

Т. Бароти

«СЦЕНА ИЗ ФАУСТА» ПУШКИНА И ЕЕ ГЕТЕВСКИЙ ПОДТЕКСТ

При написании «Сцены из Фауста», стихотворения 1825 года, Пушкин мог знать только первую часть гетевской трагедии, написанную в 1808 году. Вторую часть, как известно, Гете создал только в 1832 году. Комментаторы пушкинской «Сцены...» справедливо отмечают, что она «совершенно оригинальна и не имеет соответствия никакому отрывку из „Фауста“ Гете». ¹

Стихотворение Пушкина, помимо того что является ярким примером известного «протеизма», «супплетивизма» поэта, т.е. его обращения к произведениям и культурным явлениям других стран, представляет собой закономерное и органическое явление русской и собственно пушкинской поэзии. Выдающиеся деятели приобретающей мировое значение русской литературы начала XIX столетия — Жуковский, Батюшков, Баратынский, Пушкин, Веневитинов, Лермонтов и другие; — как известно, много переводили и при обращении к европейской литературе, к ее образам и идеям выполняли не просто «культурную миссию» ознакомления своего читателя с достижениями западных литератур, но, что главное, при таком обращении они руководствовались своими творческими исканиями и стремлениями, возникающими на почве традиций родной, русской литературы. Будучи идейно наравне со своим веком, они по-своему сформулировали те вопросы, которые казались им наиболее важными, жгучими гуманными вопросами современности.

В предлагаемой статье я не могу касаться того значения, которое творчество (или хотя бы только «Фауст») немецкого гения имело для современной ему русской литературы. На примере анализа пушкинского стихотворения я попытаюсь

¹ Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. 4-е изд. М., 1977—1979. Т. 2. С. 381. — Далее цитируется в тексте с указанием тома и страницы.

только указать на несколько аналогий и отличий его по сравнению со своим «оригиналом», которые, на мой взгляд, могут помочь лучше понять произведение Пушкина.

* * *

Тексту первой части «Фауста. Трагедии», законченной Гете в 1808 году, предшествует написанное поэтом позднее, но помещенное уже в начале текста первого издания «Посвящение», а также два пролога: «Пролог в театре» (с действующими лицами «директор», «поэт» и «комик»), и вслед за ним, уже непосредственно перед началом первой сцены первой части трагедии, — «Пролог на небесах».

Эти два пролога превращают первую часть произведения в «представление в представлении». «Пролог на небесах» с участием Господа, архангелов и Мефистофеля придает тексту трагедии значение религиозной мистерии. То обстоятельство, что упомянутые выше «Посвящение» и два пролога помещены в самом начале трагедии и не включены в текст первой части, свидетельствует о том, что они относятся и ко второй части трагедии, которую, как было сказано выше, Пушкин во время написания своей «Сцены...» никак не мог знать. Пушкин не мог знать, в каких пышных поэтических образах Гете изобразит опыт стремящегося к абсолюту Фауста, не встречающего, благодаря содействию Мефистофеля, сопротивления и ограничения во времени и пространстве своему желанию, своей неутолимой жажде абсолютного познания. Известно, что для достижения своей цели Фауст заключил договор с Мефистофелем, с бесом; известно, что, кроме этого преступления, он совершает и другие на своем пути к абсолюту: он убивает брата Маргариты Валентина и является причиной моральной и физической гибели своей возлюбленной. Об этом идет речь в первой части трагедии. Но Пушкин не мог знать о прощении Небом Фауста и о его спасении, описанном в последней сцене второй части. Однако он мог догадаться об этом по упомянутому выше «Небесному прологу»: Господь в своем диалоге и договоре с Мефистофелем «открывает свои карты» и, как творец всего мироздания, создатель, «водитель» человека и управитель его дел, знает о предназначении Фауста — так садовник знает все о посаженном им дереве.

Уже помещенное в самом начале «Фауста» «Посвящение» Гете невольно ассоциируется с поэтическим миром, образами и

словоупотреблением русской романтической поэзии 1810—1820-х годов. Читая строки:

Вы вновь со мной, туманные виденья,
Мне в юности мелькнувшие давно...
Вас удержу ль во власти вдохновенья?
Былым ли снам явиться вновь дано?² —

мы невольно вспоминаем Жуковского, его обращенность в прошлое, в воспроизведенном, опозитизированном прошлом нашего идеала, способный уравновесить недовольство настоящим:

Минувших лет очарованье,
Зачем опять воскресло ты?
Кто разбудил воспоминанье
И замолчавшие мечты?

и далее:

Могу ль узреть во блеске новом
Мечты увядшей красоту?
Могу ль опять одеть покровом
Знакомой жизни наготу?³ и т. п.

Ассоциации возникают не только с поэзией Жуковского. Вдохновенное, поэтическое воспроизведение прошлого в «Посвящении» Гете также перекликается с одним из самых романтических, самых «байронических» стихотворений Пушкина «Погасло дневное светило» (1820). Это стихотворение Пушкина принято считать одним из самых «байронических» его стихотворений: его лирический герой — сильная, демоническая личность, человек, приобретший опыт настоящей (т.е. недостойной его, не удовлетворяющей его высоким требованиям) жизни с ее обманчивыми ценностями, и во имя настоящих, достойных гордого человека возможных высоких ценностей отвергающий предложенные банальной средой неаутентичные ценности.

Возвращаясь к «Посвящению» Гете, следует сказать, что у немецкого поэта из противопоставления радостного прошлого, юных лет и одиночества безрадостного настоящего не возникает образа опустошающей и парализующей душу мировой скорби: наоборот, воспроизведение прошлого произошло благодаря вновь явившемуся вдохновению, которое, по Пушкину, «есть расположение души к живейшему принятию впечатлений и

² Гете И.-В. Фауст. Киев, 1988. С. 28. — Далее при ссылках на это издание в тексте указывается страница.

³ Жуковский В. А. Избранное. Л., 1973. С. 101.

соображению понятий, следственно, и объяснению оных». ⁴ Образ поэта — автора «Посвящения», таким образом, отличается от персонажа «поэт» в «Прологе в театре», для которого, как это явствует из диалога с «директором» и с «комиком», основным является переживание «мировой скорби». Именно умеренность, сбалансированность романтического «разочарования», обнаруженная нами уже в «Посвящении», характеризует ход трагедии Гете, и здесь уместно говорить об аналогии, о возможности приближения к Гете со стороны Пушкина.

Процесс романтического разочарования начинается (и вообще возможен) с момента приобретения опыта и осознания героем разобщенности идеала и действительности. У Пушкина этот момент связан с образом Демона, со встречей и контактом с ним, а пушкинская оценка зависит от результата, от влияния на личность демона.

Пушкин в стихотворении «Демон» (1823) изображает встречу с демоном и ее последствия. Из-за превратного понимания стихотворения современной ему критикой поэт собирался прояснить его смысл в комментарии, который, однако, не закончил. Комментарий этот, между прочим, связывает явление пушкинского Демона с гетевским Фаустом и помогает пролить свет и на тот основной пушкинский элемент мировосприятия, который обнаруживается и в данном стихотворении. Встреча с демоном, т.е. приобретение опыта, происходит параллельно и одновременно с первыми впечатлениями бытия, с первым радостным, полным признания и удивления обращением к жизни, к ее «настоящим ценностям» — которые вообще и представляют собой смысл жизни — к природе, любви, искусству, возвышенным идеалам, так же как к свободе и славе. Демон, этот незванный гость, этот дух отрицанья и сомнения, старается помешать радостной непосредственности восприятия жизни. Это, как пишет Пушкин, «чувство мучительное, но непродолжительное. Оно исчезает, уничтожив навсегда лучшие надежды и поэтические предрассудки души» (VII, 27).

В связи с вышесказанным необходимо подчеркнуть, что пушкинское понимание разочарования, т.е. понимание и изображение обретения личностью демонического скепсиса и духа отрицания, «демонизация» личности далеко не означает односторонности, не ведет к созданию крайне и во всем разочарованных героев, не находящих в дальнейшем смысла жизни.

⁴ Пушкин А. С. Дневники. Автобиографическая проза. Л., 1989. С. 109.

Приобретенный «демонический» опыт в творчестве Пушкина в дальнейшем становится одним из составляющих его гармонию элементов, фактором его уравновешенности, источником вдохновения.

Здесь, однако, следует сделать оговорку в связи со сказанным выше о байроническом характере стихотворения Пушкина «Погасло дневное светило». Байронизм стихотворения следует понимать в общей характеристике лирического субъекта — в его усилиях возродиться и освободиться от парализующего душу чувства разочарования, следствия полученного опыта. Стремление героя к обновлению, к возрождению — типично пушкинское, но манера, в которой оно выражается, — байроническая, титаническая. То, что Пушкин подвергает критике в своем наброске о драмах Байрона, в обратной перспективе проливает свет и на его творческое миропонимание: «Байрон бросил односторонний взгляд на мир и природу человечества, потом отвратился от них и погрузился в самого себя... В конце концов он постиг, создал и описал единый характер (именно свой)... все отнес он к сему мрачному, могущественному лицу, столь таинственно пленительному» (VII, 37).

Таким образом, Пушкин, отталкиваясь от своего бывшего кумира Байрона, упрекает его в односторонности.

Не вдаваясь в подробное рассмотрение проблемы, я хотел бы только отметить, что вопрос об «одностороннем» или «многостороннем» взгляде на мир, точнее, человеческие последствия возможного преодоления человеком (лирическим, драматическим или прозаическим героем) своего ограниченного, узкого, «одностороннего» взгляда на мир с последующим изменением и обновлением собственной жизненной позиции до конца жизни остается кардинальным вопросом в оценочной системе Пушкина.

Здесь я считаю уместным отметить, что, рассуждая о драмах Байрона, Пушкин снова пишет о «Фаусте» Гете — как об источнике одного из произведений Байрона: «...В „Манфреде“ подражал он „Фаусту“... но „Фауст“ есть величайшее создание поэтического духа; он служит представителем новейшей поэзии, точно как „Илиада“ служит памятником классической древности» (Там же).

В отличие от отмеченной Пушкиным «односторонности» как структурной основы образов Байрона, в гетевском «Фаусте» и в пушкинской «Сцене из Фауста» мы можем говорить о двойственности внутреннего характера главного героя — Фау-

ста. Такая двойственность вытекает из авторского миропонимания и выражается способами тех творческих возможностей, которые предлагает лежащая в основе понимания героя романтическая разобщенность дуализма.

* * *

Сравнивая гетевский «Фауст», образец «новейшей поэзии», и пушкинскую «Сцену...», надо сразу указать на основополагающее различие между ними, которое в первую очередь заключается в разных методах и поэтической разработке сходного вопроса, явления. У Гете трагедия Фауста приобретает форму мистерии, вследствие чего создается двойной план значения и оценки испытаний и дел человека — земной и небесный. После «Пролога на небесах» небесные силы, однако, уже не вмешиваются в дальнейшую судьбу Фауста: в своей борьбе, исканиях, сомнениях и скитаниях он покинут на самого себя, он один должен смотреть в глаза Мефистофелю. И Пушкина в трагедии Гете заинтересовала не возможная благодаря мистерии метафизика — о прощении и спасении Фауста во второй части комедии он не мог знать, — а человеческая судьба интеллекта, открытого и чуткого к вопросам бытия, путем непрерывных исканий желающего постигнуть смысл и цель собственной и вообще человеческой жизни.

Трагедию Гете нельзя назвать исключительно трагедией «познания»: влекущая Фауста «страсть» имеет не просто гносеологический, но и онтологический характер. Его суть не просто знание и наука — есть в трагедии другой персонаж, Вагнер, который воплощает эту узкую идею, — а постижение смысла жизни, всего мироздания, истины, абсолюта, и он не довольствуется меньшим. Не случайно Фауст говорит о Вагнере: «Ничтожный червь сухой науки!» (44). Фауст не является носителем идей рационализма, видящим залог спасения в науке и знании. Он представитель следующего поколения, пережившего кризис рационализма, Просвещения, утрату его иллюзий. Фауст Гете — страдающий человек, испытавший общее разочарование, страстно желающий найти, восстановить смысл жизни, онтологическую обеспеченность бытия. Он обращается к магии для того, чтобы ему «открылись таинства природы», и он постиг «всю мира внутреннюю связь» (40).

Фауст открыт миру, он живет душой и сердцем. Поэтому его помощник Вагнер, существующий в рамках сухой науки, не способен понять проблемного, кризисного сознания Фауста,

содержание которого определяется дуалистичностью, внутренней противопоставленностью факторов романтического разочарования. Справедливо говорит Фауст Вагнеру:

Тебе знакомо лишь одно стремленье,
Другое знать — несчастье для людей.
Ах, две души живут в большой груди моей,
Друг другу чуждые, — и жаждут разделенья!
Их них одной мила земля —
И здесь ей любо, в этом мире,
Другой — небесные поля,
Где тени предков там, в эфире (61).

Такая раздвоенность: стремление к абсолюту, к возвышенному, к свету и прекрасному, с одной стороны, и земной, человеческий характер, его «узы земные» — с другой, — является причиной разочарованности, «хандры». Он говорит Мефистофелю:

Что ни надень, все мучусь я хандрою,
И уз земных не в силах я забыть.

В пушкинском стихотворении «Сцена из Фауста» диалог начинается Фауст, произнося слова: «Мне скучно, бес». Эти слова звучат как жалоба, как упрек, как обращение за помощью. Здесь, однако, Мефистофель (как, впрочем, и Фауст) сильно отличается от своего гетевского прообраза: стремясь погубить Фауста, он хочет убедить его в том, что скука — это и есть нормальное, естественное состояние человека в мире (на земле), что это всеобщее правило (исключений нет) и что такое состояние — результат разумности человеческого рода, его рассудка, способности к размышлению:

Вся тварь разумная скучает.
<...>
Доволен будь
Ты доказательством рассудка.
<...>
Уж погружался в размысленье
(А доказали мы с тобой,
Что размысленье — скуки семя) (283).

Мефистофель не случайно выделяет разум, рассудок человека. Они и в гетевской трагедии имеют весьма важное, быть может, самое важное значение, хотя и противоположное тому, которое приобретают в репликах пушкинского Мефистофеля. В гетевской трагедии в диалоге с Господом Мефистофель в первой своей реплике в качестве доказательства неустроенности мира главной причиной скуки у человека называет разум.

Ему немножко лучше бы жилось,
Когда б ему владеть не довелось
Тем отблеском божественного света,
Что разумом зовет он (36).

Когда же несколько ниже он говорит о ненормальности Фауста, то, давая ему характеристику витающего в небесах романтического чудака, он упрекает его разум, который тем самым оказывается шире чистой рассудочности. Герой приобретает отенок романтизированнойности, он скитается между землей и небом, рассудком слаб, у него сомнения, он мечтатель, его грызет печаль и т. д. В репликах Господа многократно подчеркиваются блуждания Фауста «во мраке», и суждение Господа —

Знай: чистая душа в своем исканье смутном
Сознанием истины полна! (37)

Страдания Фауста в произведении Гете вытекают из его двойственности, противоречивости небесного, возвышенного облика и земного характера и из неодолимого стремления к новым исканиям и открытиям.

Если «Пролог на небесах» понимается нами как своего рода ключ к основному тексту трагедии, к сценическим репликам и действиям героев, то последняя реплика Господа проливает свет на истинный смысл деяний Мефистофеля, завещанных ему Господом, а также на смысл и оценку неугомонных поисков и хлопот Фауста. Господь говорит:

Слаб человек; покорствуя уделу,
Он рад искать покоя — потому
Дам беспокойного я спутника ему:
Как бес, дразня его, пусть возбуждает к делу! (38)

Из этих слов выясняется, что Мефистофель, попытавшийся обмануть Фауста предложенным тому договором, обречен на провал. Фауст, который после обиды, нанесенной ему Земным Духом, разочаровывается в науке и по совету Мефистофеля обращается к чувственным радостям, заключает договор с ним. Мефистофель, обещающий Фаусту наслаждения, уговаривает его, приводя противоположные, по сравнению с пушкинским Мефистофелем, аргументы:

Итак, смелей! Раздумье все долой,
И прямо в шумный мир за мной
Спеши, надеждой окрыленной!
Кто философствует, тот выбрал путь плохой (85).

У Мефистофеля, искусителя и обманщика, есть своя задняя мысль, ловушка: когда он остается один и открывает свои кар-

ты, обнаруживается, что он не искренно, а с коварной целью ругал разум и рассудок человека, что свою ловушку он готовил, учитывая двойственность человеческого характера.

Однако готовящий Фаусту ловушку Мефистофель незаметно для себя попал в нее сам. По его представлению, Фауст должен был требовать покоя, пресытившись тем миром, в который, как в ловушку Мефистофеля, он добровольно вошел. Мефистофель не знает, что есть Провидение, что человек не должен получить удовлетворения (пресыщения), а впоследствии, или одновременно, покоя, «покорствуя уделу», что «он рад искать» (28) и что средством для такого поведения, по велению Господа, должен стать именно он, Мефистофель, «беспокойный спутник», «бес».

«Покой», «довольство», «ненасытность», «сытность», а также «скука», «хандра», «разум», «рассудок» и «размышление» являются ключевыми понятиями в обоих «Фаустах» — гетевском и пушкинском. В приведенных выше цитатах из Гете о «покое» говорили и Господь, и Мефистофель. Неоднократно говорит о нем и Фауст. В весьма важном месте, при договоре с Мефистофелем, он говорит о своем «довольстве» и «покое» с глубочайшей иронией, как о настоящей бессмыслице:

Когда на ложе сна в довольстве и покое
Я упаду, тогда настал мой срок!
Когда ты мстить мне лживо станешь
И буду я собой доволен сам,
Восторгом чувственным, когда меня обманешь,
Тогда — конец! (81)

На риторический вопрос гетевского Фауста, обращенный к «жалкому бесу»:

Дух человеческий и гордые стремленья
Таким, как ты, возможно ли понять? (82) —

гетевское произведение однозначно и ясно отвечает: нет. Фауст, когда «порвалась нить мышленья» и он обратился к «восторгам чувственным» (83), готовясь «действовать и позабыть покой» (83), бросаясь «в вихрь мучительной отрады», собственно говоря, следуя своему принципу искания истины, продолжает свое познание, но теперь не рассудочным путем, а эмпирическим, а также духовно-душевым.

В этом непрерывном искании и заключается смысл земной жизни человека:

Господь
Знай: чистая душа в своем исканье смутном
Сознаньем истины полна! (37)

Выше уже было сказано, что Пушкин связывает свое стихотворение «Демон» с гетевским Мефистофелем. Между пушкинскими стихотворениями «Демон» и «Сцена из Фауста», однако, не только генетическая, но и органическая, идейная связь.

Сходное переживание в двух стихотворениях приобретает аналогичное, но и во многом различное значение. Изображенное в стихотворении «Демон» лирическое событие, лирический конфликт субъекта стихотворения и Демона отодвигаются в прошлое, представляя собой фрагментарное воспроизведение прошлых событий, результат которых в настоящем, для настоящего точно не определяется. Описание ведется с точки зрения лирического субъекта, который упомянут лишь в первой части стихотворения в косвенном (дательном) падеже — «мне». Но нельзя все-таки говорить о пассивности субъекта; его активность не внешняя, а внутренняя: он воспринимает, созерцает и переживает мир в той мере, в какой этот мир предъявляет субъекту свои ценности. Первые, непосредственные впечатления мира — радостные, положительные; в этой первой, субъективной стадии восприятия нет еще индивидуализации ни себя, ни окружающего мира, нет осознания и нужного для этого расстояния. Сознание начинает формироваться только с момента появления Демона, носителя второго — отрицающего, обособляющего и индивидуализирующего фактора. Отрицаниям Демона нельзя верить, над ними надо подумать. В стихотворении «Демон» процесс демонизации не завершается, не приобретает какого-нибудь определенного характера, итоговой, однозначной черты, однообразного значения (см. по этому поводу сказанное Пушкиным о Байроне). «Демонизация» — в «грамматическом» прошлом стихотворения, и если даже ее влияние и распространяется на настоящее самочувствие лирического субъекта, то она функционирует как не преобладающий фактор, а лишь как непременно вторящий, аккомпанирующий, параллельный вновь и вновь возникающему по ходу новых впечатлений и новых свежих восприятий субъектом потока «радостных впечатлений». В стихотворении «Демон» эти два потока — новых и живых впечатлений и одновременно их отрицающих, демонических голосов — не индивидуализируются, не воплощаются отдельно в объективных образах.

Можно сказать, что такая индивидуализация и объективизация происходит в стихотворении Пушкина «Сцена из Фауста».

В пушкинской «Сцене...» нет сообщающего гетевской трагедии мистическое значение мистериального обрамления. Каковы основные отличия пушкинской «Сцены...» от «Демона» и от гетевского «Фауста»? В обоих текстах, которые мы считаем творческой и литературной предысторией «Сцены...», мы отметили внутреннюю незавершенность образов. Такая незавершенность в первой части «Фауста» гарантируется внутренней двойственностью героя и доминантной чертой его характера: беспокойством, установкой на искания. А внутренняя динамичность, незавершенность образа лирического героя «Демона» создается также изображением двойственности параллельно существующих потоков внутренних голосов.

В стихотворении «Сцена из Фауста» Мефистофель эту открытость, внутреннюю незавершенность хочет завершить, побуждая Фауста к итоговому выводу о бессмысленности человеческой жизни и вследствие этого к итоговому поступку — самоубийству. Согласно этому и временная структура стихотворения противоположна структуре стихотворения «Демон». В «Сцене...» текст начинается как бы с завершающего момента в настоящем, напоминая последний акт трагедии, где все нити сходятся и предыдущие поступки героев приобретают смысл и получают оценку. В отличие от незавершенного в настоящем динамического и диалектического прошлого двух голосов сознания в стихотворении «Демон» здесь, в настоящем, формально (и, может быть, по содержанию) один из голосов, до этого обособленный и независимый от независимого голоса демона, как бы отказывается от своей истины, от себя, признавая победу, исключительность противоположного («Мне скучно, бес») мнения. Однако этого все же не происходит, потому что высказывание Фауста звучит как жалоба, как обращение за помощью или как протест. Ведь можно сказать, что условия договора с чертом не были последним выполнены, земные восторги не принесли герою обещанного развлечения. Значит, в первой реплике Фауста наряду с обозначением психологической доминанты обнаруживается и недовольство героя. По предпологаемому «договору» Мефистофель должен был бы и дальше обеспечивать Фаусту новые впечатления, но он готовится к решительной победе. В гетевском «Фаусте» в «Прологе на небесах» Господь, произнося слова:

Слаб человек; покорствуя уделу,
Он рад искать покоя (38), —

предостерегает Фауста от отказа от себя, от ассимиляции со средой, собирающейся его поглотить. Господь предостерегает Фауста от «покоя», и, как уже было сказано, гарантией веления Господа служит беспокойство неутомонно ищущего истину ума, а также использованное беспокойство самого Мефистофеля.

В пушкинском стихотворении «Сцена из Фауста» Мефистофель не случайно уподобляется Фаусту, выступая человеком науки — психологом. В своей аргументации Мефистофель хочет именно «покорить» Фауста «своему уделу», стремясь разрушить исходную двойственность психологического образа «разочарованного» героя. Мефистофель, выступая в роли «ученого психолога», в своей аргументации против стремления Фауста к возвышенному апеллирует к его разуму, совершая при этом едва заметную подмену онтологического «самочувствия» замаскированным под рациональность суждением, «здравым смыслом». Обман Мефистофеля заключается в том, что возможное и случайное отрицательное явление (скуку) он возводит в ранг единственно возможной, безапелляционной истины, последнего закона. Мефистофель даже готов говорить на языке науки средневековья — на латыни, чтобы создать иллюзия правдоподобия. «Fastidium est quies», — говорит он (т. е. «скука — это покой») и переводит: «скука — отдохновение души». В этом высказывании отсутствует моральная, человеческая оценка, что размывает границу между добрым и дурным, между приемлемым и неприемлемым, нужным и настоящим, между автономным требованием человеческого духа и предложением банальной среды, в конечном счете, между человеком и его средой. Ведь слова «quies — покой» и «отдохновение души» очень обманчивы: они могут показаться носителями только одного положительного значения. Здесь, однако, нетрудно заметить абсурдность утверждения Мефистофеля. Отвечая на свой же вопрос: «Скажи, когда ты не скучал?» — он перечисляет множество жизненных ситуаций, в которых Фауст якобы скучал (более или менее совпадающие с примерами переживания лирического героя из стихотворения «Демон»), подчеркивая одни только отрицательные переживания и утверждая этим бессмысленность и безрадостность жизни вообще. Как явствует из первого высказывания Фауста, для героя неприемлемо чувство скуки, оно является для него «новым приобретением», неожиданно явившимся переживанием, от которого он хочет избавиться, хочет восстановить свежее, непосредственно-

радостное восприятие впечатлений жизни. Скука, как и другие чувства и переживания человека, является либо моментом, либо более или менее длительным отрезком его психической жизни. Пока жив человек, пока он воспринимает мир, т. е. пока он в контакте с миром, поток его сознания и чувств постоянно меняется и развивается. Его нельзя остановить, зафиксировать, абсолютизируя какое-нибудь отдельное чувство. Мефистофель, однако, поступает именно так и, будучи психологом, чувствует, что данное психологическое состояние Фауста, доминанта «скуки» в настоящий момент дает ему возможность для фиксации и распространения этого чувства ретроспективно на все важные моменты прошлого.

Однако слова «покой» и «отдохновение души» имеют разную оценку, разный смысл для Фауста и Мефистофеля. Фауст о своей любви к Гретхен говорит как о прямом благе. Его слова:

Там, на груди ее прелестной
Покая томную главу,
Я счастлив был... —

открывают, наконец, другую перспективу, врываясь неожиданным живым потоком и мешая оформлению окончательного и бескомпромиссного мира односторонней рассудочности Мефистофеля. В этих словах Фауста возникает другая, противоположная пониманию Мефистофеля возможность осмысления его же ключевого аргумента и «научного доказательства»: «Fastidium est quies», «скука — отдохновение души», «скука — это покой». Являясь лирическим воспроизведением минутного и стихийно вырвавшегося чувства, слова Фауста не только значением, но даже образом жеста отрицают утверждение Мефистофеля: выясняется, что есть счастье, есть прямое благо — Фауст с Гретхен был счастлив. И вопреки утверждению Мефистофеля, согласно которому скука — это покой, бездейственность, безучастность, точнее говоря, пустота души (скука — отдохновение души), есть и другое постижение покоя — в активности души, в счастье, в «прямом благе сочетанья двух душ». Строка «покая томную главу», кроме значения возможности постижения счастья (что, собственно говоря, и представляет собой «покой»), выражает и постижение, переживание стихийного хода внутреннего чувства: когда спонтанное постижение радостного чувства отодвигает на второй план одновременность мучительного размышления. Образно говоря, «покой» постигается не в активизации размышления — носителя «скуки» в понимании Мефистофеля, — а наоборот, в освобождении

от агрессивного, всепоглощающего размышления и в активизации освободившихся способностей души.

* * *

Основное различие двух произведений — гетевского «Фауста» и пушкинской «Сцены из Фауста» — заключается не только в размерах, в фрагментарности пушкинской «Сцены...», а, в первую очередь, в мистериальном характере гетевской трагедии и в отсутствии такового у пушкинского произведения. Ведь слова гетевского Господа из «Пролога на небесах» проливают свет и на оценку в дальнейшем слов и поступков Фауста и Мефистофеля, а также на исход трагедии в окончании второй части. По словам Господа из «Пролога на небесах», Мефистофель, «беспокойный спутник» Фауста, «дразня его», должен возбуждать к делу» (38). «Дела» Фауста, как и связанные с ними поступки Мефистофеля, особенно в первой части гетевской трагедии, осуществляются преимущественно в земном мире, но в целом, благодаря характеру мистерии, они приобретают и метафизический смысл. В монологе Господа эти два мира связаны.

Сочетание этих двух планов, земного—временного и небесно—метафизически-вечного оправдывает и роль самого Мефистофеля как части «вечной силы», «всегда желавшей зла, творившей лишь благое» — ведь в мистериальном целом произведения Мефистофель становится средством осуществления божественного Промысла. И предсмертные слова ослепшего старика Фауста-строителя в конце второй части трагедии отвечают не только на слова клятвы того же Фауста из первой части, заключающего договор с Мефистофелем, но вместе со словами Ангелов о спасении Фауста представляют собой и осуществление предсказаний Господа, входя в органическое целое произведения как трагедии-мистерии.

Последние слова клятвы Фауста, по договору с Мефистофелем, должны были бы означать победу беса над душой Фауста:

Тогда бы мог воскликнуть я: «Мгновенье!
О, как прекрасно ты, повремени!
Воплощены следы моих борений,
И не сотрутся никогда они» (перевод В. Пастернака).⁵

⁵ Гете И.-В. Собр. соч.: В 10 т. Т. 2. М., 1976. С. 423.

Но по божьему решению Фауст был спасен, и ангелы, «парящие в высшей атмосфере, неся бессмертную сущность Фауста», говорят о нем:

Спасен высокий дух от зла
Произволением божьим:
Чья жизнь в стремлениях прошла,
Того спасти мы можем.⁶

В отличие от гетевского произведения, пушкинская «Сцена...» не располагает метафизическим планом мистерии. У Пушкина действие, вернее, диалог Фауста и Мефистофеля, происходит исключительно в одном плане, все решается в психике Фауста. И в то время как у Гете Фауст проводит жизнь в «стремленьях», им «бой за жизнь изведен», и онтологическое оправдание в гетевской трагедии он получает за это в трансцендентном мире, у скучающего пушкинского Фауста проблема осмысленности жизни, вопросы онтологической обеспеченности бытия являются исключительно имманентными вопросами. У Пушкина, «поэта жизни действительной», и не могло быть иначе. Жгучую проблему Фауста, как и других своих лирических героев, Пушкин изображает и решает согласно собственному художественному мировоззрению. Главная проблема, волнующая Пушкина и лирика, и автора поэм и первых глав «Евгения Онегина» в 1823—1825 годы, — это парализующая душу скука, чувство, мешающее непосредственности переживаний. Пушкин, однако, с начала 1820-х годов не только изображает господствующее переживание русской литературы этого периода — скуку, но, изображая, и преодолевает ее по-пушкински: не отрицая опасности, губительности этого чувства, он в большинстве случаев показывает и освобождение личности от этой болезни. В элегии 1823 года «Надеждой сладостной младенческой дыша...», характерной для творческой манеры Пушкина, лирический субъект, переживший «разочарование» из-за неполного, неабсолютного, а только относительного осуществления ценностей в имманентной жизни, не решается на самоубийство и на кажущееся возможным вслед за ним достижение полноты в «том» мире благодаря уравнивающему такую односторонность уму. В разбираемой нами «Сцене из Фауста» тоже возникает ложная, губительная односторонность, однолинейность восприятия жизни — на этот раз, наоборот, под маской всепоглощающего «тирана» — разума. И

⁶ Там же. С. 434.

жизнь, непосредственное восприятие ее начинает бледнеть перед бескомпромиссностью авторитета и приговора рассудка, пока лирический субъект, в данном случае пушкинский Фауст, не сбрасывает с себя условие и бремя этого самого жестокого отрицателя жизни. В «Сцене...» Пушкина Мефистофель представляет такое рационалистическое начало, от рокового, губительного, однообразного влияния которого Фауст может освободиться, только спасаясь каким-нибудь делом, вернее, предлагая дело Мефистофелю. Предложенное Фаустом Мефистофелю дело — утопить испанский корабль — снимает угрозу смертельной односторонности господства «разума» как исключительного жизненного начала и тем самым является аналогичным «упорству ума» — уравнивающим одностороннее господство «веры» и «надежды» в более раннем стихотворении. Это «дело» множеством нитей связано с гетевским произведением. Само слово «Дело» встречается у Гете в весьма важном месте, в третьей сцене первой части «Фауста», когда ученый открывает книгу Ветхого Завета и собирается его переводить. Написанное в подлиннике: «Вначале было Слово» — после некоторого колебания (вместо отвергнутых «Мысль», «Сила») он переводит: «Вначале было Дело» (65). Такой перевод образует единый органичный контекст с другими «делами» Фауста — из первой и второй частей, которые, кажется, предусмотрены всевидящим, вседержавшим Господом из «Пролога на небесах».

Гетевский контекст для Пушкина может быть только отдаленным подтекстом. А органичным пушкинским элементом «контекстуального» характера мы считаем не столько слово «дело» в тексте пушкинского произведения, сколько сам жест, избавляющий пушкинского Фауста от опасного, губительного однообразия единственного, исключительного начала — рассудка, приводящего героя (как у Пушкина всегда, когда человек отказывается от многостороннего общения с неисчерпаемой жизнью) к мысли о бессмысленности жизни, к катастрофе.

В отличие от Гете, у которого, по словам Господа, Фауста «бес <...> возбуждает к делу», у Пушкина Фауст, чтобы освободиться от губительной односторонности — преобладания рассудочности, должен дать задачу Мефистофелю, назначить ему дело:

Мефистофель

Изволь. Задай лишь мне задачу:
Без дела, знаешь, от тебя
Не смею отлучаться я... (II, 256).

Как известно, задачей, делом Мефистофеля будет утопить приближающийся разбойничий корабль:

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 (II, 256—257).

В отличие от мнения исследователя параллельных мотивов у Гете и Пушкина М. Н. Эпштейна, решение пушкинского Фауста «Все утопить» мы не считаем исключительно отрицательным явлением. Исследователь пишет: «...Корабль гибнет потому, что гибнет минута, скука Фауста состоит в убиении времени, а рассеяние скуки — в убиении людей».⁷ Без сомнения, решение пушкинского героя губит «мерзавцев сотни три», но поступок, «дело» человека подлежит моральному взвешиванию, а в случае Фауста, ищущего, творческого человека, поборника прогресса, во имя этого прогресса вступающего даже в контакт с Мефистофелем, такое взвешивание и оценка должны быть односторонними и непредубежденными. На наш взгляд, пушкинский Фауст, убивая людей, не просто «рассеивает свою скуку». Можно сказать: «рассеивая скуку» и «убивая людей», находящихся на корабле, он одновременно совершает и благой поступок, избавляя человечество от «мерзавцев», от источника уже совершенных и возможных злодеяний и убийств («бочек злата») и от опасности «модной болезни» — результата разврата.

Выше уже было сказано, что сам жест перехода пушкинского Фауста от скуки (размышления) к делу симптоматичен для Пушкина и равнозначен месту высвобождения личности от поглощающей ее односторонности жизни. В данном стихотворении, приказав утопить испанский трехмачтовый корабль вместе с «мерзавцами», герой отводит опасность угрожающих отрицательных явлений. И, таким образом, у Пушкина Мефистофель, так же как и у Гете, предстает «всегда желавшим зла, творившим лишь благое».

⁷ Эпштейн М. Н. Фауст и Петр (Типологический анализ параллельных мотивов у Гете и Пушкина) // Гетевские чтения. М., 1986. С. 190.

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

КОНЦЕПЦИЯ И СМЫСЛ

**Сборник статей в честь 60-летия
профессора В. М. Марковича**

*Под редакцией
А. В. Муратова и П. Е. Бухаркина*



Издательство Санкт-Петербургского университета
Санкт-Петербург
1996