

Anna Stiepanowa

Dniepropietrowski Uniwersytet Ekonomiki i Prawa
Dniepropietrowsk, Ukraina

ТРАГИЧЕСКАЯ ИСТОРИЯ ДОКТОРА ФАУСТА КРИСТОФЕРА МАРЛО: ИСТОКИ ФОРМИРОВАНИЯ ФАУСТОВСКОЙ КУЛЬТУРЫ И ПУТИ СТАНОВЛЕНИЯ АРХЕТИПА

Ключевые слова: *фаустовская культура, образ Фауста, фаустовская душа, кризис гуманизма, фаустовский архетип*

Исследование фаустовского вопроса в отечественном и зарубежном литературоведении охватывает огромный массив научных работ, характеризующихся довольно широким диапазоном проблем. «Фаустовская» сфера интересов ученых, давно выступившая за рамки изучения непосредственно трагедии Гете и концентрирующаяся на компаративных аспектах исследования вопроса, включает проблемы исторического развития фаустовского типа (В.М. Жирмунский, А.Т. Парфенов, Н.К. Телетова и др.¹), специфику осмысления фаустовской темы в русской литературе (Н.Д. Старосельская, Г.Г. Ишимбаева, З.Е. Либинзон и др.²), исследование фаустовской темы как эстетико-философского феномена (М.И. Бент, В.А. Фортунатова и др.³), проблему Фауста в литературе XX в. (Г.В. Якушева, С.В. Семочко, И.В. Макрушина и др.⁴), теоретико-литературные

¹ В. Жирмунский, *История легенды о Фаусте*, [в]: *Легенда о докторе Фаусте*, Москва 1978; А. Парфенов, *Легенда о Фаусте и гуманисты Северного Возрождения*, [в]: *Культура эпохи Возрождения и Реформация: сборник статей*, Ленинград 1981, с. 163-170; Н. Телетова, *Урбанистическая тема у Гете и Пушкина*, [в]: *Временник Пушкинской комиссии: сборник научных трудов*, вып. 30, Санкт-Петербург 2005, с. 38-54.

² Н. Старосельская, *Русский Фауст*, „Вопросы философии” 1983, № 9, с. 92-101; Г. Ишимбаева, «Фауст и город» Луначарского в контексте «веховской» проблематики, [в]: *Гете в русской культуре XX века: сборник статей*, Москва 2004, с. 88-102; З. Либинзон, *Фауст в интерпретации А.В. Луначарского*, [в]: *Гетевские чтения: сборник статей*, Москва 1986, с. 246-258.

³ М. Бент, *Концепция личности в «Фаусте» Гете и драматургии фон Клейста*, [в]: там же, с. 81-95; В. Фортунатова, *Рецепция «Фауста» Гете в прозе ГДР*, [в]: *Гетевские чтения: сборник статей*, Москва 1991, с. 193-206.

⁴ Г. Якушева, *Фауст в искушениях XX века*, Москва 2005; С. Семочко, *Особенности межкультурной адаптации немецкого концепта «Фауст» в русском художественном дискурсе*, „Вестник ВГУ: серия Лингвистика и межкультурная коммуникация” 2004, № 2, с. 77-82; И. Ма-

аспекты исследования образа Фауста (А.Е. Нямцу, И.В. Борисевич⁵) и многие другие.

Для научной мысли XX-XXI вв. фаустовская тема приобрела особое значение в связи с прочным укоренением в культурфилософском сознании понятия «фаустовской культуры», введенного в научный обиход Освальдом Шпенглером. Г. Якушева отмечает, что обращение к проблеме Фауста не только в художественной, но и в аналитической литературе, мыслящей не образами, но понятиями, – свидетельство как актуальности и постоянно утверждающейся символичности фаустовского героя, так и тех процессов, которые происходят в культурном сознании того или иного геополитического целого⁶. Намеченный Шпенглером выход Фауста за пределы литературы пробудил живой интерес к проблеме фаустовской культуры в философской и культурологической научной среде. С 1920-х гг. проблема фаустовской культуры активно осмысливается сначала как философско-критический анализ самой книги Шпенглера в работах Ф. Степуна, Л. Франка, Н. Бердяева, Я. Букшпана, Э. Кассирера⁷ и др., затем получает самостоятельное развитие и бытование в современной философии как понятие, смысл которого выходит далеко за рамки шпенглеровского, и которое рассматривается, по сути, как синоним индустриальной и постиндустриальной цивилизации. Векторы осмысления фаустовской культуры в современной философии и культурологии предполагают исследование проблем фаустовского сознания (опыт катастрофизма фаустовского мышления в работе Й. Боргуша *Фаустовский человек*⁸, процесс становления эстетического фаустовского сознания в статье Д.Б. Ричардсона *Метаморфозы фаустианской чувствительности*⁹), развития научно-технической революции как фаустовского опыта познания (работы Й. Боргуша *Фаустовский и человеческий взгляд на научно-техническую революцию*¹⁰, М. Шваба *Зеркало технологии*¹¹), антропологической самоидентичности (работы С. Клемчака *Фаустовский миф как попытка освоения нового мира*¹², Т. Торубаровой *Фаустовский дух как*

крушина, *Особенности трансформации фаустовского архетипа в трилогии М. Алданова Ключ – Бегство – Пещера*, [в]: *Языкознание и литературоведение в синхронии и диахронии*: сборник научных статей, Тамбов 2006, с. 306-308.

⁵ А. Нямцу, *Миф. Легенда. Литература (теоретические аспекты функционирования)*, Черновцы 2007; И. Борисевич, *Легенда о докторе Фаусте (теоретико-литературные аспекты)*, „Наукові праці Кам’янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка: Філологічні науки” 2009, № 18, с. 225-231.

⁶ Г. Якушева, *Фаустовская проблематика в отечественной германистике новейшего времени*, [в]: *Русская германистика: Ежегодник Российского союза германистов*: сборник статей, Москва 2004, с. 108.

⁷ Освальд Шпенглер и закат Европы: сборник статей, Москва 1922.

⁸ J. Borgosz, *Człowiek faustyczny*, „Studia Filozoficzne” 1989, № 7-8, s. 25-32.

⁹ D. Richardson, *The Metamorphosis of Faustian Sensibility 1630-1800*, “Comparative Civilization Review” 1986, № 15, s. 62-87.

¹⁰ J. Borgosz, *Faustyczne i ludyczne wizje rewolucji naukowo-technicznej*, „Humanitas” 1980, № 4, s. 19-37.

¹¹ M. Schwab, *The Mirror of Technology*, “Discourse. Journal for Theoretical Studies in Media and Culture” 1987, № 9, s. 85-105.

¹² S. Klemczak, „Mit Fausta” jako próba oswojenia nowoczesnego świata, [w:] *Antropologia religii. Studia i szkice*, Kraków 2002, s. 150-168.

феномен новоевропейской культуры¹³), кризиса индустриальной цивилизации (статьи А. Панарина *Пределы фаустовской культуры и пути российской цивилизации*¹⁴, А. Беззубцева-Кондакова *Фаустовская цивилизация и ее финал*¹⁵) и т. д. Обширность массива научных исследований фаустовской проблемы, как литературоведческих, так и культурфилософских, делает затруднительным и нецелесообразным оформление их анализа в пределах данной статьи. Здесь мы сочли необходимым дать «эскизную» характеристику направлений исследования фаустовской проблематики, намереваясь позднее вернуться к более подробному освещению названных научных источников в тех случаях, когда это будет необходимо с методологической точки зрения.

От момента возникновения легенды фаустовский герой проделал долгий путь от «вечного образа» к «культурному символу» эпохи XX века. Пристальное внимание к фаустовской проблеме в науке, ее актуальность для современной литературы обуславливают интерес уже не столько к выявлению бесконечно новых граней и модификаций образа, сколько к исследованию самого пути его развития на этапах становления культуры, обозначенной Шпенглером как фаустовская.

Согласно мысли Шпенглера, фаустовская культура есть название почти тысячелетнего периода западноевропейской культуры, который берет начало в X веке и приходит к своему органическому завершению к концу XIX в., когда, по мнению философа, фаустовская культура вступает в завершающую стадию своего развития и клонится к закату, вырождаясь в цивилизацию. С пониманием цивилизации как «неизбежной судьбы культуры», означающей смерть и окостенение¹⁶, Шпенглер связывает свою концепцию заката Европы, хронологически обозначая «закатный период» началом XX века.

Сущность фаустовской культуры раскрывается Шпенглером через осмысление образа фаустовской души, в характеристике которой условно можно выделить три ключевых момента – воля к прорыву в беспредельное, заключающая идею преобразования пространства; вечное познание как воля к власти и тоска по прошлому (неразрывность традиции).

Прорыв в беспредельное есть, по мысли Шпенглера, основная интенция фаустовской души, нацеленной на бесконечное самосовершенствование и саморазвитие, в котором заключена идея бессмертия: «вся фаустовская этика есть некое “вверх”: совершенствование Я, нравственная работа над Я, оправдание Я верой и добрыми деяниями, уважение Ты в ближнем ради собственного Я и его блаженства, и наконец, высочайшее: бессмертие Я»¹⁷. Устремленность к бесконечному саморазвитию проецируется философом на протяженность простран-

¹³ Т. Торубарова, *Фаустовский дух как феномен новоевропейской культуры*, [в]: *Балтийские философские чтения. Проблема сравнимости и соизмеримости философских традиций*: сборник статей, Санкт-Петербург 2004, с. 96-104.

¹⁴ А. Панарин, *Пределы фаустовской культуры и пути российской цивилизации*, [в]: *Цивилизации и культуры*: сборник статей, Москва 1996, с. 29-55.

¹⁵ А. Беззубцев-Кондаков, «Фаустовская» цивилизация и ее финал, „Полигнозис” 2004, № 4, с. 14-34.

¹⁶ О. Шпенглер, *Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории*, том 1, *Геистальт и действительность*, Москва 1998, с. 163.

¹⁷ Там же, с. 489.

ства – бесконечная протяженность чистого безграничного пространства, способного развить из себя совершенную форму мира¹⁸ мыслится прасимволом фаустовской души. Рассматривая направленность и протяженность как *волю и мышление* в картине души («Чувство направления представляется нам “волей”, чувство пространства – “рассудком”»¹⁹), Шпенглер определяет фаустовскую культуру как культуру воли, обозначая в качестве ее единственной ценности *деятельное, борющееся, преодолевающее бытие*, в котором Я посредством формы управляет миром²⁰. Воля и глубинное пространство, таким образом, становятся тождественны друг другу, и в этом смысле, согласно Шпенглеру, чистое пространство фаустовской картины мира предстает не просто как растяженность, но как «протяженность в даль как действие, как преодоление только-чувственного, как напряженность и тенденция, как духовная воля к власти»²¹. Воля к власти как стремление всего фаустовского к исключительному господству определяет *волю, силу и действие* в качестве производных безграничного пространства как прасимвола фаустовской души.

В характеристике фаустовской души воля к власти неразрывно связана с проблемой вечного познания как ключевой сферой устремленности западноевропейского духа. Отмечая, что у всей фаустовской культуры душа первооткрывателя, заключающая первозданную мощь его воли, светоносную силу его озарений, несокрушимую энергию его практического размышления²², Шпенглер рассматривает «вечное познание» как идеал фаустовского бытия, стремление к которому обеспечивает возможность власти над миром, достижения исконной цели фаустовского честолюбия – «подчинить мир «как явление» властным притязаниям познающего Я»²³. Таким образом, по мысли философа, бесконечное пространство, вечное познание как воля к власти определяют в качестве основных символов фаустовской души «символ исторической дали, заботы, длительности и задумчивости, символ государства»²⁴.

Столь глобальное целеполагание фаустовского начала предопределено рядом внутренних качеств фаустовской личности, среди которых Шпенглер выделяет динамичность, изменчивость, чувственность, обозначая бытие фаустовской души как преодоление видимости, ее чувство – одиночество, ее тоску – бесконечность²⁵.

Рассматривая фаустовскую культуру как противоположность аполлонической (античной) («*Душевной статике* аполлонического существования противостоит *душевная динамика* фаустовского», одна – *душевное тело*, другая – *душевное пространство*²⁶), Шпенглер, тем не менее, подчеркивает неразрывную связь двух культурных организмов, неоднократно указывая на тяготение фаустовской

¹⁸ Там же, с. 345.

¹⁹ Там же, с. 489.

²⁰ Там же, с. 491.

²¹ Там же.

²² Там же, том 2, *Всемирно-исторические перспективы*, с. 532.

²³ Там же, том 1, с. 522.

²⁴ Там же, с. 449.

²⁵ Там же, с. 577.

²⁶ Там же, с. 484-485.

культуры к античной традиции: «Мы находим в западной, фаустовской душе это ностальгическое взыскание идеала аполлонической души, которой только и принадлежала ее любовь и которая возбуждала ее зависть силою своей преданности чувственно-чистому настоящему»²⁷.

Думается, что неразрывность связи с прошлым способствовала формированию непосредственно фаустовской культурной традиции как воплощения «человеческой индивидуальности высшего порядка», нашедшего свое отражение в искусстве. В этом смысле образ Фауста в литературе являет портрет культуры, отражая те изменения, трансформации, которые фаустовская культура претерпевала в процессе своего развития.

Анализ научных работ, посвященных исследованию непосредственно фаустовской культуры и фаустовской проблемы в литературе, позволяет прийти к выводу о том, что развитие фаустовской культуры носило неравномерный характер. Так, Т. Торубарова отмечает всплески активности фаустовской культуры, когда «предоставленный своему решению и действию, наделенный высшими свойствами человек оказывался соизмеримым Богу», пренебрегая ответственностью за свои деяния²⁸, при этом в качестве идеологических констант поступательного развития фаустианства выделяются «слово – мысль – действие»; С. Клемчак, исследуя специфику развития фаустовского мифа в культуре, определяет бытие фаустовского человека как «здесь и сейчас». Полемизируя со Шпенглером, акцентирующем устремленность фаустовской души к вечности, беспредельности, С. Клемчак рассматривает Фауста как человека без будущего, аргументируя тем самым определенную периодичность в актуализации фаустовского мифа в культуре²⁹. Стадиальность в развитии фаустовской культуры подчеркивается в исследовании А. Панарина, рассматривающего этапы развития последней как этапы обособления знания от морали³⁰. На поэтапное развитие образа Фауста в литературе указывают и литературоведы, отмечая, что после выхода в свет первой литературной обработки народной легенды о Фаусте, осуществленной Кристофером Марло, ее драматургическая интерпретация вновь подвергается фольклорной переработке в сценических импровизациях бродячих театральных групп и практически только в этом виде произведения театрального фольклора «живет» вплоть до конца XVIII века, когда, по выражению В. Жирмунского, Лессинг и Гете поднимают Фауста «на высоты классической немецкой литературы как наиболее типичное выражение ее идеологических устремлений и ее национального характера»³¹, и после этого наиболее активное осмысление фаустовской темы в художественном творчестве происходит уже в литературе XX века.

Таким образом, в истории развития фаустовской культуры можно условно выделить три периода, явившие всплески активности фаустовских притязаний человеческого духа и определившие генезис литературного образа – Возрождение, Романтизм и первая треть XX в.

²⁷ Там же, с. 232.

²⁸ Т. Торубарова, *Фаустовский дух...*, с. 103.

²⁹ S. Klemczak, „Mit Fausta” jako próba..., s. 159.

³⁰ А. Панарин, *Пределы фаустовской культуры...*, s. 34-35.

³¹ В. Жирмунский, *История легенды...*, с. 6.

Эпоха Возрождения, принципиально изменившая западноевропейскую картину мира и явившая новый взгляд на человека, веру в безграничные возможности его воли и разума, знаменовала первую наиболее яркую вспышку фаустовской культуры, подготовленную веками позднего средневековья³². Глубокий интерес к человеческой индивидуальности, обусловивший тенденцию к идентификации человеческого и божественного, положил начало богоборческим устремлениям фаустовского духа, зафиксированным программно уже в трактате Пико делла Мирандоллы *Речь о достоинстве человека*: «Тебе дана возможность... подняться до существа богоподобного – исключительно благодаря твоей внутренней воле. В душу вторгается святое стремление, чтобы мы, не довольствуясь заурядным, страстно желали высшего и, по возможности, добивались его, если хотим. Нам следует отвергнуть земное, пренебречь небесным и, наконец, оставив позади все, что есть в мире, поспешить в находящуюся над миром курию, самую близкую к высочайшей божественности»³³. Образ человеко-бога, созданный эпохой Возрождения, являл, по сути, идею неисчерпаемости человеческих возможностей, способности к бесконечному саморазвитию.

Основным путем к саморазвитию представлялось познание мира. Ориентация на научное знание, обособленное от религиозной морали, становится ключевой составляющей идеологии гуманизма. При этом задачей гуманистов являлось не столько развитие самого научного знания, сколько его определение как высшей ценности: эпоха Возрождения, – отмечает В. Найдыш, – решала другую задачу: посредством глубокого синтеза имевшегося мыслительного материала, нового способа функционирования культуры, новой системы ценностей осуществить объективистскую перестройку сознания, сформировать его новый исторический тип, в котором бы познавательная составляющая сознания доминировала над ценностной³⁴. Эпоха Возрождения, таким образом знаменовала начальный этап обособления знания от морали: со времен европейского Ренессанса, – отмечает А. Панарин, – наука постепенно эмансипируется от велений Добра – от цензуры нравственного запрета, олицетворяемой религиозной верой³⁵. Стремление к познанию мира, к проникновению в тайны природы подразумевало единую цель – подчинение своему разуму и своей власти природных сил, управляющих явлениями материального мира. В свою очередь овладение тайнами знания открывало возможность осуществления идеи преобразования мира, вызревающей в умах гуманистов.

Идея создания совершенного мироустройства – общества, основанного на законах справедливости и равенства, в эпоху Возрождения стала весьма актуальной, однако, обрела свое воплощение в основном на художественно-эстетическом уровне – в активном развитии жанра утопии (*Миры* Антона Франческо Дони, *Город Солнца* Томмазо Кампанеллы, *Утопия* Томаса Мора и др.). Практическая же реализация идеи ограничивалась эпизодическими моментами строи-

³² Здесь не согласимся с утверждением Шпенглера о том, что эпоха Возрождения ослабила фаустовский порыв в беспредельное своей чрезмерной увлеченностью наследие аполлонической культуры (в частности телесностью образа).

³³ П. Мирандолла, *Речь о достоинстве человека*, [в]: *Эстетика Ренессанса*, Москва 1981, с. 113.

³⁴ В. Найдыш, *Концепции современного естествознания*, Москва 2004, с. 178.

³⁵ А. Панарин, *Пределы фаустовской культуры...*, 35.

тельства городов, проекты которых предусматривали сохранение лишь «внешнего облика» эстетического образа, оставляя без внимания суть изменения миропорядка. Так, Д. Панченко отмечает, что в эпоху Возрождения новые города основывались крайне редко, но с другой стороны, основываемому городу зачастую придавались черты, роднящие его с утопическим: в 1565 г. властитель Тосканы основывает некий Город Солнца, в котором все должны говорить полатыни; в 1580 г. датский король строит для Тихо Браге Ураниенбаум; заложенная в 1593 г. Пальма Нуова имеет форму правильного многоугольника с подчеркнутым центром и строго симметричной радиально-кольцевой планировкой и т. п.³⁶

На исходе Возрождения осознание безрезультативности попыток развития научного метода познания и преобразования мира приводит к кризису гуманитарных представлений о мире, что, по мнению исследователей, обусловило повышенный интерес к «тайным» наукам – иероглифике, алхимии, каббалистической философии, магии и др. – со стороны значительной части гуманистов³⁷. Широкое распространение «тайных» наук, с одной стороны, безусловно, замедляло развитие подлинно научного знания, о чем говорили и сами представители ренессансной науки, с другой, – давало исследователям основание говорить о том, что знание в эпоху Возрождения носило наполовину магический характер. Так, В. Жирмунский, определяя уровень науки в XV-XVI вв., акцентирует внимание на том, что «химия еще не отделилась от алхимии, астрономия от астрологии, медицина от эмпирического знахарства и лечения заклинаниями. Свободомыслие нередко сочеталось с суевериями. Черной магии противопоставлялась магия “естественная” (“натуральная”) – результат проникновения в “тайны” природы и овладения ими. Эксперимент преследовал мнимо научные задачи: делать золото, лечить от всех болезней, создать “эликсир жизни” или “философский камень”. Искание истины, бескорыстная жажда знаний нередко переплетались с корыстными, земными целями: иметь успех, почет, богатство и славу, которые могли дать искусному магу – астрологу, алхимику или медику – его знатные покровители и адепты»³⁸.

В этой ситуации представляется естественным и возникновение в XVI в. легенды о докторе Фаусте – ученом, заключившем сделку с дьяволом ради обладания абсолютным знанием, и то, что фигура Фауста, являющая символ дерзания человеческого духа, становится символом эпохи Возрождения в целом, и, наконец, то, что XVI век осудил Фауста.

Подарившая мировой литературе один из «вечных образов» легенда о докторе Фаусте отразила противоречия ренессансной эпохи, послужившие предпосылками кризиса гуманистической картины мира. Во-первых, широкая известность и популярность Фауста среди представителей различных социальных слоев населения, на которую указывают исследователи³⁹, несла в себе одновременно как момент его возвеличивания, так и момент осуждения: народная книга о Фаусте,

³⁶ Д. Панченко, *Утопический город на исходе Ренессанса (Дони и Кампанелла)*, [в]: *Городская культура. Средневековье и начало Нового времени: сборник научных трудов*, Ленинград 1986, с. 77.

³⁷ А. Парфенов, *Легенда о Фаусте...*, с. 164.

³⁸ В. Жирмунский, *История легенды...*, с. 279.

³⁹ А. Нямцу, *Миф. Легенда. Литература...*, с. 164.

опубликованная в 1587 г. в Германии в издании Иоганна Шписа и представляющая собой первую письменную обработку устных сказаний, сведений и легенд о Фаусте, явила образ личности, в отпадении которой от Бога «сказалось не что иное, как высокомерие, отчаяние, дерзость и смелость, подобная тем титанам, о которых повествуют поэты, что они громоздили горы на горы и хотели воевать против бога, или похожая на злого ангела, который противопоставил себя богу, за что и был низвергнут богом как дерзкий и тщеславный»⁴⁰, и была написана «в назидание», «как примечательный и устрашающий пример»⁴¹. Такая трактовка первоисточниками образа ученого отражала, по существу, характер научного знания, еще не свободного от схоластических представлений о мире и потому порождающего конфликт между верой и разумом, между диктатом догм и стремлением к свободе научного поиска, в котором решающее слово еще остается за верой. Во-вторых, невозможность овладения тайнами мироздания без потусторонних сил (союз с дьяволом) ставила под вопрос всемогущество человеческой индивидуальности и ее ценность как качества. В свое время Л. Баткин, исследуя проблему ренессансного индивидуализма, определил последний как «индивидуальную *самодостаточность* (курсив наш – А.С.), независимость и силу индивида, который готов действовать, положившись целиком только на себя, исходя из себя», как «самостоянье культурной личности»⁴². В этом смысле несамодостаточность Фауста-ученого вскрывала истоки кризиса индивидуалистического самосознания, в которых просматривались черты заката первого этапа фаустовской культуры.

Однако наиболее ярко закатные тенденции эпохи проступили в пьесе Кристофера Марло *Трагическая история доктора Фауста* (ок. 1588-1592), благодаря которому сюжет немецкой народной книги впервые получил литературную обработку, а образ Фауста – художественно-эстетическое осмысление.

В пьесе К. Марло происходит художественно-эстетическая адаптация Фауста как образа культуры Возрождения, в процессе которой закрепляются доминанты образа, наметившиеся еще в легенде и составившие поэтологическую матрицу литературного архетипа. В качестве таковых выступают мотивы вечного познания и власти над миром, заявленные в легенде и приобретающие более яркое звучание в ее литературной интерпретации, а также возникающий уже у Марло мотив преображения мира. В рамках этих мотивов определяются своеобразные векторы художественно-эстетического осмысления образа Фауста, которые, сформировавшись в качестве ключевых компонентов архетипической структуры, будут подвергаться новым смысловым трансформациям на последующих этапах фаустовской культуры. Среди них выделим следующие.

Внутренняя конфликтность. В процессе обрисовки характера главного героя своей пьесы Марло создает образ сильной личности, способной выйти за пределы нравственных и религиозных установлений. Под пером Марло преступление Фауста впервые среди гуманистов получает трагическое осмысление, формируя, тем самым, и образ Фауста как образ трагического героя, жаждущего аб-

⁴⁰ Народная книга о Фаусте, [в]: *Легенда о докторе Фаусте*, Москва 1978, с. 89.

⁴¹ Там же, с. 36.

⁴² Л. Баткин, *Итальянское Возрождение в поисках индивидуальности*, Москва 1989, с. 9.

солютного знания, но ясно осознающего бессилие человеческого разума для осуществления желаемого. Внутренний конфликт, назревающий в душе героя, отражает борьбу между стремлением к свободе научного поиска и диктатом религиозных догм, которую Фауст проигрывает. Осмысление Кристофером Марло этого конфликта изначально носит осуждающий характер: заявленное в самом начале пьесы противопоставление «золотых даров учености» и «проклятого чернокнижия»⁴³ подчеркивает иллюзорность не только притязаний Фауста, но и власти над миром как таковой, поскольку, как справедливо отмечает А. Парфенов, «все чудеса Фауста в трагедии изображаются именно как обман чувств, как наваждение»⁴⁴. Внутренняя борьба, происходящая в душе Фауста, подчеркивающая одновременно и силу, и слабость личности, впервые сообщает образу человеческое измерение, усиливая трагическую доминанту в обрисовке образа героя – в отступнике просматривается человеческий облик. И тем не менее Фауст осужден. Однако здесь важно подчеркнуть, что такая авторская оценка направлена на отрицание не цели героя – достижение абсолютного знания ради власти над миром, – но на избранный Фаустом способ достижения этой цели, который и представляется преступным.

Трагический характер образа Фауста в пьесе Марло отражает кризис гуманистического мировоззрения, знаменующий закат ренессансной эпохи. В завершающей трагедию эпитафии Фаусту:

Обломана жестоко эта ветвь.
Которая расти могла б так пышно.
Сожжен побег лавровый Аполлона,
Что некогда в сем муже мудром цвел⁴⁵.

Марло, по сути, подчеркивает исчерпанность индивидуалистической концепции личности – метафора, которую использует Марло («Обломана жестоко эта ветвь»), отражает интенцию автора к осмыслению героя не как отдельной личности, но как части единого культурного целого (ветвь, побег дерева), и в этой связи закат Фауста отражает закат эпохи в целом. На смену гармоничному, уравновешенному идеалу человека Высокого Возрождения в творчестве Марло, по мнению А. Парфенова, приходит дисгармоничная и демоническая концепция человека, основой которой служит стремление личности к первенству, – идеал, который быстро приобретает трагический оттенок⁴⁶. Упомянутый образ Аполлона свидетельствует о проекции заката Фауста на закат аполлонической культуры на исходе античной эпохи. И в этой аллегории усматривается авторское предвидение того, что фаустовское начало, как в свое время аполлоническое, может возродиться, как Феникс из пепла. Обращение к образу Фауста литературы последующих эпох (более всего литературы Романтизма и XX века) подтвердило пророчество Марло, который таким образом сделал заявку на трактовку образа Фауста как «вечного образа» мировой литературы.

⁴³ К. Марло, *Трагическая история доктора Фауста*, [в]: *Легенда о докторе...*, с. 245.

⁴⁴ А. Парфенов, *Легенда о Фаусте...*, с. 167.

⁴⁵ К. Марло, *Трагическая история...*, с. 244.

⁴⁶ А. Парфенов, *Легенда о Фаусте...*, с. 168.

Значение договора с Мефистофелем. Исследуя развитие традиционных сюжетов и образов в литературе, А. Нямцу подчеркивает в структуре «вечного образа» наличие доминантной функции, гарантирующей относительную стабильность традиционного сюжета как продуктивной художественно-эстетической системы⁴⁷. В случае фаустовской проблемы такой доминантной функцией, по мысли исследователя, является договор с Мефистофелем. Соглашаясь в целом с мнением А. Нямцу, все же отметим, что функция договора с Мефистофелем в фаустовском сюжете в разные эпохи наполняется разным содержанием в зависимости от трактовки образа дьявола в литературе, от уровня развития религиозного сознания, общей системы нравственных ценностей и т. д. Однако в трагедии Марло сцена договора с Мефистофелем, безусловно, предстает функциональной доминантой образа Фауста, заключающей смысл преступления, отступничества, греховной сделки:

Нет Фауста. Его конец ужасный
Пусть вас всех заставит убедиться,
Как смелый ум бывает осужден,
Когда небес преступит он закон⁴⁸.

Отметим, что в осмыслении договора с Мефистофелем Марло несколько отходит от традиционной трактовки этой сцены в легенде, где, по довольно точному замечанию Н. Мишеева, в образе Мефистофеля «высказан взгляд всего средневекового времени на ум человека, взятый сам по себе, т. е. на ум, без всякой связи его с сердцем и “мыслью” последнего – верой»⁴⁹. Таким образом, согласно легенде, договор Фауста с Мефистофелем есть преступление не только потому, что греховен способ получения знания, но и потому, что само знание греховно, т. е. осуждается и сама цель, и способ ее достижения. Интерпретация Марло основывается на осмыслении этой сцены ренессансным гуманистическим сознанием, и потому, как мы указывали выше, осужден способ, но не цель (в этом плане показательным сравнением характеристики «учености» Фауста у Марло – «светлый ум» и в легенде – «вздорная и высокомерная голова»). В этой связи новую трактовку получает и образ Мефистофеля. В отличие от легенды, где неоднократно акцентируется лживость дьявола, в трагедии Марло, как указывает С. Клемчак, «духу позволено говорить только правду. Дьявол не может лгать. Так же, как и наука»⁵⁰. Таким образом, у Марло Мефистофель выступает как источник абсолютного знания о мире, отражая, тем самым, позицию двойственности в восприятии образа дьявола, характерную для литературы последующих веков (таковой, например, является трактовка образа Сатаны у Мильтона, Люцифера у Байрона, Мефистофеля у Гете и др.).

В сцене договора с Мефистофелем, таким образом, актуализируются следующие смысловые константы, обуславливающие устойчивость структуры образа

⁴⁷ А. Нямцу, *Миф. Легенда. Литература...*, с. 35.

⁴⁸ К. Марло, *Трагическая история...*, с. 244.

⁴⁹ Н. Мишеев, *Русский Фауст: Опыт сравнительного выяснения основ художественного типа в произведениях Достоевского*, Варшава 1906, с. 132.

⁵⁰ S. Klemczak, „Mit Fausta” jako próba..., s. 160.

Фауста – *цель и способ познания*. В трагедии Марло доминирующей целью Фауста является власть над миром, равная власти божественной и достижимая исключительно через возможность сотворения чуда, которая доступна лишь магии:

Божественны лишь книги некромантов
И тайная наука колдунов.
Да, это то, к чему стремится Фауст!
Все, что ни есть меж полюсами в мире,
Покорствовать мне будет! Государям
Подвластны лишь владения их. Не в силах
Ни тучи гнать они, ни вызвать ветер.
Его же власть доходит до пределов,
Каких достичь дерзает только разум⁵¹.

Единственным доступным способом познания, таким образом, выступает знание магическое, приверженность которому делает Фауста своего рода «декадентом» гуманизма, «в своем интересе к “тайным” наукам перешедшим грань рациональной и моральной идеологии»⁵².

В рамках осмысления темы абсолютной власти в трагедии Марло впервые возникает мотив преображения мира как *преображения пространства*, открывающий в фаустовском сюжете тему города и устанавливающий связь с последним фаустовского сознания:

Велю Германию укрыть стеной из бронзы
И быстрый Рейн направить в Виттенберг⁵³.

Однако в *Трагической истории доктора Фауста* этот мотив развития не получает, значимость его роли в развитии образа Фауста проявится позднее. На данном же этапе развития фаустовской культуры он, с подачи Кристофера Марло, прочно закладывается в структуру фаустовского архетипа.

Мотив власти над миром в фаустовском сюжете предполагает актуализацию *образного коррелята «Фауст / Бог»* как важного компонента традиционной структуры. В трагедии Марло, так же, как и в легенде, данная система отношений представлена на уровне со-/противопоставления Фауста Иисусу Христу:

Искусный маг есть всемогущий бог.
Да, закали свой разум смело, Фауст,
Чтоб равным стать отныне божеству⁵⁴.

Позиция сопоставления двух образов, отражающая гуманистическую тенденцию восприятия личности как «человекобога», заявлена в начале пьесы и в конце

⁵¹ К. Марло, *Трагическая история...*, с. 193.

⁵² А. Парфенов, *Легенда о Фаусте...*, с. 166.

⁵³ К. Марло, *Трагическая история...*, с. 195.

⁵⁴ Там же, с. 194.

сменяется позицией противопоставления, когда Фауст признает превосходство Бога и бессилие человека перед его гневом:

Бог в вышине десницу простирает
И гневный лик склоняет надо мной.
Громады гор, обрушьте на меня,
Укройте же меня от гнева бога⁵⁵!

Отметим, что данный образный коррелят довольно подвижен и характеризуется вариативностью уровней, что найдет свое отражение на более поздних этапах развития фаустовского сюжета.

Немаловажную роль в осмыслении фаустовской темы в литературе на разных этапах ее развития играет определение *типа и характера образа* Фауста. В трагедии Марло представлен исторический тип образа героя, отражающего ход культурно-исторических процессов эпохи Возрождения, ее противоречия и предпосылки заката. Созданный Марло образ Фауста прочно вписан в контекст эпохи и тесно связан с традицией народной легенды. Закатные тенденции Ренессанса отразились в многомерном характере образа Фауста и акцентуации того или иного измерения. Так, в трагедии Марло образ Фауста-ученого вытесняется на второй план, а на первый выходит мистический образ Фауста-мага, чародея, некроманта, характеризующий тип героя-авантюриста, который глобальную цель – власть над миром – низводит к демонстрации собственных возможностей, т. е. «чудес»: «Какие чудеса я совершал, видела вся германия, весь мир! И вот ради этих чудес Фауст утратил и Германию, и весь мир, да, и даже само небо»⁵⁶.

Неминуемость гибели, к которой приводит Фауста противостояние божественному миропорядку, позволяет говорить о *катастрофической доминанте фаустовского сознания*. Заявленный уже в эпоху Возрождения, катастрофизм предстает неотъемлемой сущностью фаустовского сознания, поскольку внутренний конфликт между нравственными (или религиозными) ограничениями и стремлением к свободе поиска для Фауста не только неразрешим, но и неизбежен. Для духа, достигшего предела человеческих возможностей, усматриваются только два пути – либо остановиться, что ведет к стагнации, а затем к деградации, либо путь за пределы человеческого, который ведет к гибели. По существу, гибельность обоих путей исключает возможность выбора, что и является глубинной причиной фаустовского конфликта. Таким образом, однозначное осуждение Фауста и в народной легенде, и в трагедии Марло исключает одновременно и возможность, переступив пределы, избежать гибели, и возможность уклониться от неминуемого выбора, что порождает чувство отчаяния в душе героя, явленное как психологическая доминанта образа, изначально накладывающая на него оттенок закатности:

И вот теперь ты проклят безвозвратно,
И не спастись от этого ничем.
Прочь, праздное отчаянье и думы,

⁵⁵ Там же, с. 243.

⁵⁶ Там же, с. 242-243.

Зачем теперь раздумывать о бoге?
Отчайся в нем и веруй в Вельзевула⁵⁷!

Вышеизложенное дает основание определить трагедию Марло как *трагедию отчаяния*, что подразумевалось в некоторых исследовательских работах (так, например, Ян Котт отмечает, что в трагедии Марло слово «отчаяние» и его производные (despair, desperate) встречаются 15 раз, подчеркивая мысли, шаги, безумие Фауста, который знает, что ничто не может его спасти⁵⁸). Внутренний конфликт, происходящий в душе Фауста, проецируется на противоречия целой эпохи, позволяя говорить о том, что на исходе Возрождения фаустовский человек явлен как человек *отчаявшийся*.

Таким образом, в *Трагической истории доктора Фауста* Кристофера Марло определяются черты фаустовского сознания эпохи Возрождения, которые свидетельствуют о завершении первого этапа развития фаустовской культуры.

Summary

The tragical history of Doctor Faustus by Christopher Marlowe: sources of faustian cultures formation and ways of development of an archetype

Article is devoted to research of process of formation faustian cultures at the initial stages of its progress. The concept is put in a basis of research the faustian cultures, the offered by O. Shpengler in work *The decline of the Europe*, and Christopher Marlowe's play *The tragical history of Doctor Faustus*, written on the basis of a national legend and representing the initial stage of development of an faustian archetype. The basic characteristics of faustian showers are allocated – will to break in boundless, concluding idea of transformation of space; eternal knowledge as will to authority and melancholy on the past (indissolubility of tradition). Preconditions of crisis of humanistic outlook and a specific character of its reflection in Marlowe's tragedy are defined. Vectors of is art-aesthetic judgement of an faustian subject matters in Marlowe's work, which represent poethological constants of an faustian archetype structure are allocated. The specific character of an image of Faust in Marlowe's tragedies, its key characteristics among which it is allocated catastrophism as the factor of declining of faustian consciences is analyzed.

Key words: *faustian culture, an image of Faust, faustian soul, crisis of humanism, faustian archetype*

⁵⁷ Там же, с. 207.

⁵⁸ J. Kott, *Pleć Rozalindy. Interpretacje. Marlowe, Szekspir, Webster, Büchner, Gautier*, Kraków 1992, s. 37.

