

<https://doi.org/10.30853/filnauki.2018-11-2.1>

Демченко Александр Иванович

ГЁТЕ И РОМАНТИЗМ

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/2/2018/11-2/1.html

Источник

Филологические науки. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2018. № 11(89). Ч. 2. С. 221-229. ISSN 1997-2911.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/2.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/2/2018/11-2/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: phil@gramota.net

IN MEMORIAM

<https://doi.org/10.30853/filnauki.2018-11-2.1>

Демченко Александр Иванович, д. искусствоведения, профессор
Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова
alexdem43@mail.ru

ГЁТЕ И РОМАНТИЗМ

Вся вторая половина творческой жизни Иоганна Вольфганга Гёте (1749-1832) совпала со временем вы- движения и самоутверждения романтической эпохи. В его отношениях с ней были представлены все града- ции – от притяжения до отталкивания.

Свойства романтического мироощущения и соответствующие ему особенности художественного метода не были для Гёте какой-то *terra incognita* – в той или иной степени он осваивал сходные образы и приёмы, начиная с этапа “*Sturm und Drang*”.

Проявления мятежного индивидуализма, полыхание страстей, метания из крайности в крайность, актив- ное сближение с народным творчеством, бунт против ряда литературных авторитетов – разве во всем этом не было задатков романтизма?

В смягчённом виде присутствовали они и в период классики. Допустим, в романе «**Годы учения Виль- гельма Мейстера**» господствует трезвый, объективный, реальный взгляд на жизнь Германии своего време- ни. Однако рядом с этим – не просто романтика (чувствования и поступки главного героя, естественные для его юного возраста), но и черты явственно романтического наклонения: загадочные персонажи (Миньо- на и старый арфист), таинственные стечения обстоятельств. Не случайно младшие современники Гёте с осо- бым вниманием вчитывались именно в эти страницы, находя в них опору своим творческим устремлениям.

В качестве переходной фазы в европейской литературе рубежа XIX столетия нередко выделяют *предро- мантизм*. Две важнейшие его ипостаси, связанные с романтикой ужасного и мистического, нашли своё пре- ломление и в творчестве Гёте.

Романтику ужасного он открыл для себя в балладах, основное ядро которых создавалось с конца 1770-х го- дов в тесном соприкосновении с фольклорной традицией. Одна из самых известных – «**Лесной царь**» (1782) с характерным для народной поэзии фантастическим мотивом.

Напомним: всадник скачет с маленьким сыном в лесной глуши, и тому чудится, что с ним разговаривает неведомое существо, пытаясь прельстить всяческими посулами. Завершающие строфы (в переводе В. Жуков- ского) – угрозы лесного царя, смертельный трепет младенца и трагический финиш ужасной гонки.

*«Дитя, я пленился твоей красотой:
Неволей иль волей, а будешь ты мой».
«Родимый, лесной царь нас хочет догнать;
Уж вот он: мне душно, мне тяжело дышать».*

*Ездок оробелый не скачет – летит;
Младенец тоскует, младенец кричит;
Ездок погоняет, ездок доскакал...
В руках его мёртвый младенец лежал.*

С точки зрения воздействия Гёте на формирование новой эстетики нелишне заметить, что с вокальных баллад на его тексты (в их числе был и «Лесной царь») начинался романтизм Ф. Шуберта.

В отношении предромантической мистики более всего показательна книга новелл «**Разговоры немец- ких беженцев**» (1794), созданная по подобию «Декамерона» Д. Боккаччо: несколько светских людей, вы- нужденных коротать время, находясь в плену обстоятельств, занимают друг друга устными рассказами.

Как и Боккаччо, Гёте вовсе не стремился ввести непременно оригинальные сюжеты, частью заимствуя их из различных источников или записывая со слов знакомых. Признано, что книгой этой он открыл для немецкой словесности два новых жанра – лаконичную изящную новеллу и литературную сказку, во многом отличающуюся от давно вошедшей в обиход Германии фольклорной сказки.

Примечателен здесь и такой штрих: в ходе разговоров, помещаемых между рассказываемыми историями, Гёте прибегает к заимствованному из драматургии приёму «протокольного» оформления диалога, снимая необходимость назойливой фактографии типа *он сказал, она спросила* и т.п. (в этом за ним в некоторых своих вещах следовал Пушкин).

Баронесса. Придётся нам, стало быть, потерпеть до завтра.

Луиза. Я с большим нетерпением жду, что он нам преподнесёт.

Старик. С большим нетерпением, мадемуазель, ждать не следует, ибо оно редко бывает вознаграждено.

Мистицизм получает в этой книге двойственную окрашенность. Некоторые новеллы представляют собой своеобразный отклик на модные поветрия конца XVIII века, сильнее всего отразившиеся в так называемом готическом романе. В близкой к нему манере писатель рассказывает занятные истории и рассказывает их чрезвычайно увлекательно, но внутренне он явно потешается над подобными небылицами.

Одна из таких историй – о певице, которая прекратила отношения с домогавшимся её молодым человеком. И тот, умирая, в ответ на её отказ навестить его, в отчаянии воскликнул: «*Она избегает меня, но и после моей смерти я не дам ей покоя!*».

Преследование со стороны призрака началось тем, что возле певицы около полуночи раздавался крик – крик «*жалобный, пронзительный, тревожный и долго не смолкавший*», и было в нём «*нечто донельзя жуткое*».

Как-то вечером один человек почтенного возраста и положения отвозит певицу домой в своём экипаже. И вот в тот миг, когда она прощается с ним у дверей своего дома, между ним и ею вдруг раздаётся крик, и этого человека вносят в карету едва живого.

В другой раз некий молодой тенор, к которому она питала расположение, однажды вечером отправляется с нею навестить их общую приятельницу. Он слышал разговоры об этом странном феномене, но, будучи человеком жизнерадостным, считал подобное едва ли возможным.

По дороге они говорят об этой истории. «Я бы тоже хотел, – сказал он, – услышать голос вашего незримого спутника». Трудно сказать, что толкнуло её на это – легкомыслие или отвага, но только она вывала духа, и в тот же миг в карете раздался громopodobный глас и, прозвучав три раза подряд, с жалобным отзвуком затих. Оба были найдены без чувств в карете возле дома их общей знакомой.

Затем призрак стал пугать певицу и её окружение странными выстрелами.

Три месяца подряд в один и тот же час гремел выстрел в одно и то же окно, не повреждая стекла и всегда незадолго до полуночи...

В один прекрасный вечер красавица, позабыв, который час, растворила то самое окно и об руку с маркизом вышла на балкон. Не успели они простоять там и несколько минут, как промеж них грянул выстрел, с силой отбросивший их обратно в комнату, где они без чувств повалились на пол.

Согласно рассказу, мучениями такого рода призрак донимал певицу около полутора лет. Гёте повествует об этой небывальщине с юмором, почти комикуя, но вместе с тем и с явным удовольствием. Повествует в том изысканно-светском стиле и с тем блестящим артистизмом, который впоследствии стремились перенять у него некоторые романтики, в частности Э. Гофман (см., к примеру, его рассказ «Счастье игрока»).

Множество точек соприкосновения с романтизмом обнаруживает творчество Гёте по линии критицизма. Весомый сатирический заряд содержат **эпиграммы** времен веймарского классицизма, написанные в формах и метрике древнеримской поэзии и полные разящей иронии.

Как благодарен, боги, я вам! Всё, о чём люди

Молят, послали вы мне – то есть почти ничего.

И во взглядах на породу *homo sapiens* поэт в своих эпиграммах полон мрачного остроумия, доводимого подчас до крайней грани.

Не удивляюсь ничуть любви человека к собакам:

Твари ничтожнее нет, чем человек или пёс.

Да, Гёте мог написать и такое, предельно презрительное и брезгливое. Тогда же, в 1790-е годы он формирует свое критическое отношение к той части рода человеческого, которую именовали высшим обществом – подобное отношение стало очень характерным для романтиков первой половины XIX века. Зерно этого было заложено уже в «Вертере». Окончательно оно закрепилось ко времени создания трагедии «**Внебрачная дочь**» (1803).

Героиню неудержимо влечёт к себе аристократический блеск большого света, но сведущий отец предупреждает, что ей предстоит вступить «*в мир // Опасности, коварства и тревог, // Где самый воздух дышит преступленьем, // Где зависть людям распаляет кровь...*». И действительно, этот мир погубит девушку.

Обличительный пафос Гёте посягал и на «верхний эшелон» сильных мира сего. Немало беспощадных инвектив на этот счёт содержит поэма «**Рейнеке-лис**». Она представляет собой почти дословный перевод средневекового сатирического эпоса на немецкий язык конца XVIII века, но Гёте как бы освящает этот «реликт» силой своего гения, придавая ему совершенную поэтическую форму.

Посылая поэму своей почитательнице, он писал: «*Вот, милый друг, к вам и пожаловал шельма Рейнеке-лис... Так как отродье это и в наше время пользуется большим почётом и необходимо при дворах, вполне законно желание как следует познакомиться с его предками*».

Судя по этим словам, самоочевидна сознательная сатирическая установка автора. Самоочевидно и то, что Гёте придерживался оригинала, поскольку считал его совершенно актуальным по содержанию.

В этом с ним полностью был солидарен Шиллер, откликнувшийся на «Рейнеке-лиса» эпиграммой, написанной тем же степенным гекзаметром, которым воспользовался в своей поэме Гёте.

*Якобы много веков назад это создано было.
Мыслимо ль это? Сюжет словно сегодня возник.*

Старинный манускрипт, возрождённый поэтом, относится к жанру так называемого животного эпоса. Гёте особым образом проакцентировал и этот момент: «Здесь человеческий род проявляет себя во всём своём неприкрашенном скотстве».

В воссоздаваемой аллегорической картине общественного состояния острей разоблачения направлено на царя зверей («Лев – государь наш»).

*Грابتь умеет король не хуже других, как известно:
Что не захватит он сам, оставит медведю иль волку.
Он-де имеет права!.. И всё, что себе оторвать он намерен,
Рвёт он по-львиному. Нас он обычно считает своими –
Ну и, конечно, всё наше своим он тоже считает.*

К этому портрету «первого лица» добавляется ещё множество обличительных пассажей, и панорама, набрасываемая столь чёрными красками, начинает отдавать мраком беспросветным.

*Августейший король уважает
Тех исключительно, кто с приношеньем приходит и пляшет
Под королевскую дудку. Ах, это так очевидно!
И то, что волк и медведь в совете его заправляют,
Многих калечит: воруют и грабят они – а в фаворе.
Все это видят, молчат – ведь каждый о том же мечтает...
Вешают мелких воршиек, похитчикам крупным – раздолье...
Так мы всё глубже и глубже в безвыходном зле погрязаем:
Сплетни, ложь, оговоры, предательство и лжеприсяга,
И воровство, и грабеж, и разбой – лишь об этом и слышишь.
Всюду ханжи, лжепророки народ надувают безбожно.*

Полный спектр граней критицизма даёт трагедия «Фауст». Основополагающими для концепции этого произведения являются всеокушительный скепсис и то, что позже стали называть романтической иронией. Сразу же приведем конкретные образцы того и другого.

Один из эпизодических персонажей, выступающий под симптоматичным именем Скептик, утверждает: «Нет, только тот во взглядах твёрд, // Кто ничему не верит».

На предмет романтической иронии характерный штрих находим в сцене, где набожная мать Маргариты избавляется от ларца с драгоценностями, которые тайком подбросил девушке Мефистофель. Капеллан с готовностью принимает дьявольский дар, обстоятельно разъясняя позицию церкви в этом вопросе.

*Вы приняли разумное решение,
Мир вашей добродетельной душе:
Кто жадность победил, тот в барыше.
А церковь при своём пищеваренье
Глокает государства, города
И области без всякого вреда.
Нечисто или чисто то, что дарят,
Она ваш дар прекрасно переварит.*

Средоточием критической энергии становятся ведущие персонажи трагедии. Причём при внимательном рассмотрении они оказываются очень близки друг другу – Фауста не менее чем Мефистофеля снедает яд скепсиса и неверия.

В сцене сделки с дьяволом, стремящимся соблазнить его всевозможными посулами, Фауст жёлчно говорит о бренности и эфемерности любых благ, которые может предложить земной мир.

*Дайшь золото, которое, как ртуть,
Меж пальцев растекается, зазнобу,
Которая, упав к тебе на грудь,
Уж норовит к другому ушмыгнуть...
Дайшь упоенье славой, дайшь почёт,
Успех, недолговечней метеора...*

Иногда Фауст доходит до тотального отрицания, неистово отвергая всё в этой жизни (упоминаемый здесь Маммон, или Маммона – золотой идол, персонификация денег, символ алчности).

*Клянущий Маммона, власть наживы,
Растлившей в мире всё кругом,*

*Клянущей святой любви порывы
И опьянение вином.
Я шлю проклятие надежде,
Переполюющей сердца,
Но более всего и прежде
Клянущей терпение глупца.*

И все-таки основной критический запал несёт в себе образ Мефистофеля, которого Н. Чернышевский считал главным двигателем повествования. С этим мнением в какой-то степени можно согласиться: его фигура выделяется исключительной колоритностью, он наделен мощным интеллектом, неподражаемым остроумием и совершенно особым видением мира.

Его роль чрезвычайно усиливается во второй части трагедии, где в ряде сцен он появляется уже без Фауста, явно выдвигаясь на передний план. Нелишне заметить, что итальянский композитор А. Бойто именно его сделал главным действующим лицом своей оперы «Мефистофель».

Маргарита с её невинной душой интуитивно чувствует отрицательный заряд, исходящий от Мефистофеля, и по-своему объясняет Фаусту неприязнь к его спутнику.

*Едва он в дверь, как всех буравит
Его коварный, острый взор.
Он так насмешлив и хитёр
И ни во что людей не ставит!
Что он любви вовек не ведал,
Как бы написано на нём.*

Это чрезвычайно ёмкая характеристика, особенно если видеть в Мефистофеле не фантастическое существо, а определённый тип человеческой природы. Цепочка точных определений («...коварный, острый взор. // Он так насмешлив и хитёр. // И ни во что людей не ставит!») завершается уничтожающим «он любви вовек не ведал».

Именно в этом и заключается оборотная сторона «мефисто» – совсем не случайно этимология имени *Мефистофель* и его версии *Мефистофил* восходит, вероятно, к греческому *ненавидящий свет*. Однако фиксированность на теневых сторонах бытия позволяет во всей отчётливости выявить подноготную житейской суеты, сорвать с неё внешние покровы.

Язвительная ирония Мефистофеля проникает в любые сферы, всюду вскрывая зрящее и обманчивое, камуфляж и мишуру разного рода. Вот, к примеру, его карикатура на философа.

*Он покоряет глубиной вопросов,
Он всё громит, но после всех разносов
Заводит новых предрассудков тьму.*

А вот звучащая в устах Мефистофеля едкая сатира на монаршьи причуды, где уже само по себе сопряжение вроде бы несопоставимых понятий *король* и *блоха* даёт эффект убийственного сарказма (он напрямую отзовется в повести Гофмана «Крошка Цахес»).

*Жил был король когда-то,
При нём блоха жила,
Милей родного брата
Она ему была.*

*Зовёт король портного:
«Послушай, ты, чурбан!
Для друга дорогого
Сшей бархатный кафтан!»*

*Вот в золото и бархат
Блоха наряжена,
И полная свобода
Ей при дворе дана.*

*Король ей сан министра
И с ним звезду даёт;
За нею и другие
Пошли все блохи в ход...*

Несовершенство мира, вскрываемое с романтической заострённостью, вызывало столь же романтизированные мечтания об идеальном, несбыточном. В этот иной мир вела фантазия, к которой Гёте тяготел всегда, причём влекла его фантазия вольная, позволяющая воспарять над будничным, повседневным.

В романе «**Годы учения Вильгельма Мейстера**» такая настроенность концентрируется во вставных стихах с их загадочной символической, таинственной недосказанностью и той «*туманной вуалью*», которая так воздействовала на романтическую поэтику и вызвала столько музыкальных откликов у композиторов XIX столетия.

*Ты знаешь край лимонных роц в цвету,
Где пурпур королька прильнул к листу,
Где негой Юга дышит небосклон,
Где дремлет мирт, где лавр заморожен?
Ты там бывал?
Туда, туда,
Возлюбленный, нам скраться б навсегда.*

В этих певучих строках предвосхищался важнейший мотив романтического искусства – ностальгия по далёкому, неизведанному, где жизнь кажется совсем иной. Для жителя северной страны это часто были южные края, манящие «негой» и роскошной природой (упомянутый здесь корольк – род апельсина).

Для европейца в целом (как северянина, так и южанина) с начала XIX века всё более притягательным становился Восток, влекущий к себе непривычным укладом, своеобразием характеров, да и просто экзотикой. Гёте живо откликнулся и на это знамение времени, откликнулся столь капитально, что трудно отыскать какие-либо аналоги. Имеется в виду его «**Западно-восточный диван**» (1819).

У книги этой первоначально предполагалось более развёрнутое и понятное название: «Восточный сборник (диван) западного поэта». Импульсом к её созданию послужило знакомство со стихами персидского поэта XIV столетия Хафиза.

Вдохновляемый открывшимся перед ним совершенно новым миром мыслей и чувствований, Гёте создает грандиозную вариацию на стиль далёкого предшественника, кардинально обновляя свойственный себе строй образов и тип художественного мышления.

Особую грань «отлёта» от реальности составили утопии Гёте. Их появление было вызвано его настойчивым стремлением к совершенствованию мира и человека. Конечно же, «головой» он сознавал утопичность всяческих утопий, в том числе и своих собственных.

Ведь не случайно в «Фаусте» становление мысли о способности человечества преобразить мир посредством свободного и разумного труда прерывается смертью героя. Тем не менее, «сердцем», «душой» его неудержимо влекло к продуцированию новых и новых идей на сей счет.

Более всего этим отличается роман «**Годы странствий Вильгельма Мейстера**», который сам Гёте называл «земной сказкой» и где он предлагал массу утопических проектов. Цель их – воспитание человека высоких достоинств (показательно, что одно из мест действия названо Педагогической провинцией).

Между прочим, прекраснодушные идиллии Гёте отнюдь не беспочвенны, хотя трудноосуществимы или неосуществимы вовсе. В «проектировании» Педагогической провинции он опирался на опыт воспитательного учреждения, созданного в 1799 году швейцарским педагогом Ф. Фелленбергом.

Отдельных своих положениях утопии Гёте перекликаются с коммунистическими идеями, которым в недалеком будущем предстояла разработка на немецкой почве в трудах К. Маркса и Ф. Энгельса.

Попыткой броска в будущее была и литературная форма «Годов странствий». Видный гётевед А. Аникст отмечал: «*Это роман нового типа, герой которого не отдельное лицо, а вся жизнь в её многообразии, в её течении и изменчивости, в переплетении прошлого, настоящего и будущего. Своим произведением Гёте в некоторой степени предвосхитил “экспериментальный роман” XX века.*

Писатель сознательно отказывается здесь от привычных способов повествования и пишет, что книга эта – «*то же самое, что и сама жизнь; в комплексе целого находишь необходимое и случайное, преднамеренное и неожиданно возникшее; одно удалось, другое – нет, и это придаёт изложению своего рода бесконечность, которую нельзя словами ни вполне выразить, ни до конца исчерпать.*»

И действительно, Гёте строит роман абсолютно свободно, ничем себя не стесняя, что превращает целое в пёструю мозаику элементов, подчас ничем не связанных между собой. Существенную значимость в этом калейдоскопе приобретают вставные новеллы, которые вводятся без каких-либо связей и переходов и занимают порой две-три большие главы.

Завершая разговор о веяниях романтизма в творчестве Гёте, необходимо «составить баланс» в их соотношении с тем, что шло от эпохи Просвещения. Воспринимая и творчески перерабатывая отдельные свойства и черты набравшего силу нового художественного направления, маститый литератор до конца своего жизненного пути сохранял верность многим идеям предшествующего исторического времени.

В известной мере это объяснялось его субъективным ощущением, что никакого экстраординарного переворота в искусстве романтизма не происходило.

Самые оригинальные писатели нового времени оригинальны не потому, что сумели создать что-то новое, а только потому, что оказались способны говорить так, будто до них никогда не было сказано то же самое.
(«Годы странствий Вильгельма Мейстера»)

Главное же состояло в том, что при всех изменениях, которые Гёте претерпел в ходе своей чрезвычайно протяжённой творческой эволюции и при всей очень широкой амплитуде «маятника» умонастроений и взглядов, внутренне, по сути своей, он навсегда остался человеком эпохи Просвещения, вращаясь в романтическое время грандиозной классической скалой (нечто сходное происходило и с Бетховеном, который родился двумя десятилетиями позже, а умер пятилетием раньше).

Исключительный интерес с этой точки зрения представляет «**Фауст**» – во многих отношениях своего рода *summa* (в обоих значениях данного латинского слова: *верх, вершина, высшее положение и сумма, итог*). Начинается эта *summa* с того, что поэту удалось здесь свести воедино различные сюжетно-тематические истоки и нити, содержащиеся в предшествующей традиции.

Легенды о договоре человека с дьяволом получили хождение в Европе во времена Средневековья, и ещё в X столетии одну из них обработала в латинских стихах немецкая монахиня Хросвита, а в середине XIII века на эту тему появился «Миракль о Теофиле» французского трувера Рютбёфа.

Основным источником для Гёте стала немецкая легенда XVI века, изданная в качестве так называемой народной книги в 1587 году, причём по воле судьбы не где-нибудь, а именно во Франкфурте-на-Майне, родном городе поэта.

Полагают, что у героя этой книги существовал реальный прототип – живший в первой половине XVI века доктор Иоганнес Фауст (по другой версии Георг, у Гёте – Генрих), бродячий маг и астролог, похвальный своими великими познаниями и запродавший душу дьяволу, который получил право по прошествии 24 лет унести её в ад.

Вот почему книга вышла в свет под названием «История о докторе Иоганне Фаусте, знаменитом чарошее и чернокнижнике». Издание имело огромный успех, было повторено в 1588 и 1589 годах и затем переведено на многие европейские языки.

Тогда же оно попало в руки английского драматурга К. Марло, создавшего в 1589 году первое произведение о Фаусте, принадлежащее перу выдающегося автора – «Трагическая история о докторе Фаусте», которая позже была переделана в Германии для ярмарочно-балаганных представлений.

Гёте хорошо знал и эту кукольную драму, используя некоторые её положения. Кроме того, свою роль в формировании его замысла сыграл и известный ему набросок незаконченной драмы Г. Лессинга «Фауст».

Примечательно, что параллельно с Гёте разработкой аналогичного сюжета занимались в разное время его сподвижник по «Буре и натиску» Ф. Клингер (философский роман «Фауст, его жизнь, деяния и низвержение в ад», 1791), а также поэты-романтики Х. Граббе (стихотворная трагедия «Дон Жуан и Фауст», 1829) и Н. Ленау (поэма «Фауст», 1836) – факт, подтверждающий закономерность обращения к этому почти «ходячему сюжету», и обращение это, конечно же, было вызвано настоятельными потребностями времени.

В столь обширном ареале сходных устремлений целого ряда литераторов именно на долю Гёте выпала миссия создать творение, возвышающееся над всем остальным глубиной и масштабностью идей, детальной разработанностью характеров и драматических положений. Соответствующий этому внушительный объём произведения запрограммирован уже тем, что введение в него состоит из трёх разделов: «Посвящение», «Театральное вступление» и «Пролог на небесах».

«Фауст» Гёте – *summa* и по своей жанровой природе. По литературному роду автор определил его как трагедию. Связь со сценическими формами начинается с только что упомянутого «Театрального вступления», в котором директор театра, поэт и комический актер излагают каждый свою позицию, и их диспут завершается обращением директора к публике.

*В дощатом этом балагане
Вы можете, как в мирозданье,
Пройдя все ярусы подряд,
Сойти с небес сквозь землю в ад.*

То есть обещано, что в призме «*театрального представления*» зрителю предстоит увидеть происходящее в мире, и это тут же осуществляется, начиная с «Пролога на небесах».

Вся ткань произведения выдержана в прямом соответствии драматургическим традициям: деление на акты, внутри которых изложение ведётся чередой лаконичных сцен; текст подаётся только в форме диалога с привычным обозначением действующих лиц; вдобавок основной материал прославляется цепью песенных «зонгов», у которых свой смысловой посыл, своя поэтика и свои функции.

Однако театральность в «Фаусте» – только один из компонентов многообразного синтетического комплекса. Более того, автор вовсе и не предполагал сценической реализации, хотя в последующем по первой части был осуществлен ряд постановок, и немало актеров блистало в роли Мефистофеля.

Что же касается второй части, то её, как правило, практически невозможно представить себе на подмостках ни по фантастическому антуражу, ни по избытку действующих лиц (к примеру, в сцене «Маскарад» на протяжении 27 страниц текста занято около трёх десятков отдельных персонажей и около двух десятков группами).

Таким образом, перед нами, скорее всего, фантазия в лицах, монологах и диалогах – фантазия более всего предназначенная для чтения, то есть драматическая поэма.

«Фауст» – *summa* и с точки зрения истории его создания. Первое упоминание о главном герое будущего произведения содержится в ранней пьесе «Совиновники» (1768-1769): «*Так даже доктор Фауст, поди, не трепетал*» – подразумевается эпизод народной книги, где в момент расплаты с дьяволом Фауст дрожит в страхе перед адскими муками.

Начальный набросок (пока что в прозе) появился в 1771 году, а работа над исходным вариантом (он остался незаконченным и в гётеведении именуется «Прафаустом») велась в 1773-1775 годах. Последние строки трагедии написаны в 1831 году.

Следовательно, «Фаусту», так или иначе, посвящено не менее шести десятилетий раздумий и трудов поэта, что охватывает практически всю траекторию его самостоятельного творческого пути. Причём на каждую из двух частей, составляющих трагедию, приходится примерно по тридцатилетию (первая часть была завершена в начале 1800-х, и уже в 1800 году поэт принял за фрагмент, который вошел во вторую часть).

Тем самым «Фауст» покрывает большую часть как Просвещения, так и Романтизма (если считать основной временной зоной Романтизма первую половину XIX столетия). Таким образом, даже чисто хронологически это произведение могло вобрать в себя духовный опыт обеих эпох, что и произошло.

Если говорить о романтическом в «Фаусте», то в первую очередь обращают на себя внимание следующие моменты.

В общем его тонуше нередко ощутима повышенная экспрессия. Скажем, в сцене «Тюрьма», где обрисована сложная «вибрация» души Маргариты в её переходах от безумия к прояснению и снова к потере рассудка, а сильнейший драматизм происходящего как бы подхлестывается искренним стремлением Фауста спасти девушку, перед которой он так виноват.

Драматургию произведения отличают подчёркнутые, заострённые контрасты (это явствует даже из обозначения соседних эпизодов, например «Тёмная галерея» и «Ярко освещённые залы»). Вводятся прямые обращения к зрителю, и эта открытая «публичность» обнажает театральную природу произведения.

Далее. По мере создания трагедии автора всё более и более влекла фантазия и фантастика. Вольная игра воображения становится здесь подчас едва ли не самоцельной, причуды вымысла донельзя изощрёнными, что впрямую роднило с романтической эстетикой чудесного, внеобыденного (выход из координат реального, привычного, совершенно свободный полет в любое измерение времени и пространства).

Чрезвычайно любопытна метафорическая фигура Эвфориона (мифическое существо, рожденное от брака Фауста и троянской красавицы Елены) – в ней опосредованно претворены черты личности и обстоятельства жизненной судьбы Д. Байрона, этого главного провозвестника романтической поэзии, к которому Гёте питал глубокую симпатию.

И, наконец, «Фауст» – это *сумма* в плане концентрированного выражения интеллектуального потенциала автора, его общефилософской концепции жизни. Остановимся с этой точки зрения на образе персонажа, давшего имя трагедии.

Отправной точкой его эволюции становится недовольство собой и окружающим миром. Протест против собственного прозябания и против убожества реальной действительности поначалу выливается у него в бунт против схоластической науки, которой он отдал лучшие годы. Характерно, что своё самопризнание Фауст делает в грубовато-прямолинейной лексике завязтого школяра.

*Я богословьем овладел,
Над философией корпел,
Юриспруденцию долбил
И медицину изучил.
Однако я при этом всё
Был и остался дураком.
В магистрах, в докторях хожу
И за нос десять лет вожу
Учеников, как буквоед,
Толкуя так и сяк предмет.
Но знанья это дать не может,
И этот вывод сердце гложет.*

В перечислении изученных Фаустом наук заложена автохарактеристика Гёте: как раз всем этим он и занимался в молодости. И в том, что его герой заявляет о готовности отдать всё ради свободы мысли и действия, также чувствуется исходный посыл, который явно шел от устремлений «Бури и натиска», когда, между прочим, и возник замысел трагедии.

А по поводу кабинетной науки позже, на своём языке иронии, Фаусту будет вторить Мефистофель: «Из голых слов, ярься и споря, // Возводят здания теорий». Или его совет преуспеть в псевдофилософии – «Придайте глубины печать // Тому, чего нельзя понять».

Недовольство у Фауста вызывает не только пресыщенность знаниями, которые он считает пустыми и зряшными, но и само кабинетное существование, отдающее мертвящим застою.

*Не в прахе ли проходит жизнь моя
Средь этих книжных полок, как в неволе?
Не прах ли эти сундуки старья
И эта рвань, изъеденная молью?*

И он отбрасывает книжное знание, как пыльный хлам, «во все тяжкие» пускаясь в гущу реального бытия.

*Я на познание ставлю крест.
Чуть вспомню книги – злорада ест.
Отныне с головой нырну*

*В страстей клокочущих горнило.
Со всей безудержностью пыла
В пучину их, на глубину!
В горячку времени стремглав!
В разгар случайностей с разбегу!
В живую боль, в живую негу,
В вихрь огорчений и забав!*

Об импульсивности природы Фауста, о его склонности к резким, неожиданным поворотам Мефистофель говорит так: *«Нрав дан ему отчаянный и страстный. // Во всё он любит бешенство, размах».*

Совратитель достаточно хорошо понимает его, поскольку они во многом «одного поля ягоды». Роднит их то, что оба – скептики до цинизма, ни в грош не ставят общепризнанные нормы и ценности. И, понимая Фауста, Мефистофель предрекает ему вечную неудовлетворённость.

*Он рвётся в бой, и любит брать преграды,
И видит цель, манящую вдали,
И требует у неба звёзд в награду
И лучших наслаждений у земли,
И век ему с душой не будет сладу,
К чему бы поиски ни привели.*

В этой извечной неудовлетворённости есть свой резон – она становится стимулом непрекращающегося движения вперёд. Основной своей чертой Фауст называет *«желанье // Тянуться вдаль мечтою неустанной // В стремленье к высшему существованью».* Мефистофель варьирует это на свой лад: *«В борьбе со всем, ничем не насытím, // Преследуя изменчивые тени...».*

Итог этим суждениям подводят ангелы, вещающие над почившим Фаустом: *«Высокий дух... Чья жизнь в стремлениях прошла...».* Так утверждается, возможно, самая важная для концепции Гёте идея непрерывного стремления, бесконечного развития.

Она заложена и в узлом пункте сюжета, его завязке – сделке Фауста с Мефистофелем. Ведь условие состоит в том, что Фауст окажется во власти Мефистофеля, когда воскликнет: *«Мгновенье, повремени!»* (или в другом варианте перевода: *«Остановись, мгновенье!»*). Фауст без колебаний принимает это условие, объясняя своё безразличие к смерти так: *«Ведь если в росте я остановлюсь, // Чьей жертвой стану, всё равно мне».*

Для Фауста идея непрерывного стремления реализуется в постоянном горении души и в неистощимой жажде познания. По поводу первого он на предложение избавиться от *«горячки»* отвечает вопросом: *«Лечиться, чтоб огонь во мне потух? // Чтоб стал я рассудителен и сух?».*

А жажда познания у него поистине безмерна. Он мечтает добиться абсолютного знания, мечтает понять *«Вселенной внутреннюю связь»*, постичь *«всё сущее в основе».*

Вместе со своим героем автор стремится окинуть внутренним взором всю историю Европы: от её истоков в древнегреческом «детстве» через Средневековье к современному состоянию (внутренне это является главным) и даже построить мост в будущее (завершающая утопия Фауста).

Так через фигуру главного героя передаются пылливость и дерзания вечно ищущей человеческой природы, которая неумолимо стремится к новому, неизведанному и которую в этом стремлении не может остановить ничто.

Характерный штрих, опять-таки говорящий об определённом тождестве Фауста и Мефистофеля: попав в круговорот «Вальпургиевой ночи», Мефистофель норовит побыть в стороне от сатанинской толчеи, Фауст же, обуреваемый жаждой познания, напротив, увлекает его в самую гущу богомерзкой оргии.

Обрисованный в трагедии трудный, многоэтапный процесс постижения истины в конечном счёте обращён к «вечному вопросу», над которым человечество бьётся на всём протяжении своего сознательного существования, – поиски смысла жизни.

В «Фаусте» он определяется следующим образом: самопознание и самоосуществление личности плюс служение людям, труды на пользу человечества. И необходимым условием полноценной жизни утверждается деятельность и борьба за свои цели: *«В деянии начало бытия»* и *«Лишь тот достоин жизни и свободы, // Кто каждый день за них идет на бой!».*

Это самим поэтом определяется как *«конечный вывод мудрости земной»*, то есть последняя истина, что в другом переводе передано так:

*Лишь тот, кем бой за жизнь изведан,
Жизнь и свободу заслужил.
Так именно, вседневно, ежегодно,
Трудясь, борясь, опасностью шутя,
Пускай живут муж, старец и дитя.*

Но философская ткань этого произведения содержит в себе ещё один очень примечательный вывод. Изведав массу впечатлений, пройдя гигантский круг всевозможных превращений, множество перемещений во времени и пространстве, Фауст начинает тосковать по обычной человеческой судьбе.

*О, если бы мне магию забыть,
Заклятий больше не произносить,
О, если бы, с природой наравне,
Быть человеком, человеком мне!*

И он приходит к выстраданной истине, что жить нужно прежде всего земной жизнью, её радостями и заботами.

*Стой на своих ногах, будь даровит,
Брось вечность утверждать за облаками!
Нам здешний мир так много говорит!
Что надо знать, то можно взять руками.
Так и живи, так к цели и шагай,
Не глядя вспять, спиной к привиденьям,
В движенье находя свой ад и рай,
Не утолненный ни одним мгновеньем!*

К такой же истине, выношенной трудным жизненным опытом, придёт позже в ходе мучительных духовных исканий и Пьер, главный герой эпопеи Л. Толстого «Война и мир». Завещая людям эту истину, Иоганн Вольфганг фон Гёте делал главный труд своей жизни в полном смысле слова «*оптимистической трагедией*» (если воспользоваться названием известной пьесы).

Всё сказанное выше призвано убедить в том, что Иоганн Вольфганг Гёте в полной мере ответил на вызовы романтической эпохи.