



С. Дёринг

Чудовища из незримого — Томункулус в «Фаусте» Гёте

1. Незримые образы сцены?

Как можно изобразить *без-образное*, *не-зримое* на театральной сцене? И в чем заключена угроза, может быть, даже чудовищность того, чего нельзя увидеть? Постановка этих вопросов в связи с «Фаустом» Гёте может вызвать недоумение. Хотя вторая часть «Фауста» и вправду не раз рассматривалась как непригодная для игры в театре и для сценической постановки по причине как переизбытка, так и недостатка материала, предназначенного для сценической реализации. Не вызывает сомнения, например, что события в императорском дворце вместе с маскарадом, суতোлка классической Вальпургиевой ночи и сцены войны превосходят возможности постановки на театре даже при наличии самого современного технического оснащения.

При этом изобразительная привлекательность персонажей классической Вальпургиевой ночи, прежде всего гибридных существ «человек-зверь», заключается в том, что они в своей необычной форме соотносимы с известными мифологемами-праформами. Это относится, например, к форме благородного кентавра Хирона, в облике которого, согласно канону античной изобразительности, соединены воедино черты полуконя-получеловека. В равной степени это относится и к сиренам, грифам, сфинксам и другим персонажам, взятым Гёте из наследия античного предания. Эстетическая привлекательность этих образов, одновременно их неклассичность как образов-монстров — в том, что они при всей своей морфологической необычности все же ясно сводимы к известным праформам античной изобразительной нормы. Именно благодаря этой узнаваемой референтной соотнесенности отдельные существа-гибриды распознаются как аномальные и содержащие угрозу. На этом же принципе структурной аналогии основана обширная европейская традиция фантастических образов-монстров средневековой эпохи: копытные монстры по краям средневековых карт мира потому

так экзотичны и чудовищны в своем воздействии на зрителя, что соотносимы с известным представлением о демонах в человеческом облике.

С полным основанием обращено внимание на то, что мифологические образы в классической Вальпургиевой ночи соответствуют трем ступеням мифического сознания, как это отражено Гёте в его статье «Искусство и древность»¹: первой ступени, основанной на непосредственном созерцании природы в соединении с творческой фантазией, соответствуют упомянутые выше образы полулюдей-полузверей, к которым относятся грифы, кентавры и другие гибридные существа, почерпнутые Гёте из греческой мифологии. На «средней мифологической ступени»² мы находим полубогов Сеймоса и Пенея, предстающих как персонификации природных сил. Наконец на третьей ступени выступают божества в «приличествующем человеческом облике»: так, помимо тельхин в конце второго акта — Галатея, изображаемая как воплощение природной грации и прелести. Это учение о ступенях развития мифологического сознания — от гибридных полулюдей-полузверей до идеализированных человекоморфных образов — отражает не только аналогичский принцип мышления Гёте, ориентированный на его представление об эволюции и развитии ступеней жизненного цикла. Оно иллюстрирует одновременно то, насколько сильно переживаются для Гёте мифологическое и эстетическое: в конце «мифопоэтических метаморфоз»³ стоит гармоничный, преображенный в идеал человеческий образ. Соответствие этого представления классицистическому эстетическому идеалу Винкельмана является очевидным.

Но что произойдет, если отклонение от привычного состоит в отказе от всякой формы, когда некое существо предстает как существо без тела и соответственно без «гештальта»? Какие реакции вызовет такое *не-виданное* явление, как вообще будет оно воспринято — как монстр или, пожалуй, даже как особенно гармоничное существо? И что произойдет в конце концов, если это бестелесное существо должно будет предстать на театральном подмостке? Как вообще театральное представление бесформенного существования соотносимо с привычными условиями театральной культуры?

Рассмотрение этого вопроса я хотела бы провести как раз на примере «Фауста» Гёте. Здесь во второй части драмы предстает одно из излюбленных бестелесных существ канонической немецкой литературы, искусственный человек — Гомункул, которого в своей лаборатории создает ученый Вагнер и которого Гёте в конечном итоге делает вождем маленькой туристической группы, отправляющейся из пределов темного Севера к светлым равнинам античной Греции. «Так и у нас. Я дело приурочу / К классической Вальпургиевой ночи» (II, 262)⁴ — вот так Гомункул побуждает скептически настроенного Мефистофеля и Фауста к волшебству далекого воздухоплавания из лаборатории к Фарсальским полям на севере Греции.

Там вначале все погружено в темноту, но вскоре становится ясным, что все здесь населено причудливыми существами: грифы, аримаспы (скорее всего, это огромные муравьи. — *Прим. пер.*), сфинксы, сирены, пигмеи, эмпаузы, ламии, дактили и другие представители античного предания — все они с полным правом могут быть охарактеризованы как чудовища, вызывающие страх, ужас, отвращение. Но есть и такие, что вызывают и благоговение своей необычной формой.

Путешественники в старину по-разному реагируют на все эти существа. Фауст более всего занят поиском воплощения своей мечты о прекраснейшей из женщин, то есть полной противоположности всего отвратительно-страшного. Ища Елену, он остается равнодушным ко всему остальному. Мефистофель, ценитель «ведьм севера», чувствует себя при виде «классических» чудовищ «не в своей тарелке» и ему явно не до смеха. Гомункул же в конечном итоге пользуется возможностью расспросить античных философов о способе приобретения формы.

Но я несколько спешу. Вначале я собираюсь описать возникновение Гомункула в лаборатории, обратившись при этом также к различным интерпретациям истории о создании искусственного существа в более чем 200-летней традиции толкования «Фауста». Затем я сконцентрирую свое внимание на игре с монстрами в «классической Вальпургиевой ночи» и на вопросе о сценическом воплощении Гомункула. В конце — несколько общих мыслей к вопросу о феномене *не-зримого* и, соответственно, *не-воплощаемого* в «Фаусте» Гёте.

2. Гомункул: мечта об искусственном творении

Сцена в лаборатории во втором акте второй части «Фауста» относится к наиболее часто интерпретируемым фрагментам драмы. Вновь и вновь исследователи обращали внимание на естественнонаучные и философские импликации этой сцены, но одновременно и на изрядную долю сатиры, с которой Гёте комментирует устремления ученой науки. При появлении в лаборатории гостей экспериментатор Вагнер на вопрос Мефистофеля: «А чем же занимаетесь вы тут?» отвечает со значением: «Созданием человека» (II, 258). На это практически мыслящий, подкованный в вопросах продолжения рода и либидо Мефистофель тут же спрашивает: «Какую же влюбленную чету / Запрятали в колбы тесноту?» Обычный способ создания человека Вагнер, конечно же, не считает своим делом: он считает, что исполнил давнюю мечту науки о создании человека без материнского участия⁵. На его очаге, объясняет Вагнер своим гостям, методом «смешения», «прогрева», «перегонки» и, наконец, «кристаллизации» — все понятия из арсенала алхимии и химии — из «человеческого вещества» возникает «мозг мыслителя искусный» (II, 259). Уже эти термины показывают

границы вагнеровского эксперимента, потому как в итоге всей процедуры, кстати не без колдовского участия Мефистофеля, возникает не самостоятельное существо, способное к свободному движению, а новое искусно мыслящее творение колбы, в которой оно возникло в «комбинации известной из тысячи веществ» и которую оно не может покинуть:

В стекле стал слышен нежной силы звон,
Светлеет муть, сейчас все завершится.
Я видом человека восхищен,
Который в этой колбе шевелится (II, 259).

Человечек из склянки быстро заговорил. «Внимание! Звенящий этот звук / Стал голосом и переходит в слово» — так описывает это восхищенный Вагнер. Из комментариев Гёте известно, что сам он представлял себе речь Гомункула как нечто, похожее на чревовещание. Но, как бы там ни было, сотворенное существо тут же обращается к гордому экспериментатору Вагнеру, применяя при этом слова естественной генеалогии, что пребывает в странном контрасте со способом его сотворения:

А, папенька! Я зажил не шутя.
Прижми нежней к груди свое дитя!
Но — бережно, чтоб не разбилась склянка (II, 259).

Однако на трогательную семейную сцену — совсем мало времени: Гомункул выскальзывает в своей колбе из рук Вагнера и освещает своим имманентным светом спящего в соседней комнате Фауста. При этом он высвечивает в Фаусте его потаенную мечту о Елене и подвигает всех к полету в Грецию, оставляя печального «папеньку» в его лаборатории.

Гомункул остается заточенным в стеклянную колбу вплоть до своего решения разбить ее о раковину-колесницу Галатеи и «довериться морю» для исполнения своего томления по форме настоящего человека. Тем самым становится явной вся ограниченность эксперимента Вагнера: ведь, в конце концов, у него не получилось существо, в котором «душа и тело слиты воедино» (II, 260) и которое способно к самодвижению без внешней защиты. К тому же наглядно показано беспокойство самого Гомункула: уже по причине того, что круглая колба, всегда входившая в арсенал алхимических лабораторий, не имеет устойчивого нижнего основания, ему с самого начала отказано в состоянии стабильной надежности. Парение туда и сюда является единственной формой его существования, и в воздушном парении он передвигается над равнинами античной Греции. В своем беспокойстве и деятельном стремлении он напоминает Эвфориона, неукротимого сына Фауста и Елены, который довольно скоро покинул своих любящих родителей. Родительский удел, как видно, — незавидная участь в «Фаусте» Гёте.

Но как ученые читатели Гёте комментируют его описание сотворения Гомункула? В их среде преобладают подходы к рассмотрению сцены в лаборатории в контексте различных научных и культурных дискурсов, то есть они рассматривают сотворение Гомункула как поэтическую рефлексию Гёте над реальными, невымышленными событиями.

Наиболее очевидной представляется опора Гёте на алхимию с ее главным намерением добиться искусственного сотворения человеческой жизни. Уже в изображении лаборатории Вагнера упомянуты характерные элементы алхимических экспериментов, напоминающие их описание в популярных трактатах Парацельса. В эпоху Гёте древние мечты алхимиков стали находить современное научное воплощение: удалось же химику Фридриху Вёлеру экспериментальным путем получить в 1828 году мочевину. Тем самым впервые была доказана возможность искусственного создания органического вещества, что дало современникам Гёте повод к далеко идущим фантазиям и мечтам о дальнейших экспериментах. Развитие темы Гомункула нашло свое продолжение в естественнонаучных толкованиях эпизода о предании искусственного «человечка» волнам океана в контексте предадарвинистских⁶ представлений о происхождении всей органической жизни. Ко всему прочему в явной поспешности лабораторию Вагнера принялись толковать как прямо-таки пророческое предвосхищение методов современной медицины и плодovitости «научного чревоушения» из-за стекла экспериментальной колбы⁷.

Интерпретации Гомункула в контексте гуманитарного знания сводились к предположениям о том, что своим образом искусственного человека Гёте выразил свою реакцию на современные ему течения философии и литературы, в особенности на основные идеи немецкого идеализма. В этом контексте бестелесный Гомункул оценивался примерно как априорное существо, воплощающее принцип деятельности Фихте, или как аналогия трехступенчатой «дедукции жизни» Шеллинга⁸. В плане литературной критики рождение Гомункула из головы экспериментатора рассматривалось, в конце концов, как пародийная аллюзия Гёте на поэзию романтического универсализма Фридриха Шлегеля, которая в критической оценке Гёте не способна к созданию живых произведений⁹.

Уже это перечисление иллюстрирует аллюзивный потенциал образа искусственного человечка в «Фаусте». Общим для всех подходов — в естественной науке, в гуманитарном знании, в литературной критике — является то, что все они — вне пространства художественного вымысла. При интерпретации произведений Гёте, и в особенности «Фауста», в тексте которого интегрировано так много связей, такие подходы, без сомнения, представляются особенно плодотворными и уместными, и даже как необходимый метод для избежания опасности интерпретационного солипсизма. Ясно, однако, что при этом возникает другая опасность, а именно — опасность

сведения поэтического текста к набору его источников и побуждений. Законы поэтики и герменевтики при этом не учитываются.

Рамки данной работы не допускают обширной интерпретации сцены с Гомункулом, но сама постановка вопроса о чудовищах из незримого может быть весьма полезной для открытия некоторых интересных нюансов в понимании этого образа и в более глубоком понимании «классической Вальпургиевой ночи».

3. Классическая Вальпургиева ночь: игра с образными «гештальтами» и привлекательность без-образного

Как уже упомянуто, пути трех «воздухоплавателей» — Фауста, Мефистофеля и Гомункула — расходятся сразу после того, как они достигают пределов античной Греции. Каждый из них ведом своей целью и каждый встречает тех существ, которые наиболее адекватны ему и его внутренним побуждениям. Так, Фауст встречает благородного видом и характером кентавра Хирона, помогающего ему найти желанную Елену; Мефистофелю же приходится иметь дело с целой галереей довольно причудливых чудищ до тех пор, пока он не встречает трех отвратительных форкиад, у которых единственный глаз и один зуб на троих. В них он встречает тех из древних существ, которые наиболее точно соответствуют его внутреннему миру. Понятно, что в этой изобразительности Гёте следует античному принципу калокагатии — доброе в прекрасном — и его антиподу — злое в отвратительном. Так, Мефистофель на некоторое время уподобляется одной из форкиад, образуя тем самым в этом отвратительном образе чудовище яркий контраст к соединению Фауста и Елены.

Гомункул же в своем полете через горы и равнины античного мира в колбе, из которой он «вспышкой малой» давал Мефистофелю сигналы (II, 293), ведом экзистенциальной целью, как он сам объясняет это Мефистофелю:

Я облететь успел всю эту ширь.
Мне в полном смысле хочется родиться,
Разбив свою стеклянную темницу,
Но все, что я заметил до сих пор,
Меня не увлекает на простор (II, 293).

Эта нерешительность Гомункула в отношении необъятного античного мира и его жителей вполне в духе ученого путешественника, робеющего от переизбытка впечатлений на чужбине. И тогда Гомункул выбирает интеллектуальный, вполне немецкий путь для того, чтобы начать ориентироваться в неизвестной местности:

Двух мудрецов подслушал я беседу,
Шел о природе философский спор.
Я все верчусь по свежему их следу,
Чтоб до конца дослушать разговор.
Наверно, все известно им, всесильным,
Они укажут, может быть, пути,
Как поступить мне в деле шепетильном
И полностью на свет произойти (II, 293).

Ученость как путеводитель по миру античных образов — для бестелесного «пузыря» (II, 293) эта форма «профессорского туризма»¹⁰ является многообещающей возможностью для того, чтобы достичь своей цели, а именно — «родиться в полном смысле» вне колбы. Однако оба найденные Гомункулом ученые — Анаксагор и Фалес — вначале слишком заняты спором о происхождении земной жизни, чтобы серьезно взяться за задачу маленького гостя. Анаксагор, не долго думая, предлагает Гомункулу из-за его маленьких размеров присоединиться к мирмидонам, пигмеям, муравьям — «народу смышленому, хоть и мелкоте» (II, 295), обещая короновать его здешним царем. Фалес, однако, не разделяет его мнения, и вполне обосновано: вскоре эти маленькие обитатели гор будут раздавлены «летающим сверху лунным шаром» (II, 296). В этой аллегорической сцене Гёте с чуть большей силой вновь выразил свое неприятие всякого революционного насилия.

В конце концов, натурфилософ Фалес приводит некоронованного и невредимого Гомункула к скалистым бухтам Эгейского моря, то есть к границам водной стихии, из которой, согласно Фалесу, рождается все живое на земле. Здесь он обращается к морскому царю Нерею за советом: «Пожалуйста, дай мальчику совет, / Как до конца произойти на свет» (II, 304). Основная проблема всей неполноты бытия Гомункула обозначена со всей краткостью и точностью. При этом Гёте повторяет удивительный парадокс, лежащий в основе уже цитированных стихотворных строк Гомункула: высказываемое им желание «полностью на свет произойти» основано на логической невозможности, поскольку уже существует сознание, оснащенное способностью к саморефлексии, то есть оно уже «полностью на свет произошло». При этом, однако, — и на это уже не раз указывали комментаторы — Гомункул не может умереть, как все живые существа, потому как ему отказано в брэнном теле¹¹. Это напряжение между рефлектирующим сознанием и отсутствующей телесной определенностью — в основе всех сцен с Гомункулом.

Но морское божество Нерея знает того, кто разбирается в вопросах телесной организации:

Протей пусть разгадает вам загадку,
Как народиться и расти зачатку (II, 305).

Так и происходит: переменчивый Протей, вначале никем незамеченный, затем в «благородном облике» (II, 308), указывает Гомункулу путь к морю, в котором тот начнет «далекий путь свой становленья» (II, 309) после оргиастического растворения «в его водовороте».

Свести Протея и Гомункула друг с другом в конце классической Вальпургиевой ночи — подкупающее решение Гёте, потому что подобным образом он создает гармонию взаимоотношения между обоими образами, для одного из которых характерно «слишком много» телесной формы, для другого — «слишком мало». Сведенные друг с другом, они образуют своеобразное морфологическое равновесие. Сущностную связь обоих существ подчеркивает их акустическое проявление, особый звуковой сигнал: при своем первом проявлении постоянно меняющийся Протей говорит «голосом чреовещателя» (II, 307), то есть так, как, согласно Гёте, должен говорить Гомункул в лаборатории Вагнера. Это «чреовещательное сходство» обоих существ — это нечто большее, чем техническое решение проблемы их сценического представления без участия актера. Суверенизация человеческого голоса отражает, прежде всего, проблему чувственного восприятия: там, где слова больше не произносятся и не воспринимаются привычным человеческим образом, вновь возникает вопрос о соотношении сознания, идентичности и идентифицируемой телесной формы: кто говорит, когда слова выходят не из человеческих уст, как нам привычно? Или, иначе говоря: может ли быть говорящее самосознание вне человеческого тела? А если «да», то что является местом этого сознания, которому не нужно тело?

Дружеское участие Фалеса усиливает симпатию между Протеем и Гомункулом. При этом философ помимо факта незавершенной телесности Гомункула отмечает еще один довольно деликатный аспект искусственно-го человека:

Хотя вопрос пока еще открыт,
Мне кажется, что он — гермафродит (II, 309).

Гомункул, которого до этого называли «малыш», «мальчуган», «гном», характеризуется здесь как двуполое существо, что соответствует герметической традиции, в соответствии с которой пол юных Гомункулов не определен. То, что персонажи Гёте все время называют Гомункула «он», не противоречит этой традиции, а соответствует сложившейся в научной среде практике, как это отражено в Толковом словаре Цедлера: «До тех пор, пока гермафродит еще не выбрал определенный пол, он — ребенок и считается *pro masculo* и, соответственно, обозначается как "он"»¹².

Лишь бегло упомянем, что Фалесова характеристика Гомункула как гермафродита относится к немногим местам в произведениях Гёте, в которых он обращается к мифологической традиции андрогинии, соответст-

венно гермафродитизма: вопроса биологической формы андрогинии Гёте касается в своих естественнонаучных сочинениях, также в романе о Вильгельме Мейстере при изображении образа Миньоны содержатся явные мифологические аллюзии на эту тему¹³.

Между тем в контексте классической Вальпургиевой ночи более важным, чем квазинаучное обоснование специфики пола Гомункула, является то обстоятельство, что заключенный в колбу «светящийся пигмей» оказывается невольной угрозой для всей системы категорий, заложенной в основу привычной классификации мира живой природы. Так, уже упомянутая сравнительная морфология, на которую Гёте ссылался в своих штудиях по метаморфозе растений и животных так же, как в своем исследовании о межчелюстной косточке, основывается, как известно, на различительных признаках бинарной упорядоченности. В контексте «Фауста» это проявляется в том, что кентавры, сирены или грифы и другие чудища античной мифологии, несмотря на отклонения от привычных форм, все же соответствуют критериям описания, принятым в сравнительной зоологии. Бестелесный и бесполой Гомункул находится в более принципиальном, чем они, отношении вне системы научной морфологии и не может оцениваться в масштабах морфологии, зоологии или сравнительной анатомии. И в этом вновь проявляется его близость к Протею, который не поддается какому-либо систематизирующему описанию по причине постоянной переменчивости. Оба существа, на наш взгляд, являются ориентированными друг на друга монстрами, поскольку у одного «слишком мало», а у другого «слишком много» телесной формы.

Гёте позволяет себе особую сценическую шутку, когда незадолго до финала классической Вальпургиевой ночи констатирует в ремарке к тексту сцены: «Гомункул садится на Протея-дельфина» (II, 311). Это — сценическое цитирование сказаний и изображений древнего мотива верхом на дельфине, который без сомнения был известен Гёте. Так же и дориды, поющие хором перед Нереем, проплывают мимо него верхом на дельфинах, как отмечено в ремарке Гёте (II, 313). В античных преданиях нередко сообщается о спасении дельфинами терпящих кораблекрушение, которых дельфины на своих спинах доставляют к берегу или к кораблям. Впрочем, Гёте доверяет фантазии читателя решать проблему того, как круглая колба с Гомункулом удержалась на спине дельфина. Но такие технические мелочи, вновь, однако, иллюстрирующие границы сценического воплощения второго акта, отвлекают от главного философско-эстетического вопроса в отношении того, как бестелесный Гомункул может достичь своей цели полного становления.

Гёте заканчивает классическую Вальпургиеву ночь грандиозным водным балетом, вершиной которого является эпизод с Гомункулом, налетающим на спине дельфина на раковину Галатеи, из-за чего разбивается

его колба, а он «вытекает в волну целиком» (II, 316). Дельфин, чьим естественным окружением является вода, но который, однако, подобно сухопутным млекопитающим, должен все время вдыхать воздух, предстает как идеальный посредник между различными сферами и тремя первоэлементами — водой, воздухом и землей. Отсутствует четвертый — «огонь», но вскоре мы увидим, как и он проявится в эпизоде предания Гомункула водам моря, что сопровождается «чудесным огнем» и «пламенем». То есть мы видим, как в финале акта Гёте смело обращается к истоку органической жизни: в экстатическом мгновении начала происходит соединение противоположных элементов. Фактом является то, что уже в сцене лаборатории Вагнера Гёте связывает экспериментальное получение Гомункула с огнем: Гомункул возникает в результате нагрева смеси веществ в «перегонном кубе», то есть имеет «вулканическое происхождение». Ссылки на это появляются не раз в разговорах Гомункула с Анаксагором и Фалесом. В своей подробной интерпретации «классической Вальпургиевой ночи» Томас Цабка показал, насколько сильно Гомункул постоянно устремлен к «синтезу с противоположным принципом», то есть чувствует притяжение воды, а не огня, что, кстати, спасает его от разрушительных последствий извержения вулкана¹⁴.

В том, как Фалес подробно изображает конец пребывания Гомункула в колбе, содержится много символики огня и сверкающего света. В дословном переводе с немецкого: «Разбито стекло о сверкающий трон; / Все в молниях света, все в пламени волн».

С входом Гомункула в море в конце «классической Вальпургиевой ночи» изображен процесс гендерного зачатия живой природы: не случайно все заканчивается всеобщим гимном во славу Эроса. Его сила предваряет всякую комбинацию первоэлементов природы: «Хвала тебе, Эрос, огонь первозданный, / Объявший собою всю ширь океана!» (II, 316)

Так заканчивается эксперимент по искусственному зачатию жизни. Естественный порядок эротического соединения превосходит, как свидетельствует со всей очевидностью конец второго акта, все алхимические эксперименты. И он же заканчивает гермафродитную, противоестественную форму существования искусственно созданного человечка-монстра. Это — глубоко гуманное понимание, отвечающее гётевской ориентации на классическую античность: вот почему естественный процесс возникновения новой жизни под управлением силы Эроса воспевается в праздничном финале классической Вальпургиевой ночи. Одновременно тем самым готовится выход Елены на сцену в начале следующего акта: на смену монстрам классической Вальпургиевой ночи приходит прекраснейшая из женщин. Конечно, с появлением Елены Гёте не отказывается окончательно от образов-монстров: ведь вряд ли можно представить себе больший контраст красоте Елены, чем Мефистофель в образе отвратительной

форкиады. В мире преформированных гармоний классической античности, как уже упоминалось, внешнее уродство соответствует моральной деформации.

Но Гомункул — и это была основная мысль моих рассуждений — выпадает из привычной категориальной схемы, основанной на бинарных оппозициях добра и зла, прекрасного и безобразного, юного и старого, мужского и женского. Его бесформенность ставит силу человеческого воображения перед намного большим вызовом, чем все другие многочисленные существа из мира предания, появляющиеся в классической Вальпургиевой ночи. И именно в этой угрозе для привычных категорий со стороны Гомункула и кроется его опасность как искусственного монстра. Гёте как его поэтический творец начинает тем самым захватывающую игру между зримостью сценического действия и «незримым театром», который он яростно отвергал до этого, критикуя драмы Клейста. В «Фаусте», как видно на примере Гомункула, незримому предается весьма существенное значение.

При этом различаются различные формы того, что не может быть представлено на сцене: так, например, путешествие Фауста к Матерям потому остается таинственным, что Гёте мудро избегает всякого намека на то, как мог бы быть устроен их подземный мир. Множество указаний на мир Матерей как раз и основывается на том, что нет никакой сценической информации о его устройстве: совсем иначе в сатирическом описании Кухни ведьм, которому чуждо все возвышенное из-за переизбытка комически-шутовских деталей. Примерно так же обстоит дело с описанием убийства Маргаритой своего ребенка. Отказываясь от изображения насилия на сцене, Гёте избегает опасности впасть в тривиальность и сентиментальность, от чего несвободна драма «Детубийца» его современника Генриха Леопольда Вагнера: в ней содержится подробное сценическое изображение того, как молодая мать закалывает заколкой свое дитя. Скандальность сюжета затрудняет чистоту изображения характеров в этой драме, что удается Гёте в его изображении Маргариты.

В заключении упомянем факт принадлежности к миру бестелесных образов «Фауста» Духа земли в первой части: по аналогии к явлению ветхозаветного Бога «в пламени огня из среды тернового куста», земной дух является в «красноватом пламени». Бестелесности здесь соответствует, подобно Гомункулу во второй части, непостижимость его сущности. В отличие от Гомункула земной дух является не как недовершенное творение, нуждающееся в телесной форме, а как представитель той сферы, которая бытует по ту сторону органической жизни.

В этом контексте других бестелесных персонажей в «Фаусте» — Земного духа, Матери — образ Гомункула освещается еще одним лучиком света. Его незримость и бестелесность предстают в этом свете не как про-

явление несовершенного акта творения в лаборатории, а скорее как знак его непостижимости, превосходящей мир морфологических зримостей. С этого угла зрения отказ Гёте предать Гомункулу конкретную телесность предстает, в конце концов, как хорошо продуманное средство для того, чтобы избежать возможной тривиальности возвышенного.

Пер. с нем. В. Гильманова

¹ Об этом подробно: *Zabka T.* Faust II. Das Klassische und das Romantische. Goethes ‚Eingriff in die neueste Literatur‘. Tübingen, 1993. S. 179 f.

² Ibid. S. 180.

³ Ibid.

⁴ Все цитаты из «Фауста» в оригинале статьи взяты из следующего издания: *Goethe J. W.* Faust. Zwei Bände: Text und Kommentare. Frankfurt a/M, 2003 (fünfte, erneut durchgesehene und ergänzte Auflage der 1994 im Deutschen Klassiker. Verlag erstmals erschienenen Ausgabe). Русскоязычный вариант «Фауста» цит. по: *Гёте И. В.* Собр. соч.: в 10 т. / пер. с нем. Б. Пастернака. М: Художественная литература, 1976. Т. 2.

⁵ Подробно об этом: *Druh R.* Homunculus oder Leben aus der Retorte. Zur Kulturgeschichte eines literarischen Motivs seit Goethe // Tales from the laboratory / hg. Rüdiger Görner. München, 2005. S. 96.

⁶ Это — оценка Альбрехта Шёне в комментарии в: *Schöne A.* Kommentar // *Goethe J. W.* Op. cit. Bd. 2. S. 508.

⁷ *Osten M.* "Alles veloziferisch" oder Goethes Entdeckung der Langsamkeit. Zur Modernität eines Klassikers im 21. Jahrhundert. Frankfurt a/M., 2003. S. 50—72; *Homunculus* oder die Entschleunigung der Zeit, bes. S. 70 f. Zur ausführlichen Kritik dazu: *Druh*, passim

⁸ Ср.: *Zabka T.* Op. cit. S. 164 ff.

⁹ *Druh R.* Op. cit. S. 95.

¹⁰ Понятие взято у Герхарда Шульца.

¹¹ Ср.: *Zabka T.* Op. cit. S. 197.

¹² Цит. по: *Schöne A.* Kommentar. S. 570.

¹³ Подробно об этом: *Aurnhammer A.* Androgynie. Studien zu einem Motiv in der europäischen Literatur. Köln und Wien, 1986. S. 177 f.

¹⁴ Подробно об этом: *Zabka T.* Op. cit. S. 177.

