 с. (Studia philologica).
150. *Вёльфлин, Г.* Основные понятия истории искусств. Проблема эволюции стиля в новом искусстве / пер. с нем. А.А.Франковского. – СПб.: Мифрил, 1994. – 427 с. (Классика искусствоведения).
151. *Веселовский, А.Н.* Историческая поэтика / ред., вступ. ст. и примеч. В.М. Жирмунского. – М.: Эдиториал УРСС, 2004. – 648 с. (Классика литературной науки).
152. *Вико, Дж.* Основания новой науки об общей природе наций / пер. с итал. и коммент. А.А. Губера, под общей ред. М.А. Лифшица. – Л.: Худож. лит., 1940. – 619 с.
153. *Винокур, Г.О.* Биография и культура. – М.: ГАХН, 1927. – 86 с. (Труды Государственной академии художественных наук. Филос. отд. Вып. 2).

154. *Винокур, Г.О.* Филологические исследования: Лингвистика и поэтика / сост. Т.Г. Винокур, М.И. Шапир; вступ. ст. и коммент. М.И. Шапира; отв. ред. Г.В. Степанов, В.П. Нерознак. – М.: Наука, 1990. – С. 146–196.
155. *Вирхов, Р.* Гёте как естествоиспытатель и особенное отношение его к Шиллеру. – СПб.: Тип. М-ва гос. имуществ, 1862. – 74 с.
156. *Висковатов, П.А.* О «Фаусте» Гёте. – СПб.: Тип. т-ва «Обществ. Польза», 1895. – 133 с.
157. *Вольф, А.И.* Хроника Петербургских театров с конца 1826 года до начала 1855 года. Часть 1–3. – СПб.: Тип. Р. Голике, 1877. – Ч.1. Годовые обозрения русской и французской драматической сцены, оперы и балета. – 190 с. Ч. 2. Статистика драматической, оперной и балетной части. – 214 с.
158. *Габричевский, А.Г.* Морфология искусства / сост., введ., прим. и коммент. Ф.О. Стукалова-Погодина. – М.: Аграф, 2002. – 864 с.
159. *Гаврилов, А.К.* О филологах и филологии: Статьи и выступления разных лет / отв. ред. О.В. Бударagina, А.В. Верлинский, Д.В. Кейер. – СПб.: Изд-во СПбГУ, 2011. – 380 с.
160. *Галеви, Д.* Жизнь Фридриха Ницше / пер. съ франц. А.Н. Ильинскаго; подъ ред. и съ предисл. В.Н. Сперанскаго. – СПб., М.: Т-во М.О. Вольфъ, С.-П.-М., 1911. – 316 с.
161. *Гельмгольцъ, Г.* Обь отношеніи естествознанія къ системе наукъ вообще. Речь, читанная въ Гейдельбергскомъ университете 22 ноября 1862 г. // Популярныя научныя статьи Г. Гельмгольца. Орд. профессора физиологии при Гейдельбергскомъ университете. – Вып. первый съ 26 рисунками въ тексте. – С. Петербургъ: Изданіе О. И. Бакста, 1866. – С. 1–36.
162. Гёте в русской культуре XX века / общ. ред. Г.В. Якушевой.; Науч.совет «История мировой культуры». Гётевская ком. – М.: Наука, 2004. – 463 с.
163. Гёте. Жизнь. Творчество. Традиции: Санкт-Петербургские Гётевские чтения (1998–2001) / редкол.: Березина А.Г. и др. – СПб.: Мир и семья, 2002. – 237 с.
164. Гётевские чтения. 2004–2006 / Науч. совет РАН «История мировой культуры» / отв. ред. Г.В. Якушева. – М.: Наука, 2007. – 419 с.

165. *Гребнева, М.П.* Поэтика демонической темы в русской литературе 10-30-х гг. XIX века. Жуковский – Пушкин – Лермонтов. Автореф. дисс. канд. филол. наук. – Томск, 1995. – 14 с.
166. *Гребнева, М.П.* Пушкинский замысел о влюбленном бесе: сквозной образ и жанровая тенденция // Ломоносовские чтения на Алтае: фундаментальные проблемы науки и техники: Сб. науч. ст. международ. конф., г. Барнаул, 13-16 ноября 2018 г. / отв. ред. Е.Д. Родионов [Электронный ресурс] – Барнаул: ФГБОУ ВО «Алтайский государственный университет», 2018. – URL: <http://elibrary.asu.ru/handle/asu/6367>
167. *Грузенберг, С.О.* Артуръ Шопенгауэръ. Личность, мышление и миропонимание. Критика нравственной философии Шопенгауэра. Второе заново переработанное издание съ тремя дополнительными главами и указанием литературы. – СПб.: Изд-во Шиповникъ, 1912. – 248 с.
168. *Гумбольдт, В. фон.* Язык и философия культуры / пер. с нем; сост., общ. ред. и вступ. ст. А.В. Гулыги, Г.В. Рамишвили. – М.: Прогресс, 1985. – 448 с. (Языковеды мира).
169. *Десятов, В.В.* Тропую львов: роман В. В. Набокова «Подвиг» и житнетворчество // Русская литература. – 2019. – № 3. – С. 189–196 .
170. *Дорошевский, В.* Элементы лексикологии и семиотики / авториз. пер. с польск. В.Ф. Конновой. – М.: Прогресс, 1973. – 286 с. (Языковеды мира).
171. *Драганов, П.Д.* Граф Л.Н. Толстой как писатель всемирный и распространение его произведений в России и за границей. Статистическо-библиографические данные, извлеченные из монографии «Хронологическое обозрение сорока пяти разноязычных переводов сочинений гр. Л.Н. Толстого» (Tolstoyana Polyglotta). – СПб.: Тип. Императорской Академии наук, 1903. – 61 с.
172. *Дюринг, Е.* Гёте и представленный им лирический элемент поэзии / Дюринг Е. Великие люди в литературе. Критика современной литературы с новой точки зрения / пер. с нем. Ю.М. Антоновского. – СПб.: Изд. О.Н. Поповой, 1897. – С. 127–170.
173. *Жеребин, А.И.* Германский гений русской литературы // Философические письма. Русско-европейский диалог. – 2021. – № 1. – С. 131–158.

174. *Жеребин, А.И.* Компаративные этюды Юрия Тынянова в свете теории перевода // Вестник Санкт-Петербургского университета. Язык литературы. – 2021. – № 18 (2). – С. 262–276.
175. *Жеребин, А.И.* Литература Германии и русская компаративистика // Университетский научный журнал. – 2011. – № 1. – С. 79–94.
176. *Жеребин, А.И.* Мировая литература как герменевтическая утопия и научная реальность // Вопросы литературы. – 2020. – № 2. – С. 27–43.
177. *Жеребин, А.И.* Немецко-русская утопия Томаса Манна («Гёте и Толстой») // Новый филологический вестник. – 2019. – № 1 (48). – С. 273–281.
178. *Жирмунский, В.М.* Гёте в русской литературе. – Л.: Наука, Ленинград. отд., 1981. – 558 с.
179. *Зиммель, Г.* Гёте / пер. с нем. А.Г. Габричевского. – М.: ГАХН, 1928. – 264 с.
180. *Зиммель, Г.* Истина и личность (Из книги о Гёте) // Логос. – М.: Тип. т-ва А.А. Левенсон, 1912–1913. – Кн. 1–2. – С. 37–52.
181. Искусство портрета / под ред. А.Г. Габричевского. – М.: ГАХН, 1928. – 193 с.
182. *Ишимбаева, Г.Г.* Гётевский дивертисмент в «Книге смеха и забвения» М. Кундеры // Доклады БашГУ. – 2016. – Т.1. – №1. – С.115–120.
183. *Ишимбаева, Г.Г.* И.В. Гёте и проблемы диалога Запада и Востока. – Уфа: Гилем, 2006. – 296 с.
184. *Ишимбаева, Г.Г.* Инверсия правды, вымысла и домысла, или рецепция образа Гёте в романе М. Кундеры «Бессмертие» // Художественное слово в пространстве культуры: интермедиальность в контексте исследований зарубежной литературы / отв. ред. Ю.Л. Цветков. – Иваново: ИвГУ, 2017. – С. 287–293.
185. *Ишимбаева, Г.Г.* Образ Фауста в немецкой литературе XVI–XX веков. – М.: Флинта–Наука, 2002. – 262 с.
186. *Ишимбаева, Г.Г.* Проблемы эстоидики в пьесе Х.М. Энценбергера «Долой Гёте» // Вестник Южно-Уральского государственного гуманитарно-педагогического университета. – Челябинск, 2017. – № 10. – С.151–158.

187. *Ишимбаева, Г.Г.* Рецепция образа Гёте в литературе постмодернистской эпохи // Российский гуманитарный журнал. – 2019. – Т. 8. – № 2. – 118–129.
188. *Ишимбаева, Г.Г.* Русская фаустиана XX века. Учебное пособие. – М.: Флинта–Наука, 2002. – 128 с.
189. *Ишимбаева, Г.Г.* Страницы русской фаустианы XIX века. Учебное пособие. – Уфа: РИО БашГУ, 2005. – 76 с.
190. *Ишимбаева, Г.Г.* Функции портрета Гёте в романе Г. Гессе «Степной волк» // Доклады БашГУ, 2017. – Вып. 2. – № 2. – С. 282–286.
191. *Казанова, П.* Мировая республика литературы / пер. с франц. М.Ю. Кожевникова, М.А. Летарова-Гистер. – М.: Изд-во им. Сабашниковых, 2004. – 413 с.
192. *Казанский, П.С.* Исследование о личности первого Лжедмитрия // Русский вестник. Литературный и общественно-политический журнал. – М.: Изд. М.Н. Каткова, 1877. – Т. 130. – № 8. – С. 463–501; Т. 131. – № 9. – С. 5–33.
193. *Катинос, Е.В. Куликова, Е.Ю.* Лирические сюжеты в стихах и прозе XX века. – Новосибирск: Ин-т филологии СО РАН, 2006. – 335 с.
194. *Карелин, В.А.* Дон-Кихотизм и демонизм // Критический этюд (По поводу Дон-Кихота Сервантеса). – СПб.: Тип. т-ва «Общественная польза», 1893. – 68 с.
195. *Кассен, Б.* Эффект софистики / пер. с франц. А.И. Россиуса. – М.-СПб.: Моск. филос. фонд «Университетская книга», 2000. – 252 с.
196. *Кемпер, Д.* Гёте и проблема индивидуальности в культуре эпохи модерна / пер. с нем. А.И. Жеребина. – М.: Языки славянской культуры, 2009. – 384 с.
197. *Кожевников, В.А.* Философия чувства и веры в ее отношениях к литературе и рационализму XVIII века и к критической философии. Часть 1–2. – М.: Тип. Лиснер и Гешель, 1897. – 757 с.
198. *Коккьяра, Дж.* История фольклористики в Европе / пер. с итал.; ред. М. Кириллова. – М.: Изд-во иностр. лит., 1960. – 690 с.
199. *Комиссаржевский, Ф.Ф.* Фауст на сцене // Маски. Ежемесячник искусства театра. – М.: П.П. Рябушинский, 1912. – № 1. – С. 15–28.

200. *Конради, К.О.* Гёте. Жизнь и творчество: в 2 т. / пер. с нем.; предисл. и общая ред. А.А. Гугнина. – М.: Радуга, 1987. – Т. 1. – 594 с. Т.2. – 650 с.
201. *Костицын, А.* Значение Гомункула в «Фаусте» Гёте // Филологические записки. – Воронеж: Изд. А. Хованским, в тип. В.И. Исаева, 1889. – Вып. № 6. – С. 121–130.
202. *Краузе, Э.Р.* Штраус. Образ и творчество / пер. с нем. Г.В. Нашатыря, предисл. к рус. изд. Б.В. Левика. – М: Музгиз, 1961. – 611 с.
203. *Кроче, Б.* Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика. Ч. 1. Теория / пер. с ит. В.И. Яковенко; ред., предисл. А.Е.Махов. – М.: Intrada, 2000. – 160 с.
204. *Крусанов, А.В.* Русский авангард. 1907–1932. Исторический обзор: в 3 т. – М.: НЛЮ, 2003. – Т. 2. Футуристическая революция. 1917–1921. – 608 с.
205. *Куликова, Е.Ю.* О поэтике музыкальности, «поэтическом гипнозе» и «тайне слова» // Кормановские чтения. Статьи и материалы Межвузовской научной конференции (Ижевск, апрель, 2015) / ред.-сост. Д.И. Черашняя. – Ижевск: УдГУ, 2015. – Вып. 14. – С. 303–310.
206. *Куликова, Е.Ю.* «Скоропись человеческого духа» (О метафоре в поэтическом тексте) // Филологический класс: региональный методический журнал учителей словесников Урала. – Екатеринбург: УГПУ, 2008. – № 19. – С. 40–43.
207. *Лагутина, И.Н.* Символическая реальность Гёте / Рос. акад. наук. Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького.– М.: Наследие, 2000. – 277 с.
208. *Лагутина, И.Н.* Россия и Германия на перекрестке культур: Культурный трансфер в системе русско-немецких литературных взаимодействий конца XVIII—первой трети XX века. – М.: Наука, 2008. – 342 с.
209. *Лапшин, И.И.* Мистическое познание и «Вселенское чувство». – СПб.-М.: Изд. т-ва М.О. Вольфа, 1911. – 89 с.
210. *Лахузен, Т., Максимова, Е., Эндрюс, Э.* О синтетизме, математике и прочем. Роман «Мы» Е.И.Замятина. – СПб.: Астра-ЛЮКС; Сударыня, 1994. – 118 с.

211. Литература и перевод: проблемы теории. Междунар. встреча ученых и писателей, Москва, 27 февр. – 1 марта 1991 г. / сост. П.М. Топер, В.Х. Ганиев. – М.: Прогресс, Литера, 1992. – 395 с.
212. *Лихтеништадт, В.О.* Гёте. Борьба за реалистическое мировоззрение. Искания и достижения в области изучения природы и теории познания / ред. и предисл. А.А. Богданова. – Пг.: Госиздат, 1920. – 500 с.
213. *Лосев, А.Ф.* Философия. Мифология. Культура. – М.: Политиздат, 1991. – 525 с. (Мыслители XX века).
214. *Льюис, Д.Г.* Жизнь И. Вольфганга Гёте: Ч.1–2 / переведено со 2-го англ. изд. А.Н. Неведомского. – СПб.: Русская книжная торговля, 1867. – 345 с.
215. *Мандельштам, И.Е.* Опыт объяснения обычаевъ (индо-европейскихъ народовъ), созданныхъ подъ влияниемъ мифа. Часть 1-я. – С.-Петербургъ: Типо-Литографія А.Е. Ландау, 1882. – 336 с.
216. *Мармье, К.* Предание о Фаусте, знаменитом чернокнижнике и колдуне // Телескоп. – М., 1834. – Ч. XXI, отд. 3. – С. 385–411.
217. *Мартине, А.* Механизмы фонетических изменений: Проблемы диахронической фонологии / пер. с франц. В.В. Шеворошкина; под ред. и со вступ. ст. В.А. Звегинцева. – М.: КомКнига, 2006. – 264 с.
218. *Матурана, У.Р., Варела, Ф.Х.* Дерево познания. Биологические корни человеческого понимания / пер. с англ. Ю.А. Данилова. – М.: Прогресс-традиция, 2001. – 224 с.
219. *Маурицио, М.* «Беспредметная юность» А. Егунова. Текст и контекст. – М.: Изд-во Кулагиной, Intrada, 2008. – 253 с.
220. *Мейер, А.А.* Философские сочинения. – Paris: La Presse Libre, 1982. – 471 с. (Религиозно-философская серия).
221. *Метнер, Э.* Размышления о Гёте. Кн. 1. Разбор взглядов Р. Штейнера в связи с вопросами критицизма, символизма и оккультизма. – М.: Мусагет, 1914.– 525 с.
222. *Миклошичъ, Фр.* Изобразительныя средства славянскаго эпоса (читано въ заседаніи Венск. Акад. наукъ 3 іюня 1889 г.) / пер. с нем. А.Е. Грузинскаго. – М.: Тип. Э. Лиснера и Ю. Ролана, 1895. – 34 с.
223. *Микушевич, В.Б.* Ирония Фридриха Ницше // Логос. Философско-литературный журнал. – 1993. – № 4. – С. 199–203.

224. *Михайлов, А.В.* Обратный перевод. – М.: Языки русской культуры, 2000. – 848 с.
225. *Мишеев, Н.И.* Русский Фауст. Опыт сравнительного выявления основного художественного типа Ф.М. Достоевского // Русский филологический вестник. – Варшава, 1905. – Т. 53. – С. 298–308; 1906. – Т. 54. – С. 324–358; 1907. – Т. 55. – С. 1–29.
226. *Мюллер-Фрейенфельс, Р.* Философия XX столетия в ее главных течениях / пер. с нем. под ред. проф. В.Э. Сеземана с предисл. автора к рус. изд. – Берлин: Идея, 1923. – 157 с.
227. Немецкоязычное духовное наследие в мировой культуре: к 60- летию доктора филологических наук Ю.Л. Цветкова / отв. ред. И.С. Киселева, П.В. Николаева. – Иваново: ИВГУ, 2011. – 375 с.
228. *Николаи, П.* «Может ли современный, образованный, мыслящий человек верить в Божество Иисуса Христа». Лекція, прочитанная студентамъ въ С.-Петербурге, Москве, Юрьеве, Риге, Киеве и Харькове. – Прага: The YMCA PRESS Ltd. Американское изд-во, 1923. – 54 с.
229. *Овсянко-Куликовский, Д.Н.* Вопросы психологии творчества: Пушкин. Гейне. Гёте. Чехов. К психологии мысли и творчества. – М.: ЛКИ, 2008. – 304 с. (Из наследия мировой психологии).
230. *Пановски, Э.* Idea: К истории понятия в теориях искусства от античности до классицизма / пер. с нем. Ю.Н. Попова. – СПб.: Аxióma, 1999. – 228 с. (Классика искусствознания).
231. *Паульсен, Ф.* Мефистофель / пер. с нем. // Жизнь. Литературный, научный и политический журнал. – СПб.: М.С. Ермолаев, 1899. – Т. 11. – С. 171–198.
232. *Паульсен, Ф.* Шопенгауэр как человек, философ и учитель / пер. с нем. Т.А. Богданович. – Киев: Книгоиздат. т-во «Просвет», 1907. – 71 с.
233. *Петров, А.А.* Овчинниковъ А. // Русский биографический словарь: Обезьяниновъ – Очкинъ. – СПб. Имп. Рус. ист. о-во, 1902. – Т. 12. – 480 с.
234. *Пирлинг, П.О.* Димитрий Самозванец / полн. пер. с франц. В.П. Потемкина. – М.: «Сфинкс», 1912. – Т. 1. – 519 с.
235. *Платонов, С.Ф.* Древнерусские сказания и повести о смутном времени XVII века как исторический источник. – СПб.: Тип. В.С. Балашева, 1888. – 372 с.

236. Проблемы литературной формы. Сб. ст. О. Вальцеля, В. Дибелиуса, К. Фосслера, Шпитцера / пер. с нем. М.Л. Троцкой; под ред. и с предисл. В.М. Жирмунского.– Л.: Academia, 1928. – 222 с.
237. *Пронин, В.А.* Иоганн Вольфганг Гёте, его современники и последователи. – М.: Московский гос. ун-т печ. им. Ивана Федорова, 2014. – 206 с.
238. *Пропп, В.Я.* Морфология <волшебной> сказки. Исторические корни волшебной сказки. (Собрание трудов В. Я. Проппа) / коммент. Е.М. Мелетинского, А.В. Рафаевой; сост., научн. ред., текстологич. коммент. И.В. Пешкова. – М.: Изд-во «Лабиринт», 1998. – 512 с.
239. *Пропп, В.Я.* Фольклор и действительность. Избранные статьи / сост., ред., предисл. и примеч. Б.Н. Путилова. – М.: Наука, 1976. – 326 с. (Исследования по фольклору и мифологии Востока).
240. *Прот. Т.И. Буткевичь*, профессор Харьковскаго университета. Взглядъ Гёте на религію и ея сущность (Драматическая поэма Гёте «Фаустъ» по ея идее). – Харьковъ: Типогр. Губернскаго правленія, 1902. – С. 577–606 (оттиск главы).
241. *Проф. Г.Г. Швиттау.* Революция и народное хозяйство в России (1917–1921). – Лейпциг: Центр. т-во Кооперативнаго изд-ва, 1922. – 378 с.
242. *Проф. Г.Г. Швиттау.* Русская кооперация на международномъ рынке. – Берлин: Изд-во И.П. Ладыжникова, 1920. – 231 с.
243. *Пумпянский, Л.В.* Классическая традиция: Собрание трудов по истории русской литературы / отв. ред. А.П. Чудаков, сост. Е.М. Иссерлин, Н.И. Николаев. – М.: Языки русской культуры, 2000. – 864 с. (Язык. Семиотика. Культура).
244. Роман Якобсон: Тексты, документы, исследования / отв. ред. Х. Баран, С.И. Гиндин. – М.: РГГУ, 1999. – 918 с.
245. *Сахновский, В.Г.* Фауст в постановке Комиссаржевскаго // Маски. Ежемесячник искусства театра.– М.: Изд. П.П. Рябушинский. – 1912. – № 1. – С. 29–40.

246. *Сонни, А.И.* «Гёте». Лекции, читанные на Киевских высших женских курсах в осеннем и весеннем семестрах 1909 и 1910 гг. – Киев: Изд. слушательниц филол. фак. Высших женских курсов, 1910. – 152 с.
247. *Соссюр, Ф.де.* Труды по языкознанию / пер. с франц. под ред. А.М. Сухотина и А.А. Холодовича, вступ. ст. Н.С. Чемоданова. – М.: Прогресс, 1977. – 696 с. (Языковеды мира).
248. *Стайнер Дж.* После Вавилонского смешения. Вопросы языка и перевода / пер. с англ. В.И. Фролова. – М.: МЦНМО, 2020. – 644 с.
249. *Степанова, А.А.* «Закат Европы» Освальда Шпенглера и литературный процесс 1920-1930-х гг. Поэтология фаустовской культуры. – СПб.: Алетейя, 2021. – 498 с.
250. [Имя рецензента не указано] Сын отечества. Исторический, политический и литературный журнал. – СПб.: В типографии А. Дмитриева, 1852. – Т. 1. Отделы «Критика и библиография», «Мысль и улыбка». – С. 27, 78–86.
251. *Толстая, Е.Д.* Поэтика раздражения. Чехов в конце 1880-х–1890-х годов. – М.: РГГУ, 2002. – 366 с.
252. *Томашевский, Б.М.* Литература и биография // Книга и революция. – Пг., 1923. – № 4. – С. 6–9.
253. Топоров В.Н. Исследования по этимологии и семантике: в 3 т. – М.: Языки славянской культуры, 2005–2006.
254. [Имя рецензента не указано] Фаустъ. Полная немецкая трагедия Гёте, вольнопереданная по-русски А. Овчиниковым // Москвитянин. Учено-литературный журнал. – М.: Изд. М.П. Погодин, 1851. – № 22. – С. 331–343.
255. [Имя рецензента не указано] Фаустъ. Полная немецкая трагедия Гёте, вольнопереданная по-русски А. Овчиниковым. – Современник. Литературный и общественно-политический журнал. – СПб.: Изд. Н.А. Некрасов, И.И. Панаев, 1851. – Т. 30. – Отд. V. – С. 13–23.
256. [Имя рецензента не указано] Фаустъ. Полная немецкая трагедия Гёте, вольнопереданная по-русски А. Овчиниковым // Отечественные записки. Ежемесячный журнал учёно-литературный и политический. – СПб.: Изд. А.А. Краевский, 1851. – Т. 79. – С. 39–40.

257. *Фишер, К.* «Фауст» Гёте. Возникновение и состав поэмы / пер. нем. И.Д. Городецкого. – М.: Тип. Л.Ф. Снегирева, 1885. – 213 с.
258. *Фолмер, Г.* Эволюционная теория познания: врождённые структуры познания в контексте биологии, психологии, лингвистики, философии и теории науки / пер. с нем. и общая ред. проф. А.В. Кезина. – М.: Интер Национес, 1998. – 458 с.
259. *Фосслер, К.* Грамматика и история языка. Къ вопросу объ отношеніи между «правильнымъ» и «истиннымъ» въ языковеденіи. – М.: Мусагет, 1910. – С. 157–170. Оттиск. Без тит. л. и обл.
260. *Фришмут, М.Я.* Тип Фауста в мировой литературе / Фришмут М.Я. Критические очерки и статьи. – СПб.: Тип. М.М. Стасюлевича, 1902. – С. 1–140.
261. *Фукс, Г.* Революция театра: история Мюнхенского художественного театра / пер. с нем., ред. А.Л. Волынский – СПб.: Грядущий день, 1911. – 287 с.
262. *Ханзен, Ф.* Прямые и окольные пути к Гёте: жизнь и творчество немецкого гения / пер. с нем. К.П. Щепетова. – М.: МГГУ им. М.А. Шолохова, 2010. – 171 с.
263. *Холодковский, Н.А.* Вольфганг Гёте: его жизнь и литературная деятельность: биогр. очерк. – СПб.: Тип. Ю.Н. Эрлих, 1897. – 78 с. (Жизнь замечательных людей: Биографическая библиотека Ф. Павленкова).
264. *Чешихин, В.Е.* Гётевский Фауст, как художественная натура. Критический этюд // Наблюдатель. Журнал литературный, политический и ученый. – СПб.: Издаваемый под ред. А.П. Пятковского, 1896. – № 4. – С. 262–286; № 5. – С. 194–210; № 6. – С. 279–297.
265. *Чуковский, К.И.* Искусство перевода. – М.-Л.: Academia, 1936. – 227 с.
266. *Шахов, А.А.* Гёте и его время. Лекции по истории немецкой литературы XVIII века, читанные на Высших женских курсах в Москве в 1773–74 годах. – СПб.: Тип. Тренке и Фюсно, 1908. – 296 с.
267. *Шаховской, Н.В.* Легенда и первая народная книга о Фаусте. – М.: Тип. В.С. Балашева, 1879. – 49 с.
268. *Шевырев С.П.* Елена, классическо-романтическая фантасмагорія. Междудействие къ Фаусту из соч. Гёте // Московский вестникъ. Жур-

- нал, издаваемый М. Погодинымъ. – М.: Въ Университетской типографіи, 1827. – Ч. 6. – С. 79–93.
269. *Шепелевич, Л.Ю.* Историко-литературные этюды: Сер. 2. – СПб.: Тип. М.М. Стасюлевича, 1905. – 183 с.
270. *Шопенгауэр, А.* Мир как воля и представление / пер. с нем. Ю.И. Айхенвальда, вступ. ст. В.В. Шкоды // Фихте И.Г., Шопенгауэр А. Немецкая классическая философия: в 2 т. – М.: ЗАО Изд-во ЭКСМО-Пресс; Харьков: Изд-во: Фолио, 2000. – Т. 2. – С. 317–829. (Антология мысли).
271. *Шпет, Г.Г.* Искусство как вид знания. Избранные труды по философии культуры / отв. ред.-составитель Т.Г. Щедрина. – М.: РОССПЭН, 2007. – 712 с. (Российские пропилеи).
272. *Шпет, Г.Г.* Philosophia Natalis. Избранные психолого-педагогические труды / отв. ред.-сост. Т.Г. Щедрина. — М.: РОССПЭН, 2006. – 624 с. (Российские пропилеи).
273. *Штейн, В.И.* Артур Шопенгауэр, какъ человекъ и мыслитель (1788–1860). Опытъ біографіи. – СПб.: Типо-Литографія А. И. Траншеля, 1887. – Т. 1. – 536 с.
274. *Эко, У.* Эволюция средневековой эстетики / пер. с ит. Ю.Н. Ильина; в обраб. и под ред. Е.Ю. Козиной, И.А. Доронченкова; пер. с лат. А.С. Струковой. – СПб.: Азбука-классика, 2004. – 287 с. (Художник и знаток).
275. *Эрберг, К.А.* Цель творчества: Опыты по теории творчества и эстетике. – М.: Русская мысль, 1913. – 253 с.
276. *Эткинд, Е.Г.* Русские поэты-переводчики от Тредиаковского до Пушкина. – Л.: Наука, 1973. – 248 с. (Из истории мировой культуры).
277. *Юнгер, Ф.Г.* Ницше / пер. с нем. А.В. Михайловский. – М.: Праксис, 2001. – 256 с. (Идеологии).
278. *Юрьев, С.А.* Опыт объяснения трагедии Гёте «Фауст». 1-ая часть трагедии. – М.: Типо-лит. И.Н. Кушнерова и К°, 1886. – 79 с.
279. *Якобсон, Р.* Московский Лингвистический кружок / подгот. текста, вступ. ст. и примеч. М.И. Шапира // *Philologica*. – 1996. – Т. 3. – № 5 / 7. – С. 361–379.
280. *Якобсон, Р.* Формальная школа и современное русское литературоведение / ред.-сост. Т. Гланц; ред. Д.В. Сичинава; пер. с чеш. Е.И. Бобраковой-Тимошкиной. – М.: Языки славянских культур, 2011. – 280 с.

281. *Якушева, Г.В.* Фауст в искушениях XX века: Гётевский образ в русской и зарубежной литературе. – М.: Наука, 2005. – 258 с.
282. *Adams, J.* Plot taxonomies und intentionality // *Philosophy and literature.* – Baltimore, 2008. – Vol. 32, no 1. – P. 102–118.
283. *Alberti, L.B.* L' opera complete / ed. F. Borsi. – Milano: Electa, 1980. – 397 p.
284. *Ammon, H.* Dämon Faust. Wie Goethe ihn schuf. – Berlin: Dümmler Verlag, 1932. – 344 S.
285. Anton P. Čechov. Werk und Wirkung. Vorträge und Diskussionen eines internationalen Symposiums in Badenweiler im Oktober 1985. Teil 1–2 / hrsg. R.-D. Kluge. – Wiesbaden: Harras-Owitz Verlag, 1990. – 587 S. (Opera slavica. Neue Folge. Bd. 18).
286. *Auerbach, E.* Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie. – Bern-München: Francke Verlag, 1967. – 384 S.
287. *Bloom, H.* The Western Canon: The books and school of the ages. – New York: Harcourt Brace, 1994 – 578 p.
288. *Borchmeier, D.* «Faust» – Goethes verkappte Komödie // Die großen Komödien Europas / hrsg. von F.N. Mennemeier. – Tübingen u. Basel: Francke Verlag, 2000. – Bd. 22.– S. 199–226. (Mainzer-Forschungen zu Drama und Theater).
289. *Boyle, N.* Goethe. Der Dichter in seiner Zeit: in 2 Bde. / aus dem engl. übers. von H. Fliessbach. – München: C.H. Beck Verlag, 1995. – Bd. 1. – 887 S.
290. *Brisson, E.* Faust. Biographie d' un mythe. – Paris: Ellipsis, 2013. – 360 p.
291. *Busoni, F.* Über die Möglichkeiten der Oper und über die Partitur des «Doktor Faust». – Leipzig: Breitkopf und Härtel Verlag, 1926. – 46 S.
292. *Bühler, K.L.* Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache. – Yena: Fischer Verlag, 1934. – 434 S.
293. *Bühner, J-A.* Der Gesandte und sein Weg im 4. [vierten] Evangelium: d. kultur- und religionsgeschichtliche Entwicklung / von Jan-A. Bühner. – Tübingen: J.C.B.Moh Verlag r (Paul Siebeck), 1977. – 486 S. (Wissenschaftliche Untersuchungen zum Neuen Testament. 2 Reihe).
294. *Camille, M.* The Gothic Idol: Ideology and Image-Making in Medieval Art. – Cambridge: Cambridge University Press, 1991. – 441 p.

295. *Cassirer, E.* Freiheit und Form. Studien zur deutschen Geistesgeschichte. – Berlin: Bruno Cassirer Verlag, 1916. – 574 S.
296. *Casu, S.G.* Travels in Greece in the Age of Humanism. Cristoforo Buondelmonti and Cyriacus of Ancona // In the Light of Apollo. Italian Renaissance and the Greece / ed. M. Gregori. – Milano: Silvana Editoriale Athens, 2003. – P. 139–142.
297. *Classen, A.* Das Motiv des aufopfernden Freundes von der Antike über das Mittelalter bis zur Neuzeit // *Fabula*. – Berlin, New York: Mouton de Gruyter Verlag, 2006. – Vol. 47, no 1/2. – P. 17–32.
298. *Codde Ph.* Polysystem Theory Rvisited: A new comparative introduction // *Poetics Today*. – 2003. – Vol. 24, no 1. – P. 91–126.
299. *Cooper, I.C.* Lexikon alter Symbole. – Leipzig: Seeman Verlag, 1986. – 239 S.
300. *Croce, B.* Goethe, con una scelta delle liriche nuovamente tradotte. – Bari: G. Laterza e figli, 1919. – 310 p.
301. *Croce, B.* Una famiglia di patrioti ed altri saggi storici e critici / a cura di G. Galasso. – Milano: Adelphi, 2010. – 179 p. (Piccola Biblioteca Adelphi).
302. *Curtius, E.R.* Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter. – Bern-München: Francke Verlag, 1984. – 608 S.
303. *Guest, I.* Jules Perrot. Master of the Romantic Ballet. – London: Dance Books, 1984. – 383 p.
304. *Dal Bianco S.* Il suono della lingua e il suono delle cose // *Trame di letteratura comparata*. – Kassino, 2004. – Vol. 7. – P. 185–192.
305. *David, J.* Spectres de Goethe: Les métamorphoses de la «littérature mondiale». – Paris: Les prairies ordinaires, 2011. – 306 p.
306. Die andere Kraft. Zur Renaissance des Bösen / A. Schuller, W. von Rahden (eds). – Berlin: Akademie Verlag, 1993. – 250 S.
307. Die fünf Sinne. Beiträge zu einer medizinischen Psychologie / hrsg. von M. Putscher. – München: Heinz Moos Verlag, 1978. – 200 S.
308. Die literarische Übersetzung: in 2 Bde. / hrsg. von B. Schulze. – Berlin: E. Schmidt Verlag, 1987.
309. *Ernst, U.* Wolframs Blutstropfenszene. Versuch einer magiologischen Deutung // *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur*. – Berlin; New York: W. de Gruyter Verlag, 2006. – Bd. 128. – H. 3. – S. 431–466.

310. Fremdheit als Problem und Programm. Die literarische Übersetzung zwischen Tradition und Moderne / hrsg. von W. Hintemann und L. Rühling. – Berlin: E. Schmidt Verlag, 1997. – 296 S. (Göttinger Beiträge zur Internationalen Übersetzungsforschung. Bd. 14).
311. Goethe und die Bibel / hrsg. von J. Anderegg und E.A. Kunz. – Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft, 2005. – 344 S. (Arbeiten zur Geschichte und Wirkung der Bibel. Bd. 6).
312. Goethe und die Welt der Slawen. Forträge der 1. internationalen Konferenz des Slavenkomitees im Goethe-Museum. Düsseldorf. 18–22 September 1979 / hrsg. von H.B. Harder u. H. Rothe. – Giessen: W. Schmitz Verlag, 1981. – 209 S.
313. Goethes Leben von Tag zu Tag: eine dokumentarische Chronik: in 8 Bde. / hrsg. von A. Reimann; Bd. 1–5 bearb. von R. Steiger, Bd. 6 bearb. von R. Steiger und A. Reimann. – Zürich und München: Artemis-Verlag, 1982–1996.
314. Goethe's Way of Science: A Phenomenology of Nature / D. Seamon & A. Zajonc (eds). – Albany, New York: State University of New York Press, 1998. – 324 p.
315. *Graham, I.* Goethe. Schauen und Glauben. – Berlin; New York: W. de Gruyter Verlag, 1988. 627 S.
316. *Gronicka, A. von.* The Russian image of Goethe: in 2 vol. – Philadelphia: Univ. of Pennsylvania Press, 1985.
317. *Gwinner, W.* Arthur Schopenhauer, aus persönlichem Umgange dargestellt. Ein Blick auf sein Leben, seinen Charakter und seine Lehre. – Leipzig: F.A. Brockhaus Verlag, 1862. – 97 S.
318. *Hofstaetter, H.H.* Symbolismus und die Kunst der Jahrhundertwende: Voraussetzungen, Erscheinungsformen, Bedeutungen. – Köln, Cologne: M. DuMont Schauberg, 1965. – 274 S.
319. *Irmscher, M.W.* On the ambivalence of boredom in the 1850: J.E. Erdmann and «Langweile» als «Kainszeichen der Bildung» // Die Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwiss. und Geistesgeschichte. – Stuttgart, 2004. – Jg. 78. – H. 4. – S. 572–608.
320. *Jackson, H.* Words and their meaning. – London, New York: Longman, 1988. – 279 p. (Learning about Language Series).

321. *Jenks, C.* The Centrality of the Eye in western Culture: An introduction // Visual Culture. – London, New York: Routledge, 1995. – P. 5–25.
322. *Kaiser, W.* Geschichte der deutschen Ballade. – Berlin: Junker und Dunnhaupt Verlag, 1936. – 328 S.
323. *Kepler-Tasaki, S.* Die doppelte Lucinde: Verdeckte Kriegsführung zwischen Goethe und Friedrich Schlegel // Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. – Stuttgart, 2009. – No 83. – H. 3. – S. 375–395.
324. *Laplanche, J.* Die Mauer und die Arkade // Laplanche J. Die unvollendete kopernikanische Revolution in der Psychoanalyse. – Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1996. – S. 45–65.
325. *Lorenz, S.* Übersetzungstheorie, Übersetzungswissenschaft, Übersetzungsforschung // Grundzüge der Literaturwissenschaft / hrsg. H.L. Arnold, H. Detering. – München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2001. – S. 555–558.
326. *Lucasc, D.* Goethe und seine Zeit. – Berlin: Aufbau-Verlag, 1955. – 364 S.
327. *Lüers, G.* Die Sprache der deutschen Mystic des Mittelalters im Werke der Mechthild von Magdeburg. – München: Ernst Reinhardt Verlag, 1926. – 180 S.
328. *Malmberg, B.* Wilhelm von Humboldt und spätere Linguistik // Proceedings of the Fourteenth international Congress of Linguists. Berlin (GDR), August 10–15 1987 / hrsg. W. Bahner, J.V.D. Schildt. – Berlin: Akademie Verlag, 1990. – S. 19–29.
329. *Mandelkow, K.R.* Rezeptionsgeschichte als Erfahrungsgeschichte // Studien zur Goethezeit. Erich Trunz zum 75. Geburtstag / ed. H.J. MahI and E. Mannack. – Heidelberg: Winter Verlag, 1981. – S 153–176.
330. *Marty, A.* Untersuchungen zur Grundlegung der allgemeinen Grammatik und Sprachphilosophie. – Halle: Niemeyer Verlag, 1908. – Bd. 1. – 764 S.
331. *Meier, A.* Faustlibretti. Geschichte des Fauststoffs auf der europäischen Musikbühne nebst einer lexikalischen Bibliographie der Faustvertonungen. – Frankfurt am Main, Bern, New York, Paris: Peter Lang Verlag, 1990. – 828 S.

332. *Meynieux, A.* Puškin et la conclusion du second Faust // VI Congrès International des Slavistes. Communications de la délégation française et de la délégation suisse. – Paris: Institut D'Études Slaves, 1968. – 14 p.
333. *Minor, J., Sauer, A.* Studien von Goethe-Philologie. – Wien: Verlag von Carl Konegen, 1880. – 292 S.
334. *Moritz, K.F.* Versuch einer deutschen Prosodie. Dem Könige von Preussen gewidmet. – Berlin: Weber Verlag, 1786. – 252 p.
335. *Müller, G.* Vom Regieren zum Gestalten. Goethe und die Universität Jena. – Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2006. – 802 S.
336. *Negt, O.* Die Faust Karriere. Vom verzweifelten Intellektuellen. Zum gescheiterten Unternehmer. – Göttingen: Steidl Verlag, 2006. – 303 S.
337. *Nikolai, W.* Goethe's «Faust» und die platonische Eroskonzertion // Antike und Abendland. – Berlin; New York: W. de Gruyter Verlag, 2008. – Bd. 54. – S. 43–63.
338. *Olschansky, D.* The birth of structuralism from the analysis of fairy-tales [Electronic resource] // Toronto Slavic quarterly. Academic Electronic Journal in Slavic Studies. – Toronto: University of Toronto, 2008. – No 25. – URL: <http://sites.utoronto.ca/tsq/25/Olshansky25.shtml>
339. *Panofski, E.* Essais d'Iconologie: les themes humanistes dans l'art de la Renaissance. – Paris: Gallimard, 1967. – 394 p.
340. *Pikulik, L.* Die Mündigkeit des Herzens. Über die Empfindsamkeit als Emanzipations- und Autonomiebewegung // Aufklärung. Interdisziplinäres Jahrbuch zur Erforschung des XVIII. Jahrhunderts und seiner Wirkungsgeschichte. – 2001. – No 13. – S. 9–32.
341. *Pizer, J.* Goethe's «World Literature» paradigm and contemporary cultural globalization // Comparative literature. – 2000. – Vol. 52. – No 3. – P. 213–218.
342. *Pizer, J.* The Idea of World Literature. – Baton Rouge: University of Louisiana Press, 2006. – 190 p.
343. *Resenhöfft, W.* Goethes Rätseldichtungen im «Faust» (mit Hexenküche und Hexen – Einmal – Eins) in soziologischer Deutung. – Bern: H. Lang Verlag; Frankfurt am Main: P. Lang Verlag, 1972. – 178 S. (Europäische Hochschulschriften Reihe 1. Bd. 62).
344. *Rickert, H.* Goethes Faust. Die dramatische Einheit der Dichtung. – Tübingen: Mohr Verlag, 1932. – 544 S.

345. *Rimmon-Kenan, Sh.* Narrative Fiction: Contemporary Poetics (New Accents). – London-New-York: Routledge, 2002. – 208 p.
346. *Robins, R.H.* General Linguistics: An Introductory Survey. – London: Longmans' Linguistics Library, 1989. – 390 p.
347. *Robins, R.H.* Language // The New Encyclopaedia Britannica: in 34 vols. – Chicago: Encyclopaedia Britannica, 1994. – Vol. 22. – P. 548–571.
348. *Safranski, R.* Goethe: Kunstwerk des Lebens: Biographie. – München: Carl Hanser Verlag, 2013. – 750 S.
349. *Salmen, W.* Goethe und der Tanz. Tänze – Bälle – Redouten – Ballette – im Leben und Werk. – Hildesheim, Zürich, New York: Olms, 2006. – 138 S.
350. *Sapir, E.* The Psychology of Culture: A Course of Lectures / reconstructed and edited by J.T. Irvine. – Berlin, Hawthorne, New York: Mouton de Gruyter Verlag, 2002. – 208 p.
351. *Schleicher, A.* Die Darwinsche Theorie und die Sprachwissenschaft: Offenes Sendschreiben an Herrn Dr. Ernst Haeckel. – Weimar: Hermann Bohlau Verlag, 1873. – 350 S.
352. *Schneider, F.* Rom und Romgedanke im Mittelalter. – München: Dreimasken Verlag, 1926. – 309 p.
353. *Simmel, G.* Zur Philosophie der Kunst: Philosophische und kunstphilosophische Aufsätze. – Potsdam: G. Kiepenheuer Verlag, 1922. – 173 S.
354. *Spranger, E.* Lebensformen. Geistwissenschaftliche Psychologie und Ethik der Persönlichkeit. – Halle (Saale): Niemeyer Verlag, 1922. – 403 S.
355. *Steiner, G.* After Babel: aspects of Language and Translation. – New York and London: Oxford University Press, 1998. – 560 p.
356. *Stoyke-Balk, E.* Weltanschauliche Aspekte der Goethe-Balladen «Der Fischer» und der «Erlkönig» // Zeitschrift für Germanistik 3. – Berlin: Humboldt-Universität, 1982. – Heft 1. – S. 293–302.
357. *Sträßner M.* Tanzmeister und Dichter. Literaturgeschichte(n) im Umkreis von Jean Georges Noverre, Lessing, Wieland, Goethe, Schiller. – Berlin: Henschel Verlag, 1994. – 307 S.
358. *Thornes, J.* Luke Howard's influence on Art und Literature in the Early nineteenth Century // Weather. – 1984. – No 39. – P. 252–255.
359. *Trapp, M.* Goethes naturphilosophische Denkweise. – Stuttgart: Frommanns Verlag, 1949. – 93 S. (Kleine philosophische Reihe).

360. *Tsur, R.* Toward a theory of cognitive poetics. – Amsterdam: Elsevier Science Publishers, 1992. – 549 p.
361. *Venuti, L.* Genealogies of translation theory: Schleiermacher // TTR: traduction, terminologie, rédaction. 1991. – Vol. 4, no 2. – P. 125–150.
362. *Vevar, Š.* Fenomen Goethe (Njegova estetika in poetika med originalov in slovenskim prevodov). – Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura, 2012. – 581 p.
363. *Vignon, D.* Don Juan et Faust. Durécit populaire à la construction du mythe de l'individu // LittératuresToulouse. – 2016. – No 74. – P. 137–147.
364. *Vogt, M.* Unermesslich und doch begrenzt Hofmannsthals musikalisch-lockende, farbschillernde und tiefgründene Wasser als epistemologische Kategorien // Österreichische Literatur: Grenzen und Übergänge / hrsg. A.W. Belobratow; Red. A.W. Belobratow und A. Nikolay. – St. Petersburg: Verlag «PETERBURG. XXI VEK», 2009. – Jahrbuch der Österreich-Bibliothek in St. Petersburg (2007/2008). – Bd. 8. – S. 73–87.
365. *Vossler, K.* Gesammelte Aufsätze zur Sprachphilosophie. – München: M. Hueber Verlag, 1923. – 272 S.
366. *Walzel, O.* Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters: Handbuch der Literaturwissenschaft. – Potsdam: Athenaion Verlag, 1923. – 180 S.
367. *Walzel, O.* Goethes Allseitigkeit. – Freiburg im Breisgau: Herder & Co. Verlag, 1932. – 148 S.
368. *Weisgerber, J.L.* Grundformen sprachlicher Weltgestaltung. – Köln-Opladen: Westdt. Verlag, 1963. – 56 S. (Veröffentlichungen der Arbeitsgemeinschaft für Forschung des Landes Nordrhein-Westfalen: Geisteswissenschaften. H. 105).
369. *Witkowski, G.* Das deutsche Drama des neunzehnten Jahrhunderts in seiner Entwicklung dargestellt / hrsg. B.G. Teubner. – Leipzig-Berlin: Teubner Verlag, 1913. – 165 S.
370. *Witkowski, G.* Der Faust Goethes Einführung und Erklärung. – Leipzig: Dürr, Weber Verlag, 1923. – 87 S.
371. *Wolf, W.* Stichwort Intenedialität // Metzler-Lexikon, Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze – Personen – Grundbegriffe / hrsg. von A. Nünning. – Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler Verlag, 2001. – 742 S.
372. *Zuber, R.* Les «belles infidèles» et la formation du goût classique. – Paris: Albin Michel, 1995. – 297 p. (Bibliothèque de « l'Évolution de l'humanité»).

ПРИЛОЖЕНИЯ

Переводы Г.М. Васильевой

Приложение 1

Комик:

Используйте же полнокровно
Прекрасный свой и мощный дар,
Как в приключениях любовных:
Случайна встреча, в сердце – жар,
Задержка и уже сплетенье,
В растущем счастье вдруг обман,
Еще восторг, а боль уж тенью,
И глянуть не успел – роман.
Позвольте дать спектакль также,
Вмешайтесь в жизни существо,
Все пережили, осознал не каждый,
Захватите вы тем, успех всего.

**Картины пестрые запутайте искусно,
Лишь искру правды, заблуждений – тьму,
Так варится напиток самый вкусный,
Мир воздвигается благодаря ему.**

Цвет юности вкусить его решит,
Игрой упоены, и внемлют откровенно,
Впитают юноши из ваших сочинений
Меланхолическую пищу для души.
Взволнован этим или тем мотивом,
И каждый видит то, что в сердце живо,
Еще готов смеяться, плакать он,
И чтит порыв, в иллюзию влюблен.
Не угодить тому, кто искушен,
Кто в становлении, будет покорен.

(Vd. 3, S. 13–14)⁷⁶⁷

Приложение 2

Поэт:

Сыщи слугу себе другого где-то!
Призвание высочайшее поэта
Природой от рожденья данный дар,
Свести, пустить на шутки, как товар?
Чем он, поэт, так за душу берет?
Чем побеждает он сердца, стихии?
Созвучья рвутся из груди такие,

⁷⁶⁷ Текст оригинала цитируется по изданию: *Goethe I.W.v. Faust. Eine Tragödie // Werke: in 14 Bde / textkritisch durchgesehen und kommentiert von E. Trunz; Vierzehnte durchgesehene Auflage.* – München: C.H. Beck Verlag, 1989. – Bd. 3: Dramatische Dichtungen I.

Что сердцем целый мир воссоздает.
Когда природа равнодушно тянет
Нить вечности, веретеном сучит,
И разных сущностей нестройное слияние
Досадной какофонией звучит,
Кто монотонность звуков слитных
Живит и разбивает ритмом?
Отдельное к соборности влечет,
В прекрасные соединив аккорды?
Кто в страсти целый ураган вдохнет?
Зарю вечернюю жжет в чувстве твердом?
Кто на тропу возлюбленной каскадом
Рассыплет все весенние цветы?
Кто листья зеленеющего сада
Вплетет в венки почета, красоты?
Олимп спасет, богов соединит?
Мощь человека, что поэт явит.

(Bd. 3, S. 12–13)

Приложение 3

Сравнима с ткацким мастерством
Любая фабрика мышления –
Шаг побуждает нитей сонм,
И челноки снуют в течениях,
Текут невидимые нити –
Удар! — и связей тьма возникнет.
Затем, войдя, философ въяве
Вам доказательство предъявит
Того, что первое – такое,
Второе было – растакое,
А значит, третье с четвертым
Таким-то будет, зная твердо,
Не будет третьего с иным,
Раз первого нет со вторым.
Ученикам хвалу воздали,
Ткачей среди них найдешь едва ли.
Кто хочет знать, что есть живое,
Сначала дух живой убьет,
Все части сложит, связи вскрыет –
Духовной лишь недостает.
Encheiresin naturae числят
Науку химию, и зря –
В природе тайное не смыслят.

Ученик:

Не понимаю вас и я.

(Bd. 3, S. 63)

Приложение 4

Духи:

Исчезните своды

Над головой!

Смотри в небосвода
Эфир голубой!
Пусть тучи растают,
Все светом залетится,
Пусть звезды сияют
И нежные солнца,
И духом высокие
Неба сыны
В бесплотном потоке
Парят, чуть видны.
Веет покоем
От лент одеяний,
Земли покроят
Легкие ткани,
Земли, где зелень
Шепчет влюбленным
Жизни вопросы –
Побегом зеленым,
Спелую гроздью.
Кисть винограда,
Ягоды тяжесть
В баки – под пресс
Нажимающий ляжет.
Брызнет из ягод
Выжатый сок –
Винная брага,
Пенный поток.
И средь камней,
Благородных и чистых,
С горных вершин
Речкою быстрой
К морю бежит,
Питая долины,
Горы, холмы,
Зелень равнины.
Птицы, вбирая
Хмельные потоки,
К солнцу летят,
К светлым, далеким
Тем островам,
Что качает на волнах;
Там, где в хорах,
Ликования полны,
Где над лугами
Танцев кружение,
Под небесами
Столько движения!
Кто-то стремится
В высокие горы,
Кто-то уж мчится
В морские просторы,
Эти – в парении;

Исполнены все
К звездам любимым,
К звездным владениям
Благословенного
Преклонения.
(Vd. 3, S. 50–51).

Приложение 5

Посвящение

Вы снова близитесь, нечеткие видения,
На вас, как некогда, в печали я гляжу.
Пытаться ль вновь мне удержать вас, тени?
И сердце властно ли поддаться миражу?
Вы из тумана, дымки сновидения
Являетесь! Царите, что ж, прошу;
И грудь моя, как в юности, в смятении
Волшебным вашим дуновением.
Вы светлых дней с собой приносите картины,
Любимых тени мне волнуют кровь;
Подобно смолкнувшим преданиям старинным
Восходят дружба, первая любовь;
И снова боль, стенанье эхом длинным,
И жизнь бежит по лабиринту вновь,
Напоминая счастье, что не сбылось,
Блаженство, что навек в тумане скрылось,
Им не услышать моих новых песен,
Тем душам, коим первые я пел;
Рассеялись друзья, что были вместе,
Ах, отзвук первый замер, отзвенел.
И скорбь уж тем звучит, кто неизвестен,
Мне страшно их похвал,
Хотя отрада сердцу звуки лиры,
Пока они блуждают где-то в мире.
И давняя тоска меня тревожит,
Былое царство духа мне так жаль,
И звуки моей песни с арфой схожи
Эоловой, что шепчет тихо даль.
И слезы льются, я охвачен дрожью,
В суровом сердце – нежность и печаль,
Все, чем живу, скрывается за далью,
А прошлое вновь делается явью.
(Vd. 3, S. 10).

Приложение 6

Пролог к театральному представлению

(Директор, поэт, комик.)

Директор:

Вы, кто со мной всегда делил
Нужду, теперь скажите мне,

Каких потребует усилий
Успех в немецкой стороне?
Толпу порадовать надеюсь снова,
Зависим от того, чем жив народ,
Подмости, сцена – все готово,
И каждый лично праздник ждет.
Уже сидят и поднимают брови,
Невозмутимы — удиви-ка нас!
Мне дух народный покорять не внове,
И все же так смущен я в первый раз.
Хоть вкус у них не слишком тонок,
Они прочли так много книг.
Какую бы представить без урона
Новинку там, где замысел велик?
Отрадно видеть мне, как бурно
Поток людской в наш зал течет,
Пытаясь то и дело штурмом
Протиснуться сквозь узкий вход.
Уже в четыре,— еще день в разгаре,
Народ фехтует, к кассе хода нет,
И словно в голод у дверей пекарни
Чуть шею не ломает за билет.
И это чудо стольким людям разным
Творит поэт. Дерзни сегодня, друг!

Поэт:

Не говори мне о толпе напрасно,
Дух падает, когда пестро вокруг,
Закрой меня от толкотни, шумихи,
Что против воли в свой водоворот
Несет! Веди поэта к песням тихим,
Где радость чистая его цветет,
Благословенье где рукой небесной
Творит нам в сердце и любовь, и песни.
Ах, то, что в глубине души зажглось,
Что губы робкие тотчас лепечут,
Неясно, удалось-не удалось,
Бывает бурно, но недолговечно.
Что испытанье временем пройдет,
В том образ завершен и совершенен,
То, что блестит, родится для мгновений,
А в поколениях истина живет.

Комик:

О, только бы не слышать о потомках!
Допустим, о потомках лишь твержу,
Кто с современником пошутит тонко?
Мнением его я так же дорожу.
О нет, присутствие рубахи-парня,
Я полагаю, все же кое-что.
Кто нараспашку весь себя подарит,
Тот не боится публики не той.
Он большего себе желает круга,
Чтобы народ вернее потрясти.

Для публики он может без натуги
Фантазию с хорами допустить,
Ум, разум, чувство, страсть, и тем не менее,
Не без дурачества нам нужно представление.

Директор:

Препятствие чинить не будем сами!
Что им милее, то и показать.
Прошло немало перед их глазами,
И впору им глазеть, нам — удивлять.
Многоречивость пьесу красит,
Тут автора признание ждет,
Ведь массы покорятся только массе,
И в массе каждый что-нибудь найдет.
Кто много дал, тот многим угодил;
Довольным чтобы каждый уходил.
Дадим кусок из разных пьес и стилей!
Отличное рагу для публики любой;
Дается и доходит без усилий,
Ведь целое усвоить нелегко,
И в клочья разорвут же труд такой.

Поэт:

Не видите, как ремесло то дурно,
Художнику не подобает фарс!
Приличным господам давать халтуру
Уж нормой стало, вижу я, для вас.

Директор:

Обидеться не нахожу причины,
Кто хочет действовать наверняка,
Подыщет инструмент для древесины,
Чтоб расколоть, когда она мягка.
Взгляните, где ваш тратится талант,
Вот этого сюда пригнала скука,
Вот тот, объевшись, встал из-за стола,
И мало же, вот горькая наука,
Тех, кто пришел к нам, отложив журнал.
Идут с прохладцей, как на маскарады,
Их только любопытство гонит в зал,
И дамы выставляют здесь наряды,
Без жалования играют роль.
Что Вам пригрезилось с Парнаса?
Что в публике развеселило столь?
Вглядитесь в мещанов. Ясно,
То — неотесанные гордецы!
Тот жаждет в карты порезвиться,
Тот – ночи буйной у девицы,
Что ж мучаете вы, глупцы,
Для целей грубых муз прелестных?
Всего – побольше, все пойдет,
И к цели не заблудитесь известной.
Старайтесь с толку сбить народ
И угодить путем окольным —

Что с Вами? Вы в восторге? Больно?
(Vd. 3, S. 10–12).

Приложение 7

Поэт:

Так вспять верни часов течение,
Когда я сам в развитии был,
Когда источник вдохновения,
Без устали стихами бил.
Когда весь мир летал в тумане,
И чудо мне бутон сулил,
И я цветочные поляны
Домой охапками носил.
Был нищ, но все ж имел довольно:
Грез и стремлений к правде вольных.
Дай тот порыв, накал и дни,
И счастье то, что было с болью,
Ту ненависть, ту мощь с любовью,
Ты юность мне мою верни!

Комик:

Что юность? Добрый друг, она
В бою, когда теснят враги, нужна,
Когда красотки рядом с нами
На шею вешаются сами.
Когда до цели далеко
Бежать за лавровым венком,
И вслед за пляской огневою
Пируя, ночи пропивать.
Но чтобы мужество являть
И грацию своей игрою,
В мечтании звенеть струною
И заблуждаться, и искать.
И это долг мужей степенных,
Столь уважаемых, почтенных.
В летах ребячество? Верней:
Мы дети в сущности своей.

Директор:

Довольно слов и разных мнений,
Не худо делом их скреплять.
Чем комплименты отпускать
И говорить о настроении,
Уж что-то можно предпринять.
Не любит робких вдохновение.
Отдайте-ка его поэтам,
Поэзия пусть правит светом!
А в чем же надобность у нас?
Потягивать покрепче зелье,
Пусть обожжет меня тотчас!
Сегодня важно и сейчас,
Нельзя откладывать на завтра,
День каждый важен в нашем деле.

И храбрым должен быть сам автор,
Схватить решенье за вихор,
Хоть жаль свою находку выдать,
Чтоб то, что было до сих пор,
Шагнуло дальше, в новом виде,
Здесь на немецкой нашей сцене,
Опробуешь себя во всем,
Не утомят тебя притом
Фон с бездною приспособлений!
Зверье и птицы, свет небесный,
И звезды можно расточать,
В воде, огне, скале отвесной
Ни в чем нельзя вам отказать.
И на помост дощатый в ряд
Весь уместился круг творенья.
И сходит в мерности движенья
От неба через землю в Ад.
(Vd. 3, S. 13–15).

Приложение 8

Пролог на небе

*(Господь. Небесные рати. Затем Мефистофель.
Три архангела выступают вперед.)*

Архангел Рафаил:

Вновь солнце с древней из мелодий
Средь братских сфер и на пари
Свой путь предписанный проходит
Громоподобно в час зари.
Питают ангелов явления
Непостижимой высоты,
Что, словно в первый день творения,
Прекрасны столь же и чисты.

Архангел Гавриил:

Вращается так странно быстро
Великолепие земли,
И райский свет сменяют искры
Ночного трепета вдали;
Вскипает море на просторе
До дна скалистой глубины,
И вечно и скала, и море
В движенье сфер заключены.

Архангел Михаил:

И штормы взапуски несутся
От моря к суше, и назад,
Неистовствуя, цепью вьются,
Тая громаднейший разряд.
Вот гром и молния грохочут,
Путь разрушенья озарив,
Но вестники Твои, о, Отче,

Так плавный чтут восход зари.

Втроем:

Вид крепит ангельские плечи,
Пусть Ты, Господь, непостижим,
Но виден Бог в твореньях вечных,
Что первозданны и свежи.

Мефистофель:

Вот ты, о Господи, приблизился опять,
Как обстоит все, спрашиваешь снова,
Меня ты видеть был обычно рад,
И я меж них, что услужить готовы,
Нести высокий вздор, прости, я не из тех,
Издевки надо мной к тому же здесь – утеха,
Мой пафос, верно, вызвал бы твой смех,
Когда бы ты не отучил себя от смеха.
О солнце и мирах – не мастер, не взыщите,
Я вижу лишь мучения людей,
Бог мира маленький все так же беззащитен,
Чудаковатый, как и в первый день.
Ему жилось бы лучше многим,
Когда б не искра света твоего,
Что разумом зовет, используя его
Лишь с тем, чтоб быть, как зверь, жестоким.
Он, с позволенья вашей милости, всего-то
Одна из длинноногих тех цикад,
Что все летает, прыгает без счета
И песенку поет на старый лад.
Сует свой нос! – не вылезал бы из травы,
Все хочет прыгнуть выше головы.

Господь:

Другого не имеешь мнения?
Приходишь вечно с обвинением,
Что плохо так устроена земля?

Мефистофель:

Нет, Господи! Сочувствую сердечно я
Несчастливым людям – век их злополучен,
И даже мне не хочется их мучить.

Господь:

Ты знаешь Фауста?

Мефистофель:

Тот доктор?

Господь:

Воистину! Слуга он хоть куда!

Мефистофель:

Уже ни пьет, ни ест земную пищу,
Все рвется вдаль, все что-то ищет,
Безумен, что подчас осознает;
И самых ярких звезд от неба ждет,

И от земли – всех высших наслаждений,
Но все, что близко и любой полет
Не утолят ничуть его стремлений.

Господь:

Он служит, хоть запутался мудрено,
Но к ясности его я приведу.
Садовник знает: деревце зелено,
То будет и цветок, и плод в саду.

Мефистофель:

На что пари? Вам должно проиграть,
Коль разрешение изволите мне дать.
Его легко вести моей тропею.

Господь:

Пока он жив, и на земле – бери,
Тебе преград я не устрою,
Блуждает человек, пока горит.

Мефистофель:

Благодарю Вас, ибо с мертвецами
Возиться не желал бы много лет,
Румянец во всю щеку чтится нами,
Для трупа меня дома нет.
Игра же в кошки-мышки – вот по мне!

Господь:

Ну, ладно! От первоосновы
Ты душу эту отвлеки и завладей,
Коль сможешь, вниз тyani, стезей твоей,
И будешь посрамлен, признав снова:
Хороший человек, пусть и в блуждании,
Путь истинный несет в своем сознании.

Мефистофель:

Пусть так! Недолго то продлится.
Я за пари несколько не боюсь,
Лишь только я до цели доберусь,
Дадите мне триумфом насладиться.
В пыли он должен ползать, как моя
Родная тетя, знаменитая змея.

Господь:

Когда придешь, не будет порицания,
К тебе подобным я не чувствую вражды,
Из всех из вас, из духов отрицания,
Мне меньше в тягость плут и шельма – ты.
Энергия теряется так быстро,
И человек уж любит свой покой,
Пусть в спутники к нему идет нечистый,
Что будит к действию,
Пусть дьявольской рукой.
Но, подлинные вы сыны Господни,
Ликуйте в жизни, в щедрости красот,
Все вечное, живущее сегодня,
Любви пусть вашей оградит оплот,

А что парит в видении нечетком,
Крепите стойким мысленным потоком!
(Небо закрывается, Архангелы расступаются.)

Мефистофель (один):

Порой охотно я смотрю на старика,
И порывать остерегаюсь с ним навечно,
Как мило Господу не свысока,
С Дьяволом болтать так человечно.

(Vd. 3, S. 16–19).

Приложение 9

Ночь

(Узкая готическая комната с высокими сводами,
Фауст в кресле за подставкою для книги, неспокоен.)

Фауст:

Ах! Философские исканья
Познал, освоил врачеванье,
И в казуистике – старанье,
И к теологии, увы,
Прилежно навыки развил.
Безумец старый, здесь сижу!
Умен, но есть ли в этом прок-то;
Магистр пламенный и доктор,
Уже лет десять, как вожу
И вверх, и вниз, и вкривь, и вкось
Учеников своих за нос,
Не зная ни один вопрос;
Испепеля в сердце радость!
Хоть я разумней всех балбесов
Писак, святош, магистров в креслах;
Не мучат совесть и сомненье,
Не страшен Ад и искушенья –
Но Рай мне также незнаком.
Себя не числю знатоком,
Учителем или пророком,
Чтоб мир избавить от порока.
Ни благ, ни денег не доставил
Мой труд – ни почестей, ни славы;
Собачью жизнь я оставляю!
И магии себя вверяю.
Пусть духов сила и уста
Откроют тайны бытия,
Чтобы уже не тяжким потом
В познании открыл я что-то,
Как мир устроен в глубине
И связан действием извне,
Постиг бы сущностную связь
И больше бы в словах не вяз.
О смотришь, полная луна,
В последний раз ты на меня,

На полуночные мученья,
Когда за кафедрой мрачнел я:
И ты над книгою столетней,
Унылый друг, являлась мне!
Ах! мне бы в горной вышине
Шагать в твоём любимом свете,
Иль с духами парить в ущелье,
Иль по лугам скользить бесшумно,
Чад знаний смыть в твоей купели,
В твоей росе купаться лунной!
Увы! вновь спрячусь ли в темницу?
Конурку затхлую в стене,
Где даже свет небесный тщится
Пройти сквозь росписи в стекле.
Где ограничен книжной грудой,
Что черви гложут, пыль повсюду.
Где банок-склянок окружение,
И инструментов снаряжение,
И вещь в себе — прообраз Вещи,
Вот мир твой! Вот его размерцы!
И отчего твое трепещет —
Еще ты спрашиваешь — сердце?
И почему порывы столь
Неизъяснимо глушит боль?
Тебя взамен живой природы,
Там создал Бог, людей и своды,
В гнилое дымное кольцо
Берут лишь кости мертвецов.
Беги! В далекий край, по свету,
Таинственную книгу эту,
Что Нострадамуса рукой
Написана, возьми с собой.
Тогда узнаешь звезд движение,
Когда природа наставление
И силу внутреннюю даст.
А здесь, как разум ни горазд,
Но размышление сухое
Священных знаков не раскроет!
Я вашей, Духи, внял беседе,
Вы, если слышите, ответьте!

(Раскрывает книгу и видит знак макрокосма.)

А! Вот блаженство высшее дает
Мой взгляд, что лег поверх материй!
Я юной жизни чувствую полет,
И пыл струится в жерле всех артерий.
Пыл — это Бог? Что знаки написал,
Они мое неистовство смирили,
И сердце бедное вдруг счастьем озарили,
И силы внешние вокруг меня раскрыли,
И я таинственно восстал?
Я — Бог? Мне стало так светло,

Я в чистых линиях порядок созерцаю,
Творящую природу. Смысл слов,
Что говорит мудрец, теперь я знаю:
«Мир духов не закрыт; ты, ученик, смотри,
То – чувство заперто, то – сердце мертво!
Умой лучами утренней зари,
Живительными, грудь».

(Рассматривает знак.)

Как твердо
Двигается все к целому, летя!
Одно в другом вращается; снуют,
Как ангелы, сходя и восходя,
Друг другу ведра золотые подают!
С благоуханным колебаньем
Вселенский наполняя дом
Гармонией и сверхзвучаньем.
Какое зрелище! Но ах! Точней,
Лишь зрелище! Что так неясно,
Где грудь – источник жизни всей,
Что с небом и землею связан,
Туда припасть! Ты бьешь ключом!
Напрасно ль жажду горячо?

*(Нетерпеливо перелистывает книгу
и видит знак Земного Духа.)*

К другому знаку я влеком,
Ты ближе, Дух Земли, милее;
Уже я чувствую подъем,
Как от вина горю, хмелею.
Перенесу земные страсти,
И смело с бурями сражусь,
Ни скрежета, ни слома снасти,
Ни кораблекрушенья не боюсь.
Кругом заволочло –
Луна свой прячет свет –
Бледнеет лампа –
Всё туманно!
И бьются алые лучи
Над изголовьем – веет
Со сводов трепетом,
Я трепещу!
Ты здесь, мой званный Дух, я жду,
Я чувствую. Раскройся!
Ах! В сердце рвется этот Дух!
Я ощутить готов сполна,
Что значит новизна.
Я твой всем сердцем, покажись мне,
Ты должен! Должен! Пусть ценою жизни!

*(Берет книгу и таинственно произносит знак Духа.
Бьется красноватое пламя, Дух появляется в пламени.)*

Дух:

Кто звал меня?

Фауст (отворачиваясь):

Ужасное лицо.

Дух:

Меня толкнул, как колесо,
И серую дышал моею,
И – что...

Фауст:

Не выношу! Не мею!

Дух:

Молил явиться, задыхаясь,
Хотел услышать голос мой,
И вот к мольбе твоей склоняясь,
Здесь я! – Но жалкий страх какой,
Сверхчеловек, тебя терзает!
Где зов души? Где грудь, что враз,
Мир сотворив, в себя вмещает,
Где Духам равный тот экстаз?
Где, Фауст, ты, чей голос мне звучал?
И кто в меня так мощно проникал?
Ты это? Сникший от дыханья моего,
Трусливый червь?

Фауст:

Открыться ли тебе, огня созданье,
Я это! Фауст я, тебе подобный, равный, верь!

Дух:

В буре свершений, в житейских волнах,
Вздыхался и падал,
В вечных морях,
Смерть и рождение,
Ткань измененья,
Жизнь – это лава:
Так за станком тружусь, все связуя,
Тку Божеству одежду живую.

Фауст:

Ты странствуешь внутри, извне,
Дух деятельный, мы так схожи!

Дух:

Ты равен тем, кого постичь ты можешь,
Не мне! (*Исчезает.*)

Фауст (проваливаясь):

Не тебе?
Кому же?

С моим подобием Божиим
И даже не тебе! (*Стучат.*)

Фауст:

О смерть моя!
Я знаю, это фамулус!
Прекрасное разбито!
В видений сладостный избыток
Проныра бросит скуки груз!
*(Вагнер в халате и в ночном колпаке, с лампой в руке.
Фауст недовольно поворачивается к нему.)*

Вагнер:

Простите! Вы читали с чувством
Из греческой трагедии сейчас?
И я бы столь полезному искусству
Охотно поучился бы у вас.
Ведь ныне декламация в почете,
Комедиант священнику пример.

Фауст:

Когда комедианта вроде
Священник на его манер.

Вагнер:

Ах! Если кабинетом скован,
Мир видишь в праздник, и едва,
В подзорную трубу, из далека такого
Как убедят мои слова?

Фауст:

Без чувства пониманья нет,
Когда не из души, без упоенья,
То не откликнутся в ответ
Сердца на голые воззренья.
Сидите вы, высиживая вздор,
И жарите рагу из разной пищи.
И жалкой страсти раздуваете костер
Из кучки пепла вашей нищей!
То – восхищение детей и обезьян,
Быть может, это вам по вкусу,
Но путь от сердца к сердцу дан
Лишь чувствам чистым, безыскусным.

Вагнер:

Лишь дикция – ораторский успех!
Пожалуй, в этом я отстал от всех.

Фауст:

Оратор истинный – не пустозвон.
Себя высказывает разум
С искусством малым; если тон
Чувств искренен, то пышность фразы
К чему? Когда есть что сказать.
Охотиться ли нужно за словами?
И человечества обрезок завивать

К чему блестящими речами?
От них не более, чем от ветра толка,
Что шелестит в сухой листве.

Вагнер:

О Боже! Овладевать искусством долго,
Жизнь коротка. Как голове
При всём рассудке кругом не пойти.
Пока ключи сумеешь отыскать,
Жизнь промелькнет, – увы, на полпути
Бедняге нужно умирать.

Фауст:

Пергамент, тот святой родник,
Что бремя жажды разрешит,
Ты просветленья не достиг,
Когда в нем нет твоей души.

Вагнер:

Простите! Это – наслажденье,
В дух всех времен переноситься тенью,
Смотреть, что выдумал до нас мудрец,
И как потом мы преуспели наконец.

Фауст:

О да! До звёзд, до той звезды!
Мой друг, прошедшего листы
Нам не прочесть из-за семи печатей,
Что духом времени зовете вы –
Дух собственный ученой братии,
В котором отражение времен. Увы!
Частенько же при первом взгляде
Исходят из таких понятий:
Прошедшее – в чулане хлам,
Будь дело государственного толка –
Все изречения прагматика и только,
Что так приличествует кукольным устам.

Вагнер:

А мир! Дух человека, сердце!
Хотел бы каждый что-нибудь узнать.

Фауст:

Что значит знать! Какую дверцу
Открыть? Кто может правильное дать
Ребенку имя? Немногие, кто сердце рвал,
Кто черни созерцанье открывал,
Узнали что-то, и они
Давно распяты или сожжены.
Я вас прошу, друг, за полночь уже,
Нам надобно сейчас прерваться.

Вагнер:

А мне б совсем не спать, остаться,
Так по-ученому все обсуждать,
Но завтра, в первый день пасхальный,

Вопрос-другой могу ль задать?
Хоть знаю много, но стараний я ль
Не приложу, чтоб всё узнать. (Уходит.)

Фауст (один):

Коль для него надежда есть пока,
К материям он прилипает пошлым.
Богатства рыщет жадная рука,
И рад, коль дождевого червяка
Найдёт! И этот голос должен
Звучать, когда я с Духом говорю?
Но ах! На этот раз благодарю
Тебя, несчастнейшее существо,
Что от отчаяния избавил моего
И спас от разрушений адских.
Ах! Виденье было столь гигантским,
Что карликом себя я ощутил.
Я – кто подобие Божества, зеркало
Истины почти, кому она мерцала
В небесной неге, средь светил,
Простого смертного кто выше.
И даже херувима превзойдя,
Чья мощь в природных венах дышит,
Я смел, в предчувствиях летя,
Божественною жизнью упиваться!
Но слово гулкое меня поймало,
И дерзости как не бывало,
С тобою мне уж не равняться!
Во мне есть сила до тебя подняться,
Но удержать тебя не властен я.
В блаженное мгновенье то, признаться,
Большим и маленьким я чувствовал себя,
Толкал назад меня ты так сурово,
В удел простого смертного, во тьму.
Чего мне избегать? Кто молвит слово?
Повиноваться ль натиску тому?
Ах! Мы от дел своих, страдая,
Задерживаем нашей жизни ход,
И чуждое, материя чужая
К прекраснейшему пристаёт.
Чуть достигаем мы блаженства,
То объявляется пустой игрой,
И вдохновенье наше, совершенство –
Все стынет в суете земной.
Фантазия в полете небывалом
В стремленье к вечному вмещает небосклон,
Как вдруг обходятся пространством малым,
Коль счастье разобьет водоворот времен.
И сразу в сердце вьет гнездо забота,
И тайные страдания растит,
Баюкает себя тревожной нотой,
И разные личины мастерит.
То выступает в маске: дом, жена, ребенок,

То яд, кинжал, пожар, потоп,
И ты дрожишь, хоть нет урона.
И плачешь про запас, на случай, на потом.
Нет, не богам, – прочувствовал глубоко, –
Подобен червю я, что прах грызет,
И роется в пыли, живет до срока,
Когда ногой его раздавит пешеход!
Не прах ли возвышается стеной
Из сотни полок, что меня стесняет?
Не хлам ли многократный мишурой
В побитом молью мире окружает?
Здесь ли найду, чего мне не хватает?
И тысячу ли книг мне стоило прочесть,
Чтобы узнать, что всюду люд страдает,
Однако там и сям счастливцев есть.
Что скалишь зубы, череп, словно мозг твой,
Как мой, когда-то сбитый с толку,
Дня легкого искал он темною порой,
Как истину, ища в ночи иголку.
От инструмента слышу я издевку,
От колеса, сцепленья, валика с скобой:
Стоял у врат, держал ключи так ловко,
Засов не поднял, хоть с кудрявой головой.
Хранится тайна и при свете дня,
Не даст природа снять с себя завесы,
Коль Духу не откроется она,
То и рычаг с винтами бесполезны.
Ты — мне ненужный инструмент, старье,
Отцу когда-то годный для работы.
Тебе, колесико, коптиться все,
Как лампе на бюро чадить под своды.
Уж лучше б промотал я эту малость,
Чем так потеть от этих мелочей,
Ты из наследства, что тебе досталось,
Полезное используй и владей.
Все прочее – обуза, чаще
Используй с толком миг творящий.
Но почему мой взгляд туда летит?
Иль та бутылочка для глаз — магнит?
И почему во мне звучат те струны,
Как будто я в лесу, в сияньи лунном.
Приветствую тебя, моя фиала!
В тебе я чту с благоговеньем

Искусство человека, ум немалый,
Ты – сонных соков воплощенье,
Сил гибельных исход и суть,
С хозяином любезной будь!
Тебя я вижу – боль стихает,
Заполучу – на убыль пыл,
Прилив души моей спадает,
Я изгнан в море высших сил,
У ног моих прилив зеркальный,
День новый манит новой далью.
На крыльях огненная колесница
Парит. Ко мне, сюда! Готов я
В путь, в эфир проникнуть, влиться,
В иные сферы бытия.
То – жизнь высот, блаженство, нега!
Ты заслужил ли, червь, такой?
Да, к милому для человека
Земному солнцу стань спиной!
Посмей раскрыть ворота те,
Где каждый в страхе лишь крадется,
Деяньями той высоте
Не уступай по благородству.
И не дрожи пред пустотой,
Где муки все фантазия рисует,
И к переходу, к щели той,
Вкруг рта которой Ад щерится,
Ты весело иди рискуй,
Хотя б в ничто тебе излиться.
Хрустальная сойди же, чаша,
Покинь свой старенький футляр,
Как на пирах сияла старших,
Серьезных веселя гостей,
Поднять мог тост за друга каждый,
И роскошь росписи твоей
Истолковать красиво суть,
Долг пьющих – рифмой щегольнуть,
И залпом осушить нутро,
Как в юности ночной порой!
Уж не подать тебя соседу,
И остроумье не в цене,
Твой сок – хмельной и бурый цветом,
Заполнит пустоту во мне,
Я к этому готов вполне,
Глоток последний тотчас пью —
Как утру праздничный салют.
(Подносит чашу к губам. Звон колоколов и песнь хора.)

Хор ангелов:

Христос воскрес!
Радость с небес
Смертному, кого
Губит родовой
Круг порочный здесь.

Фауст:

Какой глубокий звон и светлое звучанье
Отринули от уст моих бокал?
Час Пасхи праздничный и ранний
Звон колокольный возвещал?
И ангельский летит хорал,
Как некогда от гроба к свету
Началом Нового Завета.

Хор мироносиц:

Мы с благовонием
Мирро, лелея тело Его,
С плачем и стоном
Здесь положили,
Обвили всего;
Мы пеленами
Опрятно тело и лоб –
Ах, не нашли мы Христа,
Пред нами –
Пустующий гроб!

Хор ангелов:

Христос воскрес!
Блаженны христиане,
Кто вынес испытанье,
Кто исцелен страданьем,
Благословен с небес!

Фауст:

Кого зовете вы и властно, и так сладко,
Меня ль из праха силитесь поднять?
Для кротких существует благодать,
Я слышу весть, но вера моя шатка;
А чудо – веры есть любимое дитя,
К тем сферам не рискну стремиться,
Откуда весть заоблачных отчизн.
Мне с юности колокола – друзья,
И снова будят во мне жизнь.
Вновь в строгой тишине субботней
Небесный поцелуй летит.
И колокол во мне Господний
Молитвой жаркою звучит;
Неизъяснимое желанье
Ведет меня сквозь луг и лес,
В слезах горячих, в трепетаньи
Я чувствую, что мир воскрес.
Мне песня детства возвестила
Весну, пасхальный свет, мечты,
Воспоминаний чистых сила
Спасла у роковой черты.
О лейтесь, звуки, слезы, свято,
Земля берет меня обратно!

Хор учеников:

Вот погребенный
Уже наверху,
В славе нетленной
Вознесся, ликуя.
Единое сущее
Животворящий,
Ах, мы грядущее
Страданьем обрящем!
В скорби Своей заповедал спасение,
Плачем мы, видя Твое воскресение!

Хор ангелов:

Христос воскрес!
Он вырвался из плена
Пелен и тлена!
Вам весть с небес,
Подвижники Христа,
Несущие слово
О братстве Христовом.
В странствии благоденственном,
С вестью о блаженстве нам,
Учитель сейчас,
Близ вас!
(Vd. 3, S. 20–32).

Приложение 10**У ворот**

(Гуляющие всех сословий выходят из ворот.)

Подмастерье:

Зачем идете вы туда?

Другие:

Мы в дом охотника спешим.

Первый:

А мы на мельницу хотим.

Один из подмастерьев:

Советую идти к запруде.

Второй:

Дорога некрасивой будет.

Другие:

Ты с нами или с ними?

Третий:

Нет, с другими.

Четвертый:

В Бургдорф дорога для сметливых.
И, верно, там любой найдет

Красивых девочек и пиво лучшее,
И драку – первый сорт!

Пятый:

Ты, малый, весельчак!
Спина, поди,
Уж просит палки в третий раз.

Кто-то:

Тех мест боюсь, не хочется идти.

Служанка:

Нет-нет, я возвращаюсь в тот же час.

Другая:

Мы там его найдем у тополей.

Первая:

Ну, это счастье не мое,
Вам хорошо идти вдвоем,
С тобой плясать ему милей.
А мне какое счастье в том?

Другая:

Он не один, наверняка, придет.
С ним будет тот, такой кудрявый.

Подмастерье:

Светлей вокруг, когда так браво
Шагают девушки. Ну, брат, вперед.
Покрепче пиво и табак нам надо
И бойкую служаночку в нарядах.

Горожанка:

Вот посмотрите на юнцов опять!
Стыд и позор по всей округе,
Могли бы общество найти под стать,
Нет, бегают за юбками прислуги.

Второй подмастерье:

Так не спеши! Вот случай редкий,
Там сзади есть изящней, и одна
Из тех двоих, моя соседка.
Мне очень нравится она.
Они идут неторопливо,
Давай-ка подойдем учтиво.

Первый:

Э, нет, дружок!
К чему заботы!
Идем быстрее, дичь упорхнет!
Та ручка, что с метлой в субботу,
Уж в воскресенье с лаской льнет.

Горожанин:

Мне бургомистр новый не по нраву,
Он с каждым днем становится наглей,
Он ничего не делает на славу,
Жизнь в городе день ото дня трудней.

Ужесточаются законы, страх.
И подати растут, как на дрожжах.

Песенка нищего:

Вы, господа хорошие и дамы!
Вы разодеты так, румяны!
Благоволите на меня взглянуть,
Нужду мою умерить хоть чуть-чуть,
Чтоб мне впустую на шарманке не играть.
Тот радостен, кто любит отдавать.
День общего гуляния хорош,
Коль урожай богат на медный грош!

Другой горожанин:

Нет в праздник лучшего занятия,
Чем разговоры о войне,
Как бьются меж собою братья
Там, в Турции, или в другой стране.
Пьешь рюмочку и смотришь из окна,
Как корабли скользят по речке;
А дома мир и тишина,
И рад поставить Богу свечки.

Третий горожанин:

Я, милостивый мой сосед,
Все это так же понимаю,
Пускай воюет целый свет.
Пусть черепа себе ломают,
Лишь дома жили б мы без бед.

Старуха (девушке простого происхождения):

Ай, расфуфырена молодка,
Ну просто глаз не отведешь!
Поменьше гордости, а то как
Понадоблюсь, ко мне придешь.

Девушка простого происхождения:

Агате, прочь! От ведьмы, от греха,
Нельзя идти нам с ворожеей
Хотя в ту ночь, святого-то Андрея,
Она мне показала жениха.

Другая:

И мне в кристалле показала,
Он на военного похож, смельчак,
Ищу, но не найду никак.

Солдаты:

Крепости штурмом
С бойницами башен.
И неприступных
Девочек также,
Вот что нам надо!
Прекрасна награда
За нашу отвагу!
И смерть, и победу
Нам трубы трубят.

В атаку, атаку!
Твой жребий, солдат.
Пусть дело и крепость
Себя отдают,
За нашу отвагу,
За доблесть и труд!
Вот что нам надо,
Прекрасна награда,
Солдаты идут.

Вагнер:

Мне с вами, доктор, прогуляться
Почетно и полезно так;
Ведь это чуждо мне, признаться,
Я неотесанному враг.
Все эти скрипки, крики, кегли.
Мне просто ненавистен звон,
Их буйство, пенье, звуком неким,
Что словно духом злым рожден.

(Крестьяне под липой. Танец и пение.)

Пастух на танцах первый франт —
Жакет цветной и яркий бант,
На голове его венки,
Во всю пиликает смычок.
Ура-ура, юхейса-хейса,
Гуляй, народ, пляши и смейся.
Припал к девице горячо,
Потом толкнул локтем в плечо,
Румяная в ответ ему:
«Ну что за глупости? К чему?»
Ура-ура, юхейса-хейса,
Гуляй, народ, пляши и смейся!
Проворно в круг вошел пастух,
И заплясали во весь дух!
И фалды сюртуков взлетают!
И щеки красные пылают!
Рука в руке, и не спеша
В кружок идут, едва дыша!
Ура-ура, юхейса-хейса,
Гуляй, народ, пляши и смейся!
Бедро у локтя, ай-я-яй,
«Ты так меня не прижимай!
Обманутых невест не счесть!».
Но как сладка в сторонке лесть.
Под липою издали
Едва слышна игра смычка.
Ура-ура, юхейса-хейса,
Гуляй, народ, пляши и смейся!

Старый крестьянин:

Прекрасно, доктор, мы в почете,
Вы нами не пренебрегли,

Среди простых людей идете,
Столь образован и велик.
При всем народе я желаю
Преподнести кувшин до края,
Напиток полный, от души,
Он вас, конечно, освежит.
А сколько капель в сем сосуде,
То столько дней вам сверху будет.

Фауст:

Напиток этот принимаю
И блага всем в ответ желаю!

(Народ собирается в круг.)

Старый крестьянин:

Поистине, как благотворно,
Что в радости вы к нам пришли,
И в час недобрый, самый черный
Умели горе разделить.
И многим век продлил их краткий,
Отец ваш, – живы до сих пор, –
Из жерла вырвав лихорадки,
Дав эпидемии отпор.
И вы, так молоды тогда,
Шли в каждую больницу, мимо
Заразы, трупов, но всегда
Вы проходили невредимо.
Помощнику, что Бог нам дал,
Помощник сверху помогал.

Все:

Здоровья мужу, что надежен,
И долго помогать нам может.

Фауст:

Склонись пред тем, честной народ,
Кто помощь Свыше нам дает.

(Идет с Вагнером дальше.)

Вагнер:

Какими чувствами ты дышишь,
Великий муж, какой почет!
О счастлив, кто от дара Свыше
Такую пользу извлечет!
Тебя показывают детям,
Отец – сынишке, все бегут,
Теснятся, спрашивают: этот,
Танцор и скрипка ни гу-гу,
Идешь – они встают в ряды,
Уже и шапки вверх летят,
Вот-вот колени преклонят,
Как если бы внесли Дары Святые.

Фауст:

Еще два шага к тому камню,
Присядем, наберемся сил.
Здесь часто я в раздумьи давнем
Себя постами изводил.
Надеждой полон, в вере крепок,
В слезах, со вздохом ли немым,
Молил у Господина неба
Я окончания чумы.
Хвала звучит насмешкой скверной,
Когда б ты мог в душе прочесть,
Что сын с отцом, уж это верно,
Не заслужили эту честь.
Отец мой личностью был темной,
Хоть честно, но на свой манер,
С причудливостью огромной
Он размышлял о тайнах сфер
Природы. И среди адептов
Дверь в кухне черной запирал,
Согласно множеству рецептов,
Он противоположное мешал:
Там рыжий лев, жених отважный
В брак с лилией вступал в воде.
Затем в огне горел бесстрашно,
И сплав рождал союз их тел –
Одежды пестрые сверкали
Царицы юной под стеклом.
Тот сплав, ту радужную жидкость
Мы королевой юной звали,
Но пациенты умирали,
Лекарство то таило зло.
Никто расспросов не чинил,
Что с тем, кто зелье Ада пил.
Там хуже и страшней чумы
В горах свирепствовали мы.
Я тысячам сам дал отраву.
Звучит укором мне прямым
То, что поют убийцам славу.

Вагнер:

К чему столь горестное мненье?
И не довольно ли того,
Что добросовестно уменье
И честно ваше мастерство?
Когда отца ты уважаешь,
Он передаст охотно все.
Коль сам ученость умножаешь,
Достигнет сын твой всех высот!

Фауст:

О, счастлив, кто надеждой жив
Из моря заблуждений выплыть!
В невежестве весь мир лежит,

А опыт, знания погibli.
Но пусть не меркнет благодать
Такого часа от унынья,
Зеленым хижинам сверкать,
Пока закат над ними стынет.
О, мне б крыло, что от земли
Поднимет к солнцу. Вслед летая,
Тогда б увидел я вдали
У ног моих в лучах горящих
Весь мир безмолвный, что притих,
Насмешек пепел, и звенящий
Ручей в потоках золотых.
Тогда богоподобный бег
Прервать бы скалы не сумели,
Уж море видно из-под век,
И бухты ярко засинели.
Вот, кажется, сама с высот
Заря спускается богиней,
Готов пить вечный свет ее,
День впереди, за мною сумрак синий.
И сверху небо, море подо мною,
Прекрасный сон, но тает нить.
Ах, к крыльям духа как такое
Телесное крыло крепить!
Ведь дух наш от рожденья верен
Стремленью ввысь, под небосвод,
Когда в голубизне затерян,
Нам песню жаворонок льет,
Когда над елями крутыми
Орел крылами воспарит,
И над морями, над пустыней
Журавль на родину летит.

Вагнер:

И я с причудами порою,
Такого все ж порыва не пойму,
Да наглядись на лес и поле вволю,
Зачем крыло тебе, к чему?
Вот это радость, когда дух в полёте
От книги к книге, за листом листок,
Ночь зимняя, глядишь, уж на излёте.
Внутри тебя тепло, блаженства ток,
А развернешь пергамен древний,
Ах! Словно небо пред тобой!

Фауст:

Одна лишь склонность в твоих венах,
О, никогда не знай другой!
Ах! Две души во мне – жилицы,
И обе жаждут отделиться;
Одна к земле со страстью льнет,
И держится за мир так цепко,
А та из пыли себя рвет

К обители высокой предков.
О, в воздухе есть духи, что
Между землею властвуют и высью,
Так оторвись, душа, от сферы золотой,
Неси меня к той новой, пестрой жизни!
Волшебный плащ бы только мне,
И был бы я в любой стране!
И ценность бы его была
Не меньше, чем у короля!

Вагнер:

Не призывайте духов стаи,
Что в сферах быстро нарастают,
Тысячекратная опасность
Со всех концов грозит всечасно!
Там с севера их жало злое
Нацелено в тебя стрелою;
С востока тянутся, ссыхаясь,
Твоими легкими питаюсь,
Там в полдень из пустыни зной
Тебя накроет с головой,
А с запада чуть ветерок,
Так тут же ливневый поток.
Вредить охотники и живо
Внимать и слушаться фальшиво,
Прикинуться, что к небу близки,
И шепелявить по-английски.
Идем, однако! Вечереет,
Мир серым стал, и мгла густеет,
Домашний ценят вечером уют.
Но что ты встал, чему дивишься ты,
Что разглядел в объятых темноты?

Фауст:

Пес черный, видишь, рыщет по жнивью?

Вагнер:

Давно уж на него смотрю,
Но не придал ему значенья.
Я вижу только – пудель черный,
У вас, наверно, зрения обман.

Фауст:

Мне кажется, что он упорно
Плетет вокруг нас магический капкан.

Вагнер:

Он, подбегая, явно трусит,
Хозяина искал, а тут два чужака.

Фауст:

Он близко. Круг уже столь узкий.

Вагнер:

Не привидение, видишь, пес наверняка.
То трусит, то ворчит порядком,

То вдруг на брюхо ляжет,
Хвостом виляет, лижет даже,
Собачьи все повадки.

Фауст:

Иди сюда! Ко мне! Ко мне!

Вагнер:

Смышленный по-собачьи он вполне.
Стоишь спокойно – он на стреме;
Чуть кликнешь – в два прыжка уж здесь,
Отыщет все, коронный номер –
За палкой, брошенной в воде.

Фауст:

Ты прав, не нахожу и следа
Духа в нем, все дрессировка это.
(Vd. 3, S. 32–42).

Приложение 11

Но, ах! Где воодушевление?
Поток в груди иссяк, молчит.
Зачем так кратко вдохновение,
И снова жажда нас томит?
Что ж, опыта не занимать,
Как обойтись с нехваткой нашей:
Мы снова ищем благодать,
И Откровения вновь жаждем,
Которое всего сильнее,
В Евангелии пламенеет.
Не терпится прочесть исток,
Чтобы однажды, с добрым сердцем,
Святой оригинал я смог
Перевести на свой немецкий.

(Открывает книгу и начинает переводить.)

Написано: «В Начале было **Слово!**»
Вот здесь я запинаюсь. Как мне быть?
Столь высоко мне Слово оценить?
Перевести я должен снова,
Коль осенен небесной силой.
Написано: «В Начале **Чувство** было».
Обдумай лучше первую строку,
Чтобы перо не сбилось на бегу.
Возможно ли, чтоб Чувство все творило?
Должно стоять: «Была в Начале **Сила!**»
Записываю, зная наперед,
Что не годится снова перевод.
Вдруг Духа вижу я совет и смело
Пишу: «В Начале было **Дело**».
(Vd. 3, S. 44).

Приложение 12

Рабочий кабинет

(Входит Фауст с пуделем.)

Фауст:

Покинул я лугов разлив,
Где ночь пророческая кружит,
Священный ужас в нас вселив,
Разбудит лучшую в нас душу.
Вот бурь порыв уже угас,
Утихли страсти и смятенье,
Земной любовью светит в нас
Любви Божественной веление.
Пудель, уймись! Не носись взад-вперёд!
Что ты вынюхиваешь на пороге?
Ляг на подушку, за печь, сей почёт
В знак благодарности, что на дороге
Ты забавлял нас своею игрой,
Ну, а теперь ты мой гость дорогой.
Ах! Когда в келье твоей горит
Лампа ночная радушно,
Словно в душе твоей свет разлит,
Сердце себе послушно.
Разум тогда уже не молчит,
Новой надежды токи,
Жизни жаждут найти ключи,
Жизненные истоки!
Пёс, не ворчи! Звукам святым,
Что охватили меня внезапно,
Эти животные звуки чужды.
Люди смеются над непонятным.
Ропщут на благо, на то, что прекрасно,
Ропщут на то, что им неподвластно.
Это ворчанье тебе сродни,
Хочет собака бурчать, как они?

(Он открывает том и приступает к работе⁷⁶⁸.)

<...>

Фауст:

Раз в кабинете вдвоём с тобой,
Пудель, долой этот вой!
И лай долой!
Теперь от такого соседства
Куда самому бы деться!
Из нас двоих, прости,
Кто-то должен уйти.
Увы, право гостя нарушу,
Дверь открыта, беги наружу.
Но что я вижу? Быть не может!

⁷⁶⁸ Следует процитированный нами фрагмент «Im Anfang war...». Затем Фауст снова обращается к пуделю.

Такая тень? Реальность? Сон?
Растёт мой пудель больше, больше!
Всё шире и длиннее он,
Уж облик это не собачий!
В дом призрака впустил я, не иначе!
Он выглядит уже, как бегемот,
С глазами огненными, пастью!
Для адской эдакой напасти
Ключ Соломона подойдёт.

Духи (в движении):

Один из нас попался сам!
Не угодите следом тоже!
Как боится в капкане лиса,
Адский пройдоха в дрожи!
Будьте все настороже,
Он парит туда-сюда,
Вверх и вниз его круженье,
Выпутался он уже,
Поддержите, он всегда
Много делал одолжений.

Фауст:

Чтоб встретить зверя – звук не плох –
Скажу заклятье четырех.
Саламандра, пылай,
Ундина, змеись,
Сильф, растай,
Кобольд, трудись!
Кто не знает четыре эти стихии в мире,
Их свойства и нити, –
Духов не повелитель!
Исчезни в огнях,
Саламандра!
Сливайся в ручьях,
Ундина!
Сияй в метеорных мирах,
Сильф!
Домашнюю помощь дай,
Инкуб! Инкуб!
Выступи! Знак замыкай!
Никто из них в нём не застрял,
Как я заклятья ни читал.
Ослабился, лежит спокойно,
Я вижу, что ему не больно!
Начну сильнее заклинать,
Ты должен слушаться начать.
Ты, малец,
Из Ада беглец?
Так смотри на знак,
Покоряется всяк
Ему из черных полчищ.
Ощетинился! Что, не хочешь?

Подлое существо!
Прочтешь ли его?
Предвечного, Тайного,
Неизреченного, Явного.
На всех небесах Сущего
И Вездесущего!
Уж изгнанный за печку, он
Вновь разбухает точно слон,
И заполняет все пространство,
В тумане хочет распластаться.
Не поднимайся к потолку!
К ногам ложись, не то, не лгу,
Угрозы для тебя не тщетны,
Спалю тебя огнем священным!
Не жди
Огня святого Троицы,
Не жди
Искусств моих сокровищниц!
(Vd. 3, S. 42–45).

Приложение 13

*(Дым рассеивается, и Мефистофель выходит из-за печи
в одежде странствующего схоласта.)*

Мефистофель:

Ну, что за шум? К услугам вашим кто?

Фауст:

Схоласт и странник! Вот так штука!

Так вот зарыта где собака.

Мефистофель:

Мое почтение наукам!
Я с вами попотел, однако.

Фауст:

Как ты себя зовешь?

Мефистофель:

Вопрос, сдается, пустяковый,
Кто столь пренебрегает словом,
Кто так от видимости сам далек,
Стремится в суть глубин, в исток.

Фауст:

У брата вашего видна
Обычно сущность в именах,
Лжец, Вельзевул иль Сатана ли –
Суть слишком ясно указали.
Так кто ты?

Мефистофель:

Часть силы я,
Что зло желает вечно и дарит благо.

Фауст:

Что за словами спрятано, однако?

Мефистофель:

Я дух, что вечно отрицает! У меня
Есть основание: все, что возникает,
Тем ценно лишь, что погибает.
И было б лучше, чтоб ничто не возникало.
Все, что вы, люди, называете грехом,
Иль разрушением, короче, злом,
Моя стихия, что меня питала.

Фауст:

Ты называешь себя частью,
Но весь стоишь передо мной.

Мефистофель:

Я правду скромную сказал. Как часто
Человек, мир маленький и шутовской,
Себя считает чем-то целым. Я часть части,
Что была в начале всего. Часть тьмы я той,
Что породила свет, величественный свет,
Он место, ранг оспаривает смело
У матери-ночи. Но мощи нет,
Как ни стремится он прилипнуть к телу,
Отраженный, он устремляется от тела,
Прекрасным делает он тело,
И сдерживает тел движенье,
И, чую, ждать не долго пораженья.
С телами гибнуть – вот его удел.

Фауст:

Я понял миссию твою
Великое разрушить ты не в силах,
По мелочам вредишь во всем.

Мефистофель:

И больше проку в этом было!
То, что великому Ничто соперник –
Нечто, этот неуклюжий мир,
Какие б ни крутил я круговерти,
Он не теряет ориентир.
Шлю шторм, землетрясения, пожары –
Моря спокойны, и вертится шарик!
Проклятый сброд, зверья, людей отродье,
Уж нечем им прикрыться вроде,
Хоть хорони их вновь и вновь,
Все новое восполнит кровь!
Так без конца, сойти с ума!
В земле, в воде или воздушным роем
Зародышей несется тьма
В тепло и холод, в сушь или сырое.
Не будь огнем я обеспечен,
Боюсь, хвалиться было б нечем!

Фауст:

А ты живительной той силе
Творящей благотворно так,
Сжимать пытаешься в бессилии
Холодный Дявола кулак.
А чем еще бы мог быть грозен
Ты – хаоса прекрасный сын!

Мефистофель:

Поговорим о том серьезней
Мы в следующие разы!
Могу откланяться на сей раз?

Фауст:

К чему вопрос? Теперь, надеюсь,
Когда мы знаем друг о друге,
Зайдешь, как сможешь, на досуге.
Окно перед тобой и дверь,
И дымоход тебе известен.

Мефистофель:

Преграда есть, увы, теперь,
Чтоб прогуляться в этом месте –
След друда на пороге вашем.

Фауст:

Тебе так пентаграмма страшна?
Ай, адский Сын, скажи-ка мне,
Как ты вошел тогда извне?
Как Дух подобный обманулся?

Мефистофель:

Ты рассмотри! Знак растянулся,
Вот этот угол чуть снаружи,
И потому слегка открыт.

Фауст:

Вот это да, чуть шире-уже,
И ты мой пленник, все решит
Удачный случай! Все – в удаче.

Мефистофель:

Подвоха не заметишь пудель мог,
Теперь же дело обстоит иначе,
И Дяволу не выйти за порог.

Фауст:

Ступай в окно без всякого вреда.

Мефистофель:

Дявола закон и привидений доля –
Обратно тою же дорогой, что сюда.
Свободный вход, а выход подневольный.

Фауст:

Имеет даже Ад свои законы?
Прекрасно! Нельзя ли заключить нам пакт?

Мефистофель:

Что обещают, наслаждайся так,
Здесь не урвать, и нет резона,
Но вкратце это все не изложить,
Обсудим с той и с этой стороны,
Прошу весьма на сей раз отпустить.

Фауст:

Но погоди, останься на мгновение,
И Расскажи преданья старины!

Мефистофель:

Нет, выпусти меня! По возвращении
Готов на все вопросы я ответить.

Фауст:

Но не преследовал я никого,
Ты сам попался в эти сети.
Кто держит Дьявола, держи его!
В другой раз скоро не словить.

Мефистофель:

Да я готов, раз так тебе угодно,
С тобою за компанию побыть.
Условимся, что за искусствами моими
Мы скоротаем время.

Фауст:

Охотно,
Коль занимательно умение.

Мефистофель:

За этот час приобретешь ты больше,
Мой друг, чем в целый скучный век,
И песни нежных духов, и искусство,
Прекрасных образов волшебная игра,
То — не пустое чародейство чувством.
Ты усладишь свой вкус, свое чутье,
Все наслажденье принесет.
Не нужно здесь приготовлений,
Мы вместе, начинайте пение!

Мефистофель:

Он спит! Так, ветреные, хрупкие юнцы!
Он убаюкан славно, молодцы!
За сей концерт обязан верно вам.
Нет человека, чтобы черта удержал.
Порхали вы, и сон его обьял,
Вы погрузили в море сладких грез его.
Чтоб снять с порога колдовство,
Не нужно заклинаний длинных,
Здесь требуется зуб крысиный,
Уже шуршит одна от слова моего.
Крыс господин, мух и мышей,

Лягушек, и клопов, и вшей.
Приказывает в краткий срок
Обгрызть смелее сей порог,
Как только маслом его смажет,
Подскочишь ты сюда отважней.
Живей за дело! Острие,
Препятствие в пути мое,
Уж на ребре –еще укус...
Ну, все. Спи, Фауст, я еще вернусь!

Фауст (*проснувшись*):

Уснул; однако, это странно.
Мир духов так меня сковал,
Во сне ль я Дьяволом обманут?
И пудель от меня сбежал?
(Vd. 3, S. 46–52).

Приложение 14

Мефистофель:

Так нравишься ты мне. Вполне поладим.
Чтоб у тебя изгнать хандру,
Я здесь, как юнкер знатный, в красном платье,
Расшитом золотом вокруг.
Глянь: петушиное перо на шляпе
И пальтецо – тяжелый шелк.
Советовал тебе взять шпагу я бы,
Как я одеться – был бы толк.

Фауст:

В любом из платьев буду я, пожалуй,
Всю муку тесной жизни знать.
Я слишком стар – играть лишь мало,
Я слишком молод – не желать.
Что может мир мне дать помимо звона
Извечной песни, что звучит:
Нуждаться должен ты и быть лишенным! –
Вот песнь, что в уши нам летит.
Вот музыка, что каждому знакома.
И каждый час – до хрипоты,
Всю жизнь поет до хриплого излома –
Песнь: быть лишенным должен ты!
И только ужас знаю в пробужденье
Я по утрам, и горечь слез,
Предвидя день, что вновь по истеченьи
Мне исполненья не принес
Ни одного, ни одного желанья.
Предчувствий сладость отравив,
Упрямым критиканством и взысканьем
Творению груди чинит
Преграды тысячью гримас.
И ночью, как придет она,

В постель я лягу, новым страхом стиснут,
Вновь передышка мне дана –
Неистовые сны все ближе, ближе.
Бог, что живет в моей груди,
Могуществом всех сил моих превыше,
Меня в волненье привести
До самой глубины может, но снаружи
Ничто не в силах завертеть,
Меня существованье душит,
Жизнь в тягость, и желанна смерть.

Мефистофель:

И все же смерть – гость не вполне желанный.

Фауст:

Блажен, кому вьет у виска
Она в победоносном блеске лавры,
Хоть кровь на них; кому близка
Смерть, бьющая торжественно в литавры!
И в развлечении сладка
В объятии девицы после танца,
Мелькнувшего, как жизнь, и как
Я счастлив был бы с ней в тот миг расстаться,
Когда сразит меня восторг
Той силой духа высшего порядка.

Мефистофель:

Но смерти сок ты все ж отторг.

Фауст:

Шпионить, кажется, тебе так сладко.

Мефистофель:

Я не всеведущ, я осведомлен.

Фауст:

Из сутолоки страшной, чувств смятенья
Я звуком был знакомым извлечен.
Я, как дитя, прельстился воскресеньем
И отзвуком былых времен.
Я проклиная все, что душу гонит,
Соблазном и фиглярством охватив,
В пещеру скорби, в темень преисподней,
Под льстивый сладостный мотив.
Будь проклято высокое воззренье,
Чем дух взлелеян и объят.
Будь прокляты обманные явленья,
Что чувства давят и слепят.
Клянусь, что в грезах лицемерно славу
Пророчит, имя на века,
Клянусь любую льстивую забаву,
Будь то ребенок, плуг, слуга,
И обладанье женщиной клянусь я,
Маммон, что к подвигам зовет,
Будь проклят он, что праздностью чаруя
Подушку радостно несет.

Проклятие бальзаму винограда
И преклонению любви,
Как высшей и божественной усладе,
Проклятий не остановить!
Проклятие и вере, и надежде, –
Всему, чем я обманут был,
И, главное, всего сильнее и прежде
Клянусь терпенье, что есть сил!

Духи, хор (*невидимы*):

Увы! Увы!
Мир разнесен!
Прекрасный гений
Потрясен,
Оставив тени,
И кулак
Поверг во мрак
Жестоко
Мир полубога!
Несем обломки в пустоту,
Потерянную красоту,
Во мраке тая,
Оплакиваем.
Сильнее, чем сыны земли,
В своей груди
Мир возведи
Чудеснее,
И утоли
Печали,
Чтоб песни
Вновь звучали!

Мефистофель:

Вот крошки мои,
В сердце таи
Их умный совет –
Радостно жить,
Дерзать и творить!
Уединения бред,
Где чувства и соки
Замедлили токи,
Оставь, отринь и
Забудь!
За ними
В путь!
С тоскою перестань играть,
Что коршуном грызет твою породу,
Дурное общество дает понять –
Ты не один, будь даже и в Аду,
Однако, я не то имел в виду,
Чтобы толкать тебя к отъявленному сброду.
Хоть я не из великих, мелкий черт,
Но я твою исполню волю –

Со мной соединившись, – вот эскорт! –
Шагать сквозь жизнь. –
Так я охотно соизволю.
Я тотчас твой, твой спутник, твой слуга,
Как угодить тебе – известно мне.

Фауст:

И что же должен я тебе взамен?

Мефистофель:

По времени рассрочка велика.

Фауст:

Нет, нет! Бес – эгоист, я знаю,
К богоугодному не склонен он деянью,
Скажи условия яснее ты –
С таким слугой не миновать беды!

Мефистофель:

Я здесь к тебе на службу поступаю,
И роздыху по твоему кивку не знаю;
Лишь по ту сторону очутимся с тобой –
Ты должен сделать то же – стать слугой.

Фауст:

Потусторонностью я мало озабочен,
Как только разобьешь ты мир в куски,
Возникнет вслед за этим новый. – Впрочем,
Мне здешние волнения близки.
Моим страданиям это солнце светит,
Веселья ключ из этой бьет земли,
Но оторвусь – и, может быть, отметит
Мои дерзания победа в той дали?
Однако, все, ни слова, есть ли грех,
Любовь иль ненависть, или иной каприз,
И есть ли также в сферах тех
Деление на верх и низ.

Мефистофель:

Мысли в том же духе! Соединись со мною!
И с радостью мои художества смотри!
Я в лучшем виде для тебя устрою
То, что никто не видел. – На пари!

Фауст:

Мгновению скажу: ты так прекрасно!
Останься же, и в тот же миг
Ты цепи дай, в которых я угасну,
Погибну – цели ты достиг.
Раздастся пусть тогда звук колокольный,
Печальный похоронный звук,
И ты от службы отстраниться волен,
Освобожден от всех услуг.
Часы стоят, и стрелка вниз упала,
Прервется временной полет –
В тот миг, тот миг остановить желая,

Пусть время для меня пройдет.

Мефистофель:

Обдумай все, нам это не забыть.

Фауст:

На это полное имеешь право.
Я не отважусь дерзко отступить.
Я вам слуга по вашему уставу.

Мефистофель:

На пиршестве сегодня докторов
Я как слуга свой долг исполню.
Один момент, уж коли ты готов,
Черкни две строчки, буду я доволен.

Фауст:

Написанное требуешь, педант,
Еще ты не узнал мужское слово?
Я в крепости его, как арестант,
Но мало для тебя его, живого?
Мне обещание держать, когда
Весь мир неудержим во всех потоках?
Развеять заблужденья без следа,
Что в сердце проросли моем глубоко.
Но счастлив, верность кто в груди несет,
Любую жертву принести готовый.
Пергамент вытисненный, букв развод
Есть привидение, страшнее слова.
А слово замирает, не живет,
На кончике пера уже не дышит,
И словно страж суровый, переплет,
Имеет власть, всех разумений выше. –
Чем мне вооружиться, Дух, – пером?
Пергамент, мрамор предпочтешь бумаге?
Иль высечь на металле мне резцом,
Иль грифелем царапать твои знаки?

Мефистофель:

Как дар ораторский развит,
Не горячись, любой хорош листочек,
Ставь подпись капелькой крови.

Фауст:

Сдается мне, такой залог похож
На шутовство, довольствуешься этим?

Мефистофель:

Но кровь – совсем особый сок.

Фауст:

Все страхи прочь, не для того
Вхожу в союз, его разрушить чтобы!
В желаньях и словах – родство,
К чему стремлюсь, то я и обещаю.
Как важничал я меры сверх,

Увы, лишь твой я ранг прельщаю.
Великий Дух меня отверг,
Разорвана нить мысли, и природа
Таится от меня, померк
Мой пыл пред знанием любого рода,
Глубины чувственности дай,
Что страсти раскаленные остудит!
В покровах таинства пускай
Любое чудо наготове будет.
Скорей – событий остроту!
В шум времени мы ринемся, пусть нега
Сменяет боль, восторг – беду,
Неутомимость – пища человека.

Мефистофель:

Предела нет, уразумей.
Излюбленным полакомиться всюду,
Все налету схватить сумей.
Любое наслажденье раздобуду –
Держись лишь крепче, не робей.

Фауст:

О радости и речи нет, пойми.
Пускай сгорю я в исступленьи
Влюбленной ненависти, истомить
Мучительнейшим наслажденьем
Хочу я грудь свою, всю боль вместить,
Что людям выпала на долю,
И духом наивысшее понять.
Глубин достичь, все чувства испытать,
Расширить «Я» свое настолько,
Чтоб им все человечество объять
И, как оно, в конце разбиться!

Мефистофель:

О, верь мне, много тысяч лет
Закваску старую стремится
Переварить пытливый свет
От колыбели до предела.
Верь брату нашему всецело:
Мирозданием владеет Бог,
В сияньи вечном пребывая,
Нас бросил в тьму,
Как выдох – вдох
Вам день и ночь.

Фауст:

Желаю, зная! –

Мефистофель:

Вас поучить хотел бы я –
Искусство долго, время кратко.
Ассоциировать себя
С поэтом нужно без остатка,

Так на макушку господин
Свою почётную пусть свалит
Достоинства все, как один:
Оленя бег, отвагу льва ли,
Кровь итальянца, жгучесть уст,
И стойкость норда. Пусть он тайну
Для вас найдёт, вас влюбит пусть
Как юношу, согласно плану,
Коварство впрыснет в кроткий нрав.
Его бы сами окрестили
Вы микрокосмосом, узнав.

Фауст:

Что я тогда, когда бессилён
Достичь природного венца,
Проникнуть в тайны до конца?

Мефистофель:

Ты — это ты, всё дребедень
С миллионом локонов надень
Парик, чулки в аршин длиною, весь
Останешься ты тем, что есть.

Фауст:

Напрасно захватить сумел
Богатство духа человека, смерть —
Окончательный предел —
Не срежет нового побега.
Не стать мне выше ни на йоту
И бесконечности природу
Не разгадать.

Мефистофель:

Мой господин,
Вы видите все вещи так,
Как видят все, не вы один.
Мы стать должны умнее. Враг,
Что обращает в бегство радость, —
Брак. Вот палач! Голова и з- -,
А также руки, ноги — данность,
Но всё, чем наслаждаться рад,
Всё это разве не моё?
Когда шести коней полёт
Я оплатить могу, их силы
Когда скачу я, не мои ли?
Как если бы двадцать четыре
Имелись у меня ноги, —
Так мыслит истинный муж в мире.
Взбодрись! С помыслом глубоким
Ворвись вглубь мира! Тот малец,
Который мыслит отвлечённо, —
Что зверь на пустоши, он словно
Отведен Злым Духом в круг.
Глупец не видит пастбище вокруг.

Фауст:

С чего начнем?

Мефистофель:

Сию минуто.
От мученического места – прочь!
И это жизнь? Здесь скука всюду!
И чтобы воду в ступе не толочь,
Ему – соседу-Пустомеле
Мучения пустые предоставь!
Солому молотить на деле?
Себя, юнцов от этого избавь!
Все лучшее, что знать ты можешь,
Тебе мальчишкам не отдать.
Сюда идет один.

Фауст:

И все же
Сейчас я не могу его принять.

Мефистофель:

Бедный мальчик долго ждет,
Неутешен не уйдет,
Дай-ка твой сюртук, колпак,
В маске я на все мастак.

(Переодевается.)

Остроумие мое,
Четверть часика на все
Нужно мне,
А ты в дорогу
Собирайся понемногу.

(Фауст уходит.)

Мефистофель *(в длинной одежде Фауста):*

Презри науку только лишь, и разум –
Мощь человека, его силу, власть!
Моим ты непременно станешь сразу,
Лишь в наважденьях дай себе пропасть
И поддержать тебя в них духу лжи.
Таким неукротимым от природы
Он духом наделен, неупорядочен,
Что рвется все вперед, не зная брода,
Для радостей земных неупорядочен.
Я протащу его сквозь дикий ворох,
Сквозь несущественность и плоский ряд.
Он будет рваться у меня, как порох,
Барахтаться, вперяться, прилипать.
Он будет вечно ненасытен, алчен,
Тогда как снедь у жадных губ парит,
В мольбах пустых им будет путь растрочен,
Отрады и блаженства не вкусит.
Пусть к Дьяволу попасть не суждено –
Но он погибнуть должен все равно!

(Входит ученик.)

Ученик:

Я здесь недавно, и иду
Исполнен верности и рвенья,
Узнать того, чье имя тут
Все называют мне с почтеньем.

Мефистофель:

Любезность ваша мне мила!
Я человек, каких немало.
Вы осмотрелись?

Ученик:

К вам вела
Меня тропа, я добрый малый.
Со свежей кровью, с суммой; право,
Мать не хотела отпускать,
Но я учить намерен право.

Мефистофель:

Вы там, где следует как раз.

Ученик:

Бежать охота в сей же час:
Мне в этих стенах что-то тошно.
Пространство сжато, как нарочно,
Земли не видно и растений,
И в залах здешних, на скамьях
Теряю мысль, и слух, и зренье.

Мефистофель:

Привычка изгоняет страх.
Дитя не с первого мгновенья
Льнет и берет с охотой грудь,
Но вскоре начинает льнуть.
Так мудрости грудей вам жаждать
Все больше с каждым днем.

Ученик:

На шее вашей
Повисну с радостью.
Дайте – как туда попасть – совет.

Мефистофель:

Но прежде чем идти – решайте,
Какой вам нужен факультет?

Ученик:

Желал бы стать ученым мужем,
Хотел бы все, что есть, объять
На небе и земле, получше
Науку и природу знать.

Мефистофель:

Идете правильной тропой,
Но отвлекаться не должны вы.

Ученик:

Я здесь и телом, и душой;
Но нравится ведь и радивым
Чуть-чуть свободы летним днем.

Мефистофель:

О, время быстро умирает!
Порядок же вас приучает
Лишь с пользой тратить время. Ждем,
Мой дорогой, мы вас вначале
На лекциях по логике, едва ли
Дух можно лучше выдрессировать,
Как затянув в сапог испанский.
Впредь, осторожней, дух в огранке
По ходу мыслей будет красться,
А не туда-сюда метаться.
Вас учат не единый день
Тому, что даром вам дает
Природа – как еда, питье –
Счет раз-два-три введен везде.
Сравнима с ткацким мастерством
Любая фабрика мышления –
Шаг побуждает нитей сонм,
И челноки снуют в течениях,
Текут невидимые нити –
Удар! – и связей тьма возникнет.
Затем, войдя, философ въяве
Вам доказательства предъявит
Того, что первое – такое,
Второе было – растакое,
А значит, третье с четвертым
Таким-то будет, зная твёрдо,
Не будет третьего с иным,
Раз первого нет со вторым.
Ученикам хвалу воздали,
Ткачей среди них найдёшь едва ли.
Кто хочет знать, что есть живое,
Сначала дух живой убьёт,
Все части сложит, связи вскроет –
Духовной лишь недостаёт.
Encheiresin naturae числят
Науку химию, и зря –
В природе тайное не смыслит.

Ученик:

Не понимаю вас и я.

Мефистофель:

Дела пойдут вслед за уменьем
Тут редуцировать всё влёт,
Там – разделять на классы, звенья.

Ученик:

Уж кругом голова идёт,

Что мельничное колесо.

Мефистофель:

Затем, всего скорей бегите
Вглубь метафизики, рысцой,
Глубокомысленно схватите
Что не вмещает мозг любой;
Всё, что в уме или снаружи,
Искусным обозначьте словом,
Но прилежанье обнаружить
Всё ж будет более толково!
По пять часов в день — расписание,
Вы будьте там без опоздания!
Заранее учите тему,
Параграфы и теорему,
Чтоб видеть вам, что он долдонит
Всё по учебнику, не боле.
Но вы строчите, как шальной,
Диктует словно Дух Святой!

Ученик:

Не повторяйте это дважды –
В чём польза; там, где чёрным есть
По белому – то, точно, важно,
То надобно домой унести.

Мефистофель:

Всё ж факультет определите.

Ученик:

Стать правоведам уж не рад.

Мефистофель:

Я не в обиде, как хотите,
Я знаю, как здесь обстоят
Дела. Законы и права
Передаются по наследству
Сродни хронической болезни,
И тащатся едва-едва
Из рода в род, в дурном соседстве.
Безумье — разума наместник,
Благодеянье хуже мук,
И горе, что ты деда внук!
Но право рода в поколеньи
Увы, не ставят под сомненье.

Ученик:

Благодаря вам отвращенье
Моё растёт. О, счастлив тот,
Кого вы учите! В сомненьях
О теологии.

Мефистофель:

Вот
Не хочется где обмануть,
А что касается науки,

Не встать бы вам на ложный путь!
Таится скрытый яд в ней, муки.
И снадобье роднится с ядом.
Здесь важно слушать одного
И верить всем словам его!
Короче, слово мэтра свято!
Держитесь слова! Чрез врата
В храм достоверности тогда
Войдёте.

Ученик:

И всё ж у слова быть должна идея.

Мефистофель:

Пусть так!
Страдания педанта что вам?
Где нет понятий, там скорее
И вовремя возникнет слово.
Словами можно чудно спорить,
Систему или веру строить,
У слова, как вы ни хотите,
Нельзя ни капельки похитить.

Ученик:

Простите, тьма вопросов ныне,
К примеру, этот налицо —
Изволите ль о медицине
Сказать мне крепкое словцо?
Три года – миг, и, Боже, нужно
На этом поприще успеть
Так много. Знак бы ваш досужий,
И я пойму – чего хотеть!

Мефистофель (*про себя*):

Я тоном уж сухим измучен.
Вновь Дьявола сыграю лучше.

(*Вслух.*)

Легко постичь дух медицины,
Штудируйте весь мир причинный,
Чтобы в конце концов позволить
Всему идти по Божией воле.
Блуждать в ученьях можно век,
У каждого своя наука;
Кем схвачен миг – того заслуга,
Тот самый дельный человек.
У вас сложение из лучших,
В отваге недостатка нет.
В себя поверьте, прочие души
Поверят вам; ещё совет –
Учитесь женщин направлять
Все эти ахи, охи эти
И тыщу раз их исцелять,
И дело в шляпе.
Их вокруг шляпы обведёте,

Вот вам искусство из искусств.
Добро пожаловать к пожиткам,
На зависть щупать то добро,
На пульсик жать, горя улыбкой,
И гибкое схватить бедро,
Узнать шнуровки мастерство.

Ученик:

А это выглядит так славно,
Границы видно у всего.

Мефистофель:

Теории, друг дорогой, быть серой,
Цветуще жизни золотое древо.

Ученик:

Мне наяву бы не уснуть.
Обременить ли вас посмею
Ещё раз в мудрость мне нырнуть?

Мефистофель:

Всё, что смогу. Всё, что сумею.

Ученик:

Приду ли вновь я в этот дом?
На память что-нибудь черкните
В знак благосклонности в альбом.

Мефистофель:

Охотно. Натё вам, держите.

(Пишет и отдаёт.)

Ученик *(читает):*

Eritis sicut Deus, scientes bonum et malum.

(Закрывает почтительно и прощается.)

(Входит Фауст.)

Фауст:

Куда идти?

Мефистофель:

Куда захочешь.
Для нас мир малый и большой.
С восторгом, пользою проскочишь
Курс жизни ты за счёт чужой.

Фауст:

С такою длинной бородой
Мне легкость жизни не привить.
И никогда не мог, не скрою,
Себя я миру подчинить;
Я маленьким перед другими
Себе кажусь, всегда смущен.

Мефистофель:

Поверь в себя и сможешь с ними,

Мой добрый друг, легко прожить.

Фауст:

А как мы совершим разгон?
Где конь, карета и слуга?

Мефистофель:

Расстелем плащ, поднимет он
По воздуху под облака.
Узла большого не бери
С собою при отважном шаге.
А воздух огненный парить
Я приготовлю нам для тяги,
Поднимет нас он от земли,
И мы легки, вмиг вровень с высью.
И в новой жизненной дали
Я поздравляю с новой жизнью.
(Vd. 3, S. 52–67).

Приложение 15

Погреб Ауэрбаха в Лейпциге

(Пирушка веселых малых.)

Фрош:

Никто не хочет пить? Смеяться?
Учу, как надобно кривляться!
Солома мокрая сейчас
Вы, кто огнем горел не раз!

Брандер:

Попробуй сам, ты сам не взял
Сюда ни глупости, ни свинства.

Фрош (*выливает ему стакан на голову*):

Так вот тебе мои гостинцы!

Брандер:

Свинья свиньей!

Фрош:

Ты ею стал!

Зибель:

Кто ссорится, всех тех за дверь!
Пусть рунда пьет, кричит теперь!
Ауф! Холла! Хо!

Альтмайер:

О, горе! Мне расход!
Платок! Мне парень раздирает уши!

Зибель:

Когда вовсю трясется свод,
Бас чувствуется много лучше.

Фрош:

Так! Убирается пусть тот,

Кто обижается! А! тара лара да!

Альтмайер:

А! Тара лара да!

Фрош:

Настроены все глотки хоть куда!

(Поет.)

Как долго Империи Римской стоять,
Как трон ей священный свой удержать?

Брандер:

ТЬфу! Песня скверная, политикой несет!
Вы каждым утром пойте аллилуйя,
Что об империи не вышло вам хлопот.
Имею выгоду, да ведь какую,
Что я не канцлер и не кайзер никакой,
Но кто-то должен быть и среди нас главой,
Пора избрать нам Папу своего.
Высокий сан владеет большей силой.

Фрош (поет):

Взлети, соловушка, на небосвод,
Сто тысяч раз ты спой для милой!

Зибель:

Долой приветы милой! Замолчи!

Фрош:

Привет! Привет и поцелуи горячи!

(Поет.)

Засов открыт! Ночная тишина,
Засов открыт! На страже милая одна.
Засов закрыт! Вновь рано поутру.

Зибель:

Пой, пой, хвали, превозноси ее!
В такой момент мне хочется смеяться,
Как я обманут, будешь отдуваться.
Для милой кобольд я подарком счел,
Пусть на распутье с ней флиртует, млея,
Скача галопом с Блоксберга, козел
Пусть старый для нее всю ночь проблеет!
А молодец из плоти и крови
Для девки – это слишком благородно.
Знать не хочу о знаках я любви,
Кроме таких, как выбитые окна!

Брандер (стуча по столу):

Внимание! Внимание! Сюда!
Умею жить, прошу без прекословия,
Влюбленные сидят здесь господа,
Я должен по достоинству сословия
Их чем-то угостить, и я рискую.
Вот! Песня! Да на новенький фасон!
Подтягивайте рифму круговую!

(Поет.)

Жила-была в одном подвале
На масле крыса и на сале,
Несла такое брюшко внутрь,
Носил какое доктор Лютер.
Ей бросила кухарка яд;
И мир стал тесен, словно Ад,
Как если бы пришла любовь.

Хор *(ликуя)*:

Как если бы пришла любовь.

Брандер:

Она неслась стремглав наружу,
Она пила из каждой лужи.
Царапала и грызла дом,
Огню внутри – все нипочем;
И угрожающе скакала,
Но лучше, бедной, ей не стало.
Как если бы пришла любовь.

Хор:

Как если бы пришла любовь!

Брандер:

Она от страха ясным днем
Внеслась на кухню кувырком,
Упала на плиту всем телом,
Забилась, страшно захрипела,
А отравитель в ликованьи:
«Зверь при последнем издыханьи,
Как если бы пришла любовь!».

Хор:

Как если бы пришла любовь!

Зибель:

Вот радости-то пошлякам!
Какое дельное уменье – дать крысам бедным мышьяка!

Брандер:

Ты даришь им расположение?

Альтмайер:

Вот пузо с лысой головой.
Стал с горя неженкой такой;
В распухшей крысе в чистом виде
Свою он копию увидел.

(Фауст и Мефистофель выходят.)

Мефистофель:

Тебя я должен первым делом
Доставить в общество гуляк,
Смотри, живут легко и смело,
Здесь каждый день гуляют так.
Немного шуток, море смеха;
И крутятся в кружке своем,

Точно котята за хвостом.
Ничто веселью не помеха,
Лишь бы хозяин в долг давал
Да не болела голова.

Брандер:

Те двое только что с дороги,
Их странен вид, они немногим
Здесь больше часа.

Фрош:

Да, ты прав!
Наш Лейпциг – маленький Париж,
Своих ты сразу отличишь.

Зибель:

А скажешь, кто они, мне точно?

Фрош:

Позволь мне только отойти!
Я вытащу, как зуб молочный,
У буршей тайну. Этот тип
Людей – из благородных,
Гордятся так своей породой.

Брандер:

Держу пари, то – зазывалы!

Альтмайер:

Быть может.

Фрош:

Я затяну их в перепалку!

Мефистофель (Фаусту):

Не чует Дявола народ,
Хоть тот за горло их берет.

Фауст:

Примите, господа, приветы!

Зибель:

И вас просили бы о том!

(Тихо, рассматривая Мефистофеля со стороны.)

А мальй-то, однако, хром.

Мефистофель:

Нельзя ль присесть? Коль не согреты
Вином, хоть будет общество отрадно.

Альтмайер:

Вы избалованы изрядно.

Фрош:

Из Риппаху отправились не вы ли,
И с Гансом ели этой ночью?

Мефистофель:

Мы виделись сегодня, точно;
На сей раз мы его разговорили,
О братьях много рассказать успел,
И каждому он кланяться велел.
(Склоняется к Фрошу.)

Альтмайер (*тихо*):

Ты получил!
Он не простак.

Зибел:

Хитрец!

Фрош:

Со мной он попадет впросак!

Мефистофель:

Мы слышали, коль я не ошибаюсь,
Здесь хор искусных голосов?
От сводов здешних отражаясь прекрасно, з
Звук должен быть таков!

Фрош:

Вы, вероятно, виртуоз?

Мефистофель:

О, нет! Слаб голос, но пою охотно.

Альтмайер:

Так спойте!

Мефистофель:

Готов я, если вам угодно.

Зибель:

Новехонькую только пьесу!

Мефистофель:

Мы из Испании, известной
Страны прекрасных вин и песен (*Поет.*)
Король однажды жил
С приятелем блохой.

Фрош:

Вы слышите? Блохой! Вот это да!
Блоха по мне так гостя хоть куда!

Мефистофель (*поет*):

Король однажды жил
С приятелем блохой,
И так блоху любил,
Ну просто сын родной!
И что же здесь такого?
Зовет к себе портного:
«Сними-ка мерку живо!
На брюки и на платье

Отличного пошива!»

Брандер:

Портному пригрозите посильней,
Чтобы меня обмерил он точней,
Коль дорожит своею головой,
Чтоб складочки на брюках — ни одной!

Мефистофель:

И вот блоха одета
И в бархат, и в шелка,
При этом платье – в лентах,
И крест украсил ткань,
Блоха теперь в министрах,
Имеется звезда.
Родные ее быстро
Скакнули в господа.
Все дамы, кавалеры
Искусаны как есть,
И даже королеву
Постигла эта честь,
Сгибаться не по рангу,
Чесаться и ловить,
А нам хоть наизнанку,
Чтоб блох передавить.

Хор (*ликуя*):

А нам хоть наизнанку,
Чтоб блох передавить.

Фрош:

Прекрасно! Bravo! Bravo!

Зибель:

Вот что блохе дано!

Брандер:

К ногтю их – вся управа!

Альтмайер:

Да здравствует свобода! Да здравствует вино!

Мефистофель:

Я выпил бы бокал с тем, чтоб почтить свободу,
Но именно вино, не эту вашу воду.

Зибель:

Вновь слышать это все ну просто нету сил!

Мефистофель:

Боюсь, хозяин наш пожалуется, часом,
А то б из погреба гостям я предложил
Отличного вина, что есть всегда в запасе.

Зибель:

Беру все на себя!

Фрош:

Налейте мне сполна,
Но только, вас прошу, не маленькие пробы!
Чтоб оценить вполне все качества вина,
Я должен полоскать и рот, и глотку с нёбом.

Альтмайер (*тихо*):

Сдается мне, что с Рейна эти двое.

Мефистофель:

Найдите мне бурав!

Брандер:

В нем прок какой?
Ведь бочек не видать, хоть двери я открою?

Альтмайер:

В корзине этой – инструмент любой.

Мефистофель (*берет бурав. Фрошу*):

Какое предпочтете угощенье?

Фрош:

Вот это да! У вас всего не счесть?

Мефистофель:

На всякий вкус свой сорт, пожалуй, есть.

Альтмайер (*Фрошу*):

Ага! Уж губы облизал ты в предвкушении.

Фрош:

Коль выбирать, то рейнского хочу,
Отечества дары предпочитаю.

(Мефистофель в том месте, где сидит Фрош, буравит отверстие.)

Для пробок нужен воск, возьмем свечу!

Альтмайер:

Ах, это фокусника трюк, я знаю!

Мефистофель (*Брандеру*):

А вы?

Брандер:

Не прочь вкусить шампанское вино,
Пусть пенится как следует оно!

(Мефистофель сверлит; кто-то тем временем сделал восковые пробки и заткнул ими отверстия.)

Нельзя чураться вечно чуждых вкусов,
Добро порой вдали от нас растет.
Хоть немец и не жалует французов,
Но их вино охотно даже пьет.

Зибель (*в то время как Мефистофель приближается к нему*):

Я кислых вин, признаться, не люблю,
Подайте сладкого вина сюда!

Мефистофель (*сверлит*):

Я вам токайского тотчас налью.

Альтмайер:

Нет, вы в глаза смотрите, господа!
Смеяться вздумали над нами?

Мефистофель:

Ах! С благородными шутить
Столь не посмел бы господами.
Ну, быстро! Сразу говорите,
Каким вином вам услужить?

Альтмайер:

Любым! Таким, каким хотите,
Расспросами чтоб не томить.

(После того как все отверстия просверлены и закрыты.)

Мефистофель *(с причудливыми ужимками):*

Виноградная лоза виноград несет,
А рога — козел,
Сочное вино дерево дает,
Может дать вино деревянный стол.
Взгляд на природу глубок — не измерить!
Чудо здесь есть, нужно лишь верить!
Пробки долой — наслаждайтесь сполна!

Все *(в то время как они вынимают пробки
и каждому в бокал льется желаемое вино):*

О, дивный источник, текущий для нас!

Мефистофель:

Бойтесь пролить хоть каплю вина!

(Пьют снова.)

Все *(поют):*

Так хорошо по-каннибальски нам,
Как будто пятистам свиньям!

Мефистофель:

Народец рад, коль все отринет!

Фауст:

Убраться я б хотел отсель.

Мефистофель:

Сначала глянь, какой зверинец
Проявится во всей красе.

Зибель *(пьет неосторожно, вино льется на землю и становится пламенем):*

Огонь! Спасите! Ад обжег!

Мефистофель *(заговаривая пламя):*

Утихни, элемент любезный!
(Спутникам.)

Чистилища то огонек.

Зибель:

Ах, так! Вам видно неизвестно,
Кто мы!

Фрош:

В другой раз отметелим!

Альтмайер:

Притихнуть, кажется, велели!

Зибель:

Что, господин хороший? Понесло?
Вновь к фокусам? К дешевым трюкам?

Мефистофель:

Потише, пьянь!

Зибель:

Ах, помело!
Грубишь? Получишь по заслугам!

Брандер:

Ну, погоди! Дождешься тумака!

Альтмайер (*тянет пробку из стола, ему навстречу устремляется огонь*):

Горю! Горю!

Зибель:

Тут колдовство! А ну-ка,
Тип вне закона! Бейте чужака!

(Достают ножи и набрасываются на Мефистофеля.)

Мефистофель (*с серьезной миной*):

Лживый образ, слово-плут,
Смысл слова ловко обернут!
Будьте там и будьте тут!

(Стоят и удивленно смотрят друг на друга.)

Альтмайер:

Где я? Что за прекрасная страна!

Фрош:

Ах, виноградники! Я, верно, грежу?

Зибель:

А эта гроздь! Мне прямо в рот она!

Брандер:

Все зелено! А кисти-то как свежи!

(Он хватает Зибеля за нос. Другие делают то же, хватая друг друга за нос, и вынимают ножи.)

Мефистофель (*как и раньше*):

С глаз – пелена! Явь покажу!
Заметьте все, как шутит Дьявол!

(Исчезает с Фаустом, спутники разбегаются.)

Зибель:

Что такое?

Альтмайер:

Что?

Фрош:

Твой нос?

Брандер (Зибелю):

Я твой держу!

Альтмайер:

Удар потряс меня на славу!

Стул мне, не то я упаду!

Фрош:

Что было, я понять намерен!

Зибель:

Где тип? Уж если б разыскал,

Живым уйти б ему не дал!

Альтмайер:

Я видел сам, как он сквозь двери

Верхом на бочке поскакал –

Ох, ноги точно налиты свинцом.

(Поворачиваясь к столу.)

А что, польется ли еще винцо?

Зибель:

Все был обман и видимость одна.

Фрош:

Ах, чудится, я все ж хлебнул вина.

Брандер:

А как же виноградная лоза?

Альтмайер:

И как теперь не верить в чудеса!

(Vd. 3, S. 67–75).

Приложение 16

Кухня ведьмы

На низком очаге стоит огромный котел над огнем. В клубах пара, который отсюда поднимается в высоту, появляются различные образы. Мартышка-самка сидит перед котлом, снимает накипь и следит, чтобы он не перелился через край. Мартышка-самец сидит рядом и греется. Стены и потолок украшены странными вещами домашнего обихода.

Фауст. Мефистофель.

Фауст:

Бессмыслицей чужда мне сущность колдовства.

Как исцелиться мне в безумстве бурном?

Совета старой бабы дурной,

И повара дрянной отвар

Неужто тридцать лет мне сбросят?

О горе мне! Коль у тебя замены нет.

Природой с чистым духом в сем вопросе

Не найден ли бальзам какой-нибудь?

Мефистофель:

Мой друг, ты говоришь толково!
Есть средство молодость вернуть
Природное, но слишком странно слово,
И в книге той другая суть.

Фауст:

Я знать хочу.

Мефистофель:

Изволь, есть способ странный –
Без денег, колдовства, врачей!
Отправься в поле утром ранним,
Мотыжь, копай, киркою бей,
И не разбрасывайся в мыслях,
И в узком круге находишь,
Не смешивай, что сладко, с кислым,
Как скот живи, и с ним сроднись,
Не должно, главное, считать
За жертву — пашню унавозить,
Поверь, что эдак можно стать
На восемьдесят лет моложе.

Фауст:

Я не привык, я не приучен
Лопату, заступ в руки брать,
Мне жизнь стесненная наскучит.

Мефистофель:

Так, значит, нужно ведьму звать.

Фауст:

Зачем же именно старуха?
Не можешь сам сварить питье?

Мефистофель:

Вот это был бы праздник духа!
Кто ж тысячу мостов взведет?
Не только знание с трудами,
Терпенье в деле быть должно,
Сосредоточенность годами,
Брожение временем сильно.
И все, что тот процесс вместил,
Чудесно и весьма умело,
Хоть Дьявол всех и обучил,
Один не сможет это сделать.

Мефистофель (*увидев зверей*):

Ах, вот семья, у очага!
Служанка это! То слуга. (*Зверям*)
Хозяйки, видно, нет, зверушки?

Звери:

Нет, на пирушке,

По дымоходу,
Через трубу – наружу!

Мефистофель:

Пирует? Долго ль длится слабость?

Звери:

Пока мы греем свои лапы.

Мефистофель (Фаусту):

Как нежное тебе зверье?

Фауст:

Глупее видел я едва ли.

Мефистофель:

Нет, обсужденья здесь всерьез
Мне радость часто доставляли!

(Зверям.)

Что, куклы чертовы, в разгаре
В котле кипит-бурлит сейчас?

Звери:

Похлебку жидкую мы варим.

Мефистофель:

Да, много публики у вас.

Мартышка-самец (*приблизившись к Мефистофелю и льстиво произнося*):

О, в кости сыграй
И выигрыш дай,
Чтоб стал я богатым!
Сплошная растрата –
А будут деньжата,
Прибавят ума-то.

Мефистофель:

Для обезьяны счастье уже то,
Умей играть она в лото!

(Юные мартышки играют с большим шаром и выкатывают его.)

Мартышка-самец:

Вот мир, взглядишь!
То вверх, то вниз,
Во вращении вечном
Стеклом звенит,
Недолговечным,
И пуст внутри,
Он здесь горит,
Сверкает там:
«Я все живой!»
Сын милый, стой!
Шар не катай,
Смерть – по пятам.

Мефистофель:

А что за решето?

Мартышка-самец (*достает его сверху*):

Вот если б ты был вором,
Я тотчас знал бы, кто есть кто.

(*Подбегает к мартышке и заставляет ее всмотреться.*)

Смотри сквозь решето!
Узнаешь вора, не боясь раздора?

Мефистофель (*приближаясь к огню*):

Зачем горшок?

Мартышка-самец и мартышка:

Вот простачок!
Не знает, для чего горшок и для чего котел!

Мефистофель:

Зверь, вежливости явно мало!

Мартышка-самец:

Сядь в кресло с опахалом!

(*Заставляет Мефистофеля сесть.*)

Фауст (*в это время стоял перед зеркалом, то приближаясь к нему, то отдаляясь от него*):

Что вижу я? Небесный образ чей
В волшебном этом зеркале явили!
О, одолжи, любовь, быстрейшие из крыльев,
В твою обитель полетим скорей!
Ах, если я сейчас уйду отсюда,
И к ней отважусь ближе подойти,
Лишь сквозь туман увижу это чудо! –
Прекрасный женский образ во плоти!
Возможно ли такое совершенство
В земном облиции, в брэнном теле?
И воплощение небесного блаженства
Бывает на земле на самом деле?

Мефистофель:

О да, раз Бог сначала мучился шесть дней,
И сам себе в конце воскликнул Браво,
Должно же выйти что-нибудь на славу.
Налюбоваться вдоволь тем сумей!
А я сумею отыскать подобный кладец,
Блажен тот, с кем судьба поладит,
Я женихом введу тебя в дом к ней.

(*Фауст все время смотрит в зеркало. Мефистофель, развалившись в кресле и играя опахалом, продолжает говорить.*)

Я здесь сижу как есть король на троне,
И скипетр держу, вот только не в короне.

Звери (*которые до сих пор делали всевозможные причудливые движения, с большим шумом приносят Мефистофелю корону.*)

Будь добр, скорей
Корону склей
Кровью и потом!

*(Обходят неловко с короной и разбивают ее на две части,
с которыми прыгают вокруг.)*

Что вышло – все в ход,
Все в строчки пойдет,
Поем как по нотам.

Фауст *(напротив зеркала.)*

О, горе мне! Схожу с ума!

Мефистофель *(указывая на зверей):*

И в голове моей такая кутерьма.

Звери:

А если повезет,
То мысль порою промелькнет
Как чудо!

Фауст *(как и раньше):*

Как начинает грудь пылать!
Скорей давай уйдем отсюда!

Мефистофель *(в том же положении):*

По крайней мере, нам признать
В поэтах подлинность не худо.

*(Котел, который мартышка до сих пор оставляла без внимания, начинает пере-
ливаться через край; возникает большое пламя, оно выбивается
в дымовую трубу. Ведьма съезжает сквозь пламя с ужасным криком.)*

Ведьма:

Ай! Ай! Ай! Ай!
Проклятый зверь, свинья! Осел!
Обжег меня! Проспал котел!
Все выплеснулось через край!

(Увидев Фауста и Мефистофеля.)

Что такое?
Кто эти двое?
Что это за гости?
Муку огня
Сейчас от меня
Вот вам – в кости!

*(Водит шумовкой в котле и направляет пламя на Фауста,
Мефистофеля и зверей. Звери визжат.)*

Мефистофель *(поворачивает опахало, которое он держит в руке, и бьет им среди ста-
канов и горшков):*

Пополам! Пополам!
Каша – хлам!
Вдрызг – стакан!
Стучу – о чан,
К твоей мелодии

Такт и начало!

(В то время как ведьма отступает назад, охваченная гневом и ужасом.)

Ну, узнаешь теперь меня, скелет?
Узнала господина, сводня?
Махну рукой – и нет как нет,
Тебя со всем твоим отродьем!
Не считаешь красный мой камзол?
И петушиное перо не различаешь?
Быть может, спрятал я лицо?
Иль самому назваться предлагаешь?

Ведьма:

Простите, господин, за колкость!
Но где же конские копыта?
Где вороны из вашей свиты?

Мефистофель:

На сей раз с рук тебе сойдет;
Что ж, мы не виделись так долго,
Культура мир весь прилизала,
И ей поддался даже черт:
Фантома севера не стало;
Где нынче когти, хвост, рога?
Моя сгодилась мне б нога,
Но в обществе не принимают,
И вот – с фальшивою икрой,
Как молодой, я щеголяю.

Ведьма (танцует):

Я без ума, я так пьяна,
Что с нами юнкер Сатана!

Мефистофель:

Не это имя, протестую!

Ведьма:

Вину нашли вы в нем какую?

Мефистофель:

То в басни имечко вошло;
Но лучше люди все ж не стали:
Разделавшись со злом, назвали,
Но в сердце так же носят зло.
Я нынче господин барон,
Я кавалер средь кавалеров,
Кровь благородная и тон,
Смотри: и герб мой для примера!

(Делает непристойные жесты.)

Ведьма (невоздержанно смеется):

Ха! Ха! Вот это в вашем стиле!
Вы плут такой же, как и были!

Мефистофель (Фаусту):

Мой друг, скорей мотай на ус,
Как с ведьмой ловко обхожусь!

Ведьма:

Что господам помочь добыть?

Мефистофель:

Бокал известного вам сока!
Напиток должен древним быть:
От выдержки в нем больше прока.

Ведьма:

Бутылка из запасов старых!
Я лакоплюсь порой сама,
Уж вони нет, но в силе чары,
Бокальчик рада дать весьма. (*Тихо*).
Но спутник ваш, коль выпьет сразу,
То не прожить ему и часу.

Мефистофель:

Не бойся, он надежный друг,
Дай лучшее из кухни зелье,
И заклинай, черти свой круг,
И чашу наполни, не жалея!

(Ведьма причудливыми жестами чертит круг и ставит в него чудесные предметы; между тем бокалы начинают звенеть, котел издавать звук и создавать музыку. Наконец она приносит большую книгу, ставит в круг мартышек, которые служат ей за пультом и должны держать факелы. Она делает знак Фаусту подойти к ней.)

Фауст (Мефистофелю):

К чему вся эта кутерьма?
Нелепость жестов и ужимок,
Весь этот пошленький обман
Осточертел неотвратимо.

Мефистофель:

Ай, все для смеха! Шутки ради;
Не будь же ты чрезмерно строг!
Врач фокус-покус свой изладит,
Чтоб был полезен тебе сок.

(Он заставляет Фауста вступить в круг.)

Ведьма (с большой выразительностью начинает декламировать по книге):

Ты должен внять!
Из одного десятку взять,
На два умножить,
С тремя – все то же,
Ты стал богат.
Четыре трать!
Семерку из пяти расти,
И сделай восемь из шести;
Вот ведьмы счет простой:

Девятка – это единица,
А десять – полное ничто.
Вот умножения таблица!

Фауст:

Старуха явно бред несет.

Мефистофель:

Да здесь сам черт не разберет,
Вся книга так звучит темно;
Противоречие равно
Для умника и для глупца.
Искусство то старо и ново.
Твердить таинственное слово,
Троичность целого, единство в трех,
Дать вместо истины подвох.
Спокойно чушь несут веками,
Охота ль спорить с дураками?
Раз человек не ищет смысла,
А верит на слово, не мысля.

Ведьма (продолжает):

Вся мощь познания
От мира в тайне!
Кто думать не в силах,
Того осенило,
Он все возьмет
Без всяких хлопот.

Фауст:

Ну что за несусветный вздор?
Разломится так голова.
Как будто кто-то целый хор
В сто тысяч дураков созвал.

Мефистофель:

Довольно, дивная сивилла!
Наполни чашу до краев!
Тому не страшна зелья сила,
Кто проявил свое страданье,
Немало сделавши глотков,
Сей муж уже при многих званьях.

*(Ведьма, с многочисленными церемониями, наливает напиток в чашу;
как только Фауст подносит ее к губам, возникает легкое пламя.)*

Мефистофель:

Огонь лишь сверху, снизу – стынь,
Пей! Тотчас же возвеселишься.
Ты с Дьяволом самим на «ты»,
И все же пламени боишься?

(Ведьма уничтожает круг, Фауст выходит.)

Мефистофель:

Снаружи холодно! Нельзя стоять!

Ведьма:

На счастье вам глоточек скромный!

Мефистофель (*ведьме*):

Я твой должник, должок отдать
В Вальпургиеву ночь напомни!

Ведьма:

Усилит действие питья
Вам эта песенка моя!

Мефистофель (*Фаусту*):

Теперь за мной, быстрее, вперед:
Пусть пот быстрее прошибет,
Тогда влиянье зелья злее.
Оценишь праздность и с весельем
Услышишь, сладко упоен,
Как заиграет Купидон.

Фауст:

Позволь лишь в зеркале найти
Еще раз образ тот прекрасный!

Мефистофель:

Нет! Нет! Увидишь вскоре ясно
Образчик женщин во плоти. (*Тихо.*)
С таким напитком черт не страшен,
Елену видишь в бабе каждой.

(Vd. 3, S. 75–84).

Приложение 17

Улица

(*Фауст. Маргарита проходит мимо.*)

Фауст:

Прекрасной барышне – почтение,
Не нужно ль ей сопровождение?

Маргарита:

Нет, барышней прекрасной не зовусь,
Вполне без провожатых обхожусь.

(*Вырывается и уходит.*)

Фауст:

Клянусь, – прекрасное дитя!
Подобного не видел я.
Воспитана и так чиста,
И так насмешливы уста!
И алость губ, и свет от щек,
Я б позабыть вовек не смог!
Взгляд опустившая, она
Запечатлелась навсегда
В душе моей. И как была
Резка она. С ума свела!

(*Появляется Мефистофель.*)

Фауст:

Доставь мне девушку и будь недолог!

Мефистофель:

Какую?

Фауст:

Ту, что мимо здесь прошла.

Мефистофель:

Вот эту? У попа она была,
Он отпустил грехи ей. У престола
Крался я. Невинная малютка! Зря
Она на исповедь ходила!
Над нею власти не имею я!

Фауст:

Четырнадцать ей уж было.

Мефистофель:

Ты говоришь, ну просто, как распутник:
Он жаждет оборвать любимый цвет,
Нет для него ни милости, по сути,
Ни чести; но иногда уместней слово «нет».

Фауст:

Высокочтимый мой магистр,
Оставь меня с законом в мире!
Я буду краток, ты будь быстр:
Коль сладкую столь, кровь младую,
В объятьях ночью не найду я,
То в полночь расстаемся мы!

Мефистофель:

Подумай, сколько кутерьмы!
Дай мне четырнадцать лишь дней,
Чтоб случай выискать верней.

Фауст:

Имей я семь часов покоя,
В услугах не нуждался бы чертей,
Чтобы соблазнить созданыице такое.

Мефистофель:

Вы говорите как француз,
И все ж прошу я не сердиться:
Что толку сразу насладиться?
Ведь радость та невелика,
Чем заходить издалека,
Болтать, шумиху разводить,
И куколку себе слепить,
Как учит нас сюжет романский.

Фауст:

Мой аппетит и так хорош.

Мефистофель:

Здесь штурмом сразу не возьмешь;
Довольно шуток с перебранкой!
С дитя прекрасным – без укора! –
Все обстоит всегда не скоро.

Фауст:

Сокровища мне дай крупинку!
Иль к месту ее сна сведи,
Иль дай с груди ее косынку,
Подвязку от чулка найди!

Мефистофель:

Чтоб убедить, что муке страстной
Готов служить, сегодня в ту
Вас комнату ее сведу,
Не тратя времени напрасно.

Фауст:

Ее увидеть? Обладать?

Мефистофель:

Да нет!
Она пойдет к соседке.
Вы будете один, вполне
От атмосферы милой детки
Блаженствовать в мечтах о ней.

Фауст:

Идем туда?

Мефистофель:

Нет. Слишком рано.

Фауст:

Тогда подарок не забудь! (*Уходит.*)

Мефистофель:

Уже дарить? Он начал рьяно –
Так преуспеет! Что же – в путь!
Ревизовать, как видно, надо
Сокровища зарытых кладов. (*Уходит.*)
(Vd. 3, S. 84–86).

Приложение 18

Вечер

Маленькая опрятная комната.

Маргарита (*заплетая косу*):

Ах, можно дорого отдать,
Чтоб знать, кто этот господин!
В нем благородство есть и стать,
И верно это дворянин;
Читаешь, глядя на лицо,
Не будь он бравым молодцом.

(*Уходит.*)

Мефистофель:

Сюда, но тихо, вот сюда!

Фауст *(после некоторого молчания):*

Прошу, позволь мне одному!

Мефистофель *(оглядываясь вокруг):*

У девушки не каждой чисто так. *(Уходит.)*

Фауст *(осматриваясь кругом):*

Привет мерцанию сладостному света,
Что в сумерках святилище ткет это!
О сердце, мука сладкая, возьми
Росой надежды, чем жива, томи!
Какая тишина вокруг, покой,
Во всем порядок, совершенство!
Избыток в бедности какой,
В темнице вдруг – само блаженство!
(Бросается в кожаное кресло у кровати.)
О, ты, прими меня, отцовский трон,
В твоих объятьях восседал уж предок!
Как часто, ах! Со всех твоих сторон
Висело множество веселых деток!
И, может, с благодарностью к Христу,
Здесь целовала руку старцам строгим
Моя возлюбленная в пору ту,
Когда была ребенком круглощеким.
Я чувствую, о девушка, твой дух,
Его нашептыванья ловит слух,
По-матерински он внушил тебе порядок,
Как скатерть расстелить опрятно,
И как песок струить, пол посыпая.
Богopodobна столь рука твоя,
Что стала хижина чертогом Рая.
А здесь!

(Поднимает полог.)

Блаженства ужас ощущаю я!
Провел бы здесь часов немало.
Из легких снов природа ангела взяла!
Дитя лежало, после дева расцвела,
Грудь нежная наполнилась теплом,
Природа со святым здесь полотном
Небесный чистый образ соткала!
А ты? Какая мысль сюда тебя вела?
О как же ты растроган! Что за дрожь?
Чего хотел ты? Тяжесть на сердце легла!
О жалкий Фауст, ты себя не узнаешь!
Что это за волшебный аромат?
Он просит наслажденья без стесненья,
Я весь любовной грезой объят!
Иль мы игра любого дуновенья?
Предстань она сейчас на миг,

Как ты раскаялся б в своих стремленьях!
Особа важная, как ты б поник,
И лег, расплавясь, у ее коленей.

Мефистофель (*входит*):

Исчезни! Вижу я, она идет!

Фауст:

Прочь! Прочь! Сюда я больше не вернусь!

Мефистофель:

А вот ларец – из места в ином роде,
Давай поставим его в шкаф!
Увесистый какой! Клянусь,
Сойдет с ума девчонка, увидав,
Что в нем. Вещицу я достал такую,
Чтоб получить взамен другую
Дитя всегда дитя, игра всегда игра.

Фауст:

Решиться ль мне?

Мефистофель:

Что за сомненья?
Не для себя ль хотите серебра?
Что ж, сладострастного волненья
Желаю вашей скупости, веселья,
Впредь от таких хлопот меня уволь!
Не скуп же ты и в самом деле!
Чешу в затылке, на руках мозоль –

(Ставит шкатулочку в шкаф и запирает замок.)

Ну, прочь! Здесь нужно время и покой,
Чтоб обратиться к вам душой
Могла по воле сердца детка,
Вы же в себя ушли так крепко,
Как если б в зал собрались лекционный,
Вдруг физика и метафизика!
Ну, прочь! (*Уходят*).

Маргарита (*входит с лампой*):

Так душно здесь, так тяжело.

(Открывает окно.)

А на дворе не так тепло.
Не знаю, что со мной —
Скорей бы мать пришла домой.
Мне так не по себе, дрожь во всем теле —
Как я труслива, в самом деле!

(Напевает, снимая одежду.)

Король жил в Фуле верный
Возлюбленной одной,
Что кубок в час свой смертный
Дала ему золотой.

Он с ним не расставался,
Невольно, всякий раз,
Как кубок осушался,
Вдруг слезы шли из глаз.
Пред смертным он исходом
Владенья сосчитал,
Наследнику все отдал,
Но кубок он не дал.
На пир король в печали
Всех рыцарей созвал,
В высокой тронной зале,
В том замке, что у скал.
Он пил, гуляка старьей,
Последний жизни жар,
И был лишь кубок брошен
И в море погружен,
Глаза закрыл и больше
Не пил ни капли он.

*(Открывает шкаф, убирая одежду, и видит шкатулочку
для драгоценностей.)*

Прекрасная шкатулочка откуда?
Я, точно помню, ящик заперла.
Ах, что же там внутри? Такое чудо!
Мать, может, как залог ее взяла,
Кому-то не отказывая в ссуде.
А вот, на ленте, ключик даже есть,
Открыть, я думаю, беды не будет!
Небесный Боже, ты смотри, что здесь!
Подобного я в жизни не видала!
Ах, драгоценности! Пристало
Аристократке в них блистать
Лишь в праздник. К лицу мне будто ожерелье?
Ах, чье же это в самом деле?

(Наряжается и подходит к зеркалу.)

Что, если серьги были бы мои!
В них я кажусь совсем другою,
Что проку в молодости с красотой?
Пожалуй, хоть и хороши они,
Когда за красоту похвалят нас,
То с жалостью напополам, подчас.
А золото, как магнит,
Тянет к нему и манит
Всех! Ах, бедные мы!
(Vd. 3, S. 86–90).

Приложение 19

Хорь

Продолжает пляску с Евфорионом

Когда легко и ловко ты ручкой ковыляешь,

Курявчатой головкой
 На шеечке болтаешь –
 Обь землю своею ножкой
 Дотронешься немножко,
 И круто развернешься,
 И вихорем кружнешься –
 Тогда достигнуй цели
 Ты резвостью молодой! (227)
Хоръ о белъ-лебедяхъ
 И все киви оне такъ перхливо
 Кивикають все и жалобливо,
 Кабы смерть вещують оне...
 Ахъ, впрямь зловещие тоны!
 Ахъ, если на место обороны
 Вещують оне здесь, въ стороне,
 Намъ гибель отъ рукъ вражьихъ.
 Безъ помину тогда, безъ следа
 Пропали головушки — беда!
 Уже на шеечках лебязьихъ
 Мы чуемъ, чуемъ... ахти! ахъ,
 Что и подумать страхъ! (200)

ПРИЛОЖЕНИЕ 20

ОБРАЗНО-ПОЭТИЧЕСКИЙ КРУГ ПЕРЕВОДА

1. Действующие лица

1. Эмблематические персонажи второй части трагедии Гёте, сохраненные в переводе:

хор, Фауст, Мефистофель, Кесарь (Kaiser), ламии, Возничий (Knabe Lenker), Глашатай (Herold), Звездочет (Astrolog), Парис, Елена, Вагнер, Гомункул, Линцей, Хирон, Нерей, ламии, сирены, nereиды и тритоны, «Сисмос, землетряситель», странник, Лемуры;

2. Образы трагедии, в переводе относятся к славянской древности.

Филемон и Бавкида становятся «стариком и старушкой». Изменены реалии жизни. По славянскому обычаю гостеприимства, они приглашают странника «ко хлебу-соли» (289). Старик говорит о Фаусте: «И тогда отъ нашей грани / Стали рыть, вести заборъ, / Ставить хаты — на поляне / Ужь готовъ и барскій дворъ» (290).

«Четыре вещия старухи, какъ лунь седья» (300, vier graue Weiber treten auf), злоковарливая беда (Mangel). Сам Фауст сравнивается с витязем и с героем русского народного стиха об Анике: «Мефистофель. На сей раз ты Аника-воинъ» (252).

3. Мифические действующие лица — олицетворения вечных, периодически выступающих сил природы:

«олимпския чечени» (153), Бахус-Зюзя (238), духи, эльфы;

4. Персонажи народной демонологии (не всегда описываемые с плюрализированными показателями):

лешакъ (253), Баба-Яга (43), Смерть-сватья с клюкой (304);

5. Образы, заимствованные из контекста фольклорно-сказочного или исторического, относящегося к славянской древности:

чудо-юдо (28), фантастический пучок (29), привиденьица, горынята (55), леший — дух леса в славянской мифологии (237), Аника-воинь (252);

6. Полуфизические-полуреальные:

трое могучих: Сорви-Голова, Хапъ-Загрёба, Себе-на-Уме, «белобрысенькая, черномазенькая» (60), Подбирюха (274);

7. Лица реальные, люди разного звания:

думный, садовницы, младые флорентинки (Gärtnerinnen), красны-девицы, подначный (85).

В переводе дана разветвленная система антропонимов. Им присущи следующие признаки:

- фонетическая и морфологическая адаптация иностранных имен: «Манта Ескулаповна» (121). Дочери римского бога врачевания Эскулапа — Гиги́ея и Панаце́я. Провидица Манто — дочь прорицателя Тиресия. Ее имя является персонификацией гадания — мантики. В переводе она становится «Манта»;

- новые, искусственные имена: «Марзы-неурашимки, Псилы-неубоимки» (165, Psillen und Marsen в оригинале);

- замена привычной фонетической огласовки: «нагишка, Фебчик ненаглядный» (222).

- антропонимы, созданные от апеллятивов: «белобрысенькая, черномазенькая» (60). Многие из них воспринимаются как имена «курьезные».

II. Словарь перевода

1. Высокая лексика церковнославянского происхождения:

Доведь – в шашечной игре шашка, доведенная до последнего ряда шашечницы к противной стороне (пройти въ доведи)⁷⁶⁹. («Кто сбился въ трехъ заповедяхъ / Тот верно ходить въ доведяхъ» (50)). Переводчик рифмует церковнославянское слово «заповедь» и «доведь» (уст.).

Усовершенать – приводить в совершенство («Поэтъ что самъ себя усовершенать» (40)).

Ущедрять – оказывать щедроту, например, Псалом IV, 2 («...Нам новое ущедрено блаженство» (218)).

2. Древнерусские слова:

Азь — я, местоимение 1-ого лица ед. ч.; название первой буквы славянской азбуки (азьбокъ) («Милыя милашки / Уже подскажутъ азь-буки-букашки» (38)).

Блазнь — соблазн, искушение, обман («Отродышь, вскормленница ты войны, / Ты любозарница, ты блазнь, ты Чечня ...» (183)).

Есмь — форма ед. числа от др.-русск. «быти» — быть, существовать, становиться («И такъ я есмь — и долженъ быть деловъ: / Силенкой дюжь, во всякий гужь готовъ» (95)).

Мурава (поэт.) — зеленая, молодая трава («Каждая дева покоится одиночкой расположась на мураве» (218)).

Напояти — насыщать («Чистый воздухъ напоетъ / Теплою зеленъ лугъ» (2)).

Сподоблять — давать, даровать что-либо («Сподобляя сонъ глубокой / Месяць по небу катить» (2)).

Старче — старец, древнерусск. форма звательного падежа («Мой старче! Что намъ начинать съ аза?» (88)).

3. Древнерусские слова, ставшие разговорными и диалектными:

⁷⁶⁹ См.: Словарь церковнославянского и русского языка, сост. Вторым отд-нием Имп. Акад. Наук. — 2-е изд. — СПб.: Имп. Акад. Наук, 1867. — Т. 1. — С. 694.

Гоить, гоити — живить (древнерусск.), устраивать (волог.), *доможирец* — домочадец. «Блажень коль домъ свои *гоить доможира*, / Онъ долго, безъ горя, живетъ с семьей» (194). Они переходят из литературного языка в нелитературные субдиалекты.

4. Устаревшие слова:

Дыбки — от глагола «дыбать» — о детях говорят: «подыматься на ноги» («Едва поднялся ты на *дыбки*, / Едва ты губки обсушилъ — / Какъ нарываешься на сшибки / И про победы заблажилъ!» (231)).

Наянный, наянливый — назойливый, нахальный («Разгильдйя *наянный*» (43)).

Чивый — щедрый, тороватый («Плутяга *чивый*» (41), неологизм автора: «И *чивится* малагой / Въ охотку съ закадычнымъ холостягой» (43)).

5. Разговорные и разговорно-сниженные слова:

Дичина — то же, что «дичь» («Въ игре, съ почина, / Хочу шальнуть я; / Вы — будь *дичина*, / Охотникъ будь я» (227)).

Натка, на-тка — бери, возьми, получай; повелительное наклонение глаголов «брать, взять, получать» («Дурню блажь не удается — / *Натка* — дурь себе разсычь!» (228)).

Промаять — от глагола «маять» — изнурять, утомлять, промучить («По этой мысли справедливъ доводъ: / И жизни и свободы стоитъ тотъ, / Кто ихъ себе вседневно осияеть. — / И — такъ подле опасностей *промаетъ* / Свой векъ прилежнейший народ!...» (313)).

Разсычать, разсытить — развести на сыте, разболтать на медовом взваре («...Дурь себе *разсычь!*» (228)).

Тараторить — болтать («Струйки словно *тараторятъ*» (113)).

Тащиться — идти с трудом, через силу («То хорошо еще, что въ добрый часъ / Я къ Манте Ескулаповне на весты / *Тащусь...*» (121)).

Ублажиться — от глаголов «ублажать, облажить» — одарить всеми благами, облагоденствовать, осчастливить («Межъ собой мы *ублажились*, союзились» (225)).

6. Просторечные слова:

Вишь — повелит. от «видеть» («Прижми ты крепче эте тряпки! / *Вишь*, сколько налегло демонять!» (234)).

Деваха — девушка, молодая женщина («И долго боги ее и тоже люди / Видали какъ ходила неряхой, / Простолюдимскою *девахой*» (223)).

Ёра — то же, что «ёрник» — беспутный человек, гуляка, повеса («Экой *ёра*, / Экъ-те вдругъ загомозило»» (228)).

Ерыжный — к «ерыге» относящ.; ерыжничать, ерыжить — вести беспутную и распутную жизнь («Скалдырничай съ ехидной, ты, *ерыжной!* (43)).

Жидиться — от «жидить» (перех.) — делать что-нибудь жидким, разжижать («Стекло гудить! И гуль протяжно-звонокъ! / Густится-*жидится*-и вотъ, с подонокъ / Кувыркнуль вверхъ мизурный постреленокъ» (94)).

Звякъ / звакъ, звяки — бредни, враки; резкий и отрывистый звенящий звук («Бабы-*звяки*» (42); «Дюжий, гужий старина! / На главе лишь седина! — / Въ крюкъ спина; а плечи, выя / Сдвинуть горы хоть какия! / А кулакъ: чуть о земь *звякъ* — / Земь расколется отъ *звяку*. / Благо, что такой силякъ / Не идетъ съ людьми въ драку» (127)).

Канючить — выпрашивать, докучать просьбами («Столько жалостно *канючимъ*, / Плачемъ столько объ тебе! / Ты деяницеймъ трескучимъ / Подсолилъ своей судьбе!» (233)).

Кувыркнуть — опрокидывать, переворачивать низом вверх («*Кувыркнуль* вверхъ» (94)).

Ластить — то же, что «ласкать»; льстить, угождать («Лишь утешение невыразимо / Ее *ластить* въ памятяхъ / Объ ушлыхъ годахъ (178)).

Мазурики, мазура́ — плут, мошенник, вор («*Мазурики* ужь протянули лапки. / Терябять — ой, слизнуть себе хотять / Твоё наследство!» (234)).

Надежда — то же, что «надежда» («И ты омрачнешь впоследствии / Теперевова счастья светъ / И въ послевомя даже за-нетъ / *Надежи* вытираешъ следъ» (189)).

Скалдырничать — клянчить, канючить, попрошайничать («*Скалдырничай* съ ехидной» (43)).

7. Слова областного диалекта:⁷⁷⁰

Необходимо иметь в виду, что диалектные слова часто становятся общенародными: происходит превращение диалектизма в общерусское название и его активизация. Слова осваиваются, утрачивают в общерусском употреблении диалектную семантику.

Взбутуситься (пск.) – встревожиться, подняться («...дай / Еще, впоследствии, *взбутуситься* учонымъ! / Мне первенство уступить глупендяй» (82)).

Выторнуть (пск.) — вытолкать («Зажмурь, вотъ такъ, одно мигальцо, / Да эдакъ *выторни* одно кусальцо / Да набоченься эдакъ: люди вмигъ / Тебя сочтутъ за нашъ двойникъ» (147)).

Глыбь — то же, что «глубина». («Жиль-быль мужикъ и поле бороздилъ — / Соха задела, стой! И видитъ въ *глыбь* / Горшокъ, не-то чугуничъ — заглянулъ» (17)).

Гоить (волог.) – устраивать («...коль домъ свои *гоить*» (194)).

Гуторить (обл., волог.) – болтать, говорить, от «гутор» – беседа, болтовня («Ветерки какъ-бы *гуторять*» (113)).

Дока (обл.) – мастер, мастак, знаток, искусник («Обаяль же такой *дока* / Прелесту, что ужь иной / Не сыщешъ другой такой!» (217)).

Доможира (сев.) – домовитый хозяин («Блаженъ коль домъ свои *гоить доможира*, / Онъ долго, безъ горя, живетъ с семьей» (194)).

Жарынь (обл.) – жара, жар («*Жарынь зардела*» (243)).

Заискать – искать («Моя обязанность, какъ хороведы, / Къ тебе, старейшей, *заискать* проведы, / Всеведка ты, премудра ты, умна, / И къ намъ несчастнымъ расположена!» (192)). Образовано по типу диалектных слов «забижать», «завременить», «захотенить». Заискать проведы (проведь — пск. розыск).

Знатоха (новг., пск., твер.) — опытный человек, искусившийся в каком-либо деле, знающий толк («Я жь *знатоха* красоты» (189)).

Зюзя (пск., арх.) – пьяница, от глагола «зюкать» – пить вино, упиваться («*Зюзе* горя нетъ коль съ боку у него всегда сосудъ, / И кругомъ везде запасы впрокъ готовятъ и пасуть» (238)).

Изволя, изволь (влад., пск.) – своя воля, произвол, господство силы («И въ воле угнетенный / Самъ долей злохотящей, / Въ *изволе* не скрепленный / Самъ холей благомящей, / Полбдящии ты, полспящии / Самъ адъ себе встречаешъ / И рано, и въ постеле» (308)).

Каплюга, каплюжка (обл.) – пьянюшка, пьяница, особенно на чужой счет («Буянить, какъ въ одури *каплюги*» (183)).

Кой (обл.) – какой, который, какой-нибудь («*Кой* всполохъ меня, далеко / Тамъ, поднялся всполошить?» (300)).

⁷⁷⁰ Овчинников использовал в основном северно-великорусские говоры (Новгородская, Тверская, Смоленская, Вологодская и Костромская губернии). Историческая судьба Псковской и Смоленской земель в XV веке теснейшим образом связана с Великим княжеством Литовским. Архангельская земля заселялась выходцами из земли Новгородской. Многие особенности сохранились в архангельских говорах, в чем сказывается обособленность старорусского монастырского Севера.

Ладить (мест.) — приводить в порядок, настраивать («Нагишка, Фебчик ненаглядный / Будто душенька въ немъ песни спозаранку запеваешь, / И сердечко ладить звуки... вот наслушаетесь! / Вот / Надивуетесь вы дивом! Говорю вамъ напередь...» (222)).

Мизюрной – арханг. мизюра, мезенец, мизинец; в значении «мизинный», «маленький» (60).

Могутный, могутной (арханг. и народн.-поэт.) – сильный, мощный, здоровый, от «могута́» — сила, мощь, крепость («Один из *могутных*» (261)).

Нады — должно, необходимо («Да, если блажь найдеть на мудреца / Смудряться *нады* немудростью ребячей, / То впрямь сглупить, и глупостью ходячей / Потомъ промаешь векъ свой до конца» (323)).

Наумиться (пск.) – догадаться («наумились!») (88).

Наянство (пск.) – наглость, назойливость, нахальство («Откуда налетели / Съ такимъ наянствомъ? Словно журавли / Тутъ раскивикались» (183)).

Облунить – окружить («Ахъ, луну вокругъ кружочикъ / Вдругъ *облунить* лучезарно!» (163)). В северных говорах много приставочных образований, в частности, с префиксом -об (оболокати, обнадеять, обворить, обнуждать, обмекать).

Пасты – припасать, беречь («...впрокъ готовить и пасуть» (238)).

Пристренуть, пристреть (арханг.) – случиться, произойти («Какъ въ Трою отбыла ты средь огня, / То вновь *пристрело* – и пошла любня» (187)).

Самъ-другъ (обл.) – сам-один, вдвоем («По кружку *самъ-другъ* попарно / Сель съ голубкой голубочикъ» (163)).

Сбердить (новг., пск., вологод.) – отказаться, оробев, передумать и отступить («*Не сбердятъ* кулачки!» (261)).

Фря – важная особа («Эдакая *фря*» (57)).

Щунуть, щунить, щунять (вятск., арханг., онеж.) – стыдить, попрекать, корить, претить («*Щунуть* от непристойной перебранки!» (186)).

Чечня, Чеченя (псков.) – щеголь, щеголиха; от глагола «чечениться» — ломаться, жеманиться, щегольски одеваться («...ты *Чечня* – / Ужь ты давно соблазнена, и вечно / До неистовствъ тобой соблазнены / Могучие!» (183)).

8. Украинизмы, полонизмы:

Осмышлять — мыслить, рассуждать, обдумывать; от польск. osmyshlyat («Обмышлять, осмышлять» (100)).

Хата (южно-русс.) — название типа постройки («Здесь, безъ помехи, / Рядомъ, по-свойски / Ставьте-ка *хаты*, / Кузницы стройте, ружья, доспехи / Куйте на войски!» (130)).

9. Фольклорно-идиоматические и народно-поэтические выражения:

«*Витязямъ нашимъ исполать; / Но нашему князю слава!*» (217).

«*Девятый валъ перестает шуметь. / Когда въ-поскокъ Нептуновы игрени / Доридь везуть чрезъ Океанъ домой!*» (153). «Девятый валъ» — символ опасности или подъема могучей, непреодолимой силы.

«*Дюжий, гужий старина! / На главе лишь седина! — / Въ крюкъ спина; а плечи, выя / Сдвинуть горы хотъ какия!* (127). Восходит к пословице: «Взялся за гуж — не говори, что не дюж».

«*И такъ я есмь — и долженъ быть деловъ: / Силенкой дюжь, во всякий гужъ готовъ*» (95).

«*Кровь с молоком...медовья уста!*» (71).

«*На щечкахъ розы — да, фигурны позы!*» (135).

«*Вот / Надивуетесь вы дивом! Говорю вамъ напередь...*» (222).

«*Мы устроили вамъ пиръ, — / Славьте насъ на целый миръ!*» (157).

«*Ему она сужена-ряжена*» (217).

10. Выражения, восходящие к фразеологизмам:

«Ахъ, какая вамъ карюка / Разставаться такъ канюча! / Вы простились — шапку с крюка / И — извольте отвалить!» (167). Соответствует фразеологизмам «какого рожна», «с какой радости», «на кой черт».

«Ступай к народу / Полубопытствуй! Черти, какъ и людъ, / Посматривають да в кулачки бьютъ» (244). Идиомное выражение «черти в кулачки не били», «бить на кулачки» — рано, до рассвета, наутро чуть свет.

«Кусятъ глазки» (88). Соответствует фразеологизму: «строить глазки» — игриво, кокетливо поглядывать.

«Ведь экой носъ мне натянули, / Такія глудзыри!» (322). Фразеологизм «натянуть нос» — одурачить, обставить, провести.

«...мыслитель мозгочкомъ, / Ужъ вымыслить мыслителя съ путемъ» (94). По аналогии с просторечным фразеологизмом «без пути» — зря, напрасно (Н. А. Некрасов «Без пути не бранил»).

«И вотъ же нетъ! Ужъ такова / Моя чудачка-трынь-трава. / О, тронься! Трынъ вознагради, / Ко мне миленько погляди!» (210). Фразеологизм «всё трын-трава».

«Ухъ, расхожусь — не сбердятъ кулачки! / Увижу рожу — растворожу в крошки! / Подвернетъ тыль-въ клочки въ пучки въ тычки / Вспетушу душу, что протянетъ ножки!» (261). Фразеологизмы «рожу растворожить», «протянуть ноги».

11. Слова, которые появились в современном жаргоне и в новых толково-словообразовательных словарях русского языка:

Вертѣжъ, или *вертижъ* — головокружение; от глагола «кружить» — приводить в круговое, коловратное движение («Пусть — омутъ да въ немилый / *Вертѣжъ* и неисходный юрь!» (201)).

Доконально — окончательно («Мы иначе мним / И наше мненъе *доконально*» (164)).

Отродыи — отродье, о человеке как о порождении злого начала («*Отродыишь*, вскормленница ты войны» (183)).

Сияк — силач («Благо, что такой *сиякъ* / Не идетъ съ людьми въ драку» (127)).

Страхота — то, что вызывает страх («О, *страхоты*» (190)). *Заглазопучить* — выкатить глаза (на кого, что) («...въ глупыхъ чучель / Я дунь — и всякъ *заглазопучиль*; / Турнулъ, и понесли отвсюда ордой / Похрабровать на бой силенкою былой» (263)).

Осилять — ловить в силки, осилить, осиловать («И жизни и свободы стоить тотъ, / Кто ихъ себе вседневно *осиляетъ*. — / И — такъ подле опасностей промаетъ. / Свой векъ прилежнейший народ!...» (313)). В этом значении «осилять» употребляется в современном сленге.

Цаловнуть — цаловать (устар.) («...Да взялъ въ губеночки / И *цаловнулъ*!» (320)).

Смудряться — приобрести мудрость и опытность в жизни («Да, если блажь найдетъ на мудреца / *Смудряться* нады немудростью ребячей, / То впрямь сглупить, и глупостью ходячей / Потомъ промаетъ векъ свой до конца» (323)).