

ОПЫТ ОСМЫСЛЕНИЯ ОБРАЗА ФАУСТА В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX в.

Бойчук Сергей Сергеевич

доцент кафедры философии и социологии Луганского национального университета имени Тараса Шевченко;
кандидат философских наук, доцент
(г. Луганск, Украина)

Автор рассматривает философские коннотации образа русского Фауста, возникшего в «Сцене у моря» А.С. Пушкина и продолжившего свое существование в произведениях В.Ф. Одоевского и М.Ю. Лермонтова. Показаны отличия русского Фауста от западноевропейского чернокнижника.

Сама постановка вопроса о существовании русского Фауста предполагает его инаковость по отношению к европейскому однофамильцу. Впервые русский Фауст появляется в «Сцене у моря» А.С. Пушкина. Следует отметить, что некоторые исследователи отмечали сам факт отличия пушкинского образа доктора Фауста от героя трагедии Гете, не указывая при этом на содержательную сторону данного вопроса.

Так, В.М. Жирмунский в книге «Гете в русской литературе» писал: «Сцена из Фауста» (1825) является наиболее значительным откликом Пушкина на тему трагедии Гете. Однако, как неоднократно указывала критика, и здесь, несмотря на сходство имен и общей сюжетной ситуации, Пушкин дает вполне самостоятельную концепцию проблемы Фауста, существенно отличную от идеи Гете» [1, с. 111]. Сходная оценка присутствует и в статье Вячеслава Иванова «Два маяка». Размышляя над мистикой творчества Пушкина, Иванов отмечает, что пушкинский образ доктора Фауста – это «как бы другой список с идеального лица, вызванного гением Гете, и мы находим в его чертах новое выражение» [2, с. 258].

Наиболее ярким и красноречивым примером отличия является отношение Фауста А.С. Пушкина к судьбе трехмачтового испанского корабля с ценным грузом на борту, направлявшегося из Нового Света в Голландию. «Все потопить», произнесенное скучающим человеком в сцене на морском берегу, приобретает особый смысл на фоне космоустроительной активности гетевского Фауста-демиурга, направленной на усмирение стихии хаоса и связанной с успешной коммерческой деятельностью. Последняя до такой степени вплетена в фаустовский глобальный проект созидания мироздания, что даже нечистоплотность верных слуг во главе с Мифостофелем, не брезгающим пиратством для приумножения богатства хозяина, не выглядит чем-то, противоречащим благим интенциям доктора Фауста.

При чтении гетевских строк, в которых описан апофеоз земного пути чернокнижника, помимо воли вспоминается вполне реальный исторический строитель маленькой ойкумены, Рак Britanica, Сесиль Родс, искренне считавший, что чистая филантропия – хорошо, но чистая филантропия плюс пять процентов годовых – лучше. Несмотря на парадоксальность соединения противоречивых и взаимоисключающих вещей, и Фауста Гете, и солдата империи чрезвычайно сложно подозревать в столь явном лицемерии, им, просто, хочется верить на слово.

Этот пафос тождественности земного и трансцендентного, во многом связанный как с протестантской этикой, так и с идеалами Возрождения, совершенно чужд русскому Фаусту: он не понимает ростовщической метафизики (или метафизического ростовщичества), и поэтому для него бесценные сокровища, кучка никчемных жизней, дурная болезнь находятся на одном уровне незначимого. Поиск причины безразличия героя Пушкина к столь ценным для немецкого чернокнижника вещам

приводит к очевидному выводу: скука, полуденный демон, врывающийся с первой фразой Фауста и подчиняющий себе все смысловое пространство фрагмента на берегу моря.

Интересным продолжением и переосмыслением русского Фауста как скучающего являются два образа российской литературы первой половины XIX: первый – в домашнем халате, любящий сигары, хороший ужин и приятный интеллектуальный разговор, Фауст из «Русских ночей» Одоевского, второй – на горячем коне, с офицерскими погонами, в бурке и черкеске, Григорий Печорин, «герой нашего времени» М.Ю. Лермонтова.

Характерная особенность Фауста Одоевского заключается в том, что столь ценимое знаменитым доктором дело (der That) вообще отсутствует на страницах первого русского философского романа, а главная роль принадлежит «слову». Объясняется это не только спецификой воплощения художественного замысла произведения как нескольких самостоятельных повестей, рассказанных главным героем, но и оригинальным толкованием образа Фауста, представленного в виде слегка уставшего от жизни и скучающего в духе времени Сократа Северной Пальмиры. Он говорит притчами и ненавязчиво пытается напомнить своим собеседникам о потерянной в безоглядном стремлении жить видимостью действительной жизни собственной внутренней сущности. В то же время эта философия возвращения к истинному Я оказывается только прологом к огромной книге, посвященной предельным основаниям бытия человека, которые, будучи не заданными раз и навсегда своей неизменностью и онтологической гарантированностью, указаны в качестве недостижимых целей.

Центральная тема, объединяющая «деспотизмом формы» на первый взгляд самостоятельные вспышки философской мысли в рамках единой и цельной суммы универсального знания, является действительно фаустовской проблемой соотношения потенциального и актуального. Если переживаемый доктором Фаустом – человекомжаждущим абсолютной полноты бытия – особый трагический разлад между возможным и ставшим был передан у Гете сомнениями при переводе библейского стиха, то Одоевский представляет трагизм смерти неосуществившегося в нескольких новеллах, раскрывая всю глубину обыденной, ежесекундной и – поэтому не замечаемой на уровне повседневного обывательского сознания – безвозвратной потери себя.

В отличие от увлеченного созерцанием мироздания и построением метафизических концепций Фауста Одоевского Фауст Лермонтова, Печорин, – воплощение активности и сжатой в кулак воли, но и ему не чужды саморефлексия и скука, правильное понимание причин которой позволяет увидеть в одном из наиболее загадочных образов русской литературы истинное воплощение фаустовской идеи. Печорин не соответствует окружающей его вселенной, мир, где он, по воле слепого рока, вынужден жить, мелок, и приспособливаться к нему, значит изменять собственной природе, великому проекту становления и созидания смыслов.

Немецкий Фауст пошел на компромисс с обстоятельствами, успокоившись и, даже, обретя свое новое лицо в суетной Заботе о приращении богатств, русский Фауст, и здесь Печорин, по сравнению, в частности с Фаустом Пушкина, оказывается более последовательным i.e. действительным Фаустом, отказывается от конкубината с неистинными превращенными формами бытия. Зная, чем есть жизнь (вспомним размышления Печорина о предшествовавшем земному существованию идеальному прожизнанию душой), он подобен платонику, заброшенному после путешествия по миру совершенства идей в состоящее из атомов позитивистское мироздание Демокрита, и поэтому без колебаний возвращает билет, ибо не желает участвовать в фарсе левдосущностей.

Кроме того, эти две фигуры объединяет отсутствие искушающей и обесценивающей Вселенную своими насмешками фигуры Мефистофеля, дух отрицания оказывается частью фаустовской личности, которая, даже являясь в виде «реального» черта во снах Ивана Карамазова (по оценке о. Сергия Булгакова, бывшего русским «этическим» Фаустом), не перестает быть только alter ego сущности главного персонажа.

Юнг, рассматривая образ доктора Фауста, отметил, что последний в качестве героя змееборца неминуемо должен поддаться власти темных сил с целью победы над ними в будущем. Эта необходимость Мефистофеля была интересно переосмыслена русской литературой первой половины XIX века, осуществившей интериоризацию образа «старого софиста» и критического насмешника в качестве внутреннего даямония.

В завершении галереи набросков к портрету русского Фауста необходимо отметить, что неотъемлемыми чертами образа последнего являются следующие: скука, саморефлексия, ярко выраженное чувство разрыва между возможным и действительным. Однако только совокупностью этих признаков сущность русского Фауста не исчерпывается, поэтому имеет смысл рассматривать русскую литературную фаустиану в качестве одного цельного текста. Фаустовский текст, подобный петербургскому тексту, самостоятельное существование которого было показано В.Н. Топоровым, своей монолитностью главной смысловой установки (фаустовской идеи) преодолевает привычные границы и создает особую целостность смыслов, сюжетов и топосов.

Рассмотренные первые главы этой огромной книги, написанной разными авторами, но объединенные более фундаментальными категориями, чем авторство, впоследствии были продолжены русские писателями, и русский Фауст создавал собственную этическую и атеистическую теодицею в легенде о Великом Инквизиторе, вновь согласно собственному духу толковал Евангелие в «Огненном ангеле» Валерия Брюсова и даже боролся с народными массами в драме Луначарского. Тем не менее, несмотря на всевозможные трансформации, русский Фауст сохранял в себе смысловое ядро, заложенное в первой половине XIX века.

Немаловажную роль в истории переосмыслении фаустовской идеи в русской литературе сыграла «Сцена на берегу», в которой русский Фауст впервые осознал собственное существование в новом культурном пространстве. Пушкин написал своего Фауста, ставшего не только началом русской литературной фаустианы, но и завершением-опровержением гетевских последних сцен трагедии. Скучающий мизантроп, под конец второй – полученной согласно условиям контракта – жизни разочаровавшийся в соблазнах и обольщениях Мефистофеля, такой финал исканий многогрешной души чернокнижника, рожденного бурей Ренессанса и страхом Реформации. Закатный тип Запада стал благодаря мудрости Пушкина началом нового пути русского Фауста, а культурное пространство на Восток от Немана оказалось последним пристанищем пожелавшего все познать доктора.

Список использованной литературы

1. Жирмунский, В. М. Гете в русской литературе / В. М. Жирмунский. – Л. : Наука, 1982. – 560 с.
2. Иванов, В. Два маяка // Пушкин в русской философской критике: Конец XIX – первая половина XX в. / В. Иванов. – М. : Книга, 1990. – С. 250-288.