

ВЛИЯНИЕ АНТИЧНОЙ ТРАДИЦИИ НА ДИНАМИКУ ГЁТЕВОЙ ФАУСТИАНЫ

THE INFLUENCE OF ANCIENT TRADITION UPON THE DYNAMICS OF FAUST-CONCEPT BY J. W. GOETHE

Аннотация. В статье анализируется роль античной культуры на развитие взглядов на фаустиану И.В. Гёте в процессе написания им произведения. Особое внимание уделено таким аспектам, как мифология, философское наполнение художественных образов, адаптация античной метрики.

Annotation: The article analyzes the role of the Ancient culture upon the development of J. W. Goethe's views about Faust-concept in the process of writing his work. Attention is given especially to aspects such as mythology, philosophical content of artistic images, the adaptation of the ancient metrics.

Ключевые слова: фаустиана, И.В. Гёте, античность, топос, мифологема, философема.

Keywords: Faust-concept, J.W. Goethe, topos, mithologeme, philosopheme.

Античная (греко-римская) культура, став фундаментом всех культур европейского типа, во все эпохи играла ключевую роль: к ней многократно возвращались, в ней черпали вдохновение, ее ставили за образец, ею восхищались. Как любой тип великой древней культуры ее до сих пор до конца не удалось исследовать, поставить финальную точку, и не удастся, наверное, никогда. Само слово «возрождение» либо «ренессанс» в европейской традиции обозначает возврат к античным истокам. Средневековое каролингское возрождение обратилось к античной образованности, заложив классическую систему обучения (в том числе и древних языков), которая не устаревала в течение всего периода средних веков. В это время закладывались основания протороманского стиля, а религиозная литература обратилась к античным жанрам. К тому же не стоит забывать, что все западное христианство использовало в качестве сакрального и ученого языка латынь, на который Иеронимом Блаженным была переведена Вульгата.

Кардинально новые философские и эстетические веяния появляются в европейском Возрождении, которое вновь обратилось к Античности в поисках идеалов формы, телесности, образцов героического и трагического и многих других идей. По-прежнему поэтами продолжают осваиваться формы античной метрики, правда, пока на латыни (поскольку ее знали, на ней говорили и творили). В XVII в., когда возрастает роль национальных языков, Античность интересует и мастеров классицизма, и мастеров барокко. В эпоху Просвещения эти тенденции усиливаются еще больше. Романтизм, вся культура XIX и XX в.в. немыслима без влияния греко-римской, как, впрочем, и библейской культуры.

Шедевр И.В. Гёте «Фауст», появившийся в эпоху Просвещения, не был бы великим произведением, если бы для немецкого гения не важны были эти две культурные парадигмы. Поскольку написание «Фауста» стало для писателя делом всей жизни, в канву произведения на разных этапах обращения к сюжету вплетаются важнейшие философские концепты, выводимые Гёте из нового им же прочтения Библии и Античности.

Эволюция «Фауста» – история шестидесятилетнего создания главного дела всей творческой жизни гениального мастера слова. Эта история действительно впечатляет нас своей уникальностью, безграничностью, неудержимостью творческого гения в поисках истины и смысла человеческой жизни. «Фауст» – главное и итоговое произведение И.В. Гёте, которое, как известно, дорабатывалось и корректировалось им до последних дней жизни, и только уже после смерти автора появился перед читателем в полном виде в стотомном веймарском Собрании сочинений писателя.

Попробуем проследить на примере анализа трех «Фаустов» Гёте – трех произведений, написанных в разные времена, каждое из которых имеет свою особую функциональную значимость, отражает требования времени своего возникновения и очень важен для идейного осмысления авторского замысла – «Пра-Фауста» («Urfaust», 1769–1773), первой (1806) и второй (1825–1832) частей «Фауста» и либретто к опере А.Г. Радзивилла, которое было доработано И.В. Гёте относительно особенностей жанра театральной постановки (1814–1819) – какие изменения происходили в процессе эволюции сюжета в аспекте обращения к античной тематике, рецепции и интерпретации концептуально важных образов, а также в аспекте освоения Гёте античной метрики и строфики.

«Пра-Фауст», или Первый «Фауст» – произведение эпохи «бури и натиска», который имеет характерные особенности этого литературного направления, противоположного рациональному классицизму Иоганна Кристиана Готшета. Штюрмерский «Фауст» создавался почти одновременно со «Страданиями молодого Вертера» и с «Гёцем фон Берлихингеном с железной рукой». Поэтому очевидным было то, что главными героями пьесы были бунтари, бурные гении, овеванные ореолом исключительности, которые шли против установленных в обществе норм и отстаивали свою самобытность. Таким представлен перед нами вечный искатель-энтузиаст Фауст, Мефистофель, который отрицает все нелепое и больное в обществе, sentimentalная и естественная Гретхен. «Фауст» «бури и натиска» имеет оригинальную фрагментарную композицию, особую стилистику и поэтику. В отличие от первой части «Фауста» (а первоначальная рукопись являлась основным сюжетным стержнем для нее), «Пра-Фауст» не имеет вступления. Произведение начинается с монолога Фауста: «Hab nun, ach, die Philosoferi...» [1,367] – «Ах, философию освоил [знаю, имею]...» (Здесь и далее подстрочный перевод наш. – Т.С.), который выражает разочарование главного героя во всех его научных поисках. Текст произведения приближен к народной речи. Экспрессию монологам Фауста придают многочисленные предложения побудительного характера, применение полисиндетонов и повторений слов и целых фразовых единиц: «Mit angeraucht Papier besteckt, // Mit Glaesern, Buechsenrings bestellt, // Mit Instrumenten vollgepfopft, // Urfaeter Hausrat drein gestopft – // Das ist deine Welt, das heisst eine Welt! [1,367]. – («Украшен прокуренной бумагой, // заставленный стеклом, банками, // набитый битком инструментами, // вещами прадедовских времен – // Таков твой мир, (и) это называется миром?!»).

Стихотворный размер Knittelvers, которым говорит герой, отсылает нас к произведениям немецких мастерзингеров эпохи позднего Средневековья и Возрождения. Изучая народную поэзию под влиянием Гердера, идейного теоретика штюрмеров, Гёте открыл для себя творчество нюрнбергского сапожника Ганса Сакса, у которого и была позаимствована эта поэтическая манера. Разносложный Knittelvers («дубовый стих» или иначе он называется разговорным стихом с силлабическими сдвигами ударений) Ганса Сакса был очень близок к живой народной речи, звучал легко и естественно. Живая разговорная интонация Knittelvers'a помогла Гёте передать все богатство мыслей

и чувств, которые наполняют его главных героев, часто используя в дополнение просторечия и вульгаризмы: «Da steh ich nun, ich armer Tor, // Und bin so klug, als nie zuvor. // Heisse Doktor und Professor gar, // Und ziehe schon an die zehen Jahr' // Herauf, herab und quer und krumm // Meine an der Schueler Nas' herum // Und seh, dass wir nichts wissen koennen, // Das will mir schier das Herz verbrennen» [1,367]. – («Однако я при этом всем // Был и остался дураком. // В магистрах, в докторях хожу // И за нос десять лет вожу // Учеников, как буквоед, // Толкуя так и сяк предмет». (Перевод Б. Пастернака; текст «Пра-Фауста» идентичен в данном месте тексту «Фауста». – Т.С.) [2, 47].

Таким образом, первый вариант «Фауста» в основном обладает немецкими (национальными) чертами, что обусловлено стилистикой «бури и натиска». Определенные аллюзии на Античность можно встретить здесь в «ученых» речах Мефистофеля, когда он разговаривает со студентом и употребляет латинизмы («Collegium logicum», («Encheiresin naturae»), равно как и студент усваивает латинский афоризм. Текст этот останется практически неизменным (за исключением нескольких сцен) и в доработанном «Фаусте».

Если первый вариант «Фауста» вполне можно отнести к штурмерско-сентименталистскому литературному направлению, то место «Фауста» очень трудно определить в его жанровом, стилевом и композиционном поле. В процессе постепенной эволюции авторского замысла усложнялась философская проблематика, а вместе с этим совершенствовалась и жанровая природа произведения. В результате художественный мир гётевого «творения всей жизни» представляет собой синтетическое сочетание многих литературных направлений, которые сбалансированы и органично взаимодополняются. Благодаря тому, что глобальность философской проблематики гармонично накладывается на грандиозное сочетание всех известных Гёте средств поэтики, создается целостная картина универсума, который представлен «малым космосом» Фауста (миром личных целей и поисков) и «большим космосом» (глобальным развитием всего человечества).

«Фауст» – одно из самых прекрасных созданий человеческого гения, как и произведения Гомера, Данте, Шекспира, Мильтона и других всемирно известных авторов, оно неограниченно многосторонне и одновременно очень сложно как по содержанию, так и по форме – композиции, жанру, стилю. Как отмечает исследователь творчества Гёте Г.В. Синило: «В нем [«Фаусте»] соединились, кажется, все оттенки поэтического языка: стиль философского трактата – и живая народная речь, вплоть до просторечия; высокое, трагическое – и самое низменное, даже вульгарное; прозрачно-щемлящая искренность интонации в песенках Гретхен, простеньких внешне, но скрывающих за этой обманчивой внешностью чрезвычайно трудную в художественном отношении «неслыханную простоту» (Б. Пастернак), – и ядовито-ироническая, саркастическая стихия житейских максим Мефистофеля. В «Фаусте» сошлись, как в учебном пособии по стихосложению, все мелодии и ритмы, все стихотворные размеры, выработанные европейской литературой, – от античных ямбических триметра и тетраметра (размеров греческой трагедии и комедии) до белого стиха шекспировских трагедий, от простонародного немецкого кнittelvers'a и песенного дольника – до александрийского стиха и итальянской октавы. Вся эта разнородная глыба, сцементированная воедино поэтическим гением Гёте, требует особой чуткости и особого таланта от переводчика, берущегося передать «Фауста» на другом языке» [4, 352].

В «Фаусте» сочетаются черты разных художественных направлений: барочные и рокайные, сентименталистские и классицистические, предромантические, или даже романтические и реалистичные. Характерная особенность гётевого «Фауста» – это

его «художественный универсализм» (термин предложен А.А. Аникстом), полистилистика, индивидуальность стиля, который нельзя свести ни к одному конкретному направлению.

Очень интересной, синтетической и разнообразной представляется и жанровая природа «Фауста». Традиционно произведение называют трагедией, что указано в подзаголовке («Faust. Der Tragödie erster Teil» – «Фауст. Первая часть трагедии»). Как считает исследовательница Н.С. Лейтес, «Фауст» создавался в переломную историческую эпоху и явился синтезом различных жанров [3, с. 31]: это философская притча о человеке и его назначении, типологически он восходит к трагедии по своей масштабности проблематики и укрупнению центральных образов, в произведении присутствуют и такие трагические мотивы, как наказание Гретхен, исчезновение Елены, гибель Филемона и Бавкиды; «Фауст» близок также к интеллектуальному роману с экспериментальным сюжетом – форме, которая получила очень широкое развитие в литературе XX в. [3,43]. Сам же Гёте настаивал на определении жанра «Фауста» как драматической поэмы, в которой грандиозность охвата действия и глобальность затронутых проблем сочетаются с драматизмом и проникновенным лиризмом. В отличие от первого варианта – «Пра-Фауста», от которого сохраняется характерная для штюрмерской драматургии быстрая смена эпизодов, «художественная универсальность» «Фауста» не может быть предназначенной к сценической постановке. Тем более, что сценический вариант «Фауста» – либретто на музыку А.Г. Радзивилла – был переработан Гёте в процессе написания второй части. Мы можем наблюдать в этом произведении синтез всех трех литературных родов – эпоса, лирики и драмы.

Впервые после долгого перерыва к «Фаусту» И.В. Гёте возвращается во время своей поездки в Италию (1786–1788 гг.), когда ему удалось вырваться из рутинной веймарской действительности и найти вдохновение на руинах древнего Римского государства (европейцам в то время была территориально доступна только эта часть бывшего античного мира). Под воздействием античной культуры Гёте переосмысливает свои эстетические взгляды, что воплотится впоследствии в идеях «Веймарского классицизма». Под этим же влиянием приходит и мысль перевоссоздать «Фауста» в стихотворной форме. «Теперь, по мысли Гёте, даже страдания должны обрести, согласно формуле Винкельмана, “благородную простоту и спокойное величие”, должны “просвечивать” через прозрачно-кристаллическую совершенную форму, как солнце просвечивает сквозь облака. Кроме того, рождается замысел – целиком в русле “веймарского классицизма” – придать произведению более обобщенный, общечеловеческий смысл», – отмечает Г. Синило [4, 350].

Так появляются новые сцены, например «Кухня ведьмы», где важным является мотив омоложения Фауста. В штюрмерском произведении читатель не задается вопросом о возрасте главного героя. Скорее всего, как и все типичные «бурные гении», это зрелый человек, который полон сил и жизненной энергии. Когда выходит первая часть «Фауста» (1808), становится понятным, что в кабинете, первой сцене, перед нами герой, много повидавший и проживший достаточно долго. В «Кухне ведьмы» Фауст омолаживается вдвое, став тридцатилетним. Там ему впервые является в зеркале образ Елены Прекрасной, символ постижения прекрасных идеалов прошлого современным миром. Вначале Фауст встретит реальную Гретхен, после ее смерти устремится к поиску Елены (уже во второй части «Фауста»). Союз с ней не следует воспринимать конкретно, как любовь к Маргарите. От него родится Эвфорион, воплощение самой поэзии, которому, как и всему прекрасному и возвышенному, уготован короткий век. Елена исчезнет, а в руках Фауста останутся ее одежды как символ того,

что «Можно постичь законы античной красоты, но перенести в современность можно только ее внешние формы, которые необходимо наполнить собственным духом. Нужно преобразовывать реальность в соответствии с законами красоты» [4, 385].

Практически через десятилетие Гёте пишет «Посвящение», «Театральное вступление» и «Пролог на небе» – три своеобразные ступеньки к «Фаусту». Он углубляет первую часть сценами «У ворот», «Рабочая комната Фауста», «Сон в Вальпургиеву ночь, или Золотая свадьба Оберона и Титании». Важной в идейном плане является сцена «Вальпургиева ночь», которая служит «оправданием» Фауста за его вину перед Гретхен. Здесь можно увидеть большое количество персонажей из немецких народных преданий, однако неожиданно предстает перед Фаустом Медуза Горгона в облике его возлюбленной: «Тут колдовской обычный трюк: // Все видят в ней своих подруг», – пытается отвлечь своего подопечного Мефистофель [2, 189]. Этот образ отрезвляет Фауста и заставляет вернуться с Брокена в темницу, где ожидает смертной казни Маргарита. Таким образом, Гёте переосмысливает традиционный миф и наполняет величественный и страшный образ новыми коннотациями. Для читателей «Фауста» само по себе напрашивается сравнение этой сцены с написанной значительно позже «Классической Вальпургиевой ночью» (находится во втором акте второй части), где Гёте представляет развитие античной мифологии. В отличие от первой варварской ночи, где в основном звучит привычный нам Knittelvers, в этой сцене автор вводит реплики античных персонажей (Эрихто), используя древнегреческий ямбический триметр. Классическая ночь – своеобразный путь Фауста к Елене, сквозь глубинные толщи различных мифологических образов (Сфинксы, сирены, нимфы, Хирон, Галатея и др.) и философских концепций (Фалеса, Анаксагора).

Кстати, образ Елены, появившийся в результате творческих раздумий в первой части, сквозным будет и во второй: в первом акте Фауст для императорского бала устроит магическое представление с вызыванием Елены и Париса, далее сам устремится за этим прекрасным образом, с ней ему суждено будет соединиться только в третьем акте (написанном тем же ямбическим триметром). В пятом акте об античной культуре напоминает пожилая супружеская пара – Филемон и Бавкида. Эти мифологические герои встречаются в «Метаморфозах» Овидия, именно с древности они трактуются как символ супружеской верности, сохраняющие истинные семейные ценности (заботу, гостеприимство, тепло и уют, любовь), которыми они способны одарить тех, кто просит у них ночлег. У Гёте это еще и «маленькие» люди, которые стали на пути прогресса и за это погибли от рук Мефистофеля и его свиты.

Такова сложная композиция произведения, которая на первый взгляд представляет собой несопоставимую алогичную структуру – черту, характерную для мироощущения барокко. Каждая из двух неоднородных частей состоит из отдельных сцен, связанных между собой сквозным сюжетом. В центре проблематики первой части – недовольство главного героя своей человеческой ограниченностью и как результат этого недовольства – контакт с Мефистофелем, это также лирические и полные трагизма сцены любви Фауста и Маргариты.

Вторая часть произведения представляет собой пять канонических актов классицистической трагедии, которые связаны только идейно. Вопреки всем правилам единства, которые были присущи этому жанру, Гёте диктует свои условия нарушения времени, места и действия.

Либретто «Фауста», написанное в творческом союзе И.В. Гёте и выходца из Беларуси А.Г. Радзивилла, несет в себе сильное влияние романтизма. Сразу же можно выделить сцены, которые демонстрируют интерес Гёте к народной жизни («Песня

Нищего», «Стремительный марш», «Ария Гретхен» и др.). и к иррациональному миру духов, которые пытаются воздействовать на человеческую судьбу («Хор Ангелов», «Хор Духов»). В произведении доминирует также мотив грехопадения и покаяния, на котором базировались произведения гейдельбергских романтиков. В финальной сцене спасения души Гретхен звучит одна из главных идей гениального художника слова – идея спасения через покаяние, спасения через смерть, связанная с концепцией «*stirb und werde*» – «умри и возродись», эта концепция будет позже сформулировано в заключительной сцене второй части «Фауста» как духовное возрождение человека, как истина и цель всех его земных поисков – Царство Небесное.

Переакцентуация автором либретто текста произведения проявляется и в том, что, согласно жанровым законам, многие сцены трагедии не были включены в сценарий и поэтому мы можем узнать о некоторых фактах из реплик героев. В тексте оперы есть партии, которые в первой части «Фауста» были только вставками в сцены, а в музыкальном произведении приобретают решающий характер. Для сценического «Фауста» Гёте сделал многочисленные вставки, расширил или сократил некоторые сцены.

Что же касается художественно-стилевых особенностей либретто, сразу выделяется минимальное количество ремарок, что дает свободу действия актерам на сцене. *Knittelvers* («дубовый стих»), который встречается во многих сценах, соответствует в музыкальной обработке речитативу (*Sprechstimme*) с регулярной ритмикой, что приближает исполнение к естественной речи.

Финальная сцена музыкального «Фауста» «Спасена» – радостная весть хора Ангелов о том, что Гретхен даруется прощение. Имитируя стилистику церковной гимнографии, Гёте и Радзивилл в песнопениях ангелов используют вставки на латыни: «*Gloria, Gloria in excelsis Deo – // Gerettet, gerettet, gerettet!*» [5, 62]. – («Слава, слава в вышних Богу – // Спасена, спасена, спасена!»).

Творческая история «Фаустов» – история эволюции мировоззрения И.В. Гёте, немаловажное значение в которой сыграло переосмысление античной культуры. Если в штюмерском «Пра-Фаусте» важно было показать национальный колорит, то в процессе создания «Фауста» античные образы, концепции, метрика помогают придать произведению универсальное звучание. Текст либретто, во многом опираясь уже на первую часть «Фауста», намекает на дальнейшее развитие концепции Гёте о смерти и возрождении, хотя апелляция к идеям Античности здесь незначительна. Тем не менее, как и любое великое произведение, античная парадигма связывает «Фауста» с предыдущими эпохами и помогает в чем-то глубже их постичь, а в чем-то и переосмыслить, чтобы лучше понимать свое время и современные процессы.

Литература

1. *Goethe J.W.* Faust. Der Tragoedie erster und zweiter Teil. Urfaust. Herausgegeben und kommentiert von Erich Trunz/ J.W. Goethe. – Muenchen: Verlag C.H. Beck, 1999. – 783 S.
2. *Гёте И.В.* Фауст/ И. В. Гёте; пер. с нем. Б. Пастернака. – М.: Художественная литература, 1969. – 510 с.
3. *Лейтес Н.С.* «Фауст»: типология жанра / Н. С. Лейтес // Гётевские чтения 1991. – М.: Наука, 1991. – С. 31–43.
4. *Синило Г.В.* История немецкой литературы XVIII века: учеб. пособие / Г.В. Синило. – Минск: БГУ, 2012. – 400 с.
5. Фаўст: опера А.Г. Радзівіла на лібрэта Ё.В. Гётэ / уклад. В. Скарабагатаў; пер. лібрэта з нем. В. Сёмухі. – Мінск: Тэхналогія, 1999. – 70 с.