



Т. Якушева

*Русский Фауст
периода Goethe-Zeit и после:
в поисках человеческого, слишком человеческого...*

Наш век кризиса веры в Разум, отмеченный парадоксальным сочетанием все возрастающего могущества человеческого интеллекта и все укрепляющихся давних и новых предрассудков, разъединяющих и потому разлагающих общество, породил стремление еще и еще раз задуматься о сути человеческой природы — и тем, быть может, оспорить либо наполнить новым содержанием определение человека как существа разумного (*homo sapiens*). Симптомами этого кризиса и этого стремления явились и усердно поддерживаемый или даже, как у нас в сегодняшней России, возбуждаемый религиозный ренессанс, пытающийся в борьбе с цинизмом времени агрессивного абсурда заново сформировать человека веры, и *homo ludens* Йохана Хейзинги, и *homo faber* Макса Фриша, давшего в своем знаменитом романе название, диагноз и картину инцестуально-катастрофического самоуничтожения «человека-мастера» — продукта нашей технической, слишком технической цивилизации.

При этом во всех случаях речь идет, по сути, о неизбежной, экзистенциально обусловленной необходимости коррекции, исправления или обуздания «искривленной» (Кант) человеческой природы, желающей приспособиться к здешнему бытию, коррекции либо с помощью разума и традиционной веры (в плане религиозной регламентации не столь далекой от разума, как об этом иногда принято думать), либо с помощью социальной мимикрии или прагматического приспособительного «умения». Так, человек — и вся литература со времен Античности доказывает это — оказывается изначально противопоставлен своей потребности в самоосуществлении. Его свобода выявляется лишь как осознанная необходимость, то есть — ограничение, и следовательно каждый из нас как будто обречен жить в тисках этого вечного оксюморона.

Драму подобного противостояния со всей полнотой впервые выявило именно *Goethe-Zeit*, этот своеобразный контрапункт европейской цивилизации нового времени, и прежде всего в образе гётевского Фауста: мыслящего, верящего, ищущего социальной адаптации и делающего, но удо-

стоенного апофеоза либо, как уверяют неоавгустинианцы, всего лишь благодаря «милости Божьей», либо, как полагают скептики, не очень убедительной авторской «подтасовкой» — лукавым обманом победившего Мефистофеля, либо, как утверждают многочисленные оптимисты-«просветители», позитивным, альтруистически-созидательным вектором своего «стремления».

Но были и продолжают попытки разорвать тиски, похожие на орудие наказания человека за его какую-то неизбежную вину перед историей (библейская концепция «первородного греха» здесь мало что объясняет) — попытки, исходящие из представления о *чувстве* как основе человеческой природы: ведь разум (или вера, или требования социальной адаптации) имеет разное содержание и разные цели и у разных народов, эпох и обществ, и у отдельных людей. А вот чувства — нечто гораздо более существенное и сущностное, неизменное в своем количественном и качественном спектре с мифологических и библейских времен, одновременно и самое глубинно-индивидуальное (можно передать другому свою мысль так, что она станет его мыслью, но невозможно с такой же адекватностью передать другому свое чувство), и самое типологически общее, присущее всем людям и объективно-сходное в ситуативных ощущениях.

Неудивительно поэтому, что именно просветительское XVIII столетие, которое, конечно же, есть в первую очередь не «век разума», как его традиционно принято называть (таковой была рационалистически-классицистская Декартова эпоха XVII века, вернее, та его часть, что сменила игриво-эгоцентричное, «мозаичное» и отчаянно-гедонистическое мировосприятие барокко), но век культа «естественного человека», век фактической реабилитации человеческой природы *per se*, выдвинуло наряду с принципом разума как высшей формы человеческого познания мира («Всякое наше знание начинается с чувств, переходит затем к рассудку и заканчивается в разуме, выше которого нет в нас ничего для обработки материала созерцаний...»¹), идею «чувства» как органической и непосредственной реакции на бытие в качестве определяющего фактора человеческой самоидентификации. Такова, в частности, была позиция штюмерского сентиментализма в Германии, сформированная и обоснованная одним из самых оригинальных мыслителей-интуитивистов XVIII века И. Г. Гаманом² и подхваченная его учеником (и учителем Гёте) И. Г. Гердером, впитавшим идеи английского сенсуализма (в том числе Д. Юма, утверждавшим, что личность есть «связка различных восприятий, следующих друг за другом»³, и вслед за Руссо призывавшим вернуться к забытой природе (*Zurück zur vergessenen Natur!*)), в духе эгалитаристских идей последнего апеллируя к правде «чувства», а не субъективно-гибкого «комментирующего» и потому относительного и неистинного разума.

Прокламируемый штюмерами культ *Originalgenie* отстаивал по сути не столько право на собственную исключительность художника-творца,

сколько — с учетом исконного древнеримского значения слова *genius* (дух-покровитель, сопровождающий человека на протяжении всей жизни) — тезис исключительности, неповторимости и потому самоценности каждого человеческого существования как особенного «переживания» бытия.

Именно в таком ключе восприняла концепцию человека оригинальная религиозная философия русского Серебряного века (персонализм и феноменализм Льва Шестова, Сергея Булгакова, Николая Бердяева, культ «естественности» и связанная с ним апология плоти Василия Розанова, поиски «всеединства» и «очищения» материального мира через возвышающее воздействие *Ewig-Weibliche* Владимира Соловьева. Именно в таком русле современный чешский писатель и философ Милан Кундера в своей культовой книге — романе-размышлении «Бессмертие» (1990), к слову, уделившей немало внимания личности Гёте, постулирует новый принцип категориального определения человека как вида: «Принято считать, что европейская цивилизация основана на разуме. Но столь же справедливо было бы сказать о ней, что это цивилизация чувств, сантиментов; она создала тип человека, который я называю человеком сентиментальным, *homo sentimentalis*... Я чувствую, следовательно, я существую»⁴. И именно таким *homo sentimentalis* — в отличие от доказывающего оправданность своего существования «искрой божией» (разумом) гётевского Фауста — явился русский Фауст *Goethe-Zeit* и позднейших времен.

Впрочем, сфера «человеческого, слишком человеческого» выявилась как наше национальное фаустовское пространство уже в первом значительном русском сюжете о сделке человека с дьяволом, относящимся к XVII веку — «Повести о Савве Грудцыне» (1660-е), где история продажи души бесу — искусителю, спутнику и «названному брату» (трагическому двойнику) героя, его последующего раскаяния, искупления альтруистическим действием (верная ратная служба царю Михаилу) и высокого прощения разворачивается вокруг мотива опасности нравственного падения под влиянием низменных страстей — жажды обладания чужой женой и чувственных наслаждений («блуда и пьянства»).

Сентиментально-романтическим героем вертеровского склада, носителем смутного томления, искателем таинственного знания и интимно-сердечного счастья предстает гётевский образ в XIX веке в первых русских переводах и переложениях из «Фауста» Д. В. Веневитинова, Ф. И. Тютчева и К. С. Аксакова, а первый полный русский текст гётевской трагедии (опубликован в 1838 году), судя по неопровергнутой легенде, завершавшийся при живейшем редакторском участии А. С. Пушкина, был прокомментирован его автором, этническим немцем Эдуардом Ивановичем Губером, следующим образом: «Смирение, сознание собственной немощи — удел человека... Но бурное стремление ума, не признающего... благодетельных границ, истощится в напрасной высокомерной борьбе

бе... одна только вера подает нам посох спасения... религиозное доверие... смиренное благоговенье многими добывается только в борьбе с мятежным умом...»⁵

Здесь ум, противопоставленный «вере как инструмент разрушения человека инструменту его укрепления и "укоренения", явно проецирует человеческий поиск в сферу не критического анализа, но чувства — спонтанно-искреннего, доверчивого по определению и потому оказывающегося для отечественного интерпретатора Гёте более надежной основой, чем колеблющийся фундамент все подвергающего сомнению разума.

Такое прочтение «Фауста», на первый взгляд отдающее пресным мистизмом пасторского сына (каким и являлся Губер), в глубинном смысле оказывается не слишком далеким от знаменитой пушкинской «Сцены из "Фауста"» (1825), написанной после знакомства с пересказом 1-й части гётевской трагедии и отрывками из нее по книге Ж. де Сталь «О Германии», а, возможно, и по русским переводам⁶. Здесь Фауст — «байронический герой», «лишний человек» (мысль, со времен В.М. Жирмунского уже не раз обыгранная отечественным литературоведением), испытывающий ту же неудовлетворенность жизнью, что и Фауст начала гётевской трагедии, в результате пророчески — ибо «уже написан Вертер» (Б.Л. Пастернак), но еще не написана 2-я часть «Фауста» — возвещает неизбежный кризис просветительской веры в разум как импульс и гарант необходимого и должного деяния.

Ибо гётевский Фауст не находит смысла в «чистом» знании и соглашается на союз с дьяволом, чтобы опробовать себя в реальной жизни — от чего получает множество наслаждений, высшим из которых представляется ему созидательное деяние. А пушкинский Фауст не находит смысла в самой жизни, ни одно из наслаждений которой, предоставленное ему чертом, не радует его.

На «ключевое» заявление героя: «Мне скучно, бес» Мефистофель отвечает: «Что делать, Фауст? / Таков вам положен предел, / Его ж никто не преступает. / Вся тварь разумная скучает: / Иной от лени, тот от дел; / Кто верит, кто утратил веру; / Тот насладиться не успел, / Тот насладился через меру... Скажи, когда ты не скучал? / Подумай, поищи... / Я мелким бесом извивался, / Развеселить тебя старался, / Возил и к ведьмам и к духам, / И что же? Все по пустякам. / Желал ты славы — и добился, — / Хотел влюбиться — и влюбился. / Ты с жизни взял возможну дань, / А был ли счастлив?...» Единственный в связи со сказанным вздох Фауста — о «пламени чистом любви» к Гретхен — отравлен замечанием дьявола: «Услужливым воспоминаньям / Себя обманываешь ты... / Когда красавица твоя / Была в восторге, в упоенье, / Ты беспокойною душой / Уж погружался в размышленье / (А доказали мы с тобой, / что размышленье — скуки семя)».

Так разум оказывается своего рода печальным Вергилием, спускающим «тварь разумную» все ниже и ниже по ступеням ада, фактически до-

вода героя до земной завязки гётевского сюжета — желания конца всему. Но поскольку пушкинский Фауст, находясь со своим дьявольским спутником у моря (не у того ли моря, у которого хотел отвоевать пространство для «города счастья» гётевский герой?), в итоге своих блужданий с Мефистофелем может еще и полюбоваться на (потенциально) свое деяние («Корабль испанский трехмачтовый, / Пристать в Голландию готовый: / На нем мерзавцев сотни три, / Две обезьяны, бочки злата, / Да груз богатый шоколата, / Да модная болезнь: она / Недавно вам подарена»), то скупка (разочарование, утрата иллюзий), переходящая в ярость, проецирует эту потребность разрушения «вовне» (точнее — на воплощение усилий своего разума, оказавшееся недостойным), и Фауст приказывает: «Все утопить» — подобным образом словно подкрепляя будущее неприятие гётевского Фауста-«канализатора» Константином Бальмонтом, возмущенным филистерской приземленностью гётевского решения фаустовских проблем, и Вячеслава Иванова, автора двух сцен — наброска, условно называемого «Русским Фаустом» (опубликовано в 1933 году).

Этическая проблематика — социальная или лично-интимная, бунт или смирение чувств определяют характер сюжета, мотивов и образов и других «фаустовских» произведений России эпохи Goethe-Zeit и после: пушкинских набросков к замыслу о Фаусте (1825), сатиры «Пир Асмодея» М. Ю. Лермонтова, мистерии «Ижорский» (1835—1841) В. К. Кюхельбекера, где лицейский друг Пушкина в полемике с пессимистическими финалами «Евгения Онегина» и лермонтовского «Героя нашего времени» и не без явного влияния Гёте, поклонником и даже собеседником которого во время поездки в Германию он был, дает искупление (борьбой за независимость поработенной исламистами Эллады), раскаяние и Божественное прощение (с помощью предстательства некогда загубленных им друга и возлюбленной) своему фаустовскому герою — «лишнему человеку», партнеру дьявола и других нечистых сил в начале и самоотверженному бойцу и раскаявшемуся грешнику в конце трагедии.

Судьба отечественного Фауста в XX веке, развиваясь в русле европейской цивилизации со всеми ее проблемами, тем не менее имела свои специфические акценты и неповторимые сюжетные повороты⁷. Неоднозначным предстал образ Фауста в умонастроениях России начала столетия: эгоист, живущий рассудком, «интеллектуальный» и потому «чисто немецкий герой», чуждый России, готовой пойти за Гретхен, как уверял в 1916 году о. Сергей Соловьев в трактате «Гёте и христианство»; безжалостный сверхчеловек, «избранник земли» (Константин Бальмонт и его единомышленники — либеральные декаденты), сатира на индивидуалиста, пытающегося изменить мир в одиночку, плод средневековой народной смеховой культуры, как утверждал ранний Горький, — или же, по мысли позднего Горького, «квинтэссенция мощи народных масс», и, наконец, «активист», герой-

вождь, стоящий над толпой, но в итоге готовый вписаться в идиллию народо-властия (драма А. В. Луначарского «Фауст и город», 1916).

Революционно-дерзающий и созидающий Фауст, уверенно перешагнувший границы Октября, сосуществует в конце 1910-х—1920-х годах рядом с героем мистически-чувственного «Фаустова цикла» Бориса Пастернака — знака присутствия в мире темного, не познаваемого до конца с помощью разума начала (о чем не раз говорил и сам Гёте).

Симптоматичны в этой связи и перевод Пастернаком неоконченной мистико-символической поэмы Гёте «Тайна» — как и гётизм Андрея Белого и кружка русских символистов: Вячеслава Иванова, Элліса (Л. Л. Кобылинского), юной Мариэтты Шагинян с ее «Путешествием в Веймар» (1923), братьев — философа Э. К. Метнера и композитора Н. К. Метнера, видевших в Гёте «величайшего поэта-мистика нашей эпохи», почти неоплатоника антропософского толка.

Однако уже в этой разноголосице интерпретаций можно уловить ноту, характерную именно для русских модификаций гётевского героя.

Так, по убеждению философа С. Н. Булгакова, гётевский Фауст вообще разрушитель для русского сознания, что доказывает И. С. Тургенев в повести «Фауст», а новый, русский Фауст — это Иван Карамазов Достоевского с его гамлетовскими колебаниями и размышлениями об этической цене деяния.

Эту доминирующую в русском Фаусте ноту сомнения признает и Горький в «Климе Самгине», тут же выдвигая специфически-русский тезис: Фауст, оторванный от дон-кихотства, становится дьяволом.

С конца 1920-х годов в отечественной литературе совершается первая попытка трансформировать традиционный образ Фауста именно в направлении его сближения с Дон-Кихотом, и на смену Фауста разума приходит Фауст сердца, вместо максимы «человек разумен» провозгласивший максимуму «человек добр» и стремящийся не деянием исправить общество, но добрым словом истины преобразить заблудшее, страдающее и злое человечество. Речь идет о герое романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» (1929—1940) — произведении, сознательно и полемически проецирующемся и на «Фауста» Гёте, и на евангельские рассказы о Христе. При этом, однако, в отличие от Фауста булгаковский герой в итоге не заслуживает «света», «апофеоза» — а всего лишь «покой», антифаустовскую, по сути, «карму». Симптоматична и принципиальная неспособность московского Фауста интегрироваться в жизнь — его пассивность компенсируют «сентиментальный дьявол» Воланд и предприимчивая Маргарита.

В 1942 году в военном Сталинграде драматург С. И. Алёшин создает пьесу-мелодраму «Мефистофель», где главным становится вопрос не реализации «сверхчеловеческих» устремлений Фауста и даже не совершенствования человеческой природы, но сохранения реального земного существования как основной ценности (и цели в себе самой) бытия. «Не Мефи-

стофель способен ввести в соблазн Фауста, — уверяет автор в предисловии, — а Фаусту есть чем соблазнить Мефистофеля. Вместо бесконечного существования, вместо погони за пустыми символами — пусть конечная, пусть полная не только радости, но страдания и сострадания — человеческая жизнь. И Фауст дарит Мефистофелю эту жизнь, а не ростовщически ссужает ее».

Традиционное пари здесь, таким образом, травестируется: старый Фауст умирает, а взамен него является новое дитя земное — Мефистофель, «очеловеченный» через сострадание и любовь к Маргарите, легко отказывающийся и от своей дьявольской сути, и от связанных с ней привилегий — вплоть до бессмертия.

Однако принципиально не принимающий пассивного, «консервационного» отношения к жизни советский менталитет, обращаясь к актуальной для фаустовской коллизии атомной эры проблеме соотношения знания и нравственности, не призывает к отказу от научного поиска как такового, подобно многочисленным фаустам-физикам литературы Запада (Дж. Керуак, Ф. Дюрренматт и др.) — но требует согласовать «науку» и «жизнь» с позиций гуманности и альтруизма. Именно таков однозначный вывод философско-публицистической драмы бывшего вождя литературного конструктивизма Ильи Сельвинского «Читая Фауста» (1947, 2-е изд. — 1956).

В этой пьесе, относящейся к событиям мая 1945 года, нацистский «Фауст» доктор Норден работает над изобретением мощного оружия, не наслаждаясь ничем, кроме смелой игры своего ума — и этим «дьяволизирован», являя один из актуальных в мировой литературе середины века примеров травестии образов Фауста и Мефистофеля, когда «зло» не отделяется от человека, персонифицируясь в образе черта, а само проникает в душу героя («Мефисто» Клауса Манна и др.). Эта тенденция обозначена и в «Фаусте» Гёте — но там акцентируется скорее взаимодополняемость человека и дьявола, чем их «взаимопереходность». Не откликнувшийся на призыв гуманного коммуниста Вернера (рупор авторских идей) — «Фауст!», «народ!», «труд!», Норден теряет содержание своей жизни («душу»): его папки с разработками атомной бомбы летят в камин. А папки с расчетами мирного атома, доселе прятанные в сейфах, Вернер передает ликующему народу.

С середины 1970-х годов на литературную арену выходит дегероизированный Фауст. Тот Фауст отечественного образца, первым вариантом которого можно считать героя ранней повести Леонида Леонова «Конец мелкого человека» (1922) — профессора палеонтологии Федора Андреевича Лихарева, живущего «в допотопном где-то, считая настоящее за настоящее отражение... невозвратных времен», подавшегося «соблазну» своего искуителя — родственного сологубовскому «мелкому бесу» черта — «ферта», уверившего кабинетного ученого, что «человечина — штука земная, зачем с нее разных там благородных штук спрашивать», и оста-

вившего обывательски напуганному реальным бытием профессору лишь одну перспективу — «умереть без крика».

Русский Фауст периода «застоя» — не полемист, не преобразователь, не проповедник и даже не апологет обычного земного существования, как герой Алёшина. Персонаж фантастики «второго ряда», он выполняет как бы три ролевые функции: проверку качества человеческой натуры (чем некогда занимался гётевский Мефистофель), добротности человеческой цивилизации вообще и жесткой закономерности всего происходящего, фатальной заданности параметров бытия, в результате чего подводит читателя к выводу о том, что человек ничтожен (рассказ Ильи Варшавского «Душа напрокат», 1971), что созданная им цивилизация опасна и самоубийственна (рассказ Бориса Лапина «Конгресс», 1976) и что любые изменения приведут только к худшему (рассказы И. Варшавского «Поездка в Пенфилд», К. Сергиенко «Побочный эффект», 1983).

Тема не преобразования жизни, а адаптации к ней снижается до буффонадно-фельетонной в сатирической повести Николая Елина и Владимира Катаева «Ошибка Мефистофеля» (1981). Герой ее, шестидесятилетний профессор «клиники незаразных болезней» Иван Дмитриевич Хаустов (Фауст), по сути дела — псевдоученый, которого коллеги забаллотировали при аттестации в пользу более молодого Вагина (Вагнера?), разочаровывается в науке и в собственной жизни и пытается покончить с собой. Но тут является вполне современный Мефистофель — разве что с копытом под правой штаниной и рогами, показывает профессору соответствующее удостоверение («предъявитель сего гражданин Мефистофель действительно является духом отрицания и зла») и бланк типографского договора, по которому обязуется вернуть Хаустову молодость, дать любовь, славу и власть, вкупе с исполнением всех желаний — в обмен на душу, обещанную, таким образом, преисподней.

В результате Хаустов получает эмансипированную Маргариту, погруженную в писание диссертации, громкую славу футболиста, заметно снизившую нравственный порог его сопротивляемости мирским соблазнам, и власть директора фабрики одежды, которую никто не покупает. Мефистофель же, явно недооценив сложности жизни в обществе «развитого социализма», с трудом выполняя невинные, казалось бы, просьбы партнера (например, найти няню для ребенка), оказывается не в состоянии исполнить последнего желания Хаустова: надеть на себя в рекламных целях пальто, изготовленное на руководимой бывшим профессором фабрике («удлиненное и утяжеленное», «чернильного цвета», «с грубыми складками и неровными рукавами»). Тогда Хаустов разрывает договор, а столь жестоко обманувшийся бес (уже не Мефистофель, а Фима), убоившись кары по возвращении на «место постоянной прописки», в ад, «порвал со своим темным прошлым и устроился работать тренером по воспитательной работе в футбольной команде».

Пожалуй, последней попыткой в отечественной литературе нашего столетия вернуть напряжение фаустовскому конфликту, антитезе добра и зла, столь насмешливо снятой «фаустовской» сатирической прозой, явился широко читавшийся в начале 1980-х годов роман Владимира Орлова «Альтист Данилов». В отличие от Томаса Манна, трактующего гениальность как превышение «нормальных» человеческих возможностей, как своего рода «болезнь», как «продажу черту» во имя созидательной мощи своей души, за что расплатой наступает ее потеря или искажение («Доктор Фаустус»), роман Орлова — откровенно эклектичный, сочетающий сентиментальность с риторической декларативностью, — в магистральном русле русского фаустизма уверяет, что именно освобождение от «зла», «дьявольской» зависимости сообщает талантливому человеку истинную творческую силу. Как это и произошло с героем романа, сыном демона и ярославской крестьянки, которого за сочувствие к земным созданиям и грех любви к земной женщине хотели лишить творческого дара, отняв волшебный старинный алыт «Альбани», некогда дарованный «Высшим советом нечистых сил». Однако обостренный любовью и милосердием талант Данилова более не нуждается в технических усилителях, и без того исторгая из обычного инструмента неслыханные доселе магические звуки.

Наивная искусственность сюжета и «святочность» концовки романа не снимают, однако, рождающегося на его страницах ощущения вселенского одиночества человека, противостоящего всему потустороннему миру, воспринимаемому недифференцированно, как некое общее враждебное человеку целое. Неслучайно поэтому целая вереница «христообразных» героев — своеобразных модификаций булгаковского Мастера в отечественной прозе второй половины 1980-х годов — столь остро чувствует не только свою исключительность, но и «ненужность», «излишность» в этом жестоком, слишком жестоком мире: дважды распят Авдий Каллистратов из романа Чингиза Айтматова «Плаха» (1986), гибнет под колесами трамвая, спасая слабоумную девушку, благородный Саня Грушко из романа Руслана Киреева «Кровли далекого города» (1986); неисправимый и деятельный добряк аспирант Миша — герой романа Владимира Тендрякова «Покушение на миражи» (опубликован в 1987 году), столкнувшись с расчетливой, самоспасающей подлостью сверстника, говорит: «Этот хлюст сломал меня»...

Трагически-безысходный итог мужественным попыткам русского Фауста XX века выйти из кризиса просветительской эры, этого периода веры в возможность человека изменить себя и мир, — попыткам безуспешным, будь то альтруистическое одухотворение научного и творческого дара или призыв к «доброте», — подвел один из наиболее проницательных отечественных лириков-философов Юрий Левитанский. В цикле «Письма Катерине, или Прогулки с Фаустом» (1981), состоящем из стихов

разных лет и тем, тональностей и жанров, отрывков из дневниковых записей, сочинений других авторов, хроник и т. п., поэт на закате своих дней размышляет о прожитой жизни, вместе с Фаустом посещает прошедшее, заглядывает в будущее, легко тасуя времена и пространства, мечту, реальность, литературные реминисценции, воспоминания, полемические диалоги, опробуя себя в разных пластах бытия — чтобы ответить на главный вопрос, поставленный в гётевской трагедии и составляющий суть пари Господа и Мефистофеля: не напрасно ли создатель воззвал человека из тьмы небытия?

Но если гётевский Фауст в конце концов приходит к выводу о возможности подняться до высшего мига земного бытия в акте действия, акте воли, акте жизни, то герой Левитанского в конце своих блужданий постигает одну истину: неизменность человеческой природы, вечный круговорот одних и тех же ситуаций, неспособность «прогресса» решить коренные вопросы человеческого существования. У Левитанского нет движения, нет «полярности» в противопоставлении Фауста и Мефистофеля, Земли и Неба. Космос «одомашнен», Фауст становится спутником героя — то есть как бы Мефистофелем: все относительно, буднично, повторяемо, не манит ни неизведанностью, ни тайной, ни даже страхом. Да и Катерина — Гретхен этого усталого Фауста, является лишь как робкая надежда на «милую душу» в будущем, которая прочтет эти письма о блуждании разочарованной души с пониманием и прощением...

Если разнонациональные Фаусты «гётевского» образца так или иначе показывали нам эпос души человека стремящегося, то Левитанский, наиболее полно воплощая кризис просветительства, показывает нам эпос души человека смирившегося. Однако тоска, которую испытывает и автор, и его герой, и читатель, переживая это смирение, эту усталость, эту резиньяцию — не есть ли это признание неестественности для человека такого состояния? Не есть ли это залог того, что одиссея русского Фауста еще далеко не окончена — как не мог закончиться и поиск того, кто был его великим прототипом?

¹ Кант И. Соч.: в 6 т. М., 1963—66. Т. 3. М., 1964. С. 340.

² Подробнее см.: Гильманов В. Х. Герменевтика «образа» И. Г. Гамана и Провсвещение. Калининград, 2003.

³ Юм. Д. Соч.: в 2 т. М., 1965. Т. 1. С. 367.

⁴ Кундера М. Бессмертие / пер. с чеш. Н. Шульгиной. М., 2000. С. 215, 223.

⁵ Гёте И. В. Фауст / пер. Э. Губера. СПб., 1838. С. 11, 28.

⁶ См.: Жирмунский В. М. Гёте и русская литература. М., 1981. С. 105.

⁷ Подробнее см.: Якушева Г. В. Фауст в искушениях XX века. М., 2005.