

Ф. Вельниц

«Фауст I» И. В. Гёте — между трагедией и комедией

Фауст и трагедия — понятия, обычно настолько тесно связанные в сознании, и не только читателей Гёте, что мало кому придет в голову назвать *Фауста* комедией. Все же находятся те немногие, кто исследует комическое в *Фаусте*, как, например, Карл Гутке¹ и Вальтер Мюллер-Зайдель². Их подход объясняется традицией, к которой восходит мотив Фауста, легендой об этом курьезном персонаже. Ярким примером тому служат, конечно, эпизоды, в которых Фауст обращается к магии, будь то вызывание «Духа земли» или популярная сцена в погребке Ауэрбаха. Другую трактовку «комического» *Фауста* предложил Дитер Борхмайер³, интерпретирующий пьесу как «замаскированную комедию», впрочем, с эсхатологической направленностью, которая, если не прямо заимствована из *Божественной комедии* Данте, то, во всяком случае, вытекает из этого источника. Для Борхмайера *Фауст* является пьесой, вобравшей в себя барочные черты. Но тот, кто говорит о барочном мировоззрении, тот говорит о мире, которым управляет Бог, в котором только Бог раздает роли и является режиссером спектакля.

Вместо того, чтобы рассматривать *Фауст I* как зрелое, законченное произведение, как совершенную трагедию, вдохновенную Шекспиром, или концептуально близкую теоцентричной барочной драме — в *обоих* случаях соответствующую трансцендентальным основам классической трагедии, — нам показалось более интересным обратить внимание на те места в *Фаусте I*, которые противоречат его распространенной трактовке как трагедии и раскрывают ее как пьесу, в которой гротескно переплелись черты трагедии и комедии.

Знатоки Гёте могут возразить на это, что он почти не обращался к жанру комедии⁴ и что подзаголовок к *Фаусту I*, а именно «Первая часть трагедии», едва ли оставляет место для подобных попыток уточнения, во всяком случае в том, что касается прямо выраженных намерений автора.

Тем не менее каждому сразу приходят на ум элементы пьесы, противоречащие существенным признакам трагедии: например, невозможно с

первого взгляда разглядеть в ней формальную структуру классицистской трагедии в том виде, в каком она до того практиковалась в Веймаре Гёте и Шиллером. В *Фаусте I* отсутствует деление на акты и сцены, протагонист, кажется, не предъявляет к себе тех требований и не проходит тех ступеней внутреннего развития, которые характерны для трагических героев Шиллера. Главное действующее лицо движется от одного внешнего этапа к другому. Весьма сомнительным можно было бы считать утверждение, что Фауст претерпевает развитие на протяжении этих этапов на пути к катарсису.

В действительности этот формальный недостаток в создании трагического модуса дополняется тем, что «герой» не слишком способен вызвать у публики сострадание: Фауст как характер не вызывает ни сострадания, ни отвращения, ни какого-либо вида симпатии. Столь же мало восхищения вызывает он у публики и поступками, поскольку вызваны они не его собственным величием и силой, но магией, которую к тому же вершит не он сам. Также и Мефистофель из-за стиля, которым он выражается, и при- сущих ему гротескных черт вызывает скорее смех, нежели страх, в чем он охотно признается сам, по крайней мере, Богу в «Прологе на небесах»: «Мой пафос смех бы вызвал у тебя»⁵ (стих 277).

Героическому персонажу, однако, надлежит быть образцовым, не всегда в строгом нравственном смысле (иначе произведения Шекспира лишились бы некоторых «великих» злодеев). Будь то «идеальный герой» афинской трагедии или оригинальный одиночка, как Гетц фон Берлихинген в эпоху «Бури и натиска», такой трагический герой должен обладать, по меньшей мере, *одним* качеством: величием. Но говорить о величии Фауста, во всяком случае в *Фаусте I*, достаточно сложно. «Внутреннее величие», важное уже для юного Гёте, так же, как и для Шиллера и других авторов классицизма и «Бури и натиска», можно разглядеть, скорее, не в Фаусте, а в достаточно скромной фигуре Маргариты, которая, несмотря на всю наивность и грешность, остается до конца верна своей вере. Но эта девушка ни в коем случае не принадлежит к высшему сословию («Я и не барышня, и не прекрасна», стих 2607), к которому еще относились шекспировские герои, и даже Гетц фон Берлихинген, который был дворянином. Она ближе к шиллеровскому образу Луизы из мещанской трагедии «Коварство и любовь» 1784 года. Но это «бюргерское» величие представляет собой как раз первый перелом, касающийся идеи действующего героя, который если и не управляет своей судьбой, то с величием ее преодолевает. Гретхен, скорее, страдает от неотвратимости судьбы, которая приводит ее к смерти, а не показывает ее «развитие».

Это видимое противоречие с трагической формой отражается и в драматической динамике *Фауста I*, которая находится скорее под знаком

повторяемости и оппозиции, чем связного сжатого действия: прежде всего, заметны метания Фауста от развлечения к развлечению под эгидой дьявола, их способны упорядочить лишь доброжелательные духи елизаветинской драматургии; затем бросается в глаза противостоящее этому аристотелевское прелестное становление Гретхен: экспозиция в первой встрече с Фаустом, нарастание напряжения в первом любовном смятении, когда она остается одна, кульминационный пункт — физическое сближение с Фаустом, наступающее вместе с нечаянным убийством ее матери⁶, в качестве ретардирующего момента — муки сомнений, когда она слышит насмешки над забеременевшей незамужней девушкой, и, наконец, тюрьма и смерть, момент заключительной «катастрофы», из которой она оказывается спасена Богом. Только это спасение в последнюю секунду придает Гретхен величие, которого читатель так долго напрасно ожидает в этой драме. Как мы видим, *Фауст I* представляет нам трагедию Гретхен, а не трагедию Фауста, собственно поэтому трагедия должна была бы называться «Гретхен».

Но приписывать Гёте недостаточное владение техникой написания трагедии или обвинять его в поспешном непродуманном жанровом обозначении значило бы недооценивать Гёте. На самом деле речь идет о другом, более сложном положении вещей, и мы хотим предоставить слово Фаусту для того, чтобы лучше понять это нарушение трагедийной модели, эту в орбиту комического вовлеченную трагедию:

Но две души живут во мне,
И обе не в ладах друг с другом.
Одна, как страсть любви, пылка
И жадно льнет к земле всецело,
Другая вся за облака
Так и рванулась бы из тела (стихи 1112—1117).
(Перевод Б. Пастернака)

Хотя Фауст одновременно упоминает небо и землю, профанное и сверхчувственное, тело и дух, он формулирует здесь также и противоречие между возвышенным и низменным, между трагедией и комедией. Экскурс в «Театральное вступление» (стихи 33—242) и некоторые замечания о «Прологе на небесах» (стихи 243—353) — эти две части непосредственно предшествуют «Первой части трагедии» (начинающейся со сцены «Ночь») — позволят нам это доказать. Таким образом, нашей задачей является установить биполярность в *Фаусте I* и раскрыть истинный конфликт через оппозицию этих двух полярностей, то есть скрытый конфликт между трагедией и комедией, двумя принципами, которые кажутся противостоящими друг другу, так что Фауст, которого этот конфликт приводит в смятение, стремится от него уйти:

О духи, если вы живете в вышине
И властно реете меж небом и землею,
Из сферы золотой спуститесь вы ко мне
И дайте жить мне жизньнюю иною! (стихи 1118—1121)
(Перевод Н. Холодковского)

Фауст бежит от этого основополагающего конфликта, проявляющегося в противоречиях, которые создают на протяжении всей пьесы горизонт ожидания. Как уже было сказано в начале, в пьесе господствует двойная драматическая динамика (аристотелевская для Маргариты и елизаветинская для Фауста), с изменениями в каждом из регистров (Фауст не является героем, Маргарита в лучшем случае является героиней против воли, оба скорее испытывают действие, чем действуют сами). Это искривление прослеживается и во внешней структуре, которая вместо того, чтобы разворачиваться по прямой, разветвляется на мелкие внутренние рамочные конструкции и, в конечном итоге, удваивается внутри посредством пьесы в пьесе. Нанизывание рамок через введение авторского «Посвящения», за которым следуют «Театральное вступление» и «Пролог на небесах», в основной части пьесы усиливается «принципом шкатулок», введением «Вальпургиевой ночи» и «Сна в Вальпургиеву ночь», которые и сами удваивают друг друга. Конечно, пьеса в пьесе не является чем-то новым для барочной драматургии, но подобный «принцип шкатулок» не свойственен эпохе классицизма. Если рассматривать введение этого приема не просто как дань более давней традиции, то можно увидеть явно выраженную интенцию Гёте, показать проблематичность авторской позиции («Посвящение»), жанра как такового («Театральное вступление») и вытекающего отсюда мировоззрения («Пролог на небесах»). Иначе говоря, лишь непосредственно начинающаяся после этого со сцены «Ночь» пьесы (которая, как было сказано, в этом месте получает подзаголовок «Первая часть трагедии») может дать ответ на вопросы, поставленные в трех первых эпизодах.

В «Посвящении» говорится о «колеблющихся образах» (стих 1), и можно заметить, что колебание между «картинами радостных дней» (стих 9) и «болью» и «жалобой» (стих 13) вызывает у автора воспоминание об *исчезнувших* мирах. Эта печальная ностальгия автора, кажется, сопровождается сомнениями в самой возможности донести свои мысли до других, достичь понимания:

Я чужд толпе со скорбью, мне священной,
Мне самая хвала ее страшна (стихи 21—22).
(Перевод Н. Холодковского)

На более прагматическом уровне происходит действие «Театрального вступления», своего рода риторической дискуссии, своеобразного диспута

между различными театральными деятелями: это, во-первых, тот, кто создает театральную пьесу, «поэт», затем тот, кто на материальном уровне делает возможной постановку — «директор театра», и, наконец, тот, кто ее воплощает на физическом уровне, «комическая фигура», актер.

Критики заметили, что Гёте дает здесь высказаться трем голосам, которые были соотносимы определенным образом с ним самим: Гёте был не только автором своих произведений, но и директором театра в Веймаре, где он иногда играл. Это Вступление, так же, как внутренняя ревизия в «Посвящении», является в первую очередь дискуссией автора с самим собой, своего рода "mise an abyme", предварением, зеркальным отражением монолога Фауста, который подводит итог своим познаниям. Возрастающий трагизм фигуры Фауста, таким образом, дистанцируется предваряющей дискуссией во Вступлении, прием повтора ослабляет кажущийся индивидуальный трагический масштаб фигуры Фауста комическим эффектом.

Но как раз во Вступлении возникает дискуссия о жанровом вопросе (трагедия/комедия), в которой сталкиваются три позиции: Арлекина («комической фигуры»), выступающего за комедию, поэта, защищающего благородную и далекую трагедию и, наконец, театрального директора, ратующего за смешение жанров для того, чтобы публика сама выбрала, что ей нравится.

Как комедия, так и трагедия кажутся отставшими от своего времени.

Арлекин, восхваляющий во Вступлении комедию, был de facto изгнан с немецкой сцены Иоганном Кристофом Готшедом, таким образом, он возникает здесь как архаическая фигура. Может быть, именно поэтому он пытается идти против времени, защищая вырванное из него мгновение:

Потомство! Вот о чем мне речи надоели!
Что, если б для него — потомства — в самом деле
И я бы перестал смешить честной народ? (стихи 75—77)
(Перевод Н. Холодковского)

Поэт, напротив, защищает модель драмы, также независимую от времени, но имеющую происхождение в вечно повторяющихся правилах, так что в форме трагедии преодолевается как прихоть момента, так и изменения с течением времени:

Что в глубине сердечной грудь лелеет,
Что просится на робкие уста —
Удачно ль, нет ли, — выйти чуть посмеет
На свет — его погубит суета! <...>
Мишурный блеск — создание вероломства,
Прекрасное родится для потомства! (стихи 67—74)
(Перевод Н. Холодковского)

Арлекин и вечный Поэт, комедия и трагедия — им всем угрожает время⁷. Поэт оплакивает свои первые вдохновенные опыты, когда он еще мог рассчитывать на развитие своей фантазии:

Тогда верни мне возраст дивный,
Когда все было впереди
И вереницей непрерывной
Теснились песни из груди (стихи 184—188).
(Перевод Б. Пастернака)

Если поэт взывает к новому воодушевлению юности, то Арлекин стремится победить время не посредством вечной молодости, для него имеет значение лишь другая форма повторения, а именно традиция, связывающая один возраст с другим, ему предшествовавшим:

Но руку в струны лиры запустить,
С которой неразлучен ты все время,
И не утратить изложения нить
В тобой самим свободно взятой теме,
Как раз тут в пользу зрелые лета,
А изречение, будто старец хилый
К концу впадает в детство, — клевета,
Но все мы дети до самой могилы (стихи 206—212).
(Перевод Б. Пастернака)

Юность и старость, вдохновение и традиция лишь внешне противостоят друг другу, поскольку они сближаются здесь общим требованием повторения, способного преодолеть время. Обе позиции в основе своей схожи, хотя читатель и ощущает, что они не отражают собственно точки зрения Гёте, что автор стремится к построению системы полярностей. Его собственная точка отсчета не находится ни на одном из полюсов, но проявляется в напряженности между ними.

Если на минуту отвлечься от этих теоретических дебатов Вступления, то можно заметить, что обе позиции воплощаются и внутри пьесы, а именно в фигурах Фауста и Мефистофеля: поэт удивительно похож на Фауста, так как Фауст также находится в поиске вечной юности. Точно так же Арлекин предшествует Мефистофелю, поскольку как Арлекин требует повторения мгновения, так и Мефистофель механически воспроизводит перед Фаустом, чью душу он хочет заполучить, своего рода смотр радостей жизни. Но это внезапное, возможно слишком быстро возникшее сравнение мы пока вынуждены оставить, так как "mise an abyme", принцип шкатулок, введение перспективы состоит в чем-то ином уже потому, что Фауст *не* представляет собой трагической фигуры. В лучшем случае можно пока сравнить Фауста с поэтом (которому не хватает юности и да-

руемого ею вдохновения), поскольку Фауст так же тщетно стремится к обновлению. Если следовать за заданными во Вступлении общими принципами, проблему нужно искать где-то в другом месте, так как Вступление вытаскивает Арлекина из забвения, чтобы вновь тут же свести на нет его позицию. Одновременно и позиция поэта представлена во Вступлении как изжившая себя и отстающая от своего времени.

Значит ли это, что обе позиции, и трагедии, и комедии, утратили актуальность? Послушаем по этому вопросу мнение специалиста, директора театра: «Кто много предложил, тот многим угождает» (стих 97) (перевод Н. Холодковского).

Эта множественная материя («много») — ни что иное, как многообразие жанров и их различных содержаний и форм:

Немножко жизни, выдумки немножко,
Вам удастся этот вид рагу <...> (стихи 99—100).
(Перевод Б. Пастернака)

Что пользы, если вы им «целое» дадите?
Ведь публика ж его расщиплет по кускам (стихи 102—103).
(Перевод Н. Холодковского)

Конечно, это требование дать публике «рагу» принадлежит не Гёте, однако вопрос директора театра, вымышленной фигуры, которая находится за рамками реальности, но также и за рамками пьесы, кажется вполне уместным по отношению к «расщипывающей», растаскивающей произведение на куски публике того времени, так что через последнюю реплику можно расслышать голос Гёте. Откуда взялась у этой потребляющей драматургические тексты публики странная привычка их «расщеплять»?

Директор театра дает нам два ответа на этот вопрос: публика избалована, она о многом знает:

Хоть не привыкли к лучшему они,
Зато ужасно много прочитали (стихи 45—46).

Конечно, здесь ощущается иронический подтекст, который подчеркивается усилением «ужасно»: этот ужас Гёте перед массовой литературой, литературой для толпы не так уж далек от того ужаса, который вызвала у него революция 1789 года. Отголосок этого ужаса слышен и в словах директора театра: «Вы массу победите только массой» (стих 95). Демократизация чтения ставит под сомнение дух единения, консенсус, который достигается в театре и прежде всего *посредством* театра. Если театр в Афинах был культовым служением во имя общности, то театр XVIII века остался ритуалом дворянства и просвещенной буржуазии. Эти ритуалы в

послереволюционный период начинающегося XIX столетия были вытеснены другими правилами, а именно установкой на развлекательность, при этом изменилась социальная направленность времяпрепровождения: созерцание сменилось стремлением показать себя:

А третий — что для нас всего, пожалуй, хуже —
Приходит нас судить по толкам из газет.
Для них одно — театр, балы и маскарады:
Лишь любопытством весь народ гоним;
А дамы — те идут показывать наряды:
Чтоб роль играть, не нужно платы им (стихи 115—120).
(Перевод Н. Холодковского)

Прорыв Просвещения в веру, взрыв революции в истории — оба этих фактора существенно изменили отношение к литературе и особенно к трагедии. При этом изменилось и отношение к театру как к общественному институту, что повлияло и на тексты пьес, в особенности в том, что касается жанрового вопроса.

Из процитированной речи директора театра следует что прежде всего изменилась публика, она читает журналы, представляющие собой массовый продукт, определяемый актуальными событиями в гораздо большей степени, чем литература, создающаяся на века и направленная в вечность. Кроме того, Просвещение лишило мышление его трансцендентальной основы. Но именно эта трансцендентальная основа необходима для трагедии: без веры в Бога, без веры в жизнь после смерти невозможно возвышение, невозможна истинная трагедия. Уходящее XVIII столетие, век Шиллера и Гёте, свидетельствует о этом обмирщении мышления приходом трагикомедии и о социальных изменениях — распространением мещанской трагедии.

Подобная постановка вопроса возвращает нас к средоточию *Фауста*, к знаменитому вопросу Гретхен: «Как дело обстоит с религией твоей?» (стих 3415) (перевод Н. Холодковского). Фауст отвечает сначала достаточно уклончиво: «Мой друг, кому дано По совести сказать: я верю в Бога?» (стихи 3427—3428).

Чуть далее ответ становится однозначно негативнее, почти на границе агностицизма:

Зови его, как хочешь:
Любовь, блаженство, сердце, Бог!
Нет имени ему! Все — в чувстве!
А имя — только дым и звук... (Стихи 3454—3457)
(Перевод Н. Холодковского)

Фауст — абсолютно современная фигура: с самого начала становится заметно, что ему чужда уверенность старых времен, он живет, не утвер-

дившись в Боге, он не является истинно трагическим героем в своих деяниях. Но Дитер Борхмайер утверждает, что уже во времена Гёте и Шиллера определяющей была не трагическая судьба, а определенный стиль, «структура пафоса», иначе говоря, более важным становилось «трагедийное изображение», чем «трагедийное содержание»⁸. Возможно, это и так, особенно если принять во внимание вступительный монолог Фауста, но этот пафос весьма сильно снижается его фривольностями, не говоря уж о Мефистофеле, чье место скорее в комедии. Фаусту, с одной стороны, кажется, что он видит в кухне ведьм Елену:

Что вижу я! Чудесное виденье
В волшебном зеркале мелькает все ясней!
О дай, любовь, мне крылья и в мгновенье
Снеси меня туда, поближе к ней! (стихи 2429—2432)
(Перевод Н. Холодковского)

С другой стороны, в следующей сцене, «На улице», Фауст ухарски заговаривает с Маргаритой и под конец заявляет Мефистофелю: «Слышь, раздобудь мне эту шлюху!» (стих 2619). «Высокий трагедийный стиль», о котором говорит Борхмайер, в таких важных сценах, как мы видим, явно не соблюдается. Так же и тире, заменяющие скабрёзности в сценах Вальпургиевой ночи (стихи 4128—4143), свидетельствуют о подобных вторжениях сексуальности в величественную сферу возвышенного. Таким образом, можно усомниться и в утверждении Борхмайера: «*Фауст* является, что касается доминирующего стилевого модуса и пафоса, несомненно, трагедией»⁹. Именно то, что речь может идти о «доминирующем высоком стиле», подтверждает наличие других стилей, то есть то, что признает и Борхмайер: «*Фауст* представляет собой, так же, как и трагедии Шекспира, пьесу смешанного стиля»¹⁰.

Конечно, интересной представляется мысль, которая возникает в данной связи, а именно, что это «стилевое смешение» в *Фаусте* свидетельствует об особом жанре, который не является ни трагедией, ни комедией, а гротеском¹¹.

Ведь Фауст в нашем понимании — не просто комически-смешная фигура, как дьявол («Я дух, всегда привыкший отрицать», стих 1338, перевод Б. Пастернака), который полностью отрицает возвышенное. Наоборот, даже с комики Мефистофеля в пьесе слетает маска. Не говорит ли Господь на небесах Мефистофелю, что тот может обладать душой Фауста *на земле* (стихи 315—317 «Пролога на небесах»), что почти ничего не значит? В начале пьесы Мефистофель для Господа на небесах лишь «плут», («хитрец», «проказник», в оригинале Schalk):

Средь прочих духов отрицания
Не в тягость мне лукавый этот плут (стихи 338—339).

И не показывает ли нам конец *Фауста I* границы власти дьявола?

Для Фауста, однако, конец *пьесы* не означает ни отверженности, ни спасения, ни какой-либо иной формы возвышения. Фауст остается в поиске: не только смысла, но и формы.

Пер. с нем. А. Васкиевич

¹ Guthke K. S. Goethe, Milton und der humoristische Gott // Goethe 22 (1960). S. 104—111.

² Müller-Seidel W. Komik und Komödie in Goethes *Faust* // Das deutsche Lustspiel. Teil I / hg. von Hans Steffen. Göttingen, 1968. S. 94—119.

³ Borchmeyer D. Faust — Goethes verkappte Komödie // Die großen Komödien Europas / hg. von Norbert Mennecker. Tübingen, 2000. S. 199—225.

⁴ Дитер Борхмайер на с. 199 своей работы справедливо указывает на то, что Гёте начинал скорее как комедиограф. Примером тому могут служить «пастушеская пьеса» «Капризы влюбленных» (1768), комедия «Совиновники» (1769), а также фарсы периода «Бури и натиска». Однако рецепция Гёте в гораздо большей степени сводится к его трагедиям.

⁵ Здесь и далее, если переводчик не указан, перевод наш. — А. В.

⁶ Эти телесные действия, любовный акт и убийство, не получают словесного выражения. В этом пьесе следует традициям своего времени, когда тело как таковое не на сцене отсутствовало. Смотрите мои размышления по этому поводу на французском языке: *Wellnitz Ph. Le corps et ses voix dans le théâtre allemande moderne — du corps absent au corps du dialogue // Représentations du corps dans les arts du spectacle et la littérature des pays germaniques* / hg. von Catherine Mazellier-Grünbeck. Montpellier, 2004. P. 113—129.

⁷ Тему вторгающегося времени, которому безнадежно сопротивляется драма, мы в дальнейшем еще рассмотрим как изменение целостной трагедийной модели.

⁸ Borchmeyer D. Op. cit. S. 199.

⁹ Ibid. S. 200.

¹⁰ Ibid. Борхмайер далее обосновывает свою точку зрения, согласно которой, в отличие от Мюллер-Зайделя, который считает, что в «Фаусте» комедия утверждает себя внутри трагедии, в «Фаусте» утверждает себя трагедия.

¹¹ Уже в триптихе Иеронима Босха «Сады наслаждений» изображена эта странная смесь из серьезных намерений и пугающей похоти. В отличие от уже обычной в эпоху Гёте «трагикомедии», которая представляет собой «феномен переворачивания», для *гротеска* характерно то, что он *одновременно* является комическим и трагическим. Гротеск как жанр свидетельствует о больших сомнениях в мировоззрении, которое питает собой задний план пьесы или ее форму. С этой точки зрения *Фауст I* — современнейшая пьеса, поскольку она несет в себе сомнения и вопросы своего времени, вплоть до проблемы жанровой принадлежности.