

# О символической «гетеротопии» *Фауста* (На материале I части трагедии Гете)

Александр Иваницкий

Российский государственный гуманитарный университет  
Москва, Россия

М. Фуко, введший понятие гетеротопии социального пространства, выделил в качестве семантически значимых те топосы, которые как бы перекодируют совокупность остальных (приватных или публичных) – «приостанавливают, нейтрализуют или переворачивают всю совокупность отношений, которые тем самым ими обозначаются, отражаются или рефлектируются» (Фуко 2006: 195).

Как известно, в пред- и романтической литературной традиции XIX–XX вв. такие периферийные топосы большого города зачастую оказывались «ядерными» в бытийном отношении – будь то лавка антиквара в *Шагреновой коже* Бальзака, букиниста – в *Големе* Майринка, театр «не для всех» в *Степном волке* Гессе и т. д. Будучи рубежом входа в некие потусторонние и волшебные области, эти топосы не просто воспроизводили сказочную структуру пространства, где такую переходную роль играли лесная опушка либо лесной дом (см.: Лурье 1932). Романтизм осознал мифологические корни потустороннего мира *волшебной сказки* и инициационную роль ее переходного рубежа, фактически возродив ее. В новую «материалистическую» и «плебейскую» эпоху территориально локализованный мир старых вещей и книг и управляющих ими «особенных» и «странных» людей восполнял утраченную жизненную гармонию. В сказочных повестях Э. Т. А. Гофмана эта сюжетно-пространственная дихотомия перешла в новое качество. Современные писателю Дрезден, Франкфурт, Нюрнберг выступали не столько наследниками, сколько своего рода социальными «измерениями» древних и волшебных, но продолжающих жить Атлантиды, Джиннистана и т. п. Герои повестей были связаны различными своими ипостасями с обоими хронотопами, которые соподчинялись в качестве ядра и оболочки. Такую сюжетно-смысловую структуру можно, по-видимому, определить как «гетерохронотопию».

Однако уже в предромантическую эпоху литература сделала шаг к максимальной смысловой маркировке, то есть символизации топосов, последовательно

посещаемых героем и становящихся рубежами его эволюции. Речь в данном случае идет о первой части *Фауста* Й. В. Гете (далее в тексте *Фауст I*). Пролог на небесах, комната-келья Фауста, пасхальные народные торжества у городских ворот, кухня ведьмы, городская улица, сад и лесная пещера как сцены протекания романа Фауста и Гретхен и, наконец, горы Гарца, место ежегодной Вальпургиевой ночи, выступают символическими рубежами последовательной реализации либо проверки бытийных культурно-философских смыслов, связанных с заглавным героем. Наша задача – постараться прояснить, как символика *Фауста* задает природу его топосов и их преемственную связь.

Гете приступил к *Фаусту* в начале 1770-х гг., вдохновленный идеями движения «Буря и натиск» (“*Sturm und Drang*”) и его лидера Й. Г. Гердера, с которым юный поэт познакомился во время своей учебы в университете Страсбурга. Согласно Гердеру (1977: 177–182, 189–206, 211–222), основу духовного бытия любого народа составляет мифология и фольклор – плод освоения народом окружающей природы и себя в ней. Природа, таким образом, выступает у Гердера как национальная духовно-поэтическая «почва». А национальный гений призван воплотить этот фольклор в эпический или драматический шедевр. Для этого он должен найти в национальном прошлом героя, воплощающего волю народа к духовному самоутверждению<sup>1</sup>. Создание такого шедевра переводит бытие народа на новый уровень и ставит его в авангард исторического процесса.

Фауст, герой народной книги XVI в., был выбран на эту роль еще Г.-Э. Лессингом. В 17-м из своих *Писем о немецкой литературе* Лессинг первым превратил Фауста из безбожника и сатаниста в искателя истины (Lessing 1965: III; 62). Планы Лессинга по драматической обработке фаустовского сюжета осуществили штюрмеры – сначала Ф. Мюллер (*Жизнь и смерть Фауста*, 1778), а затем М. Клиндер (*Жизнь, деяния и гибель Фауста*, 1790). В 1795 г. в статье «Литературное санколотство» Гете, по сути, замкнул национально-культурную программу Гердера на себе и своем *Фаусте*. Согласно статье, «классический национальный автор» создается тогда, когда «застает в истории своего народа великие события»; «проникнутый национальным духом», «благодаря врожденному гению» он обладает «способностью сочувствовать прошедшему и настоящему» (Гете 1980: 270). Под «классическим национальным автором» Гете подразумевал себя – уже всемирно признанного автора *Страданий юного Вертера*, *Геца фон Берлихингена* и *Вильгельма Майстера*. А под трудом, который введет Германию в «большое» историческое время, разумелся *Фауст*, первую часть которого Гете заканчивал как раз в это время.

Эти идейные послы задают значения сцен «Пролог на небесах», «Ночь» и «Сделка». В «Прологе...» Фауст, под которым прозрачно подразумевается Германия, выступает единственной надеждой Творца на духовное обновление человеческого

---

<sup>1</sup> См. об этом: Тураев 1989: 21, 57–68. О влиянии Гердера на юного Гете см. также: Leitzmann 1942: 145–159.

рода. В открывающей трагедию сцене «Ночь» герой, говорящий немецким рашным стихом XVI в. (Buchwald 1955: 92; ср.: Аникст 1983: 47–49), отказывается от средневековой схоластики в пользу познания Натуры и управления ею. В ренессансной Германии последнее связывалось с магией<sup>2</sup>. Суммарно эти сцены задают «штюрмерский» смысл добровольного зорока Фауста Мефистофелю в сцене их сделки:

Едва я миг отдельный возвеличу,  
Вскричав: «Мгновение, повремени!» –  
Все кончено, и я твоя добыча <...>  
(Гете 1976: 47; перевод Б. Пастернака)

Немец Нового Времени останется достойным своего призвания лишь до тех пор, пока не утратит воли к познанию всеобщего и не свяжет себя ни с чем отдельным и характерным.

Обозначенная в этих сценах «штюрмерская» проблематика *Фауста I* определяет значения и характер взаимосвязи наиболее «национальных» топосов первой части трагедии. Прежде всего, это «Кухня ведьмы» и «Вальпургиева ночь». В сюжетно-смысловом плане их связывают между собою «Городская улица», «Сад» и «Лесная пещера». В этих топосах / эпизодах развивается роман Фауста и Маргариты («Гретхен»), являющийся главным испытанием зорока героя Мефистофелю. Этот роман обнажит парадоксальную роль Мефистофеля в *Фаусте I* и определит роль его «национальных» («штюрмерских») топосов, по которым герой следует об руку с чертом.

Как явствует из «Пролога на небесах», Мефистофель, всемирный дух отрицания и искушения, был послан творцом к Фаусту, чтобы постоянно будить в нем жажду познания и не дать останавливаться на этом пути:

Из лени человек впадает в спячку.  
Ступай, расшевели его застой,  
Вертись пред ним, томи, и беспокой,  
И раздражай его своей горячкой.  
(Гете 1976: 11)

Однако став на Земле «поводырем» заглавного героя, Мефистофель последовательно превращается в ходе первой части трагедии из общечеловеческого носителя зла в сугубо фольклорного персонажа. В немецкой, как и в славянской, и в балтийской народной демонологии, черт – не столько библейский антипод Бога, сколько персонаж низшей языческой мифологии, близкий сородич лесных, домовых, водяных и русалок (Орлов 1992: 391, 492–493). Выступая в «Прологе на небесах» вселенским духом соблазна и отрицания, черт является Фаусту уже посланником духа *земли*, вызываемого героем (Гете 1976: 125–126)<sup>3</sup>. А в сценах «Кухня ведьмы» и

<sup>2</sup> О ренессансных истоках характера Фауста см. подробнее: Jantz 1951.

<sup>3</sup> Собственно, именно отказ Фауста от средневековой схоластики в пользу познания Природы, т. е. Нового Времени, предопределяет его встречу с Мефистофелем, который в народной книге явился ему помощником в магии. О связи Мефистофеля с духом земли см., напр.: Graffunder 1891: 700–725.

особенно «Вальпургиева ночь» он уже прямо представляет немецкую фольклорную нечисть, причем во время шабаша недвусмысленно обнаруживает свою верховную власть над нею:

Вступлю в хозяйские права.  
Эй, рвань, с дороги свороти  
И дайте дьяволу пройти!  
(Гете 1976: 141)

В «Классической Вальпургиевой ночи» второй части *Фауста* (*Фауста II*) Мефистофель подтверждает свои германские языческие корни: «О Брокене я мог бы дать совет, // Но на язычество для нас запрет». С ним соглашается Гомункулус: «Северо-запад – край обетованный // Твоих всех порываний, Сатана» (Гете 1976: 261–262).

В качестве патрона немецкого языческого фольклора черт превращает искомого героем ренессансную «Натуру» в штюрмерскую фольклорно-поэтическую «почву». «Кухня ведьмы», роман Фауста с Гретхен (улица / сад / лесная пещера) и «Вальпургиева ночь» выступают функционально связанными этапами углубления Фауста под водительством Мефистофеля в природу как национальную духовно-поэтическую «почву». Исполняется, как будто бы, литературная программа «Бури и натиска».

Приведя Фауста в Кухню ведьмы отведать зелья молодости и любви, Мефистофель рассчитывает, что «Глотнув настойки, он <Фауст> Елену // Во всех увидит непременно» (Гете 1976: 98). Буквально у Гете – «в первой бабе», которой и станет Гретхен. В ее лице Фаусту предстает бюргерский пласт немецкого национального мира – чистый и праведный, но духовно и эмоционально ограниченный. В пародийном виде он явлен в первых двух сценах трагедии – «Ночь» и «У ворот» – в фигуре Вагнера, фамулуса, то есть ассистента Фауста, а затем в товарке Гретхен Марте, временной подружке Мефистофеля. Следовательно, задача Мефистофеля как оппонента Творца и самого Фауста – связать героя, стремящегося познать все и до конца, с Гретхен как «прекрасной частностью» и, тем самым, выиграть пари.

Действительно, вначале Мефистофель-искуситель помогает Фаусту обольстить Гретхен с помощью добытых им самоцветов; предлагает подопечному якобы снотворное, а на деле яд для матери Гретхен и, тем самым, делает влюбленных невольными убийцами. Наконец, рукою Фауста он закалывает на поединке брата Гретхен Валентина, вступившегося за честь сестры.

Однако Мефистофель-отрицатель уже в «Кухне ведьмы» программирует не только встречу Фауста с Гретхен, но также их расставание и путь героя на шабаш ведьм. Черт предвидит, что, пробудив ведьминым зельем свою любовную силу и жажду, Фауст, которому «<...> не повредит и штоф, // Не только то, что тут в стакане», ибо он «<...> не младенец хилый, // Он и по этой части сила, // Магистр всех пьяных степеней» (Гете 1976: 95, 97), неизбежно оставит возлюбленную, чтобы сполна утолить свои вновь возникшие страсти на брокенском шабаше. Неслучайно

Мефистофель обещает ведьме, готовящей зелье для Фауста: «В Вальпургиеву ночь с тобой // Добром сквитаться я сумею». (Гете 1976: 97).

Более того, уже по ходу романа Фауста с Маргаритой черт старается опошлить и развенчать чистую душой, но ограниченную Гретхен в глазах Фауста. Так, интерес Гретхен к вере Фауста черт не без основания истолковывает герою как желание Гретхен женить его на себе:

О, вера – важная статья  
Для девушек властолюбивых:  
Из женихов благочестивых  
Выходят смиренные мужья.  
(Гете 1976: 109)

В ключевой сцене «Лес и пещера» Мефистофель как будто бы зовет Фауста вернуться к Гретхен:

Чем созерцать, как за опушкой  
Мерцает хор ночных светил,  
Ты б приунывшую подружку  
За жар любви вознаградил!  
(Гете 1976: 127)

Однако рассказывая тому о страданиях Гретхен:

В своей конурке Гретхен тает,  
Она в тоске, она одна,  
Она в тебе души не чаёт,  
Тобой жива, тобой полна.  
<...>  
Она в окошко наблюдает,  
Как тянут тучи без числа  
<...>  
Она то шутит, то ненастье  
Туманит детские черты <...>  
(Гете 1976: 127–128),

черт, по сути, передразнивает, а точнее заранее профанирует монолог самой Гретхен, тоскующей без охладевшего к ней Фауста:

Что случилось со мною?  
Я словно в чаду.  
Минуты покоя  
Себе не найду.  
  
Чуть он отлучится,  
Забьюсь, как в петле <...>  
  
Сумятица в думах.  
В огне голова <...>  
  
Гляжу, цепеня,  
Часами в окно <...>

И вижу я живо  
Походку его,  
И стан горделивый,  
И глаз колдовство.

(Гете 1976: 130)

Таким образом, Мефистофель помогает Фаусту – влюбленному и уже как будто готовому «миг отдельный возвеличить» – выполнить зарок и, тем самым, выиграть пари у него, черта. Этим он оправдывает свою самооценку «Част<и> силы той, что без числа // Творит добро, всему желая зла» (Гете 1976: 39).

«Вальпургиева ночь» обнажает итоговый «лирический» смысл «штюрмерского» приобщения героя к природе как национальной «почве». И, тем самым, – смысл «созидательного зла» Мефистофеля. В культурно-философском измерении трагедии она являет собою средоточие немецкой фольклорно-мифологической стихии. В сюжетном плане ночь, с одной стороны, полностью удовлетворяет исполинскую чувственную жажду Фауста, внушенную ведьминым зельем. В то же время сказочно-языческий мир шабаша воскрешает и «разрешает» греховное человеческое прошлое вообще и Фауста в частности. Товары ведьмы-старьевщицы: яды, окровавленные клинки, обольстившие девиц украшения – напоминают о преступлениях Фауста, совершенных ради и в отношении Гретхен по наущению Мефистофеля: обольщение подарками, отравление ее матери и убийство Валентина (Buchwald 1955: 105–106). Ведьмы Брокена – товарки Гретхен по несчастью: это земные грешницы и детоубийцы по вине мужчин. По сути, они проецируют судьбу Гретхен, согласись та в финальной сцене первой части бежать с Фаустом<sup>4</sup>. Ряд ведьм и венчает Медуза, являющаяся Фаусту в образе Гретхен – брошенной им и осужденной на гибель, в том числе по его вине (поскольку по его косвенному наущению она «Усыпила <...> до смерти мать, // Дочь свою утопила в пруду» [Гете 1976: 176]):

Как ты бела, как ты бледна,  
Моя краса, моя вина!  
И красная черта на шейке,  
Как будто бы по полотну  
Отбили ниткой по линейке  
Кайму, в секиры ширину.

(Гете 1976: 161)

Мефистофель подтверждает «раскаянно-ностальгическую» подоплеку шабаша: «Все видят в ней <Медузе> своих подруг» (Гете 1976: 161). Бюргерский мир, олицетворяемый в *Фаусте I* Гретхен, оказывается не только промежуточной ступенью в приобщении героя к древней национальной «почве», но и жертвой, приносимой на этом пути и оплакиваемой потом.

<sup>4</sup> О соотношении образов Гретхен и ведьм «Вальпургиевой ночи» см.: Schmidt 1985.

Таким образом, духовный смысл постижения природы как национальной почвы с помощью черта – ее фактического средоточия – предстает в *Фаусте I* синтагмой неизбежной жертвы и неизбежного раскаяния. Немец как носитель общечеловеческой воли к познанию всего сущего должен приобщиться к немецкому как «частному» и «характерному» – и преодолеть его.

Следует иметь в виду, что *Фауста I* Гете заканчивал уже в эпоху так называемого «веймарского классицизма». Именно в 1780-е гг. были созданы эпизоды *Фауста I*, основанные на образах традиционного национального быта и фольклора: «У ворот», «Кухня ведьмы» и «Вальпургиева ночь». Трагедия представляла осмыслением Гете «штюрмерского» этапа немецкой литературной истории и его собственной поэтической биографии. В то же время в истории Гретхен и Фауста отразился юношеский роман самого Гете с дочерью страсбургского пастора. Именно судьба Гретхен и роль Мефистофеля в трагическом исходе ее романа с Фаустом связывают поэтический и личный автобиографизм трагедии, который сам Гете никогда не скрывал. Именно через историю Гретхен Гете «встраивает» свое личное прошлое в поэтическую биографию, наделяя его мефистофельскими значениями «созидательного зла». Гете-человек не мог остаться со своей юношеской любовью, как Гете-поэт не мог навсегда остаться «штюрмером». Однако он должен был увлечься дочерью страсбургского пастора, увлечь и оставить ее, чтобы чувством поэтического раскаяния претворить эту историю в штюрмерскую драму, а пройдя штюрмерский этап своего поэтического пути, сделать его в *Фаусте* предметом лирического воспоминания и исторического осмысления.

Узлом описанной сюжетно-смысловой и бытийной структуры *Фауста I* выступает сцена «У ворот». Она изображает народные гуляния в первый день Пасхи, на которые попадает Фауст, выйдя из своей ученой кельи («проклятой норы») в «просторный мир». Ее заглавие имеет и символический смысл. Бюргерский мир предстает здесь в «переходном» состоянии «у ворот»: на выходе из «социальных» (городских) пределов в мир «открытый», не только вширь, но и вглубь. Так, в крестьянской песне «Плясать отправился пастух...» проглядывают безыскусная завязка романа Фауста с Гретхен, ее отповедь, обусловленная воспитанием и справедливыми опасениями, и итоговый «беззаконный» успех Фауста. Жалобы барышень («У барышень хорошие манеры, // Они же <студенты-кавалеры> липнут к горничным простым» [Гете 1976: 22]) предвещают, что и Фауст обратит свое внимание на простолюдинку. Гретхен отклонит не подобающее ей обращение Фауста «барышня»:

Я и не барышня и не мила,  
Дойду без спутников домой, как шла.  
(Гете 1976: 98)

Будущее «сдвоенное» ухаживание (Мефистофеля – за Мартой и Фауста за Гретхен) звучит в диалоге двух подруг о том, будет ли кавалер для каждой из них:

*Первая*

А мне в нем интерес какой?  
Он за тобой таскается все время,  
А я, как дура, радуйся на вас,  
Когда вдвоем пускаетесь вы в пляс.

*Вторая*

Сегодня, кажется, он не один.  
С ним, помнишь, тот кудрявчик господин.  
(Гете 1976: 21)

Ворожея, расхваливающая свои товары девушкам, и девичьи перешептывания о ней, где влечение смешано со страхом, прямо предвещают «Кухню ведьмы» и ее хозяйку и опосредованно – ведьму-старьевщицу «Вальпургиевой ночи». Студент отдает «служанкам предпочтенье» перед барышнями, потому что «Та, что в субботу будет подметать <буквально у Гете: «водит метлой» – А. И.>, // Всех лучше приголубит в воскресенье» (Гете 1976: 20). И этим предвещается переключка ведьм Вальпургиевой ночи: «На вилах мчись, свезет метла...» (Гете 2001: 165; перевод Н. Холодковского).

Студенческие похвалы разгульной жизни («Таких, как возле замка в слободе, // Ни девушек, ни пива нет нигде. // И первый сорт задиры и скандалы» [Гете 1976: 21]) предваряют Мефистофеля, расхваливающего Фаусту брокенский шабаш:

Ты видишь зрелище обилья  
Танцоров, пьяниц и обжор.  
Найди, где лучше бы кутили.  
(Гете 1976: 156)<sup>5</sup>

Народное средневековое сознание перенесло на Пасху языческую символику весеннего пробуждения. Его знаменовала Вальпургиева ночь (с 30 апреля на 1 мая), переозначенная католической церковью в сатанинский шабаш, но оставшаяся для той источником выразительных средств. Эти синкретические действия были для Гете, по его собственной оценке, «высшим воплощением праздничного духа средних веков». Именно на этом рубеже бюргерского и языческого уровней германского мира Фаусту в виде пуделя впервые является Мефистофель.

Преображение в *Фаусте* Натуры в национальную духовную почву делает обращение к ней заглавного героя своего рода путешествием вглубь самого себя. А топосы – рубежи этого путешествия – выступают, по сути, «слоями» национального и человеческого естества. Применительно к *Фаусту* эта метафора выглядит почти заданной, поскольку реализует этимологию немецкого слова *Geschichte* ('история'), которое происходит от слова *Schicht* ('слой') и буквально может быть переведено как «со-слоение».

<sup>5</sup> О «прообразующих» значениях сцены «У ворот» в *Фаусте I* см.: Buchwald 1955: 93; ср.: Gaier 2001: 84.

## ЛИТЕРАТУРА

- АНИКСТ, А., 1983. *Гете и Фауст: От замысла к свершению*. Москва: Книга (Судьбы книг).
- ВОЛКОВ, И. Ф., 1970. «Фауст» Гете и проблема художественного метода. Москва: Изд-во МГУ.
- ГЕРДЕР, И. Г., 1977. *Идеи к философии истории человечества*. Пер. и примеч. А. В. Михайлова. Москва: Наука (Памятники исторической мысли).
- ГЕТЕ, И. В., 1976. *Собр. соч. в 10 т. Т. 2: Фауст. Трагедия. Пер. с нем. Б. Пастернака*. Москва: Художественная литература.
- ГЕТЕ, И. В., 1980. *Собр. соч. в 10 т. Т. 10: Об искусстве и литературе*. Москва: Художественная литература.
- ГЕТЕ, И. В., 1986. *Фауст. Лирика*. Сост., вступит. статья и комментарий А. В. Михайлова. Москва: Художественная литература (Библиотека классики).
- ГЕТЕ, И. В., 2001. *Фауст*. Пер. с нем. Н. А. Холодковского. Санкт-Петербург: Кристалл.
- ИВАНИЦКИЙ, А., 2012. Раздвоение зла в романе М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» и новая роль гротеска. *Ип: Михаил Булгаков, его время и мы. Коллективная монография*. Краков: Scriptum, 389–401.
- ЛУРЬЕ, С. Я., 1932. Дом в лесу. *Язык и литература*, VIII, 159–193.
- ОРЛОВ, М. А., 1992. *История сношений человека с дьяволом*. Москва: Республика.
- ТУРАЕВ, С. В., 1989. *Гете и формирование концепции мировой литературы*. Москва: Наука.
- ФУКО, М., 2006. Другие пространства. *Ип: Фуко, М. Интеллектуалы и власть: Избранные политические статьи, выступления и интервью*. Ч. 3. Пер. с фр. Б. М. Скуратова; Под общ. ред. В. П. Большакова. Москва: Праксис, 191–204.
- BUCHWALD, R., 1955. *Führer durch Goethes Faustdichtung*. 5. Auflage. Stuttgart: A. Kröner.
- GAIER, U., 2001. *Johann Wolfgang Goethe "Faust. Der Tragödie erster Teil". Erläuterungen und Dokumente*. Stuttgart: Reclam.
- GRAFFUNDER, P., 1891. Der Erdgeist und Mephistopheles in Goethes Faust. *Preußischer Jahrbuch*, 68. Berlin, 700–725.
- JANTZ, H., 1951. *Goethe's Faust as a Renaissance Man: Parallels and Prototypes*. Princeton: Princeton University Press.
- LEITZMANN, H., 1942. Der junge Goethe und Herders Schriften. *Goethe. Vierteljahrsschrift. D. Goethe-Gesellschaft*. 7. Dortmund, 145–159.
- LESSING, G. E., 1965. *Werke in sechs Bänden*. Köln: Luzia Prösdorf und Stauffacher.
- SCHMIDT, M., 1985. *Genossin der Hexe: Interpretation der Gretchentragödie in Goethes "Faust" aus der Perspektive der Kindesmordproblematik*. Göttingen: Altaquito.
- VIËTOER, K., 1949. *Goethe. Dichtung, Wissenschaft, Weltbild*. Bern: A. Francke.