

# Демо



# Фауст

КОЛЛЕКЦИОННОЕ  
ИЛЛУСТРИРОВАННОЕ  
ИЗДАНИЕ

# Иоганн Вольфганг Гёте

## Фауст

Серия «Подарочные издания.  
Иллюстрированная классика»

*Текст предоставлен издательством*

*[http://www.litres.ru/pages/biblio\\_book/?art=66669668](http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=66669668)*

*Фауст: Алгоритм; Москва; 2021*

*ISBN 978-5-907363-20-5*

### Аннотация

Имя крупнейшего немецкого поэта Гете (1749–1832) принадлежит к лучшим именам, которыми гордится человечество. Трагедия «Фауст» занимает центральное место в его творчестве, принадлежит к шедеврам мировой литературы. Перевод ее выполнен одним из лучших русских поэтов XIX столетия Афанасием Фетом.

Фет с детства по материнской линии был тесно связан с немецким языком и немецкой культурой, с эстетико-философскими взглядами И.В. Гете и Г. Гегеля. Литературный критик Аполлон Григорьев писал: «Гете преимущественно воспитал поэзию г. Фета; влиянию великого старого учителя обязан понятливый ученик и внутренним достоинствам, и замечательным успехом своих стихотворений, и, наконец, самую изолированностью своего места в русской литературе».

В формате PDF A4 сохранен издательский макет.

# Содержание

Гете и его «Фауст»	7
Афанасий Фет – поэт и переводчик	15
Трагедия Иоганна Вольфганга Гете «Фауст» в переводе Афанасия Фета	35
Предисловие	38
Фауст. Трагедия	94
Посвящение[25]	94
Пролог на театре	96
Пролог на небе	105
Часть первая	122
Ночь	122
Конец ознакомительного фрагмента.	142

# Иоганн Вольфганг фон Гёте Фауст

© Гете И. В.

© Фет А. А., перевод

© Вострышев М.И., предисловие, комментарии, 2021

© ООО «Агентство Алгоритм», 2021

\* \* \*



Иоганн Вольфганг фон Гёте (1749-1832)

# Гете и его «Фауст»

Иоганн Вольфганг фон Гете (1749–1832) – немецкий писатель, философ и естествоиспытатель, государственный деятель. Его обширное творческое наследие, в особенности трагедия «Фауст», признано шедевром немецкой и мировой литературы. Он – крупнейший европейский лирик, автор драм и эпических поэм, романист.

«Гете представляет, может быть, единственный в истории человеческой мысли пример сочетания в одном человеке великого поэта, глубокого мыслителя и выдающегося ученого», – писал русский естествоиспытатель К.А. Тимирязев.

Гете – автор научных трудов в области геологии и минералогии, ботаники и оптики, анатомии и зоологии, он – выдающийся философ, хотя сам неоднократно иронически высказывался об этой гуманитарной науке. Широкий круг философских проблем поднят в его художественных произведениях, прежде всего в «Фаусте». Гете обладал необычайно широким кругозором в истории философии, творчески перерабатывая в своих произведениях воззрения на мир Спинозы, Аристотеля, Платона, Руссо, Канта, Гегеля. Его постоянно преследовала мысль о высшей цели жизни, он мечтал о гармонии человека и природы.

Уже в молодые годы Гете получил широкую известность в Европе благодаря роману «Страдания юного Вертера». В

дальнейшем он неоднократно подтверждал своим творчеством свою славу великого немецкого писателя. И среди его шедевров выделяется вершина, самое дорогое ему произведение, итог всей его кипучей деятельности – трагедия «Фауст».

Гете много ездил и по городам Германии, где и столкнулся с удивительным явлением – кукольными ярмарочными спектаклями, в которых главными действующими лицами был некий Иоганн Фауст – доктор и чернокнижник и Мефистофель – черт и соблазнитель. Это была веселая, ироническая и сатирическая комедия...

Замысел трагедии о докторе Фаусте возник у Гете еще в начале 1770-х годов, когда ему было чуть больше 20 лет, а заканчивал текст автор, будучи глубоким 82-летним стариком. В 1790 году он напечатал ряд сцен «Фауста», предупредив читателей, что это отрывки, а не законченное произведение. Действие было доведено до сцены, где Маргарита молится в соборе. В 1794 году Гете сблизился с немецким поэтом Фридрихом Шиллером. Именно в годы общения с ним замысел трагедии обрел тот всеобъемлющий философский характер, который так высоко поднял это творение над другими произведениями всей немецкой литературой. Первая часть «Фауста» вышла в свет в 1808 году. Потом настал перерыв. Для того, чтобы Гете снова принялся за работу, понадобилось вмешательство Иоганна Петера Эккермана – секретаря писателя. Именно Эккерман побудил его вернуться

к незавершенной работе. С 1825 года начинается последний период создания «Фауста», длившийся семь лет. В эти годы Гете сам определил для себя, что это произведение является для него «главным делом». Вторая часть была закончена в 1831 году и появилась в печати в 1833 году, уже после смерти его создателя. В 1886 году был обнаружен текст «Прафауста» (Urfaust), сочиненного Гете в молодости, в 1772–1775 годах.

Трагедия начинается с не имеющего отношения к основному сюжету спора между директором театра и поэтом о том, как надо писать пьесу. В этом споре директор разъясняет поэту, что зритель груб, бестолков и не имеет собственного мнения, предпочитая судить о произведении с чужих слов. Да и не всегда его интересует искусство – некоторые приходят на представление лишь для того, чтобы щегольнуть своим нарядом. Таким образом, пытаться создать великое произведение не имеет смысла, поскольку зритель в массе своей не в состоянии его оценить. Вместо этого следует свалить в кучу все, что попадет под руку, а так как зритель все равно не оценит обилия мысли – удивить его отсутствием связи в изложении.

Действие начинается на небе. Господь признает, что из всех духов отрицания он больше всего благоволит к Мефистофелю, заслуги которого состоят в том, что он не дает людям успокоиться. В целом злой дух изначально признает свою полную зависимость от Бога, ибо негативное начало па-

радоксальным образом всегда превращается в добро. Мефистофель заключает с Господом пари на то, сможет ли Фауст спасти от него свою душу.

Профессор Фауст, своими изысканиями принесший много добра жителям окрестных селений, не удовлетворен теми знаниями, которые за многие годы удалось ему извлечь из книг. Осознавая, что сокровенные тайны мироздания недоступны человеческому разуму, в отчаянии он подносит к губам склянку с ядом. Лишь внезапно зазвучавший благовест предотвращает самоубийство.

Бродя по городу со своим учеником Вагнером, Фауст встречает собаку, которую приводит за собой в дом, где она принимает человеческий образ Мефистофеля. Злой дух после ряда искушений убеждает старого отшельника вновь изведать радости опостылевшей ему жизни. Плата за это – душа Фауста. Скрепив договоренность кровью, Фауст отправляется в путь. В поисках развлечений он и Мефистофель кружат по Лейпцигу. В погребке Ауэрбаха злой дух поражает студентов извлечением вина из пробуравленной в столе дырки. Он потворствует желанию Фауста сблизиться с невинной девушкой Маргаритой (уменьшительное Гретхен), видя в этом желании одно лишь плотское влечение.

Чтобы подстроить знакомство Фауста с Маргаритой, Мефистофель втирается в доверие к ее соседке Марте. Фаусту не терпится провести ночь наедине с возлюбленной. Он убеждает Маргариту усыпить мать имеющимся у него сно-

творным. Последняя от полученного снадобья умирает. Позже Маргарита обнаруживает, что беременна. Ее брат Валентин вступает с Фаустом в поединок. Убив в драке Валентина, спутники покидают город, и Фауст не вспоминает Маргариту до тех пор, пока не встречает ее призрака на шабаше. Призрак является ему в Вальпургиеву ночь на Броккене как пророческое видение – в виде девушки с колодками на ногах и тонкой красной линией на шее. Из расспросов Мефистофеля он выясняет, что его возлюбленная в темнице ждет казни за то, что утопила дочь, зачатую ею от Фауста.

Фауст спешит на помощь в темницу к Маргарите, которую постепенно покидает рассудок, и предлагает ей побег. Девушка отказывается принять помощь нечистой силы и остается ждать казни. Вопреки ожиданиям Мефистофеля, Господь принимает решение спасти душу девушки от мук ада и объявляет свой вердикт: «Спасена».

Вторая часть представляет собой поэтический философский текст, который заключает в себе множество зашифрованных символических и мистических ассоциаций и неразрешимых загадок. Эта часть более эпизодична, чем первая. Она состоит из пяти актов с относительно самостоятельными фабулами. Действие переносится в атмосферу античного мира, где Фауст сочетается браком с Еленой Прекрасной. Фауст и Мефистофель сводят знакомство с императором и предпринимают ряд мер по улучшению благосостояния его подданных.

Художественный мир второй части – это сложное переплетение между средневековьем, где происходит действие первой части, и античностью. Для понимания текста необходимо хорошее знание древнегреческой мифологии.

От союза Елены и Фауста появляется сын Эвфорион. Когда он вырастает, то устремляется ввысь и разбивается. Исчезает и Елена, оставив лишь одежду на руках у Фауста. Эта сцена имеет символическое значение. Проводится мысль о том, что нельзя копировать античное искусство, можно использовать формальную сторону, но содержание должно быть современным. Эвфорион унаследовал красоту матери и беспокойный нрав отца. Он представляет собой символ нового искусства, которое, по мнению Гете, должно соединять античную гармонию и современный рационализм. При этом сам Гете данный образ ассоциирует с образом Байрона.

В последнем пятом акте Фауст, вновь постаревший, вернулся в современный ему мир, занимается постройкой плотины для блага человечества. Гете рассуждает о смене эпох, как разрушении старого феодального мира и начале новой эпохи, эпохи созиданий. Но созидание не может быть без разрушения, свидетельство чему – смерть двух стариков.

На исходе жизни ослепший Фауст, слыша звук лопат, переживает величайший миг в своей жизни, полагая, что его работа принесет большую пользу людям. Ему невдомек, что это по заданию Мефистофеля лемуры (ночные духи) копают его могилу. Вспомнив про контракт с Мефистофелем, Фауст

говорит том, что лишь осушив болота и создав плодородный край, он попросит остановить мгновение его жизни. Но умирает по предсказанию духа Заботы, отомстившего за смерть невинных стариков.

Согласно условиям контракта душа Фауста должна попасть в ад. Однако заключенное пари Господь разрешает в пользу спасения души Фауста, поскольку тот до последнего дня своей жизни трудился на благо человечества. Душа Фауста попадает на небеса, где соединяется с душой Маргариты.

Таким образом, в отличие от традиционных версий народной легенды, согласно которым Фауст попадает в ад, в версии Гете, несмотря на выполнение условий соглашения и на то, что Мефистофель действовал с разрешения Бога, ангелы забирают душу Фауста у Мефистофеля и уносят ее в рай.

В «Народной книге» XVI века Фауст продает свою душу ради мирских удовольствий, а в «Трагической истории доктора Фауста» английского писателя Кристофера Марло (1564–1590) им движет желание обессмертить свое имя. В гетевской трактовке Фауст тонет в пучине крайнего пессимизма и с полным безразличием относится к загробной жизни, отсюда легкость, с которой он заключает сделку с дьяволом.

И в «Народной книге», и в «Трагической истории доктора Фауста» присутствуют попытки Фауста обратиться к Небу, однако в версии Гете подобные размышления исключены. Как и в более ранних версиях легенды, значительный объ-

ем текста уделен шуткам и магическим проделкам Фауста и Мефистофеля.

Для мировоззрения Гете характерен оптимизм. Поэтому в его трактовке Бог спасает души как Маргариты, так и Фауста, несмотря на совершенные ими прегрешения и отступления от буквы закона. Даже искушения темных сил рассматриваются немецким писателем в позитивном ключе, и сам сатана у него признается: «Я – часть той силы, что вечно хочет зла и вечно совершает благо».

По форме «Фауст» – это драма для чтения, по жанру – философская поэма. Нет прямого авторского слова, все отдано действующим лицам: монологи, диалоги, харовые партии. Об этой трагедии написано множество книг, в которых с различных сторон истолкованы характеры и события знаменитого произведения Гете, далеко не всегда друг с другом совпадающие. Вопросы, поднятые писателем, не поддаются простому и однозначному решению. Ведь «Фауст» – размышление о смысле существования человека на земле, о конечной цели его жизни.

*Михаил Вострышев*

# Афанасий Фет – поэт и переводчик

Афанасий Афанасьевич Фет родился 23 ноября (5 декабря по новому стилю) 1820 года в деревне Новоселки, неподалеку от города Мценска Орловской губернии. Отец его, орловский помещик, ротмистр в отставке Афанасий Неофитович Шеншин, принадлежал к старинному дворянскому роду. Родоначальником Шеншиных считается татарский князь, поступивший в конце XV века на московскую службу. Получив вотчину в Мценске, он стал основателем разветвленного рода Шеншиных, расселившегося по всему Мценскому уезду.

В 1819 году Афанасий Неофитович, пылкий приверженец идей Руссо, находился на лечении в германском городе Дармштадте, где на 45-м году жизни женился на 22-летней немке Шарлотте, дочери Карла Беккера, носившей фамилию Фет по первому мужу, с которым она развелась. Будущий поэт был первенцем от этого брака, совершенного за границей по лютеранскому обряду и не имевшего в России законной силы. До 14 лет мальчик носил фамилию Шеншин. При обнаружении ошибки в записи о его крещении (православное венчание матери было совершено уже после рождения сына), лишенный дворянства, наследственных прав и русского подданства, он принужден был принять фамилию матери – Фет (мать с трудом добилась у своих родственников, чтобы

ее первенца признали «гессен-дармштатским подданным», иначе он числился бы как незаконнорожденный). Его родным отцом стал считаться первый муж Шарлотты – Иоганн Петр Вильгельм Фет.

В годы детства, проведенные в имении Шеншиных в Новоселках, главное влияние на будущего поэта имели мать и дядя, Петр Неофитович. Благодаря матери мальчик прекрасно овладел немецким языком, а благодаря дяде, любителю поэзии и истории, полюбил русскую литературу. Его первыми учителями, научившие мальчика русской грамоте и арифметике, были камердинер Илья Афанасьевич, повар Афанасий, дворовые, заезжие семинаристы. В воспоминаниях «Ранние годы моей жизни» о своем детстве Фет говорит сдержанно и сухо. Отец ему запомнился суровым, скупым на ласку пожилым человеком; мать – робкой и покорной женой.

В начале 1835 года Афанасий был помещен в частный пансион Крюммера в городе Верро Лифляндской губернии. Он вспоминал о своем отъезде из Новоселок: «Ссылаясь на приближающуюся весеннюю оттепель, отец, заказав почтовых лошадей, дал поцеловать мне свою руку, и я, мечтавший о свободе и самобытности, сразу почувствовал себя среди иноплеменных людей в зависимости, с которой прежняя, домашняя, не могла быть поставлена ни в какое сравнение».

Домашнюю жизнь и любовь родных заменили учителя далеко от дома учебного заведения, где преподавание ве-

лось на немецком языке, и где мальчик приобщился к немецкой литературе, с особым интересом читая Гете, Шиллера, Гофмана, Гейне. Преподаватель истории, латинского языка и некоторых других наук в пансионе Генрих Эйзеншмидт вспоминал о Фете: «Он был единственным русским в классе и представлял свою национальность на фоне немецкого окружения с таким же умом, как и энергией. При этом немалое восхищение вызывали его способности в механике. Я находился с ним в очень доверительных отношениях, и однажды он похвалился мне, что если бы вдруг стал очень беден, то мог бы зарабатывать на хлеб пятью профессиями. И это не было преувеличением, так как он доказал это. Например, он чинил часы, причем не имея в своем распоряжении никаких других инструментов, кроме штопальной иглы и испорченного рейсфедера в качестве щипчиков».

Три года провел Афанасий в маленьком прибалтийском городке, сплошь населенном немцами, и позже вспоминал это время только с радостным чувством. Но подростка угнетало его «изгнание» из родной семьи, отлучение от отчего дома, он чувствовал себя «собакой, потерявшей хозяина».

Из Верро в начале 1838 года Фет по решению отца был отвезен в Москву и определен для подготовки в Московский университет в частный пансион М.П. Погодина. Во флигеле дома историка Погодина на Девичьем поле Афанасий прожил полгода. В это время его часто можно было застать в кругу веселой компании в трактире на Зубовской площади

или в обществе цыганки из хора, к которой испытывал любовное влечение.

Осенью 1838 года Фет поступил в университет, где учился сначала на юридическом факультете, потом на словесном отделении философского факультета.

О начале пребывания в Московском университете в книге «Ранние годы моей жизни» Фет говорит следующее: «Ни один из профессоров, за исключением декана Ив. Ив. Давыдова, читавшего эстетику, не умел ни на минуту привлечь моего внимания, и, посещая по временам лекции, я или дремал, поставивши кулак на кулак, или старался думать о другом, чтобы не слышать тоску наводящей болтовни».

Любимым занятием вскоре стало сочинение стихов. Поселившись в семье Григорьевых в Замоскворечье на Малой Полянке, Фет нашел в сыне хозяина дома, университетском студенте и будущем литературном критике Аполлоне Григорьеве, ревностного поклонника своей поэзии. Тот первым подметил и духовный кризис молодого поэта: «Я не видел человека, которого бы так душила тоска, за которого бы я более боялся самоубийства... Я боялся за него, я проводил часто ночи у его постели, стараясь чем бы то ни было рассеять... страшное хаотическое брожение стихий его души».

Дружескому сближению молодых людей немало способствовала присущая им страсть к искусству во всех его проявлениях. На литературные беседы к Фету и Григорьеву собирались любители словесности из университетского студен-

чества: С.М Соловьев, Я.П. Полонский, К.Д. Кавелин, князь В.А. Черкасский, Н.К. Калайдович... Они стали первыми слушателями поэзии Фета. С их одобрения он стал часто печататься в журналах «Москвитянин» и «Отечественные записки». Талант его был замечен Белинским. Ободренный похвалами друзей, молодой поэт в 1840 году издал под инициалами «А. Ф.» первый сборник своих стихотворений «Лирический пантеон». В него вошли баллады, элегии, идиллии и эпитафии, в которых отразились его увлечения Гете, Шиллером, Пушкиным, Жуковским и модным в то время поэтом Бенедиктовым.

Зная в совершенстве немецкий язык, на третьем курсе университета Фет начал переводить поэму Гете «Герман и Доротея», стихотворения Гейне, Шиллера. Продолжал сочинять и публиковать в журналах свои оригинальные стихи. В 1843 году некоторые из них были напечатаны в популярной «Хрестоматии» А.Д. Галахова.

В 1844 году Фет завершил учебу в университете. В этот год он стал еще более одинок после кончины матери и горячо любимого дяди Петра Шеншина. Надо было научиться жить самостоятельно.

По давнему своему стремлению к военной службе (военной службой он хотел вернуть себе дворянство), Фет 21 апреля 1845 года поступил унтер-офицером в кирасирский полк (штаб его находился в Новогеоргиевске Херсонской губернии), в котором 14 августа 1846 года произведен в корнеты,

а 6 декабря 1851 года – в штабс-ротмистры.

Оторванный от российских культурных центров, Фет почти полностью перестал печататься в журналах. Поэтический сборник, разрешенный цензурой в 1847 году, ему удалось напечатать лишь три года спустя. Выход в 1850 году «Стихотворений А. Фета» стал ярким событием отечественной словесности. Автор продекламировал о своем радостном приходе в русскую литературу:

Я пришел к тебе с приветом,  
Рассказать, что солнце встало,  
Что оно горячим светом  
По листам затрепетало.

Рассказать, что лес проснулся,  
Весь проснулся, веткой каждой,  
Каждой птицей встрепенулся  
И весенней полон жаждой;

Рассказать, что с той же страстью,  
Как вчера, пришел я снова,  
Что душа все также счастью  
И тебе служить готова;

Рассказать, что отовсюду  
На меня весельем веет,  
Что не знаю сам, что буду  
Петь, – но только песня зреет.

«Подобного лирического весеннего чувства природы мы не знаем во всей русской поэзии!» – восторженно писал об этих четырех строфах литературный критик Василий Боткин.

Переведенный в 1853 году в лейб-гвардии уланский полк, расквартированный близ Петербурга, Фет получил там чин поручика (гвардейские чины расценивались на два уровня выше армейских, поэтому штабс-ротмистр Фет должен был в гвардейском полку начать службу с младшего офицерского чина).

Во время Крымской войны с февраля 1854 года Фет был в составе войск, охранявших побережье Балтийского моря от возможной высадки английского десанта. Два года спустя врачи нашли у него «общее расстройство дыхательных путей» и посоветовали немедленно ехать лечиться за границу.

Фет вспоминал: «Никакая школа жизни не может сравниться с военной службой, требующей одновременно строжайшей дисциплины, величайшей гибкости и твердости хорошего стального клинка в сношениях с равными и привычки к мгновенному достижению цели кратчайшим путем. Когда я сличаю свою нравственную распущенность и лень на школьной и университетской скамьях с принужденным самонаблюдением и выдержкой во время трудной адъютантской службы, то должен сказать, что кирасирский Военного ордена полк был для меня возбудительною школою».

Военная служба стала яркой страницей его жизни, расцветом поэтической деятельности и популярности. После перехода в гвардию и переезда в Петербург Фет познакомился с кружком журнала «Современника» (в декабре 1853 г. – январе 1854 г.) – Н.А. Некрасовым, И.И. Панаевым, А.В. Дружининым, И.А. Анненковым, И.А. Гончаровым, возобновил знакомство с И.С. Тургеневым и В.П. Боткиным. У Тургенева встретился с графом Л.Н. Толстым, только что начавшим тогда свою литературную деятельность. Позже они стали близкими приятелями и вели обширную переписку.

Постоянно публикуя в 1850-х годах свои оригинальные стихотворения в «Современнике» и «Отечественных записках», Фет в этих же журналах, а также в «Библиотеке для чтения» и в «Русском слове» поместил несколько довольно значительных переводных трудов, в том числе поэмы Гете «Герман и Доротея» («Современник», 1856, № 7). В 1856 году выходит собрание его стихотворений, встреченное сочувственными статьями (этот сборник подготовил и отредактировал Иван Тургенев). Николай Некрасов писал: «Смело можно сказать, что человек, понимающий поэзию и охотно открывающий душу свою ее ощущениям, ни в одном русском авторе, после Пушкина, не почерпнет столько поэтического наслаждения, сколько доставит ему г. Фет».

Но успех его лирической поэзии ограничивался довольно узким литературным кругом, в своем подавляющем большинстве просвещенная публика равнодушно относилась к

его сочинениям; люди в эту пору решительных политических и экономических реформ интересовались более литературными произведениями, в которых чувствовался «дух времени», гражданские мотивы революционно-демократической мысли.

Взяв в 1856 году перед выходом в отставку из военной службы отпуск на 11 месяцев, Фет совершил поездку за границу, побывав в Карлсбаде, Париже и в итальянских городах. Навестил в Куртавнеле, в имении Виардо своего приятеля и собрата по перу Ивана Тургенева. В Париже 16 августа 1857 года женился на богатой купеческой невесте Марии Петровне Боткиной (1828–1894), сестре своего давнишнего друга и почитателя Василия Боткина.

По окончании отпуска 27 января 1858 года Фет вышел в отставку штабс-ротмистром гвардии и поселился в Москве. Его уход с военной службы был связан не только с женитьбой, которая принесла материальное благополучие, но и с невозможностью достижения поставленной им цели. По указу нового императора Александра II право на потомственное дворянство давал с 1856 года только чин полковника, а не майора, как было раньше. Дослужиться же до полковничьих погон Афанасий Афанасьевич не надеялся.

В начале 1860-х годов из-за политических разногласий Фет порвал отношения с журналом «Современник», после чего возник знаменитый антагонизм двух крупнейших поэтов своего времени «Некрасов – Фет».

Выпустив в свет в 1863 году в двух книгах свои «Стихотворения», расходившиеся довольно медленно, Афанасий Афанасьевич почти совсем перестал писать стихи. Тургенев с долей иронии говорил о Фете, что «он теперь сделался агрономом-хозяином до отчаянности, отпустил бороду до чресл, о литературе слышать не хочет и Музу прогнал взащею...»

Еще в 1860 году Фет решил серьезно заняться сельским хозяйством и с этой целью купил в Мценском уезде хутор Степановка с 200 десятинами земли. Здесь он прожил 17 лет, лишь зимою ненадолго наезжая в Москву, и создал прекрасное имение: отделал купленный неоконченным дом и расширил его пристройками, развел цветники, насадил аллеи, выкопал пруды и колодцы, проложил отличную подъездную дорогу, усердно вел хлебопашество, завел мельницу и конный завод. Свой опыт жизни и сельскохозяйственной деятельности в пореформенной деревне Афанасий Афанасьевич изложил в серии очерков, появлявшихся в журналах в 1862–1871 годах.

В Мценском уезде с 1 ноября 1867 года по 1877 год Фет служил мировым судьей, разбирая мелкие гражданские и уголовные преступления. К этой общественной должности он относился со всей ответственностью и полной самоотдачей и писал о ней: «Свободный выбор уездными гласными наилучших людей в мировые судьи, которым представлялось судить публично по внутреннему убеждению, являлся для

искателей должности судьи чем-то священным и возвышающим избираемого в его собственных глазах».

По императорскому указу 26 декабря 1873 года за Афанасием Афанасьевичем, наконец, была утверждена фамилия отца – Шеншин, со всеми связанными с нею правами потомственного дворянина. Но свои литературные произведения он и далее подписывал фамилией Фет.

Помимо замечательного поэтического таланта, Фет обладал незаурядными интеллектуальными качествами. Он был блестящим остроумным рассказчиком, что отмечали его современники, слышавшие его или переписывавшиеся с ним, душевным и разумным товарищем. Иван Тургенев, отвечая на очередное письмо, признавался Фету: «Переписываться с вами для меня потребность, и на меня находит грусть, если я долго не вижу ваш связно-красивый, поэтично-безалаберный и кидющийся из пятого этажа почерк». Лев Толстой пишет Фету: «Кроме вас у меня никого нет... Вы человек, которого, не говоря о другом, по уму я ценю выше всех моих знакомых, и который в личном общении дает один мне тот другой хлеб, которым, кроме единого, будет сыт человек».

Возвращение Фета к литературе совершилось на склоне лет в его новом имении Воробьевке Щигровского уезда, Курской губернии, в десяти верстах от Коренной пустыни, купленном в 1877 году. С весны 1878 года до своей кончины Фет проводил здесь большую часть года с марта по октябрь, и лишь зимние месяцы уезжал в Москву. Новое хозяйство

на 850 десятинах велось управляющим, а сам владелец, кроме писания стихотворений, выходивших отдельными выпусками под заглавием «Вечерние огни» (1883, 1885, 1888 и 1891), усердно принялся за переводы.

Литературный критик Николай Страхов, часто навещавший Фета в его новой усадьбе, писал о ней: «Деревня Воробьевка стоит на левом, луговом берегу реки, а господская усадьба на правом берегу, очень высоком. Каменный дом окружен с востока каменными же службами, а с юга и запада огромным парком на 18-ти десятинах, состоящим большей частью из вековых дубов. Место так высоко, что из парка ясно видны церкви Коренной Пустыни<sup>1</sup>. Множество соловьев, грачи и цапли, гнездящиеся в саду, цветники, разбитые по скату к реке, фонтан, устроенный в самом низу против балкона, – все это отразилось в стихах владельца, писанных в этот последний период его жизни».

Поклонник немецкого философа-идеалиста Артура Шопенгауэра (1788–1860), Фет перевел и издал три его труда: «Мир, как воля и представление» (1881) и «О четверояком корне закона достаточного основания» (1886) и «О воле в природе» (1886).

Фет в начале 1880-х годов перевел обе части «Фауста» Гете, и целый ряд латинских поэтов. В 1884 году за перевод Горация он был удостоен Академией наук первой полной Пушкинской премии. Профессор И.В. Помяловский отметил у

---

<sup>1</sup> Старинный мужской монастырь в Курской губернии.

переводчика такое же разнообразие метров и такое же оригинальное сочетание стоп, как и в подлиннике; в числе достоинств перевода, кроме того, названы: редкая полнота и благозвучность рифм, а также гладкость, естественность и удобопонятность речи.

В области ритмики Фет вместе с Тютчевым – самый смелый экспериментатор в русской поэзии, прокладывающий путь поэтическим достижениям XX века. Он – ярчайший представитель «мелодической линии», продолжателем которой стал Александр Блок, поэт редкой эмоциональности, силы чувства, радостного восприятия жизни и в то же время удивительной субъективности.

Представлению о красоте, как о реально существующем элементе мира, окружающего человека, Фет оставался верен до конца. Недаром на вопрос «Ваш любимый поэт?» он ответил: «Пушкин», а в другом «альбоме признаний» назвал «поэтом объективной правды» Гете.

Литературные труды Фета (благодаря его консервативным взглядам на политическое устройство России) получают не только общественное, но и государственное признание. В 1888 году Фет имел аудиенцию у императора Александра III, благосклонно относившийся к его деятельности, вернее к отсутствию общественно-политической деятельности.

Торжественно отпраздновали в Москве 28 и 29 января 1889 года 50-летний юбилей литературной деятельности Фета и пожалование юбиляру придворного звания камергера.

Николай Страхов писал: «Кто любит и понимает Фета, тот становится способным чувствовать поэзию, разлитую вокруг нас и в нас самих, то есть научается видеть действительность с той стороны, с которой она является красотой... Мы не найдем у Фета ни тени болезненности, никакого извращения души, никаких язв, постоянно ноющих на сердце. Всякая современная разорванность, неудовлетворенность, неисцелимый разлад с собой и с миром – все это чуждо нашему поэту.... Вечный нерукотворный памятник воздвиг себе Фет. По яркости и законченности он – явление необыкновенное, единственное, мы можем гордиться им пред всеми литературами мира и причислить его к неумирающим образцам истинной поэзии. К нашей радости, он пишет до сих пор, и пишет с тою же силой, с неувядающей свежестью. В нынешний торжественный день всем нам следует сердечно приветствовать его, сердечно желать бесценному поэту здоровья на многие годы».

В последние годы жизни Фет написал мемуары, которые составили две большие книги «Мои воспоминания» (1890) и «Ранние годы моей жизни» (посмертное издание в 1893 г.). Его все больше стали одолевать старческие недуги, резко ухудшилось зрение, терзала «грудная болезнь», сопровождавшаяся приступами удушья и мучительными болями, о которых он писал, что ощущает, будто слон наступил ему на грудь. Тем не менее, он не бросал ни переводов, ни работы над очередным выпуском «Вечерних огней», продолжая петь

«о таинствах любви». Последнее стихотворение было написано 23 октября 1892 года.

Скончался Афанасий Афанасьевич Фет 21 ноября 1892 года в Москве.

\* \* \*

Фет говорил, что Гете всегда оставался для него «предметом неизменного удивления и наслаждения». Увлечение немецкой поэзией господствовало в России в 1830-х и 1840-х годах, а потом стало постепенно угасать, уступая место революционно-демократическому направлению. Но Фет, как представитель «чистого искусства», остался верен старым идеалам. Он писал: «Что касается до меня, то, отсылая неверующих к авторитетам таких поэтов-мыслителей, каковы: Ф. Шиллер, И.В. Гете и А.С. Пушкин, ясно и тонко понимавших значение и сущность своего дела, прибавлю от себя, что вопросы: о правах гражданства поэзии между прочими человеческими деятельностями, о ее нравственном значении, о современности в данную эпоху и т. п. считаю кошмарами, от которых давно и навсегда отделался».

И если любовь к поэзии Гейне, которого Фет много переводил, с годами угасла, то Гете остался кумиром на всю жизнь. Русский поэт повторял вслед за немецким гением: «Красота выше добра, красота включает добро». Поначалу Фет переводил его интимную лирику («Прекрас-

ная ночь», «На озере», «Майская песня», «Первая потеря», «Ночная песня путника») и романтические баллады («Певец», «Рыбак», «Лесной царь»). Затем приходит очередь философских од («Границы человечества», «Зимняя поездка в Гарц»). Да и оригинальные стихи юного Фета, по замечанию русской критики, «написаны в духе мелких лирических стихотворений Гете». Аполлон Григорьев писал: «Гете преимущественно воспитал поэзию г. Фета; влиянию великого старого учителя обязан понятливый ученик и внутренним достоинством, и замечательным успехом своих стихотворений, и, наконец, самую изолированность своего места в русской литературе. Достоинство или недостаток эта изолированность, во всяком случае, она может быть уделом яркого и замечательного дарования и составляет прямой результат проникновения ученика духом учителя, как бы исполнением его завета».

Наступила очередь взяться за перевод «Фауста»...

Первая робкая репетиция русских переводов трагедии Гете начинается с Василия Жуковского, написавшего в 1817 году по мотивам «Посвящения» к «Фаусту» стихотворение «Мечта. Подражание Гете». Следующим был Александр Грибоедов, опубликовавший в 1825 году «Пролог в театре», на добрую треть удлинив его собственными стихотворными строчками. Отдельные отрывки и сцены из гениального творения немецкого писателя переводили также Д.В. Веневитинов, А.А. Шишков, Ф.И. Тютчев, А.К. Толстой...

Сложность перевода «Фауста» на русский язык в чрезвычайном разнообразии поэтических стилей. Немецкий «ломаный стих» – Knititeivers, основной размер трагедии, чередуется с терцинами в стиле Данте, с античными триметрами, с александрийским стихом. . .

Первый полный перевод «Фауста» на русский язык принадлежит перу поэта Эдуарда Ивановича Губера (1814–1847) – обрусевшего немца, военного инженера. Ему фактически пришлось переводить «Фауста» дважды – первую публикацию в 1835 году запретила цензура, после чего он сжег рукопись. Историю участия Александра Пушкина в судьбе перевода рассказал М.Н. Лонгинов: «Пушкин узнал, что какой-то молодой человек переводил Фауста; но сжег свой перевод как неудачный. Великий поэт, как известно, встречал радостно всякое молодое дарование, всякую попытку, от которой литература могла ожидать пользы. Он отыскал квартиру Губера, не застал его дома, и можно себе представить, как удивлен был Губер, возвратившись домой и узнавши о посещении Пушкина. Губер отправился сейчас к нему, встретил самый радушный прием и стал посещать часто славного поэта, который уговорил его опять приняться за Фауста, читал его перевод и делал на него замечания. Пушкин так нетерпеливо желал окончания этого труда, что объявил Губеру, что не иначе будет принимать его, как если он каждый раз будет приносить с собой хоть несколько стихов Фауста. Работа Губера пошла успешно».

Пушкин не дожид до окончания работы Губера, с посвящением ему первый русский «Фауст» был издан в Петербурге в 1838 году.

Шесть лет спустя в Петербурге издали перевод первой части и изложение второй части «Фауста» Михаила Павловича Вронченко (1801 или 1802–1855) – военного геодезиста, автора географических сочинений. В 1830-х годах публиковались его многочисленные переводы Шекспира, Мицкевича, Байрона. «Фауст» – последняя переводная работа Вронченко. Критики отмечали, что она выполнена «с суховатой точностью». Первокласный знаток творчества Гете Иван Тургенев писал, что «единая, глубокая общая связь» между автором и переводником не была достигнута, ее подменило «множество мелких связок, как бы ниток, которыми каждое слово русского “Фауста” пришито к соответствующему немецкому слову».

Перевод «Фауста» поэта Александра Николаевича Струговщикова (1808–1878), впервые изданный в 1856 году, был выполнен на более высоком литературном уровне, чем два предыдущих. Но автор пренебрег конкретной художественной формой оригинала, его своеобразным лиризмом, простотой слога, особенностями метрической структуры. Перевод Струговщикова приобрел известность в истории русской культуры, главным образом, благодаря тексту песни Мефистофеля о блохе, положенной на музыку М.П. Мусоргским.

Афанасий Фет в 1882 году закончил работу над перево-

дом первой части гетевского «Фауста», в 1883 году перевел вторую часть. Он писал 5 февраля 1881 года своей приятельнице Софье Владимировне Энгельгардт: «“Фауст” – это моя художественная религия и пропаганда. Это вершина всего Гете, и Вы убедились бы, вчитавшись в него, – как я, благодаря только труду перевода, в него вчитался, – что там йоты нет лишней, и что прежде, при поверхностном, хотя и многократном чтении, мне казалось излишним, несущественным, – теперь явилось органически целым».

Фет в своих статьях неоднократно отстаивал принцип буквального воспроизведения текста и внешней формы оригинала, даже если для этого возникала необходимость в некотором искажении русских слов. Он говорил: «В своих переводах я постоянно смотрю на себя как на ковер, по которому в новый язык въезжает триумфальная колесница оригинала, который я улучшать – ни-ни».

Из множества переводов «Фауста», появившихся в XX веке, стали популярными только два.

Николай Иванович Холодковский (1858–1921) – зоолог, член-корреспондент Петербургской Академии наук, один из основоположников лесной энтомологии в России. За перевод «Фауста» Гете 19 сентября 1917 года был удостоен Пушкинской премии Российской Академии наук. В последние два десятилетия этот довольно близкий к оригиналу и обладающий литературными достоинствами перевод часто переиздается.

Борис Леонидович Пастернак (1890–1960) – поэт, лауреат Нобелевской премии по литературе. Его полный перевод «Фауста» впервые вышел в свет в 1953 году. В последующие несколько десятилетий трагедия Гете в СССР публиковалась исключительно в этом поэтическом, но весьма далеком от оригинала переводе.

*Михаил Вострышев*

# Трагедия Иоганна Вольфганга Гете «Фауст» в переводе Афанасия Фета

*Любезному племяннику Петру Ивановичу  
Борисову*

*Caudes carminibus, carmina possumus  
Donare et pretium dicere munen.<sup>2</sup>*

*Гораций*

*Спасибо, друг, – ты упросил  
Меня приняться за работу.  
Твой юный голос разбудил  
Каменцу, впавшую в дремоту.*

*Опять стихи мои нашли  
То, что годами было скрыто,  
Все лето предо мною шли  
Причудник Фауст и Маргарита.*

*И вот пройден гористый путь,  
Следи за мной, но, Бога ради,  
Ты Мефистофелем не будь*

---

<sup>2</sup> В песне радость твоя, песню ж могу я дать и, даря, оценить всю ее стоимость (лат.).

*Переводчик*

*Посвящается графине Софье Андреевне Толстой*

С глубоким чувством признательности представляю на суд Ваш настоящую книгу. Нескольким тонким указаниям Вашим на красоты 2-й части «Фауста» и совету испытать над ним мои силы, – перевод обязан своим появлением. Стыдно признаться, что до последней беседы с Вами я читал 2-ю часть «Фауста», как обыкновенное произведение, без предварительной подготовки и потому, подобно другим, выносил чувство неудовлетворенного изумления. Читатель может останавливаться на непонимании, но переводчик вынужден понять свой оригинал. Итак, Вам же обязан я тем высоким духовным наслаждением, которое доставило мне изучение 2-й части «Фауста». Прилагаемое при переводе предисловие и объяснения могут быть по отношению к Вам только отчетом в моем труде, но намерение появиться с этим трудом в печати ставит мне такие приложения в обязанность. Поступить иначе значило бы чуть не преднамеренно вредить гениальному произведению в понятии публики, так как никакой перевод уже сам по себе не в силах заменить оригинала. Перед посторонним читателем я не только обязан был уяснить содержание текста, но и указать на единственную исходную точку, с которой критика может подступиться к этому произ-

ведению. И в этом случае я для Вас не сказал ничего нового. Эта точка давно указана могучим Шопенгауэром<sup>3</sup>. Я только вынужден был фактически прокладывать с нее критический путь к всеобъемлющему произведению Гете. В настоящую минуту и предисловие, и самый перевод с объяснениями перед Вами, и конечно от Вас не скроются все затруднения, с которыми пришлось бороться моим слабым силам.

«Feci quod potui, faciant meliora potentes»<sup>4</sup>.

*Переводчик*

---

<sup>3</sup> *Артур Шопенгауэр (1788–1860)* – немецкий философ.

<sup>4</sup> Я сделал все, что мог, кто может, пусть сделает лучше (*лат.*).

# Предисловие

Трагедия «Фауст» и, в особенности, вторая часть ее не только для иностранца, но и для немца, воспитанного на этом народном предании, совершенно непонятна без окружающей ее сферы ученых толкований. Без них она является, за исключением совершенно ясных мест, каким-то набором мудреных слов и речений.

По отношению к художественному произведению, понимание называется критикой, и какой бы слабой ни явилась она с нашей стороны, самое положение дела вынуждает нас прибегнуть к ней, как к необходимому орудию.

При изумительной глубине понятий, выражаемых человеческим словом, этим чудным венцом мироздания, слово наше, в силу своего объема, подобно громадным кузнечным клещам, которыми непосредственно невозможно удержать мелкого часового винтика, каким является данный предмет, когда мы приступаем к серьезному его изучению. Это свойство слов наглядно указано Гегелем<sup>5</sup>, и оно-то представляет такое удобное поле для софистики и всяческих лживых учений, приобретающих с тем большею легкостью общее право гражданства, чем менее рассчитывают на серьезный умственный труд своих адептов.

---

<sup>5</sup> Георг Гегель (1770–1831) – немецкий философ.

Слово «понять» одинаково может значить: ознакомиться с относительным положением или временным состоянием предмета, как и с основной его причиной и сущностью. То и другое понимание одинаково может быть названо критикой, хотя в первом случае главную роль играет наше непосредственное чувство, а во втором наш разум, которому одному свойственна область причинности. Всякий нормальный человек, пробуя щи, может находить их наваристыми или водянистыми, солеными или пресными, свежими или зловонными, но задача становится гораздо труднее, когда приходится указать на химическую причину всех этих явлений. Нам могут указать на то, что тончайший повар, помимо всякой критики начал, превосходно руководствуется одним непосредственным вкусом и преемственным опытом. Бесспорно. Но когда вспомним, что тот же повар, в угоду одному и тому же лицу, должен, с одной стороны, заведомо держаться русского вкуса в перепаренном курнике<sup>6</sup> и английского – в сыром ростбифе, то убеждаемся, что его тонкий вкус вполне относителен и частей. Когда же представим его себе готовящим для китайца или Лукулла<sup>7</sup>, то увидим, что он, при всей тонкости вкуса, оказывается непригодным к делу. Между тем, не говоря об органическом мире вообще, все люди разборчивы в пище, и, несмотря на климатические и другие условия,

---

<sup>6</sup> *Курник* – русский пирог с начинкой из курятины.

<sup>7</sup> Римский патриций Лукулл, известный полководец, прославился также как гурман.

отклоняющие вкус в ту или другую сторону, человеческий организм, несомненно, заявляет известные основные требования, неизменные как при удовлетворении голода глиной, по примеру некоторых дикарей, так и при трапезе людоеда. Спросите вашего Вателя<sup>8</sup> о неизменных пределах этих требований, и окажется, что он не знает ни их, ни их причин. На такой вопрос способен ответить разве величайший химик. Если подумаем, что главнейшая задача науки состоит в разъяснении именно того, что на первый взгляд кажется нам более понятным только вследствие того, что оно постоянно на наших глазах, то не станем удивляться, что наука не может считать простого факта своим достоянием, доколе не укажет ему подходящего места в общем своем здании, каково бы оно ни было в данную минуту. Такое сознательное указание места не есть пустое удовлетворение систематизации. Определением такого места впервые ясно и твердо обозначаются законные требования, с которыми можно обращаться к данному предмету. Только определив место лошади или дерева, мы знаем, что нельзя требовать от животного того, что свойственно одному растению и наоборот.

Хотя в высказываемых нами истинах нет ничего нового, и ясное указание той потребности духа, которой свободные искусства служат непосредственно удовлетворением, и совершено Шопенгауэром, но в эстетической области мы до сих пор не встречали критики, которая на практике из нее

---

<sup>8</sup> *Француз Ватель* – искусный повар французского короля Людовика XIV.

бы исходила. Такой практики, очевидно, требует Шопенгауэр, говоря о Винкельмане<sup>9</sup>, коего субъективному вкусу изумляется: «Я убедился в истине, что можно обладать величайшей восприимчивостью и правильнейшим суждением в деле художественно-прекрасного, не будучи в состоянии дать отвлеченного и собственно философского отчета о сущности прекрасного и искусства; точно также, как можно быть очень благородным и добродетельным и обладать весьма чувствительной, с точностью аптекарских весов в отдельных случаях решающею совестью, все-таки не будучи в состоянии философски исследовать и *in abstracto* представить этическое значение действия».

Между тем, подобная философская критика получила в других областях такое полное право гражданства, что всякий другой прием показался бы детским и отсталым. Укажем только на чтения Макса Мюллера<sup>10</sup> о религии, в которых ученый автор, прежде чем приступить к религии Вед, указывает на самый источник религиозного чувства в природе человека, и только потом следит за дальнейшим ходом проявлений этой основной потребности.

Менее всего находим мы удобным полемизировать с кем бы то ни было; но имея в виду постановку дела на единственно твердое основание, мы вынуждены указать на деятель-

---

<sup>9</sup> *Иоганн Винкельман (1717–1768)* – немецкий искусствовед.

<sup>10</sup> *Фридрих Мюллер (1823–1900)* – немецкий и английский филолог, специалист по мифологии.

ность того, кого недаром считают основателем русской эстетической критики. Несомненная заслуга Белинского, обладавшего верным эстетическим вкусом, состоит в разрушении господствовавших у нас несостоятельных теорий псевдоклассицизма о подражании природе.

Но если, проследив критическую деятельность Белинского, мы спросим: что же поставил он положительным критерием на место низверженного псевдоклассицизма, – то вынуждены ответить: ничего. Причин такого неудовлетворительного результата было много. Укажем на главнейшую. Как человек мыслящий, Белинский понимал, что в деле разумной критики необходимо примкнуть к основам той или другой философии, иначе всякий читатель с полным правом может противопоставлять свой личный вкус вкусу данного критика. Какими путями и в какой окраске доходило до Белинского охватившее нас в то время, гегелианство, – все равно. Дело в том, что по идеалистическому содержанию своего учения Гегель менее всякого другого способен служить основой реальной критики.

По Гегелю всякая действительность есть лишь действительность понятия. Все существующее истинно и значительно лишь в силу своей логичности, как разумно-мыслимое, или как объективное выражение чистого понятия на той или другой степени его внутреннего развития. На всякий предмет или явление должно смотреть лишь как на одно из звеньев в идеальной цепи саморазвивающегося понятия. Ис-

тинное значение и внутренняя ценность принадлежит не самому предмету, а тому месту, которое он занимает в системе понятий, тем логическим рамкам, в которые его вдвигает чистое мышление; или, говоря языком самого Гегеля, всякий предмет имеет истину лишь как логический момент. Без сомнения, искусство, как и все другое, имеет свои логические рамки, и не только искусство вообще, но и всякий частный род искусства – поэзия в различных своих видах, музыка и т. д., и, наконец, каждое образцовое произведение искусства – Олимпийский Зевс, Король Лир, Дон Жуан – все продукты многовекового художественного творчества могут быть уловлены сетью гегелевской диалектики, но только для того, чтобы свободно пройти через широкие петли логических категорий в открытое море действительной жизни и поэзии, оставляя в руках умозрительного философа все ту же пустую диалектическую сеть.

Говоря без аллегорий, философия искусства Гегеля не захватывает своего предмета в его собственном художественном содержании. Эта философия исходит из общей идеи; но такая идея именно как общая не имеет еще сама по себе никакого художественного значения. Вся художественность и красота произведения заключается не в самой идее, а в ее воплощении в виде индивидуального осязательного образа. Между тем, такой образ, как частное явление, с логической точки зрения есть нечто несущественное и случайное и, согласно гегелевой философии, не имеет истины и безуслов-

ного значения, истина остается здесь за общей идеей, т. е. за тем, что само по себе не представляет ничего художественного и имеет лишь логическое, а не эстетическое значение. Таким образом, здесь красота и истина не совпадают, так что по Гегелю выходит, что в произведении искусства то, что истинно, – не художественно, а что художественно, – то не истинно.

Хотя эта философия и определяет красоту вообще как согласие или совпадение внутреннего содержания с внешней формой (сущности с явлениями), но так как под внутренней сущностью здесь разумеется только общая идея (логически мыслимое), то она никогда не может действительно совпасть с конкретным явлением, которое оказывается лишь преходящим моментом, так что красота на самом деле никогда не осуществляется. По выражению известного эстетика гегелевой школы Фишера<sup>11</sup>, красота есть лишь отблеск (Schein) вечной и универсальной идеи на частном и преходящем явлении, которое может только отражать, но никак не выражать вечную истину. Область этой истины есть мир общих идей, а искусство хочет уловить и показать ее в индивидуальных явлениях, т. е. там, где ее, в сущности, нет. Если красота есть призрак, то искусство по-настоящему есть обман.

Такая философия искусства сводит к отрицанию искусства. Это легко видеть еще и с другой стороны. По Гегелю, искусство, религия и наука (философия) суть три фазы-

---

<sup>11</sup> Куно Фишер (1824–1907) – немецкий философ.

са абсолютной идеи, или три способа, какими человеческий дух относится к абсолютной идее. Идея же эта сама по себе есть то, что безусловно-логически мыслится. Но такое мышление свойственно только науке (философии), которая поэтому и представляет единственно совершенный и окончательный способ деятельности человеческого духа; религия же и искусство, хотя и имеют в виду ту же самую абсолютную идею или истину, но, действуя не чистым мышлением, а фантазией, чувственным представлением и другими несоответственными способами, они не могут достигнуть настоящего обладания своим предметом, и в них наш дух оказывается, так сказать, не на высоте своего положения. Отсюда легко вывести, что если уже человеку открылась истина в своем безусловно-истинном виде, т. е. философском, то другие, менее истинные способы выражения той же истины, т. е. религия и искусство, становятся излишними и могут быть упразднены, все равно как человек, научившийся беглому чтению, не станет уже читать по складам. Известно, что так называемая левая сторона гегельянцев, исходя из начал своего учителя, пришла к полному отрицанию религии. Относительно искусства такое же заключение в грубо-карикатурном виде было выведено в России последователями Белинского, которые, впрочем, принижали художество уже не перед философией и наукой, а перед сапожным мастерством и мелочной торговлей.

Между тем, под руками у нас лежит всем доступное и со-

вершенно ясное эстетическое учение Шопенгауэра, в котором не только указан естественный источник эстетического чувства, но и границы, которых по своей природе фактическое его проявление переступить не может и не должно, как в своей совокупности, так и в каждом отдельном своем роде.

Какой век не восхвалял самого себя? Но прислушавшись к общему говору, за исключением немногих голосов, невозможно не воскликнуть: да! мы живем в непонятное время. Не только в деле философии, но даже просто здравомыслия мы ничему не научились и все забыли. Если, подходя к известной теории и видя, что она не покрывает всех явлений своего горизонта, мы признаем ее несостоятельной, то поступим совершенно последовательно. Не так действует наше время. Оно отвергает теорию не вследствие ее несостоятельности перед фактами, а лишь потому, что те или другие факты, ею объяснимые, нам сами по себе почему-либо не нравятся. Если, например, распределение ценностей и капиталов по законам, коренящимся в природе человеческих обществ и подмеченных наукою, оказывается, наряду с другими естественными явлениями, с известной стороны неудовлетворительным, то такая неудовлетворительность относится у нас не к самому предмету, а к политической экономии как науке; точно наука в силах не только открывать и объяснять, несомненно, существующее, но и творить, что ей вздумается.

Совершенно однородные требования возникают беспре-

станно и по отношению к эстетике, требования, кончающиеся упреками живописным яблокам в меньшей питательности по сравнению с настоящими. С этой точки живопись и вся эстетика, конечно, не выдерживают сравнения с лотками разносчиков, а о том, имеет ли критика право на подобные требования, никто не спрашивает. Действительно, становясь на беспочвенное основание личного вкуса, каждый вправе требовать того, что ему в данную минуту желательно, и нечего удивляться оглушительной разноглаголице, среди которой раздаются, между прочим, и такие соображения. «Искусством называется все от Гомера и Рафаэля до парикмахерского и поваренного дела. А как весьма трудно, если не невозможно, провести резкую черту между доброй, нравственно питательной и развратительной сторонами дела, то, во избежание зла, надо устранить самое дело, т. е. выкинуть искусство вообще из человеческой деятельности».

В таком походе на искусство не принимается в соображение, что ту же трудность разграничения добра и зла представляют все, как естественные, так и искусственные явления. Несомненно, что не менее трудно определить различие между здоровым воздухом и заключающим губительные поветрия; но исключать за это воздух вообще из органического питания – мысль крайне оригинальная. Такой ребяческий прием конечно изумителен из уст критики. Тем не менее, в нашей литературе он применяется к самым важнейшим философским вопросам. В одном из предисловий Шопенгауэр,

конечно в шутку, просит недовольного читателя написать на его книгу рецензию. Автор, только предлагающий, а никому не навязывающий свою теорию, слишком хорошо знает, как трудно шаг за шагом опровергнуть его положения, взятые из сущности дела, а не с воздуха. Но по нашему ребяческому приему дело выходит чрезвычайно легко. Недавно пришлось нам читать петербургскую критику, в которой учение Шопенгауэра опровергалось тем, что в качестве пессимизма оно не нравится критику, который, по-видимому, так оптимистически весело смотрит с берегов Невы на мироздание. С точки зрения критика мы вполне согласны относительно непригодности Шопенгауэра. По асфальту великолепных улиц и набережных (crediteposted) бесшумно несутся экипажи на каучуковых колесах, железные дороги со всех концов мчат муку, быков и гастрономические редкости, государство на свой счет содержит зрелища и увеселительные заведения, а журналы, ежедневно рассыпающие пряности, растут как грибы. При таких условиях утруждать голову изучением какой-либо последовательной системы значило бы причинять себе зло и добровольно впадать в пессимизм. Да Бог с ним! Не короче ли, узнав, что это неприятный гость, оставить его за дверью? Пишущий эти строки, к сожалению, не находится в таком удобном положении. Взявшись объяснить текст перевода, мы вынуждены с ним знакомиться, указав на основании эстетических требований, – короче: познавать.

Когда возникает сомнительный спор о пригодности вещи,

люди, во избежание голословных «да» и «нет», прибегают к свидетельству опыта или истории. Так поступим и мы, в предположении, что воображаемый оппонент, прогнав Шопенгауэра, лишил нас возможности сослаться на его авторитет. Оглянемся же кругом. Может быть, и мы убедимся, что пессимизм только болезненное проявление в людях исключительных, которые потому и не могут быть нашими руководителями. Конечно нам тотчас же укажут на оптимистическое мирозерцание древних греков и римлян, как непрестанно указывалось на их демократически-республиканский дух. Но, к сожалению, мы не можем принять этих примеров ни в том, ни в другом смысле, так как у тех и других демократия являлась лишь в виде менее богатых граждан, под которыми стоял, как например, в крошечных Афинах целый 200-тысячный строй рабов, не имевших никаких прав. При таких условиях возможно упиваться и демократией и оптимизмом. Кроме того, греко-римский мир в настоящую минуту кидается нам в глаза памятниками своего искусства, которое, как мы далее увидим, составляет именно светлую, идеальную сторону жизни. Но когда мы и в античном мире приглядимся к людям серьезного мирозерцания, то, например, в Гераклите, Платоне или стоиках никак не можем признать оптимистов. Брамаизма и буддизма никто не сочтет оптимизмом. Пирамиды свидетельствуют о центре религиозных упований, перенесенном из реального мира в замогильный. Так что единственным историческим народом-опtimi-

стом является еврейский, начинающий с того, что творец сам находит свое творение прекрасным. А между тем оказывается, что их оптимизм живет в кредит насчет мессии, который доставит народу то, чего у него в действительности не было и нет. Излишне говорить о христианстве, которого основное учение заключается в том, что мир во зле лежит, и что только личное участие Божества способно искупить это зло. Итак, куда бы мы ни оглянулись, мы ни в древнем, ни в новом мире не встречаем ни одного народа, ни одного серьезного мыслителя оптимиста, и Гоголь, воскликнув в конце «Ив. И. и Ив. Ник.»<sup>12</sup>: «Скучно на этом свете, господа!», только подтвердил мнения Когелета, Будды, Платона и Шопенгауэра, не говоря о других. «Нет ничего нового под солнцем».

Заручась такими всесветными авторитетами, мы, кажется, имеем некоторое право признать пессимизм за единственно ясновидящее учение.

Выше мы видели, что идеалистическое гегелианство, основываясь на идее, как чистом понятии, не могло представлять твердой почвы для реального искусства. Вследствие этого вся непрочная растительность диалектики и все тщательно возведенные ею постройки, отходя мало-помалу от наклонной скалы, служившей им основанием, целым пластом, как это бывает в Альпах, скатились на дно реалистической долины. Это, как мы видели, было совершенно последовательно. Стали требовать реализма, натурализма. Тут

---

<sup>12</sup> «Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем».

возникает новая беда для искусства. Являясь лишь подобием, односторонним снимком реальных предметов, оно окончательно уступает им со всех других сторон и конечно представляет ненужное повторение вещи в несовершенном виде. Вследствие этого оно просто, как мы уже сказали, отрицается.

Если же ни идеалистическое, ни материалистическое учение не указывают истинного источника искусства, ставя посторонний критерий к его пониманию, то, за неимением выбора, приходится обратиться к учению, признающему, с одной стороны, полную реальность мира явлений, а с другой, при познании нравственной неудовлетворительности и тяготы этого мира, указывающему на нечто другое, скрывающееся под этой видимой оболочкой и обуславливающее явления, ни с идеальной, ни с реальной стороны отдельно не объяснимые.

Не будем задаваться мудреным вопросом, почему природа в целях сохранения родов и видов избрала форму орудия их охранения и сближения, а укажем на факт, что белую куропатку и зайца трудно летом отличить от комка земли или желтого моха, а зимой от снега, и что ко времени весенних ухаживаний брови тетерева становятся ярко красными, а павлин играет на солнце своим изумрудным хвостом, который в остальное время года представляет для него обузу. Несомненная связь всемирной красоты с самосохранением

природы с достаточной ясностью указана Дарвином<sup>13</sup>. Этот, так сказать, инстинктивный факт, представляющий лишь грубый материал будущего искусства, еще с большей силой заявляет себя в человеческом мире. На всех ступенях нравственного развития женщина употребляет известные приемы, могущие, по ее мнению, возвысить ее красоту, с целью возбуждения симпатии мужчины. Если бы женщины сказали, что украшают себя не для мужчин, а из желания видеть себя прекрасными, то нам не пришлось бы и доказывать желания красоты для красоты.

Итак, не только известные формы, но и красота этих форм, разлитая по всей природе, необходимы в ее целях. Спрашивается, какую же пользу, кроме общей со всеми другими организмами, извлекает человек из области красоты? Целый мир искусств свидетельствует о том, что человек, помимо всякой вещественной пользы, ищет в красоте на свою потребу чего-то другого. А что удовлетворяет требованию, — то полезно. Является вопрос: откуда возникает это исключительно человеческое требование, и какую находит оно пользу в мире красоты, в мире отрешенного свободного искусства?

Вглядываясь в потребность искусства, мы различим в душе человека могучий стимул страстных поисков в эту сторону. Если вспомним непрерывный ряд мучений, испытываемых человеком от колыбели до могилы, мучений, причиняемых не столько окружающей средой, сколько самоугрыза-

---

<sup>13</sup> Чарлз Дарвин (1809–1882) – английский натуралист и путешественник.

ющеюся природой воли, вследствие которой человек становится собственным мучителем, то нам станут понятны все стремленья и попытки уйти от самого себя.

Дверей, за которыми, по словам Эпикура, мы достигаем безболезненного состояния богов и, по Шопенгауэру, «хоть на мгновение освобождены от назойливого напора воли, когда мы празднуем субботу каторжной работы желания, а колесо Иксиона<sup>14</sup> остановилось», таких дверей люди нашли только четверо: религию, искусство, науку и водку или опий. Неспособные уйти от самих себя в три первых двери неудержимо бегут в последнюю; и никак не вследствие материальной несостоятельности, как это обыкновенно объясняют, а лишь вследствие того, что они люди, т. е. собственные мучители. Здесь не место развивать нашу мысль по отношению ко всем приведенным исходам из самого себя. Обращаясь к нашему специальному исходу в искусство, мы невольно задаемся вопросом: почему же не всем вполне доступен этот исход? Можно с достоверностью предполагать, что предметы внешнего мира своею формой и иными проявлениями одинаково действуют на нормального человека. Почему же те же формы в одном случае возбуждают в нас восторг самозабвения, а в других оставляют нас равнодушными? Представим себе храмину, наполненную всякого рода предметами, совершенно ясно различаемыми при бледном освещении керо-

---

<sup>14</sup> *Иксион* – персонаж древнегреческой мифологии, за дерзость и нечестивость боги его покарали, привязав к вечно крутящемуся колесу.

синовой лампочкой. Если бы вдруг, из-за отдернутой занавесы единственного огромного окна, яркий дневной свет, врываясь через разноцветные стекла, осветил все предметы, находящиеся в храмине, то можно ли бы удивляться, что предметы, в сущности, не изменившиеся, получили вдруг самый привлекательный вид, в силу озарившего их нового света?

Откуда проходит в грудь человека тот таинственный свет, который дает возможность художнику и, при его помощи, ценителю видеть будничные предметы в новом небывалом освещении, – тайна человеческой природы. Мы только указываем на факт, что без этого света ни свободное творчество, ни возбуждаемое им отрадное самозабвение невозможны.

Приступая к основному различию шопенгауэрова учения от всех других, на противоположных концах коих находятся полюсы идеализма и материализма, мы вынуждены извиниться перед читателем в том, что, по тесноте рамки, до известной степени заменяем аналитический прием синтетическим, прося, не придираясь к словам, идти навстречу нашей мысли, на которую мы только можем намекнуть. Желających дойти до платоновских идей путем анализа прямо обращаем к сочинению Шопенгауэра, так как ни место, ни наши силы не позволяют заменить его слова нашими собственными. Подражая поневоле Мефистофелю, мы этим вручаем читателю волшебный ключ, при помощи которого он, под протекцией Персефоны (Шопенгауэра) может на свой риск углубляться к матерям (идеям). Даже если бы мы вздумали

приступить к их конкретному изображению, то и тут у нас опустились бы руки ввиду их изображений в устах Мефистофеля и Фауста в конце первого акта. Мы решаемся только грубо указать на коренное различие уличной идеи, как понимал это слово кучер г. Гейне, от платоновской. Первая есть отвлеченное понятие, нигде в мире, кроме мозгов, не существующее, форма мышления, служащая подобно цифре только отвлеченным оправданием известных предметных отношений перед разумом, а вторая – платоновская, сама есть сущность и более действительная, чем предметы мира видимого, объективная основа и источник бесконечной цепи явлений. Первая вполне относительна, будучи обусловлена временными, климатическими и другими влияниями на мозг, – откуда такие противоречия в требованиях прекрасного. Вторая – неизменна, ибо живая идея звезды, кролика или пня не может измениться. Вот почему критика, основанная на идее (понятии), не находит, в сущности, иной опоры, кроме личного вкуса, как бы тонок он ни был, тогда как критика, основанная на идее – вещи, имеет твердую опору в приравнении данного произведения к его идее.

Рассмотрим вкратце обычные требования, с которыми обращаются к искусству: 1-е – соответствие идее, 2-е – верность природе, 3-е – поучительность. Если идея, как понятие, служит основой произведения, то, по самим способам искусства, она выражается не в форме отвлеченной сентенции, а в форме видимой, ничего с понятием общего не име-

ющей. Руководясь идеалистической критикой, мы вынуждены сами отгадывать основную идею или целую группу понятий художника. Но кто же ручается за то, что подставляемая нами группа понятий адекватна первобытным, руководившим художником? Шаткость такого подсовывания заявляет себя перед лицом всякого организма. Припомним бесконечное разнообразие идей – понятий, подсовываемых естественнонаучной или исторической критикой под предметы их изучения. Вычитывая искомую идею лишь из наличных фактов, они при всяком новом факте вынуждены составлять новый словарь. Поневоле приходится повторить слова Фауста:

Что духом тех веков слывет,  
То, в сущности, дух самых тех господ, –

лишь потому, что понятие, как достояние мозга, ни в чем ином существовать не может; тогда как платоновская идея – вещь необходимо проявляется в каждой особи, и задача искусства, вызывая в яркое освещение известную сторону явления, выставляя его идею более очевидным образом, чем она непосредственно раскрывается самой вещью. Верное подражание природе не составляет в этом случае главного средства к воспроизведению идеи. Последнее преимущественно зависит от помянутого привходящего освещения, как первого условия успеха. Выражение: «Каждый род хо-

рош, кроме скучного» собственно значит: всякий предмет перестает быть бесплодным для искусства, когда озарен светом вдохновения. Попробуйте заговорить стихами о многом, о чем говорил Пушкин. Кто станет вас слушать? Самая преувеличенная карикатура, начерченная рукою мастера, может быть несравненно вернее идее оригинала, чем самый тщательный его фотограф. Сколько примеров тому, что тончайшие знатоки искусства, тщательно угадывая идею статуи с отбитыми членами, самым определенным образом указывали на мысль и повод ее зарождения, – и вдруг найденный не достававший член ее изменял все догадки, парализуя прежнее толкование. Несколько охотников, любуясь античным луврским кабаном, слышавшим неприятные звуки, могли бы, пожалуй, разыскивая в мраморе так называемые идеи художника, написать по интересной книге. Но в одном взгляде на кабана совмещаются все настоящие и будущие о нем суждения, и лишь потому, что художнику удалось вызвать из мрамора, так сказать, наикабаннейшего из всех кабанов.

Истина, как известно, является совпадением нашего представления или понятия с данным предметом. А как искусство есть воспроизведение нашего представления, а не самого понятия, то и истинность (реальность) искусства не есть безусловная верность будничной действительности. Мы видим красивую, вполне реальную руку; та же рука, совершенно измененная под микроскопом, никак не менее реальна,

но, изваянная из мрамора, она преимущественно перед первыми двумя видами заслуживает название реальной, так как способна сохранить эту реальность тысячелетия, когда от первых не останется следа. До какой степени явления природы органической напрашиваются своею платоновской идеей, чувствовал уже Августин, говоря: «Растения предлагают нашим чувственным ощущениям различные свои формы, которыми так прекрасно видимое устройство этого мира, как бы желая, по-видимому, за невозможностью познавать, быть познаваемыми».

Сказанное утверждает нас в несомненной истине, что настоящий художник не задается первоначально какой-то отвлеченной идеей, для приискания ей соответственной формы, а что действительный прием творчества оказывается совершенно противоположным. Физический или умственный взор художника, падая случайно на известный предмет, при внезапном освещении последнего волшебным светом, провидит его вечную идею, и затем уже художник воспроизводит ее в пределах своего искусства. Этим объясняются и самые границы требований верности природе. Если мы эту верность станем понимать в смысле подражания, то она не выдержит ни малейшей критики. Можно ли в живописи – области двух измерений – подражать предметам трех измерений? Можно ли в неподвижной скульптуре подражать дышащим и движущимся организмам? И можно ли, наконец, мозаикой понятий, выражаемых отдельными словами, вос-

производить какое-либо нераздельное лицо или явление?

Если же от способа подражания мы перейдем к его сущности, то и тут легко заметим причину различия в понятии верности по отношению к миру действительности и к миру искусства. Припомним, что художник представляет нам не сырой сколок с действительности, а ее отражение в его собственном волшебном фонаре, мы перестанем удивляться, что изображаемая им действительность нередко является действительностью только сна. Кто же имеет право возбранить спящему или мечтающему человеку видеть те или другие сны? Правило Горация<sup>15</sup> касательно несочетания разнородных членов в смешанное целое относится именно к тому, что перед художником не было определенной вещи, и он созерцание идеи ищет заменить механическим богатством форм. В противном случае поучение обращалось бы против самого Горация, у которого химеры, треглавый Цербер и всевозможные превращения на каждом шагу. Если так трудно уловить идею будничных образов, то какая сила творчества нужна для правдивого изображения фантастических явлений и превращений «Тысячи и одной ночи» или сказок Гофмана? Мы не хотим сказать, что художественная правда преимущественно состоит в неправде, а лишь, что независимо от будничной, она включает в себе бóльшую внутреннюю истинность, чем первая. Искусство не изменяет себе, воспроизводя человеческие сны или народные фантазии,

---

<sup>15</sup> Гораций (65 г. до н. э. – 8 г. до н. э.) – древнеримский поэт.

ибо и здесь имеет дело не с понятиями, а с образами; художественная правда и тут остается верной образу, а не естественным наукам. Напрасно анатомия стала бы указывать на невозможность крыльев у льва с женской головой, или от пояса книзу мраморного принца. Эдип и Шехерезада говорят противное, а у Пушкина мы любимся даже шестикрылым серафимом, заимствованным у пророков. Утверждать противное значило бы отвергать целый ряд гениальных произведений. Не лучше ли отвергнуть теорию, неспособную покрывать в своем предмете столь широкого поля. Истинный художник, вызывающий посредством волшебного фонаря первообраз предмета, должен руководствоваться его сущностью, а не случайной действительностью, как бы бесспорна она ни была. Его задача способствовать нам вступить в волшебное освещение, восхищающее наш дух, бегущий от мучений относительно реального к возможно прекрасному. Вызывая в портрете основную идею лица, художник не станет изображать сангвиника в ту минуту, когда флюс придает ему вид лимфатика, зная, что такая верность природе будет ложью в искусстве. И ложь, и правда не бывают без основания. Иногда трудно познать это основание, а иногда оно, коренясь в непосредственном чувстве и инстинкте, ярко выступает пред познанием. Так, например, красота низкого женского лба с глубокой древности инстинктивно чувствуется самими женщинами, которые в последнее время окончательно завешивают его до бровей волосами. Не удивительно, что

эгоизм заставляет женщину нравиться в качестве женщины, а мужчину в качестве мужчины. Средство женщины, – красота, средство мужчины – телесная и умственная сила. Хранилищем последней является череп, и чем он обширней, тем большая умственная рекомендация. Преувеличивая на портрете лоб женщины, вы льстите ей как человеку и принижаете ее как женщину, и она справедливо негодует. Вы подчеркиваете в вашем Христе еврея, плотника, странника на счет царя и Господа, которого требует идея, и отгоняете алчущего вознестись в безотносительное, в ту же тесноту, от которой он уповал уйти. Ваша будничная правда становится в искусстве клеветой. Ведь искусство – праздник жизни, и последовательные пессимисты, не признающие праздников вообще, начиная с улучшенной пищи или жилища, будут правы, отвергнув всякое свободное искусство.

Упомянув о свободе искусства, не можем умолчать о свойствах этой свободы, еще раз указывающих на коренное отличие уличной идеи от художественной. В мире искусства повторяется тайна человеческой жизни. Умопостигаемая воля человека свободна, но индивидуальный человек – раб своей эмпирической воли. Не в нашей власти выдумывать себе волю... И если совершенно справедливо сказать: воля человека свободна, но сам человек не свободен, то не менее справедливо сказать: искусство свободно, но художник раб своего искусства. Достаточно привести стихи из «Онегина»:

И даль свободного романа  
Я сквозь магический кристалл  
Еще не ясно различал.

Ту же мысль приходилось нам слышать из уст самых могучих художников. Они не знали, что станут далее делать их герои и как выйдут из своего положения. Перейдем к поучительности. Поучение, в сущности, есть умственное сближение вполне по себе безразличных фактов с известным из него выводом. То и другое, будучи делом разума, никак не может заключаться во внешних фактах, способных быть лишь предметом бесконечных сближений и поучений. Так Парижская коммуна способна быть для одних поучением, как сжигать петролеумом дома и истреблять памятники истории и искусства, а для других, как избежать причин таких действий. Отрицать у искусства такого рода поучительность значило бы выдвигать его из области действительности, т. е. не признавать его существования. Для основателя буддизма, принца Шакьямуни<sup>16</sup> случайная встреча с погребальной процессией была до того поучительна, что заставила его покинуть царский блеск для пустынножительства и проповеди. Но возможность поучения все-таки заключалась в нем, и нельзя утверждать, что появление смерти имеет целью научить одного Шакьямуни, так как обычно оно никого не по-

---

<sup>16</sup> Будда Шакьямуни (563 г. до н. э. – 483 г. до н. э.) – легендарный основатель буддизма.

учает. Конечно, в ряду действительных явлений искусство по преимуществу поучительно уже потому, что сокращает нам наполовину доступ к идее предмета, озаряя его волшебным своим светом. Поэтому группа деревьев, которым художник, в смысле Августина, помог высказаться, гораздо поучительнее той же группы, не освещенной волшебным светом. Но, помимо главной цели, искусство при беспредельном своем запасе, невзирая на строгость своих границ, может нападать на содержание, имеющее внешнюю форму поучительности. С богатой мантии художника могут между прочими самоцветами спадать и алмазы поучений, в назидание желающим поднимать их; но превращать такие явления в цель искусства – то же, что утверждать, будто целью «Илиады» было научить греков энергически ругаться с противником. Психолог, политик, юноша, вступающий в жизнь, молодая девушка, актер и т. д. могут действительно найти в «Гамлете» драгоценные поучения, но не можем согласиться, что драма ставила их конечной целью.

Когда прирожденный художник в силу известных соображений и решается насиловать природу своего дела, начиная его не с созерцания, а с головной мысли, то зрелище выходит истинно поучительное. Личная головная мысль, способная произвести лишь мертворожденное, так и остается в одном заглавии, а сила творчества, овладев художником, ведет его своим путем, которым наглядно опровергается мысль заглавия. В этом случае мы не знаем более разительного при-

мера, чем прекрасный рассказ графа Льва Толстого «Чем люди живы». Целых 8 цитат из посланий Иоанна указывают на любовь к ближнему, которой сам рассказ должен служить иллюстрацией. Всматриваясь в два самостоятельных факта, преднамеренно сближенных автором, мы видим, с одной стороны, что вся заслуга и значение поучений Иоанна в том, что, указывая людям на врожденное и общее у них со всей органической природой чувство любви, они напоминают им, что в будничной жизни люди слишком позволяют гнетущим их обстоятельствам и собственным похотям заглушать это высокое чувство. Так что любовь к ближнему, как редкое исключение, как бы вовсе не существует между людьми. Зная, что вся природа, в том числе и человеческая, в силу вечных законов, живет чувством самосохранения особи, Иоанн рекомендует этой особи таящуюся в ней самой, высшую по значению, но низжайшую по мощи, силу братской любви, т. е. способность расширять свое я, свой эгоизм, как это явно в курице, идущей на бой с коршуном из-за цыплят. Этой рекомендацией Иоанн желает возвысить, но не изменить человеческую жизнь. Невзирая на свой платонизм, он не в силах закрыть глаз на ход человеческой жизни, – и знает, что последняя совершенно противоположна его высокому идеалу, осуществляемому лишь отрывочными, минутными проявлениями. Повторяю, в таком понимании и стремлении все значение проповеди апостола. С другой стороны мы видим художественный рассказ, вполне независимый от пропо-

веди Иоанна, но, тем не менее, способный, рядом со всяким живым организмом, стать орудием не только поучения, но и целого ряда поучений. Читатель, привыкший наслаждаться искусством автора, и здесь отдался бы этому чувству, если бы его не смущали диссонансы, внесенные на этот раз преднамеренностью. Граф Толстой далеко не из людей, не владеющих словом. Всегда адекватное мысли, оно лишает нас возможности понимать его неточно. Поэтому, мы вынуждены, наравне со всеми, понимать заглавие «Чем люди живы» в смысле: вот основа и способ жизни людской. Или: если люди живы, то обязаны своим существованием попечению о них собратий. Предположим, что автор своим рассказом несомненно утвердил такое положение. В таком случае его рассказ являлся бы прямым опровержением апостола, на которого он ссылается. Если люди действительно искони живы (сущность человека неизменна) братской любовью, то слова Иоанна являются излишней рекомендацией вечно существующего. Кто серьезно станет учить людей дышать воздухом и враждовать? Уж если задаваться рассказом в подтверждение слов апостола, то надо выводить примеры тщетности таких поучений, чтобы сохранить за ними честь значительности.

Наслаждаясь произведениями графа Толстого, мы до сих пор ни разу не задавались розысками поучений. На этот раз автор сам побуждает нас к тому своим примером. Каково же по рассказу выходит это поучение? Воспользовавшись легендой, автор сообщает нам, что архангел Михаил, свергнутый

Богом с неба за непослушание, спасен от замерзания бедным сапожником, у которого, выучившись в три дня ремеслу, он довел его до совершенства, доставившего хозяину известность и барыш.

Ангел предугадывает смерть требовательного заказчика и, увидав женщину, выкормившую своим молоком, кроме собственного ребенка, двух сирот, получает прощение и возносится на небо. На земле он узнал три слова Господних: что есть в людях, чего не дано людям и чем люди живы? Непослушание ангела состояло в том, что он не вынул душу из больной, родившей двойню, но на земле он узнал, что у людей есть любовь, что люди не знают будущего, и что люди живы любовью к ним ближнего. Повторяем, если бы перед нами был чистый миф, то мы не стали бы искать в нем будничного здравого смысла. Но видя перед собой проповедь в рассказе, мы не можем не спросить: каким образом архангел, согрешивший неповиновением из-за любви матери к новорожденным, принужден был узнавать чувство любви на земле, как нечто ему совершенно незнакомое? Из легенды не видно, для кого важна истина незнания человеком будущего. Очевидно, не для людей, которые давным-давно поняли, что не только не знают будущего, но что им вообще не дано ни в чем истинного познания. Ясно, что ангел сходил на землю за этой истиной для себя; хотя странно, как он, зная о меньшем совершенстве людей, не догадался о деле по собственному незнанию будущего. Зная будущее, он не подпал бы под на-

казание. Но целью рассказа оказывается третья истина, послужившая заглавием: чем люди живы? Если бы в этой фразе были слова: иногда остаются, то и сам рассказ утратил бы свою тенденциозность, а слова апостола остались бы неприкосновенными. Между тем, оказывается, что работник Михаил «работает без разгиба, ест мало» – «и прошла слава, что никто так чисто и крепко сапог не сошьет, как Семенов работник, Михайла. И стали из округи к Семену за сапогами ездить, и стал у Семена недостаток прибавляться». Стало быть, и Семен, и случайно спасенный его любовью Михайла стали живы, подобно всем людям, трудом и трезвостью. Что любовью не проживешь, знает по опыту Матрена, у которой муж из любви к вину пропил холсты, и потому на здравый вопрос ее: «Мы-то даем, да что ж нам никто не дает?» – «не знал Семен, что сказать». Женщина, выкормившая грудью троих, сама объясняет возможность такого дела: «Молода была, сильна была, да и пища хорошая. И молока столько Бог дал в грудях было, что заляются бывало». Следовательно, и женщина сама, а при ее посредстве и сироты живы остались, если не прямо трудом, то накопленным чужим трудом, – капиталом. Таким образом, головная сентенция осталась сентенцией, а художественная правда не только не позволила автору оправдывать сентенцию рассказом, но и привела его к очевидному утверждению противоположного. Поневоле вспомнишь мудрый совет Козьмы Пруткова: «Когда в зоологическом саду на клетке носорога прочтешь надпись: буйвол, –

не верь глазам своим».

Прослеживая шаг за шагом значительное по объему и громадное по содержанию произведение Гете, мы убеждаемся, что оно менее всего модное платье на вешалке предвзятого понятия в окне магазина поэзии. Гете не сочинял «Фауста» по правилам пиитики, а так сказать, наткнулся на готовый факт народной легенды и только при свете поэзии развил зачатки, лежавшие в легенде непосредственно.

Еще с двенадцатого века появилось множество людей, обманывавших толпу мнимым волшебством, которое объяснялось общением с дьяволом. Уже в XV столетии должен был существовать такой прославленный волшебник, принявший имя Фауста (Faustus – счастливый) так как в начале XVI века подобный площадной обманщик писался: Magister Georgius Sabellius – Фауст младший, второй маг, второй по предсказаниям по руке, по воздуху, по огню и по воде. Но главным носителем народного сказания является Иоанн Фауст (Фуст?) из Книтлингена (Кудлинга), земляк и знакомый Меланхтона, при котором около 1530 года проживал он некоторое время в Виттенберге. В 1525 году он выехал верхом на бочке из Ауербахова погребя в Лейпциге, как о том свидетельствуют там позднейшие картины и стихи. В сочинении виттенбергских теологов 1585 года много рассказано историй о Фаусте, мучительно умерщвленном дьяволом, после тщетной попытки волшебника обратиться снова к Богу. Два года спустя появилась во Франкфурте древнейшая книга о Фаусте:

«Historia о Д. Иоанне Фаусте». Здесь уже указано на высокомерное стремление «к исследованию всех оснований на небе и на земле», как на причину, ввергнувшую Фауста в сети дьявола. Старейшая форма соблазнителя (одного из служителей сатаны) Мефистофель, от греческого «не любящий света», хотя само имя Мефистофель, подобно другим именам злых и добрых духов, происхождения ассирийского, откуда через посредство еврейской каббалы проникло в Европу. Мефистофелю Фауст за 24 года земных услуг записывает свою душу. На 23-м году договора Фауст требует у Мефистофеля греческую Елену, как сам он в Светлое Воскресенье показывал ее виттенбергским студентам. В начале последнего года он назначает своим наследником своего Фамулуса (помощника) – Христофа Вагнера (знаменитого в свою очередь волшебника), которому после своей смерти обещает прислать особенного духа Ауерхана (глухаря) в виде обезьяны.

В 1588 году в Тюбингене появилась в стихах история Фауста; а прозаическое ее распространение в 1591 и 1592 годах переведено на простонародный немецкий, датский, английский и французский языки – еще до исхода XVI века. По одним источникам время жизни Фауста относится к эпохе Карла V и Лютера, а по другим – Максимилиана I, перед которым он вызывает тень Александра Великого, с помощью Соломонова ключа (*clavicula Salomonis*)<sup>17</sup>. Уже в XVI столе-

---

<sup>17</sup> В приписываемой доктору Иоанну Фаусту волшебной книге (*Zauberbuch*) Мефистофель изображен на картине в виде черной собаки (примечание А. Фета).

тии являются в Германии английские комедианты, игравшие на немецком языке. Таким образом «Doctor Faustus» Марло, вероятно, очень рано стал известен в Германии.

В 1626 году, 6 июля, англичане давали в Дрездене «Трагедию Д-ра Фауста». Склоняющийся попеременно к духам света и мрака Фауст у Марло близок к спасенью, но греховная связь с вызванной Мефистофелем призрачной Еленой окончательно губит Фауста. На творении Марло основана, вероятно, народная кукольная комедия, с которой Гёте с ранних лет мог познакомиться на Франкфуртской ярмарке. В кукольной комедии, кроме соблазнительного образа Елены, находится и полет на плаще в Константинополь, и таким образом, зародыш классической Вальпургиевой ночи и всех греческих сцен. Здесь же в минуты высочайших страданий Фауст ищет заступничества Святой Девы. Из истории возникновения гетевского «Фауста» видно, что поэт вынашивал идею трагедии с 1772 года по самую смерть свою в 1832 году, следовательно, в течение 60 лет.

Не у Гете, а у всех веков надо спрашивать, почему их постоянно пленяла безграничная гордыня непрестанных поисков и неизменной верности нравственным требованиям духа, до полного забвения личных интересов? Почему художественные образы таких людей, теряя под ногами местную и временную почву, становились выражением целого культурно-исторического типа? Так Иов является подобным типом восточного человека, Прометей – элина и, наконец, Фауст –

германца и вообще нового человека. Продолжая вопросы, мы могли бы спросить, почему во всех случаях человеческое сознание, насколько это допускали религиозные представления, приписывало, при драматическом раздвоении духа, терзания, испытываемые мужем желаний, враждебным, злым силам, – и удовлетворялось только окончательным возвращением такого борца к блаженству духовного равновесия? Только непреложные законы искусства способны отвечать на такие вопросы. Изображать неуловимые и разноречивые колебания человеческого духа едва ли удобно, в особенности в драме, которая, оставаясь верной наглядной действительности, была бы вынуждена совместить поэта Ленского и Мельмота-Онегина в одном лице. Сродство положения Иова с Фаустом не требует доказательств, так как на него указывает пролог первой части. Что же касается до Прометея, то и тут мучителем является не человек и не бог, а, за отсутствием духов зла, животный элемент в виде орла. И здесь дело не кончается простым терзанием богоборца. Миф был бы не закончен. Чувство высшей справедливости оставалось бы неудовлетворенным, и у Эсхила Геркулес освобождает Прометея, который становится сотрапезником олимпийцев. Возвращаемся к Фаусту. Легенда наивно представляет ученого волшебника, которому черт помогает, перенося его на коврах-самолетах, за какие услуги волшебник продал черту душу. Гете, слишком хорошо знавший и средства, и границы науки, не мог так наивно отнестись к преданию. Но при этом

он ничего не выдумывал, а лишь ясно понял, что ученый и духовно ненасытный Фауст не стал бы никому, а тем более черту, продавать душу из-за детского желания покататься на ковре-самолете, или удовольствия изумлять чернь необыкновенными штуками. Фауст, убедившись в бессилии науки отвечать на капитальнейшие вопросы бытия, обращается от самих предметов познания к первоначальным силам природы, к стихийным силам, – и только узнав, что беседа с глазу на глаз с ними ему не под силу, с отчаяния, как бы махнув рукой на свое прошлое, вступает в союз с Мефистофелем, в той же надежде узнать истину. Испытав тщету усилий добраться до нее путем размышлений и науки, в которую так наивно верует ограниченный Вагнер, Фауст готов покончить с жизнью, потерявшей для него всякий смысл. Но непосредственный свет красоты, живой в душе всякого нормального человека, удерживает его, и затем разговор с Мефистофелем наводит его на иной путь. Ну, как истина-то скрывается в самой жизни, которую он до старости прозевал над книгами и ретортами? Почему бы с его светлым и отважным духом не поискать истины там? Но для такой школы нужна юность, и вот, при помощи Мефистофеля, он отправляется в кухню ведьмы. Оставаясь верным идее Фауста, Гете вынужден был, вопреки пословице «*Si jeunesse savait, si vieillesse pouvait*<sup>18</sup>» – сочетать в Фаусте молодость с прежней ученостью и мудростью. Новость положения позволяет Фаусту полагать, что его

---

<sup>18</sup> Если бы молодость знала, а старость могла (*фр.*).

поиски принесут не те горькие плоды, какими жизнь питает заурядных людей. Между тем, жить и для Фауста, как для всей вселенной, значит: теснить другую жизнь. И вот, вопреки высоким рассуждениям о чистоте Гретхен, он не только губит безгранично преданную ему девушку, но доводит ее до детоубийства, сделав сперва орудием смерти брата и матери. В сцене темницы драма достигает вершины. Инстинктивный ужас смерти носится над обезумевшей Гретхен. Фауст протягивает ей руку внешнего, будничного спасения; но воля к жизни окончательно сокрушена в несчастной жертве чужой воли. Она прямо говорит:

Отсюда на вечный покой  
И дальше ни шагу... –

как бы подтверждая смысл тютчевского:

Могу дышать, но жить уж не могу.

Она чувствует, что, даже избежав земного правосудия, она не избежала бы общественного и собственного суда.

Но великий художник не останавливается и на этом ярком озарении сокровеннейшей тайны жизни, когда представитель и истолкователь будничной цели причинности Мефистофель вполне логично восклицает: «Ей нет спасенья!» Голос свыше произносит свой суд: спасена, и этим словом одновременно вносит то чувство высшей справедливости, на

которое мы указали в Иове и Прометее, и намекает на духовный путь искупления страданием и покаянием, на который указала христианская эра, в качестве нового слова. Призывом Мефистофеля «За мной!» кончается личная драма Фауста. Ни в науке, ни в магии, ни в будничной жизни не нашел он искомого удовлетворения. Обманутый, он не мог сказать мгновению: «Остановись!», и таким образом обманул до некоторой степени надежды Мефистофеля. Зритель не вправе требовать большего. Искусство, обращаясь к известной озаренной стороне предмета, не может в тот же момент смотреть на него с разных сторон. Глядя на Аполлона ящерицубийцу<sup>19</sup>, никому в голову не приходит спросить, почему художник не представил его в то же время и на колеснице, и у овечьего стада?

Тем не менее, при размышлении над всечеловеческим типом Фауста, мы невольно задаемся вопросом: как же такой пытливый дух в своих поисках мог остановиться на тщете буржуазных отношений к прекрасному полу?

Неужели человеческая деятельность клином сошла в этом единственном направлении, на исключительном поле малого света? Недаром в первой части Мефистофель говорит:

---

<sup>19</sup> «Аполлон, убивающий ящерицу» – выставленная в Лувре мраморная фигура нагого юноши рядом с деревом, по которому ползет ящерица (первые столетия Римской империи с утраченного бронзового оригинала).

Посмотрим малый свет, посмотрим и большой.

Сама легенда указывает на посещение Фаустом императорского двора Максимилиана. Но такое посещение лишило бы первую часть художественной одноцентричности. Тем не менее, ширина самого типа, представшего художнику и разлившегося на все человечество, настоятельно требовала воспроизведения не внешних, исторических событий, а тех наисущественнейших нравственных, которыми обозначился ход общечеловеческого развития, насколько такое воспроизведение возможно в лице представшего типа. Невозможное для всякого другого является возможным для колоссального Гете. Нечего спорить о возможности, когда 2-я часть перед нами.

Но препятствия, превосходящие силу даже людей исключительных, не изменяют своей природы, и победа над ними не проходит даром. Мы справедливо изумляемся пловцу через Ламанш или 50-дневному постнику, но не удивляемся и известной болезненности, вытекающей из их подвигов. Победа Гете над своей мировой задачей не обошлась без изъяснений в самом творении. Если, в силу драматических условий, Гете в 1-й части расколол своего героя на Фауста и Мефистофеля, введя Вагнера, крестьян, студентов, ведьм, Гретхен и т. д. и намекнув в Вальпургиевой ночи на большой свет, то, пускаясь в поиски по всей истории человеческого развития, он вынужден был наводнить сцену не только группами

живых или мифических лиц, но даже аллегориями человеческих и природных сил. Ясно, что по мере наплыва разнообразных личностей, фигура самого Фауста отодвигается на 2-й план, хотя нигде не изменяет своему основному типу.

Если никакими словами и невозможно заменить художественного произведения, то, прежде всего, необходимо понять его, и потому обращаемся к материальному содержанию 2-й части «Фауста».

Тяжкое сознание собственной вины не могло окончательно подавить всевопрошающего духа Фауста.

Возрождающая красота весны в лице Ариэля пробуждает в Фаусте энергию. Согласно легенде, он вступает в высший круг при дворе императора Максимилиана I<sup>20</sup>, при особе которого Мефистофель ловко занимает место шута. Здесь Фауст лицом к лицу встречается с величайшим политическим разладом, доходящим до полного разложения государства, вследствие крайней ограниченности эгоистических стремлений правительственных лиц и склонности молодого монарха к пышности и развлечениям. Бесконечно добрый император не прочь от благодетельных, по его мнению, реформ, которые, не захватывая, однако, сущности вещей, ограничиваются формальными перетасовками, передающими дело в те же самые неспособные руки. Не будучи в силах понять причи-

---

<sup>20</sup> *Максимилиан I (1459–1519)* – король Германии с 1486 г., император Священной Римской империи с 1508 г., реформатор государственных систем Германии и Австрии.

ны зла в его корне, правители, тем не менее, ясно понимают его наглядность, выражающуюся отсутствием денег. Ехидный Мефистофель видит удобный случай к злобной шулке. Зная, что обилие денег служит только внешним выражением соответствия продуктивности страны с ее же потребностями и затратами, он, вместо того, чтобы указать на способ восстановления нарушенного равновесия, указывает на минутную пальятиву<sup>21</sup> в виде внутреннего займа, – в форме асигнаций. Он хорошо знает, что всякий новый долг только ухудшает, а не улучшает дело. Таким образом, Фауст имеет случай наглядно убедиться в невозможности со стороны одного частного лица достигнуть в области политики народного блага. Та же основная истина выражается и маскарад-ною шулкою, в которой император, в образе великого Пана, увлекаемый нимфами и фавнами в беззаботную веселость, присутствует при волшебном наделении Фаустом, в костюме Плутоса, всех эфемерным богатством, причем также призрачно от вскипевшего золота погибает весь маскарад, представляющий целое государство. Но так как волшебнику Фаусту достаточно было аллегорически указать на горестные последствия беззаветных забав, то он магически восстанавливает все сгоревшее. Легенда говорит, что пресыщенный удовольствиями император требовал от Фауста, чтобы тот в Инсбрук вызвал ему тень Александра Великого и его супруги. Но не только Гете, но и предшественник Шекспира –

---

<sup>21</sup> *Пальятив* (лат.) – временная помощь, срочная, но не исцеляющая помощь.

Марло, в своей драме «Фауст», заменил Александра Македонского – Еленой и Парисом. На народном кукольном театре Фауст тоже обнимает чертовскую Елену, которая в его объятиях превращается в отвратительную змею. Когда Фауст за разрешением такой трудной задачи обращается к Мефистофелю, то последний, состоя в качестве духа отрицания в оппозиции к истинно прекрасным, вынуждает признаться в своем бессилии над героическими образами. Чтобы вызвать их на свет, Фауст должен сам низойти к матерям, чем намекается, что прирожденную идею прекрасного человек может отыскать только в глубине собственного духа. В присутствии императора и всего двора Фауст в одежде жреца «искусства» возникает из-под земли с магическим треножником, выведенным из царства матерей – (идей). Вызвав призрак Елены, он, до забвения роли жреца, увлекается ее идеальной красотой и, в ревности бросившись на Париса, касается его своим волшебным ключом. Но так как невозможно под влиянием личной страсти удержать образа, вызванного объективным художественным вдохновением, то за насилем волшебного ключа следует страшный взрыв. Елена и Парис исчезают, и Мефистофель с насмешкою уносит оглушенного и собою не владеющего жреца Фауста. Во втором акте влюбленный Фауст вынужден проникнуть сам в идеальный мир греческого искусства, чтобы овладеть действительной тенью Елены, которой в первом акте он видел лишь призрак.

Неудержимое стремление Фауста к идеальной красоте,

выражает Гомункул, освещающий своим интеллигентным фонарем дорогу в классическую Вальпургиеву ночь. Хотя тупоумный Вагнер и воображает, что в своей лаборатории изготовил химическим путем разумного человечка, но оказывается, что, так сказать, отвлеченно разумный человек, жаждущий окончательно произойти в человека, засажен в реторту тем же Мефистофелем, как новое олицетворение художественного стремления Фауста.

Если для ширины картины Гете был вынужден в первой части, независимо от характеристического сборища колдунов на Брокене, привести в Вальпургиевой ночи силуэты многообразных гражданских и художественных деятелей, то классическая Вальпургиева ночь является во второй части уже не только роскошной прихотью художника, но неизбежным требованием самой трагедии, как со стороны наглядного уяснения постепенности развития античного культа, так и в видах приобретения фактической почвы для драматического сближения искательного Фауста с идеальной Еленой. Отсутствие злых духов в античном мире представляло громадные затруднения для воспроизведения классического подобия средневекового Брокена, но и тут глубокое знакомство с древним миром выручило великого художника. Мы видим, что Фауст, в Вальпургиевой ночи, проходит между образами греческого искусства, начиная с самых грубых до самых окончательно прекрасных, но, не находя нигде Елены. Он при помощи Персефоны вынужден сам искать

ее в подземном мире. Гнусному Мефистофелю приходится держаться среди греческих мифов наиболее звероподобных и безобразных, так что под конец он принимает вид гнуснейших из форкиад. Следя в своей картине за развитием грубых зачатков искусства в высшие формы, Гете не мог удержаться от сближения такого постепенного возрастания с учением нептунизма, причем не щадил вулканизма стрелами своей сатиры.

В третьем акте является действительный союз Фауста с Еленой. Персефона дозволила Фаусту вызвать Елену, но, по-видимому, строго обозначила положение, в котором она должна снова появиться на свет, т. е. по возвращении из Трои, в собственном дворце в Спарте, откуда только угрозы Мефистофеля-форкиады по поводу намерения мстительно-го Менелая принести виновную Елену в жертву богам склоняют последнюю искать, при помощи того же Мефистофеля, убежища в средневековом неприступном замке Фауста, обладающего многочисленным войском и храбрыми предводителями. Такая концепция дает Гете полную возможность с первой строки третьего акта ввести нас в самобытный по своему внутреннему и внешнему строю мир античной драмы. Размеры античного драматического стиха, расположение хоров, со строфами, антистрофами и эподами вполне переносят нас в трагедию Софокла. Мы в Древней Греции, которую, по-видимому, только случайное историческое потрясение могло заставить незаметно перейти в жизнь и дух

новых народов без утраты своей типической красоты. Такое потрясение воспроизведено в нашей драме в образе роковых угроз Мефистофел-форкиады, а самый переход художественной формы из античной в средневековую наглядно и прелестно воплощен в сцене, в которой Фауст учит Елену говорить рифмами.

Плодом сближения средневекового Фауста с классической Еленой является Эвфорион, коего имя Гете заимствовал из позднейшего греческого сказания о крылатом сыне Ахиллеса и Елены. Верный необузданной стремительности пытливого отца, мальчик, срываясь с колен матери, подымается все выше и выше по скалам и наконец, считая себя крылатым, падает мертвый к ногам родителей. Вот что об этой сцене говорит Дюнцер: «Эта первоначально не предполагавшаяся вставка смерти Эвфориона может быть объяснена только делающим честь поэту, но здесь неуместно осуществленным намерением почтить память могучего саморазрушительного поэтического стремления Байрона». Не входя в исторический разбор повода появления этой сцены, мы не можем согласиться с Дюнцером насчет ее неуместности. Байрон действительно является не только вершиной, возрожденной под влиянием греков европейской поэзии, но и родоначальником того разнузданного романтизма, которого образцом может служить Гюго. Мы не говорим уже о беззаветном духе свободы, самовластно попирающем и нравы, и закон, в чем Гете не преминул, среди похвал, упрекнуть Бай-

рона; но нельзя не признать, что сама беззаветность форм и приемов байронизма, заключая в себе, между прочим, и протест против вековых законов греческого искусства, равняется самоубийству поэзии в припадке безграничного стремления. Дальнейший исторический ход поэзии подтверждает истину пророческой аллегории. На новейшем поэтическом горизонте только те звезды сверкают чистой поэзией, которые ближе к Елене, чем к романтическому Эвфориону. Но и этого мало. Когда мы оглянемся на весь ход развития основной идеи трагедии, то придем к убеждению в художественной необходимости заключения третьего акта смертью Эвфориона и исчезновением самой Елены.

Человечество в типе Фауста, не удовлетворившись в области политики, ищет удовлетворения в области свободного искусства. Для наглядного изображения такого поиска Фауст появляется в образе жреца искусства. Но мы не должны забывать, что такое появление – только исторический момент. Сам Фауст, покоренный основе типа, не муж науки, политики или искусства, а муж желаний, попеременно ищущих удовлетворения то в той, то в другой сфере. Все человечество в совокупности лишь тот же муж желаний. Заставить Фауста удовлетвориться областью прекрасного значило бы не только окончить трагедию третьим актом, но и возвести на человечество нелепую клевету, будто бы оно в одном искусстве находит окончательное удовлетворение всех стремлений. Между тем в конце третьего акта мы узнаем, что

видимые эмблемы поэзии, плащ и лира, служат для художников, бессильных подняться на высоту байроновской гениальности, только поводом к зависти и цеховому раздору. Такое грустное извращение возвышенного в низкое, конечно, не может удовлетворить человечества. Фауст пускается в новые поиски.

В начале четвертого акта мы видим Фауста, перенесенным облаком на уступ скалы, причем облако, отделяясь от него, уносится в виду колоссальных изваяний, напоминающих высокие идеалы искусства и чистой любви, двух сил, столь мощно захвативших и очистивших все его существо со времени его сближения с Мефистофелем. Фауст появляется до того исцеленным от страстных увлечений, что ищет счастья лишь в разумном развитии силы и целесообразной деятельности. Свое нерасположение ко всякому насильственному развитию он тотчас же высказывает перед собеседниками отвращением к учению вулканистов. Мефистофель, не имеющий о действительном стремлении Фауста никакого понятия, все надеется, по своей ограниченной односторонности, увлечь его в область низменных похотей и выиграть заклад. Своими предположениями об идеалах Фауста он высказывает свою неспособность понять его. Между тем, Фауст пришел к убеждению, что на земле достаточно места для великих дел, к совершению которых он чувствует в себе силу. Борьба с морем, коего необузданности он желает положить преграду, далеко ворвавшись в его область, возбужда-

ет в нем отвагу. Дикие стихии, бессмысленно разрушающие плоды человеческих усилий, составляя прямую противоположность с обдуманною преднамеренностью окрепшего духом Фауста, вызывают его на открытый бой. Мефистофель, не обязанный понимать стремлений Фауста, должен, по договору, только быть его слугой, рабом. И вот он указывает на кратчайший путь к цели при благоприятных обстоятельствах. Оказывается, что в данную минуту император, обогащенный в первом акте призрачными ассигнациями, идет войной на анти-императора. Если Фауст с Мефистофелем силою чар помогут победе императора, то Фауст получит желанное побережье. Фауст, при всем отвращении к войне, соглашается, частью из сожаления к императору, частью в ожидании побережья. Тщетно Мефистофель возбуждает в нем воинственное тщеславие, предлагая ему военачальство. При помощи чар анти-император разбит, и единодержавие восстановлено. Император сознает необходимость заняться устройством порядка, но здесь-то именно ярко выступает коренное различие между всецелым беззаветным стремлением Фауста ко благу и головным к нему стремлением императора. Первый ошибается и тотчас же оставляет предмет минутного удовлетворения для новых поисков блага, а второй только головой ищет блага, а всем существом (эмпирическим характером) льнет к удовольствиям. При громких фразах о реформах, он сводит их на передачу придворных и государственных должностей тому же неспособному круж-

ку, который уже привел государство на край гибели. Этого мало. Расширением феодальных прав этого кружка добрый император окончательно обессиливает монархический принцип, из-за которого только что сражался. Вновь подкупленный дорогим его душе блеском, он уже забыл, что все его придворные, начиная с главнокомандующего, бежали в минуту опасности, и что спасением он обязан не им и не себе, а случайному вмешательству волшебства.

Пятый акт представляет нам Фауста, достигнувшем грандиозной цели: победы над стихией. Трудом и искусством он вырвал громадную полосу земли у бесплодного моря; победил не преходящего, как сам он, человека, а вечную стихию. Совершенной противоположностью титаническому его стремлению является идиллически-добродушная пара под именами Филемона и Бавкиды. Поставивши на этот раз своей целью чувство власти и собственности, Фауст естественно чувствует себя стесненным присутствием близ центра своего владычества, хотя и прекрасного, но вполне чуждого элемента. В оправдание такого чувства, он старается уверить себя, что возвышение, на котором стоит хижина стариков, окруженная вековыми липами, необходимо ему для обзора владений. Великодушный, но страстный, он не хочет понять, что насильственный обмен, независимо от стоимости вещей, составляет сам по себе нарушение чужого права. Мефистофель, и тут подстрекающий его на нечистое дело, под конец цинически доносит ему о насильственной смерти ста-

риков и защищавшего их гостя. Фауст, снова достигнув цели, проклинает и грубое насилие исполнителей, и деятельность, в которой благо одних неразрывно со злом для других. В минуту раскаяния он задается высшей и благороднейшей на земле целью: увеличения благосостояния людей без нарушения чьих-либо личных прав. Желая посредством канализации оздоровить громадное зараженное пространство, он мечтает о тех счастливых тружениках, которым из поколения в поколение доставит средства существования. Конечно, такой громадный труд связан с заботою. Олицетворенная забота лишает престарелого Фауста зрения. Но он, и ослепнув, блаженствует, предвкушая создаваемое им благо. Духовными очами предвидит он минуту, когда может сказать мгновению: «Остановись! Прекрасно ты». На этой мечте застигает его смерть, и Мефистофель уже воображает свое двойное торжество. Он до конца служил прихотям Фауста, и смерть застигла Фауста на слове: остановись! Радостно кликает Мефистофель разнокалиберных чертей хватать душу Фауста, когда она порхнет из тела. Он не понимает, что ему, Мефистофелю, ни разу не удалось свести Фауста «до низменных кругов», и что хвастливые слова его перед Господом: «Он пыли всласть же насосется» не оправдались. От разгула Фауст отвернулся в аурбаховом погребке, у Гретхен увлекся духовной прелестью гармонической души, а политика, искусство, война, власть и деятельность на благо человечества и подавно составляют предметы духовных, а не плот-

ских вожделений. В минуту кончины Фауста хитрец Мефистофель не догадывается, что ему придется устыдиться перед лицом Господним. Фауст, подобно Иову и Прометею, вышел чистым из искушений.

Нравственное чувство и простой смысл драмы требовал конца. Этим концом является мистическая апофеоза, в которой перед зрителями исполняется обещанный вывод высокого, хотя и заблудшего духа, окончательно на свет блестящий.

Художественный образ Фауста не потому только велик, что является носителем всех высоких человеческих стремлений, а главное потому, что запросы человеческого духа, в высшей его потенции, не вмещаются без остатка ни в какие земные задачи. Причина этого очевидна. Человек, прежде всего, лицо. А всякая деятельность, по мере своего совершенства, стремится к принижению, уничтожению личности. Совершенство простого рабочего и величайшего художника или полководца растет обратно пропорционально его самоличности. Чем менее он личен, тем совершеннее как специалист. Есть Венера Милосская, Гамлет, Ватерлоо; ни скульптора, ни Шекспира, ни Веллингтона тут нет, а есть творцы, повернувшиеся одной стороной к делу. Вот причина, почему вслед за достигнутой целью личность требует своих прав и чувствует себя неудовлетворенной. Смерть, застигнувшая Фауста на мечте о благе, независимо от чужих страданий, как бы указала, что такая задача на земле возможна лишь как

стремление. Можно справедливо изумляться целесообразности частей хитро придуманного механизма, но такую целесообразность в живом организме, где она составляет сущность явления, можно только изучать. Гете не мог, не изменяя с одной стороны средним векам, а с другой условиям драмы, зачеркнуть чертей, представителей плотских стремлений. На том же основании не мог он отклонить целого ряда возносящихся духом аскетов и ангелов, представителей высших стремлений. Если мир Мефистофеля являлся миром отрицания, то мир святых является миром положения. По концепции целого, это естественно и просто. Но когда подумаем о художественных силах, необходимых для осуществления такой задачи, то всякое изумление и восторг немеют. Вспомним, что большинство гениальных творцов уклончиво обходили такую задачу даже по отношению к апофеозе земной любви.

Что же сказать о воспроизведении любви всеобъемлющей? Никто, кроме Гете, не осмелился бы подступиться к подобной задаче. И что же? Проникнувшись идеей всепримиряющего чувства любви, этого обратного конца всепожирающей воли, – любви, так сказать, утопающей в самоотречении, Гете, вместо того, чтобы удовольствоваться слабыми намеками на процесс духовного вознесения за женственно нежным, как бы сосредоточивает все лучи своего гения на этом моменте, давая возможность зрителю, так сказать, присутствовать при органической постепенности вечного про-

гресса. В хоре возносящихся грешниц появляется Гретхен.

С нашей точки зрения, мы в каждом художественном произведении видим индивидуальное проявление живой идеи. Художественный тип, таким образом, являясь личным, остается общим. Хлестаков, являясь знакомым нам Иваном Александровичем, остался представителем легионов. Если это относится до всех произведений искусства, то в «Фаусте» такая двойственность, кидаясь в глаза, составляет основное условие произведения.

В первой части искатель живой истины, не нашедший ее в науке и магии, потребовал ее от самой будничной жизни. Перед лицом невинной Гретхен он впервые почувствовал жар любовного умиления. Чистота и беспредельная любовь Гретхен пробудила нежнейшие струны человеческой души. Чувство к Гретхен было кульминационным пунктом личного Фауста. Гретхен на время спасла его от него самого, от его бесплодных поисков. Личный Фауст хоть на минуту познал женственно нежное и упал к ногам его. Конечно, слово женственный не должно здесь быть понимаемо в его ограниченном значении одного пола человеческого рода. Женственное стоит тут в смысле *pulchritudo*, красота, которая недаром женского рода. Привлекательная женственность красоты представляет вечный, сознательный или бессознательный мотив всякого творчества; в природе в виде весны, в животном и свободном искусстве в виде красоты. Надо преднамеренно закрыть глаза на окружающее, чтобы не видеть это-

го вечного Фауста. Нельзя не признать совершенной последовательности в женщинах, желающих всецело стать на почву мужского творчества (сущности мужчины) и восстающих в то же время на атрибуты женской красоты (женственной сущности). Равным образом Антиной уже не мужчина. Мы видели, так сказать, стихийную причину гибели Гретхен и нравственную причину ее спасения. Личный Фауст остался мужем желания. Но повторяем: куда девалась бы общечеловеческая драма, которую Гете прозрел в народном предании? Где выведение на свет, обещанное Господом?

Для личности самое дорогое – личность. А мы видели, что на всех жизненных путях: желать, искать, стремиться – значит ущемлять личность. Одно мистически-религиозное чувство представляет исключение. Только на этом пути всецелая личность отдается всецелому стремлению.

Вот причина его постоянного верховенства в развитии человеческого духа; вот причина завершения «Фауста» средневековой мистерией. Как в первой части Гретхен вызывает лучшую часть личного Фауста, так она, как представительница женственно-нежного, возносит за собой бессмертное человечество. Драма окончена. Фауст из мрака выведен на свет блестящий.

Мы успели указать на «Фауста» с нашей точки зрения, но уверены, что, как живой организм, он может служить поводом и источником всевозможных соображений и даже учений. Прибавим только, что углубленный во второй ча-

сти в созерцание всеобъемлющего Фауста, Гете, хотя всюду и удержал личность своего героя, но нередко вынужден был условиями задачи отодвигать его на второй план, выдвигая на авансцену не саму историю человечества, а историю развития его духа. Он не мог, как в первой части, оставаться верным действительным событиям, а вынужден был, опираясь на действительные, но духовные события, находить для их воплощения очевидные события, хронологическое течение которых становилось уже на задний план. Теснимый ужасающей массой фактов, он вынужден был прибегать даже к воплощенным аллегориям, выводя, таким образом, сценическое действие из условий времени и места. Избежать этого было невозможно. Но такое насилие драматических условий не обошлось даром самому Гете. Он слишком хорошо понимал, что, желая быть кратким, т. е. выкидывая сцены, служащие лишь связью целого, он стал бы совершенно непонятным. И вот во избежание горацанского:

Brevis esse laboro  
Obscurus fio<sup>22</sup>, –

он впадает в ту скучноватость, в которой та же «Ars Poetica»<sup>23</sup> упрекает Гомера:

---

<sup>22</sup> Стремясь быть кратким, делаюсь темным (лат.).

<sup>23</sup> «Искусство Поэзии» (лат.).

Quandoque bonus dormitat Homerus<sup>24</sup>.

Подобно тому, как Гималайский хребет представляет крайний предел земных возвышенностей, «Фауст», и в особенности вторая его часть, выражает в искусстве крайний предел духовных поисков человечества. Желаящий смотреть на жизнь с подобных высот не должен бояться холода.

Повторяем, мы не ставили себе задачей ни хвалить, ни порицать гигантского факта. Нам нужно было понимать его, чего бы мы в нем ни искали: непосредственного наслаждения прекрасным, отвлеченной или будничной мудрости, если между последними возможно различие.

Для последовательного знакомства с текстом, прилагаем в виде примечаний сущность всего, что уяснено многими специалистами. Читатель и после нашего предисловия может нуждаться в разъяснениях, которые найдет постранично обозначенными на полях примечаний. Без полного знакомства со всеми лицами и связующими сценами понимание даже отдельных выдающихся красот положительно невозможно.

Wer den Dichter will verstehen,  
Muss in Dichters Lande gehen.

(«Кто желает понять поэта, должен идти в страну поэта», —

---

<sup>24</sup> Иногда и добрый наш Гомер дремлет (*лат.*).

говорит Гете).

Обращаясь к «Фаусту» с обычными требованиями верности идее, природе и наставительности, мы найдем, что, во-первых, ни одно произведение искусства не захватывает такой широкой идеи, как «Фауст». Если под верностью природе разуместь природу искусства, то на каждом шагу мы будем изумлены той очевидностью, с какой трагедия вводит нас из мира будничных явлений в мир самых волшебно несбыточных, перед воплощением которых затруднились бы Шехерезада и сам Гофман. Что же касается поучительности, то «Фауст» выставляет такую массу фактов и глубочайших мыслей, хотя и чуждых всякой дидактики, что поучиться есть чему, была бы охота.

*Афанасий Фет*

# Фауст. Трагедия

## Посвящение<sup>25</sup>

Вы вновь ко мне, воздушные виденья!  
Давно знаком печальный с вами взор!  
Хочу ль теперь те задержать волненья?  
Иль сердцу мил безумный сон с тех пор?  
Вы принесли! Я, полон умиленья,  
В туманной мгле приветствую ваш хор;  
Трепещет грудь младенческими снами  
От волшебства, навеянного вами.

Вы принесли веселых дней картину  
И много милых ожило теней;  
Подобно саге, смолкшей вполовину,  
Звучат любовь и дружба прежних дней;  
И больно мне; давнишнюю кручину  
Несет мне жизнь со всех своих путей,  
И кличет тех, которых в миг участия  
И унесло, и обмануло счастье.

---

<sup>25</sup> «Посвящение» написано октавами – восьмистрочными строфами, распространенными в итальянской поэзии и впервые перенесенными Гете в немецкий язык.

Им не слышать последующих песен,  
Всем тем, кому я первые певал;  
Кружок приветный избранных стал тесен  
И отголосок первый отзвучал.<sup>26</sup>  
Кому пою, тот круг мне неизвестен,  
Его привет мне сердце запугал;  
А те, чей слух мою и любит лиру  
Хотя в живых, рассеяны по миру.

И вновь во мне отвычное стремленье  
В тот кроткий мир, к задумчивым духам;  
Неясное подьемлю песнопенье  
Подобное эоловым струнам;  
Проснулось в строгом сердце умиление,  
Невольно слезы следуют слезам;  
Все, чем владею, кажется мне лживо,  
А что прошло – передо мною живо.

---

<sup>26</sup> Ко времени написания «Посвящения» (24 июня 1797 г.) скончались многие из слушателей первых сцен «Фауста».

# Пролог на театре

Директор, поэт, комик.

Директор

Вы оба мне уже не раз  
В нужде и горе были братья,  
Скажите, это предприятие  
Успешно ли пойдет у нас?  
Ведь на толпу поди-ка угоди ты,  
А ведь, живя, она и жить дает.  
Столбы стоят и доски поприбиты,  
И праздника невольно всякий ждет.  
Вот собрались, сидят, поднявши брови,  
И изумленья ждут, коли не крови.  
Я знаю, чем народу угождать;  
Но в этот раз меня сомненья взяли.  
Хоть их не водится хорошим баловать,  
Но страшно много все читали.  
Как быть, чтоб вышло ново и свежо,  
Значительно и вместе хорошо?  
Конечно, видеть рад я весь поток народа,  
Как к нашей лавочке валит он так, что страсть,  
И мучается там у узенького входа  
В дверь милосердия попасть.  
С утра уже начнется страшной давкой  
У кассы, чуть забрезжит свет.

И, как в голодный год пред хлебниковой лавкой,  
Готов пропасть он за билет.  
Такое чудо – дело рук поэта.  
Мой друг, прошу: сегодня сделай это.

## Поэт

О, не кажи на пестрое движенье,  
В котором дух поэта не живет,  
Скрой от меня все это треволненье,  
Что нас невольно мчит в водоворот.  
Нет, в тихое введи уединенье,  
Где радости поэт лишь обретет,  
Там где любовь и дружба в благостыне  
Рукой богов приводят нас к святыне.

Ах! Что лишь сердца глубина рождает,  
Что с робостью лепечут лишь уста,  
Что удалось и снова исчезает  
Суровый свет развеет навсегда.  
Нередко лишь с годами возникает  
Вся образов воздушных полнота.  
Блестящее на миг лишь создается,  
Прекрасное в века передается.

## Комик

Мы о веках здесь толковать отложим;  
Потомки, я скажу, положим.

А современных тешить как?  
И им ведь хочется забавы;  
И в настоящем малый бравый,  
Скажу я, тоже не пустяк.  
Кто ловок говорить с толпой,  
Тому хоть будь она еще в причудах злобней;  
И нужен круг ему большой,  
Чтоб потрясать его удобней.  
Итак, смелей, чтоб верно в цель попасть;  
Фантазии весь хор нам подавайте,  
Пускайте ум и разум, чувство, страсть,  
А глупости, прошу, не забывайте!

## Директор

Но действию ты должен дать кипеть!  
Идут смотреть, так было б, что смотреть,  
Коль ты в глаза бросаешься жестоко,  
Чтоб всяк сидел, разиня рот,  
Ты тотчас захватил широко,  
И уж привлек к себе народ.  
На массы ты лишь массой повлияешь;  
Всяк что-нибудь на вкус отыщет свой.  
Взяв многое, ты многих оделяешь;  
Тогда доволен всяк пойдет домой.  
Разбей свой кус, чтоб каждый видел крошку;  
Им нравится глотать подобную окрошку,  
Легко играть, легко и сочинять.  
Какая польза, здесь им целое давать!

Ведь публика же все расциплет понемножку.

## Поэт

Вам не понять, к чему тут ремесло ведет!  
Художнику оно позор неотразимый!  
А пачкотня таких господ,  
Как вижу, уж у вас максимой.

## Директор

Не ляжет твой упрек на совести моей.  
Кто хочет действовать верней,  
И должен выбирать оружие прямое.  
Подумай ведь колоть то дерево гнилое,  
Взгляни-ко, для кого писать!  
Пришли: тот скуку разогнать,  
Из-за стола поднялся объедало,  
А ведь иной, легко сказать,  
Пришел от чтения журнала.  
Идут рассеянно они как в маскарады,  
Полюбопытствовать из кресел и из лож;  
И дамы показать себя, свои наряды,  
Безденежно играют тож.  
На высях что мечтать, поэт-владыко?  
Наполненный театр порадует ли вас?  
На покровителей взгляни-ко!  
То сущий лед, то дикари подчас.  
За карты сесть одни мечтают молодцы,

Тот до продажной добежать постели.  
Чего ж вам, бедные глупцы,  
Прекрасных муз терзать для этой цели?  
Давайте больше, больше, – вам твержу одно,  
От этого никак не уклоняйтесь.  
Лишь с толку сбить людей старайтесь,  
А угодить им мудрено.  
Чем полон ты? Восторгом иль слезами?

## Поэт

Ступай, ищи других рабов!  
Какой поэт права свои готов,  
То право человека, что дано  
Природою ему, попать ногами?  
Чем властвует он над сердцами?  
Чем примиряет все в одно?  
Не строим ли одним, что из груди стремится,  
Чтоб с цельным миром в сердце возвратиться?  
Когда природа нити бесконечной  
Бездушное крутит веретено,  
Когда всей пестрой, скоротечной  
Толпиться твари суждено,  
Кто все в ряды текучие ровняет,  
Где все рифмически плывет?  
Кто частности в священный хор скликает,  
К созвучью дивному зовет?  
Кто в бурю страсть влагает роковую?  
Дает задумчивость заре?

Кто милой на стезю кидает дорогию  
Цветы в весенней их поре?  
Кто злачными, ничтожными листьями  
Заслугу чтит, сплетая ей венец?  
Кто на Олимпе правит и богами?  
Мощь человека – лишь певец.

## Комик

Так властью пользуйся своей,  
Примись за творчество скорей,  
Как за дела любовные берутся.  
Сначала встретятся, прочувствуют, сойдутся,  
Глядишь и заплелось, прикован нежный взор;  
Все к счастью пошло, а вдруг наперекор,  
Восторг в груди; тут жди сердечных ран,  
И не оглянешься, а целый уж роман.  
Обрадуй нас ты пьесою такой!  
Старайся почерпать из жизни-то людской!  
Все ей живут, не всем она известна,  
А где ни выхвати, повсюду интересна.  
Картину пеструю при слабом освещенье  
И правды искорку при многом заблуждении,  
Такое пиво как сварить,  
По вкусу будет всем, всем можно угодить.  
Весь цвет сберется молодежи,  
Чтоб откровенья слово услышать,  
И в каждом нежном сердце тоже  
Твое творенье будет грусть питать;

То то, то это станет пробуждаться  
И станет каждый сам с собой считаться.  
Они еще не прочь и плакать, и смеяться,  
Им дорог и порыв, их привлекает вид.  
Кто совершен, с тем трудно управляться,  
Кто развивается, за все благодарит.

## Поэт

Так вороти те дни мне снова,  
Когда я сам в развитии был,  
Когда поток живого слова  
За песней песню торопил,  
Когда я видел мир в тумане,  
Из ранней почки чуда ждал,  
Когда я все цветы срывал,  
Что распускались на поляне.  
Я был убог и как богат!  
Алкая правды, так обману рад.  
Дай тот порыв мне безусловный,  
Страданий сладостные дни,  
И мощь вражды, и пыл любовный,  
Мою ты молодость верни!

## Комик

Друг, молодость тебе нужна,  
Когда в сраженье меч над головой твоею,  
Когда красавиц, – не одна,

А много кинулись на шею,  
Когда за бег быстрее твой  
Еще вдали венец мелькает,  
Когда за пляской круговой  
Всю ночь попойка ожидает.  
Но с силою, с умением ударять  
По всем струнам знакомым, неизменным  
И в обаянье сладостном витать  
Уж долг велит вам, господам почтенным,  
И честь от вас нимало не отходит.  
Не к детству старость может возвращать,  
Она лишь нас вполне детьми находит.

## Директор

Довольно на словах считаться,  
Пора бы дело увидеть;  
Чем в комплиментах разливаться,  
Могли б полезное создать.  
Что толковать о вдохновенье этом?  
Не жди, хватай его сейчас.  
Коль ты считаешься поэтом,  
Так дай поэзии приказ.  
Наш вкус довольно обнаружен,  
Напиток самый крепкий нужен,  
Вари сейчас, чтоб был хорош!  
Что нынче не сыскал, и завтра не найдешь;  
Пропал, кто день один просрочит.  
Одно возможное везде:

Хватает сильный, приурочит,  
Тогда уж сам бросать не хочет  
И продолжает, по нужде.  
Ты знаешь сам, на наших сценах  
Свое всяк тащит напоказ;  
И не тужи на этот раз  
Ты о машинах, переменах.  
Большой и малый свет пускай ты произвольно,  
На звезды тоже будь щедрей,  
Воды, огня и скал довольно,  
И хватит птиц у нас, зверей.  
Так на подмостках дай-ко вдруг  
Всего творенья полный круг,  
И пробегай, насколько быстро надо,  
С высот небес ты через мир до ада.

# Пролог на небе

Господь, небесные силы, затем Мефистофель, три архангела.<sup>27</sup>

Рафаил

Ликует солнце как бывало,  
Свой голос в хор миров неся,  
Не уклонилась нимало  
Его громовая стезя.  
Сей вид возносит херувима,  
Твоих творений без числа  
Краса для всех непостижима,  
И все, как в первый день, светла.

Гавриил

И с быстротою веской мочи  
Земли кружится красота,  
То вся покрыта мраком ночи,  
То райским светом залита;  
И, пенясь, моря волны рвутся,  
Чтоб со скалою в бой идти,  
И море, и скала несутся  
Стремглав по вечному пути.

---

<sup>27</sup> «Пролог на небе» построен по принципу Книги Иова («Ветхий Завет»), где дьявол получает позволение Творца вселенной искушать Иова.

## Михаил

И бури вечные бушуют  
К морям с земли, к земле с морей,  
И цепь влияний образуют  
Живой подвижностью своей.  
И все спаля и уничтожа,  
Прогрохотавший гаснет гром.  
Но мы, твои посланцы, Боже!  
Твой кроткий день мы воспоем.

## Все три

Сей вид возносит херувима,  
Твоих творений без числа  
Краса для всех непостижима  
И все, как в первый день, светла.

## Мефистофель

Когда, Господь, ты вновь доступен нам,  
И сам спросил, как там у нас ведется,  
И милостив ко мне обычно сам,  
То с челядью и мне предстать придется.  
Прости! От громких слов не жду успеха,  
Хоть попади у всех я на язык, –  
Мой пафос лишь тебе б наделал смеха,  
Когда б ты сам от смеха не отвык.

О, солнце, о мирах мне вовсе неизвестно,  
Я вижу лишь, что человеку тесно.  
Сей мелкий бог земли стал на одну ступень  
И странен, как и в первый день.  
И от того беда над ним стряслася эта,  
Что призрак дал ему небесного ты света;  
Его он разумом зовет, и с ним готов  
Звероподобнее явиться всех скотов.  
Коль вашей милости угодно,  
Живет с цикадою он длинноногой сходно,  
Что, подлетая, подсканет  
И тотчас же в траве все старое поет.  
И хоть лежал бы уж в траве-то без вопроса,  
А то ведь дряни нет, куда б не сунул носа.

Господь

Иль ты сказать другого не имеешь?  
Иль только осуждать умеешь?  
Земля хоть раз тебе понравиться могла б.

Мефистофель

Помилуй, Господи! Но мир наш плох и слаб.  
Мне жаль людей, и я, при их терзанье,  
Сам мучить их не в состоянье.

Господь

Ты знаешь Фауста?

Мефистофель

Доктор он?

Господь

Мой раб!

Мефистофель

Не как другой тебе он угождает.  
Чудак все неземным одним себя питает.  
Брожением его уносит неизменно,  
Свое безумство он едва ли сознает;  
Давай ему звезды небесной непременно,  
Земля неси ему свой лучший плод,  
И все, что близко или отдаленно,  
Никак в нем жажды не зальет.

Господь

Хоть смутно он мне служит, но в конце  
Его на свет я выведу блестящий.  
Ведь узнает садовник в деревце  
Грядущий цвет, прекрасный плод сулящий.

## Мефистофель

Бьюсь об заклад, что он для вас пропащий,  
Лишь дайте власть в моем лице  
Повесть его дорогой настоящей!

## Господь

Пока с земли он не сойдет,  
То я тебе не возбраняю.  
Блуждает человек, пока живет.

## Мефистофель

Благодарю на этом; не желаю  
Я с мертвыми возиться никогда.  
С румянцем щеки – вот моя среда.  
Покойником меня уж не прельстишь;  
Я так люблю, как кошка любит мышь.

## Господь

Ну, хорошо; теперь ты власть имеешь!  
Сбей этот дух с живых его основ  
И низведи, коль с ним ты совладеешь,  
Его до низменных кругов.  
Но устыдись, узнав когда-нибудь,  
Что добрый человек в своем стремленье темном  
Найти сумеет настоящий путь.

## Мефистофель

Прекрасно. В ожиданье скромном,  
Я в выигрыше буду преогромном,  
Когда дойду до цели я.  
Вот хохотать-то мне придется:  
Он пыли всласть же насосется,  
Как тетушка моя, почтенная змея.<sup>28</sup>

## Господь

И вновь явись. Таких, как ты, пускают.  
Не гнал я вас от моего лица.  
Из духов всех, что отрицают,  
Скорее всех терплю я хитреца.  
Слаб человек, на труд идет несмело,  
Сейчас готов лелеять плоть свою;  
Вот я ему сопутника даю,  
Который бы, как черт, дразнил его на дело.  
Вы ж, дети божьего избранья,  
Любуйтесь красотой созданья!  
Все, что в бываньи<sup>29</sup> движет и живит,  
Пусть гранию объемлет вас любовной,  
И что в явленье призраком парит

---

<sup>28</sup> В образе змеи, согласно библейскому преданию, сатана искушал праматерь Еву.

<sup>29</sup> *Быванье* (устар.) – существование, жизнь.

Скрепляйте мысль безусловной.

Небо закрывается, архангелы рассеиваются.

Мефистофель (один)

Рад видеть старика я хоть на миг один,

Боюсь в немилость впасть, конечно.

Прекрасно, что такой великий господин

И с чертом речь ведет так человечно.

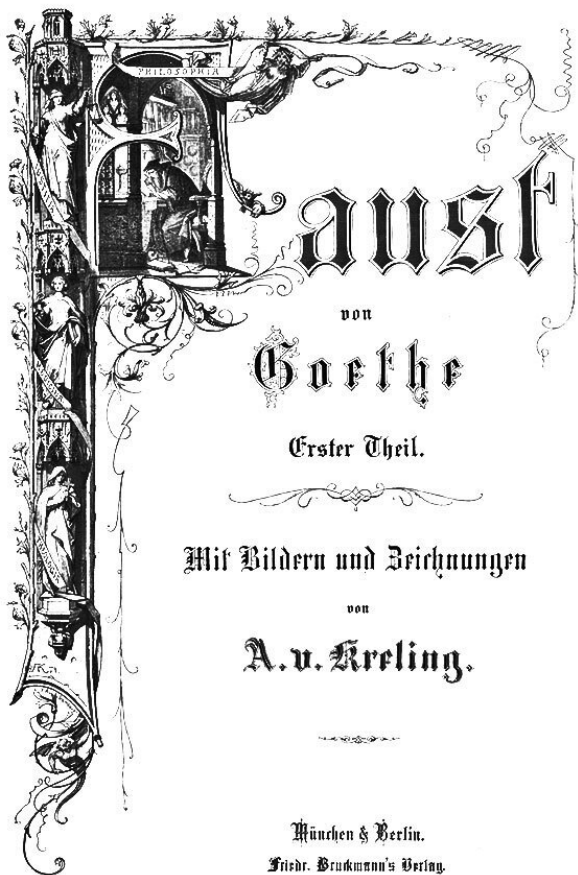


Август фон Крелинг – немецкий исторический живописец и скульптор. Иллюстрации к «Фаусту» Гёте – одна из самых значимых работ Крелинга, как живописца.

Август фон Крелинг родился 23 мая 1819 года в городе Оснабрюке. Получив художественную подготовку в Ганно-

вере, он прибыл в 1836 году в Мюнхен с целью завершить своё образование в сфере скульптуры и живописи.

Будучи в 1853 году назначен директором Нюрнбергского художественного училища, исполнял эту должность до конца своей жизни и много сделал для процветания вверенного ему заведения и вообще для успеха художественно-промышленного образования в Баварии. Умер 22 апреля 1876 года в Нюрнберге.



Faust

von

Goethe

Erster Theil.

Mit Bildern und Zeichnungen

von

A. v. Kreling.

München & Berlin.

Friedr. Beckmann's Verlag.

Обложка изданной в 1875 году в Мюнхене/Берлине книги Фауста «Гете» с иллюстрациями Августа фон Крелинга (Faust von Goethe. Mit Bildern und Zeichnungen von August von Kreling. München/Berlin 1875)



Faust und Margarete.

### Faust.

om Eise befreit sind Strom und Bäche  
Durch des Frühlings holden, belebenden Blick,  
Im Thale grünet Hoffnungsglück;  
Der alte Winter in seiner Schwäche  
Zog sich in rauhe Berge zurück.  
Von dorthier sendet er, liehend, nur  
Ohnmächtige Schauer höرنigen Eises  
In Streifen über die grünende Flur.  
Aber die Sonne duldet kein Weisses,  
Überall regt sich Bildung und Streben,  
Alles will sie mit Farben beleben;  
Noch an Blumen fehl't's im Keoier,  
Sie nimmt geputzte Menschen dafür.  
Nehre Dich um, von diesen Höhen  
Nach der Stadt zurück zu sehen.  
Aus dem hohlen, finstern Chor  
Bringt ein buntes Gewimmel hervor.  
Jeder sonnt sich heute so gern.  
Sie feiern die Auferstehung des Herrn,  
Denn sie sind selber auferstanden;  
Aus niedriger Häuser dumpften Gemächern,

**«Река освободилась ото льда, ручьи,  
Где милый взгляд весны, там все журчит,  
Надежда зеленеет радостно в долине,  
И старая зима ослабла ныне.  
В суровые отходит горы.  
И шлет оттуда на зеленые просторы  
Дрожь слабую, зернистый иней.  
Но солнце белый цвет не терпит ныне.  
Повсюду тяга к жизни и стремленье,  
Все оживляет, все в цветенье;  
Еще цветов недостает вокруг,  
Но люд разряженный усеял луг.  
Вот повернись и с гор взгляни  
На этот город средь долин!  
Через вынутые мрачные ворота  
Струится пестрая толпа народа.  
И каждый греется на солнце, млад и стар.  
Все Воскресение празднуют Христа  
И радуются, и воскресли сами:  
Из тех жилищ с их чердаками,  
Из ремесла и уз профессий,  
Из тяжести фронтонов, крыш, навесов,  
Из узости давящей улиц и прочей,  
Из почитаемой Церковью ночи,  
Они достигли света тут»**

*Перевод неизвестного автора, подписавшегося инициалами  
Н.Б., Санкт Петербург 1980 год.*



# Иллюстрация Августа фон Крелинга



Иллюстрация Августа фон Крелинга

# Часть первая

## Ночь

В тесной готической комнате с высокими сводами Фауст в беспокойстве, в своем кресле у конторки.

Фауст

Ах, и философов-то всех,  
И медицину, и права,  
И богословие, на грех,  
Моя изучила вполне голова;  
И вот стою я, бедный глупец!  
Каким и был не умней под конец;  
Магистром, доктором всякий зовет,  
И за нос таскать мне десятый уж год  
И вверх и вниз, и вкривь и вкось  
Учеников своих далось.  
И вижу, что знать ничего мы не в силах!  
От этого кровь закипает в жилах.  
Я точно ученей всех этих глупцов,  
Магистров, писцов, докторов и попов:  
Смущаться сомнением мне больше не надо,  
Не стану бояться я черта и ада;  
За то и отрады ни в чем не встречаю,

Не мню я, что нечто хорошее знаю,  
Не мню, что чему-то могу поучать,  
Людей исправлять и на путь наставлять.  
Ни денег не нажил, ни благ иных,  
Ни славы, ни почестей мирских;  
Собака б не стала так жить, как я маюсь!  
Поэтому к магии я обращаюсь,  
Не изречет ли мощный дух  
Какой-нибудь мне тайны вслух,  
Чтоб перестал я твердить, кряхтя,  
Другим, чего не знаю я;  
Чтобы познал я, чем вполне  
Мир связан в тайной глубине,  
Чтоб силы мне предстали сами,  
А не возился бы я над словами.

О, месяц! Если б в этот час  
Ты озарял в последний раз  
Конторку в комнате моей,  
Где столько я не спал ночей!  
Тогда над книгами горой,  
Печальный друг, ты был со мной!  
О, если б на вершинах гор  
Я светом мог насытить взор,  
Средь духов вокруг пещер носиться,  
В лугах, в лучах твоих томиться,  
От чада знанья облегченный,  
В твоей росе возобновленный!

Увы! Не в той же ль я тюрьме?  
Нора, в которой душно мне,  
Где даже свет небес дневных  
Тускней от стекол расписных;  
Стесненный этой грудой книг,  
Что точит червь, гнездясь в пыли,  
Где вверх до сводов до самих  
Бумаги в копоты легли,  
Везде бутылки у шкапов  
И инструменты по стенам,  
Меж них набит старинный хлам –  
И вот твой мир; вот мир каков!

Спрошу ль, зачем так сердце вдруг  
Пугливо застучится в грудь?  
И непонятный мне недуг  
Всей жизни преграждает путь?  
Взамен природы всей живой,  
Куда Господь послал людей,  
Живу в пыли я лишь гнилой  
Звериных да людских костей.

Беги! Воспрянь! И в свет иной!  
И разве эта книга вот,  
Что Нострадамуса<sup>30</sup> рукой  
Написана, – не поведет?  
Тогда познаешь ход планет,

---

<sup>30</sup> *Нострадамус* (1503–1566) – французский фармацевт и алхимик, знаменитый своими пророчествами, лейб-медик французского короля Карла IX.

Природою руководим,  
И сила духа даст ответ,  
Как дух беседует с другим.  
Напрасно трезвым здесь умом  
Святые знаки разъяснять.  
Вы духи! Вьетесь здесь кругом;  
Ответьте, коль могли вы внять!

*(Открывает книгу и видит знак макрокосма<sup>31</sup>.)*

Какую радость этот вид исторг  
Из всей души покорной этим силам!  
Я слышу, юный и святой восторг  
Течет по нервам у меня и жилам.  
Не бог ли эти знаки начертал,  
Что бурю сердца укрощают,  
Его отрадой наполняют,  
И тайной властью начал  
Природы силы вдруг пред взором обнажают?  
Не бог ли я? Все ясно, наконец  
В чертах я сих читать умею.  
Природы творчество перед душой моею.  
Теперь я понял, что сказал мудрец:  
«Не мир духов нам заперт властный,  
Твой смысл закрыт. – Но ты прозри,  
Встань, ученик! Омой, несчастный,

---

<sup>31</sup> *Макрокосм (микрокосмос)* – в античной философии понимание человека как вселенной (макркосм) в миниатюре. Эта теория послужила основой для многих учений средневековых мистиков.

Земную грудь в лучах зари!»

*(Он рассматривает знак.)*

Как все слилося здесь в одном,  
Как все живет одно в другом!  
Как вверх и вниз здесь силы неземные  
Несут друг другу ведра золотые,  
На крыльях перелетают,  
С небес сквозь землю проникают  
И все созвучьем наполняют!  
Какое зрелище! Лишь зрелище, увы!  
Природы силы, где же вы?  
Где грудь ея? Источник жизни каждой,  
К которому земля и небо льнет,  
Куда всего меня влечет –  
Ты всех поишь, что ж я томлюся жаждой?

*(Он нетерпеливо раскрывает книгу в другом месте и видит знак духа земли.)*

Совсем не так на этот знак смотрю!  
Ты дух земли, ты мне роднее;  
Себя я чувствую сильнее,  
Я словно от вина горю;  
Я мужество почуюл молодое,  
Сносить и скорбь, и счастье земное,  
Сражаться с бурей морскойю,  
Под треск крушенья не слабость душою,

Тускнеет надо мной –  
Луна свой прячет свет –  
Лампада меркнет!  
Чадеет<sup>32</sup>!

Красные лучи дрожат  
Вкруг головы моей! Со сводов  
Какой-то дрожью веет  
И обдает меня!

Ты решишь, дух желанный, чую я:  
Откройся!

Ах, как стеснилась грудь моя!

Чтоб вновь наполняться,

Все чувства волненьем томятся!

Явись! Явись! Хоть с жизнью пришлось бы расстаться!

*(Он берет книгу и таинственно произносит знак духа.  
Красное пламя вздрагивает, и дух является в пламени.)*

Дух

Кто звал меня?

Фауст

*(отворачиваясь)*

Ужасные черты!

Дух

Ты влек меня в сильнейшей мере,  
И долго льнул к моей ты сфере,  
И вот...

Фауст

Ах! нестерпим мне ты!

Дух

Ты звал, алкал под страстный лепет  
Услышать мой голос и лик видеть мой;  
Я тронулся твоей мольбой,  
Вот я! – Какой позорный трепет,  
О, полубог, тебя объял?  
Где грудь, в которой мир ты целый создавал  
Носил, вмещал, гордясь мечтой любовной  
Возвыситься до нас, до высоты духовной?  
О, где ты, Фауст! Чей зов ко мне звучал,  
Которого ко мне порыв всеильный мчал?  
Ты ль здесь, объят моим дыханьем,  
Вдруг стал трепещущим созданием,  
Подобьем слабого червя?

Фауст

Лик огненный, смущусь ли я душою?

Я точно Фауст, и равен я с тобою.

Дух

В буре деяний, в волнах бытия  
Бродящая сила,  
Кружусь на просторе,  
Рожденье, могила  
И вечное море,  
За сменой другая,  
И жизнь огневая,  
Основу у времени шумно сную,  
Живой я покров божества создаю.

Фауст

Носящийся над бездной мировой,  
Дух деятель, как родствен я с тобой!

Дух

С тем равен бываешь, кого постигаешь,  
Не ты со мной!

*(Исчезает.)*

Фауст

*(содрогаясь)*

И не с тобой?  
Так с кем же?  
Я, образ божества!  
И даже не с тобой!

*(Стучат.)*

Смерть! Узнаю, – мой фамулуc опять –  
Прощай все счастья мгновенья!  
Ведь нужно ж эту мощь виденья  
Сухому шатуну прогнать!

Вагнер в халате и колпаке, с лампой в руке. Фауст отворачивается.

Вагнер

Простите! Декламировали, мнилось,  
По греческой трагедии вы? – Вот  
Такое б мне искусство пригодилося,  
Ему теперь большой почет.  
Слышал я мненье, да и всякий скажет,  
Иной актер священнику укажет.

Фауст

Да, ежели священник сам актер.  
Как это иногда бывает.

## Вагнер

Ах! Кто сидит, вперяя в книгу взор,  
И мир едва по праздникам выдает,  
Лишь издали, в трубу глядя глазами,  
Как станет мир он убеждать словами?

## Фауст

Чего в нас нет, нам не поймать, мой милый!  
Не из груди оно течет,  
Откуда с первобытной силой  
У слушателя к сердцу льнет.  
Вам век сидеть в труде бесследном,  
В чужих объедках видеть прок,  
Стараясь в вашем пепле бедном  
Раздуть убогий огонек!  
У обезьян да у ребят возбудишь  
Восторг, – коль в этом вкусе нашел,  
А сердца льнуть ты к сердцу не принудишь,  
Коль не от сердца ты ишел<sup>33</sup>.

## Вагнер

Но дикция оратора спасенье.

---

<sup>33</sup> *Ишел* – исходил, происходил, шел (слово «исшел» часто употребляется в Библии).

Сам чувствую, отстал я, без сомненья.

## Фауст

К чему при честной цели шум?  
Зачем шутом с гремушкой быть?  
С искусством малым здравый ум  
Себя сумеет заявить.  
И если подлинно есть что сказать,  
Зачем мудреных слов искать?  
Да, ваши речи с яркой мишурой,  
Глаза лишь людям отводящей,  
Бесплодны, как осеннею порой  
Туманный ветер, в сухой листве шумящий!

## Вагнер

О, Боже! Жизнь кратка, – меж тем,  
Искусство долго в изученье.  
Я при своем критическом стремленьи  
Пугаюсь иногда совсем.  
Источники, какие и найдешь,  
Чтоб приобрести, как трудно достается,  
Полу пути, пожалуй, не пройдешь,  
А бедняку и умереть придется.

## Фауст

Ужель пергамент – кладезь тот священный,

Что в силах жажду навсегда залить?  
Лишь из души отрадою нетленной  
Возможно душу утолить.

## Вагнер

Позволь! Так радостно, признаться,  
В дух прошлых лет переселяться,  
И видеть, что до нас писал мудрец,  
И как мы далеко ушли-то, наконец.

## Фауст

О! Далеко. До звезд самих!  
Для нас, мой друг, чреда веков былых  
Есть книга за семью печатями.  
Что духом тех веков слывет,  
То, в сущности, дух самых тех господ,  
А в нем века должны признать мы.  
Тут больше грустного, чем срама.  
Посмотришь, – жаль, что не бежал давно;  
Помойное ведро, чулан для хлама,  
И много что событие одно, –  
С прекрасной прагматической максимой,  
Ни с чем в устах у кукол несравнимой!

## Вагнер

Однако мир и дух-то наш познать

Ведь каждого из нас прельщает.

## Фауст

Да, что зовется познавать!  
Кто вещи звать их именем дерзает?  
Того, кто что-нибудь да знал  
И сердцу в простоте душевной дав свободу,  
Свои воззрения и чувства нес народу,  
Народ же изгонял всегда, да распинал.  
Любезный друг, прости, давно уж ночь,  
Пора расстаться позднею порою.

## Вагнер

А я не спать и доле бы не прочь,  
Чтоб так учено толковать с тобою.  
Но завтра, ради праздника Христова<sup>34</sup>,  
Про то и се позволь спросить мне снова.  
Ученый труд давно себе усвоя.  
Хоть много знаю, – знать хотел бы все я.

*(Уходит.)*

## Фауст

Как в голове надежда не проходит,  
Когда иной пустому только рад,

---

<sup>34</sup> Праздник Воскресения Христова.

Рукою жадно роет клад,  
А дождевых червей находит!

Как смеет речь людская здесь звучать,  
Где мощный дух сказался мне тревогой?  
Но, ах! Спасибо, в этот раз сказать  
Я должен и тебе, бедняк убогой.  
Ты спас меня в ужасный этот миг,  
Как я едва с рассудком не расстался.  
Так исполински образ сей возник,  
Что сам себе я карликом казался.

Я образ божества, когда  
Перед зеркалом правды вечной  
Я мнил, в отраде бесконечной  
Стряхнуть земное навсегда;  
Я, выше херувимских сил  
Мечтавший всюду разливаться,  
И творчески с небесными равняться, —  
Как тяжело я должен рассчитаться!  
Ты словно гром меня сразил.  
С тобою мне равняться не пристало.  
Хоть сил во мне призвать тебя достало,  
Но удержать тебя не стало сил.  
Я был в те чудные мгновенья  
В душе так мал и так высок;  
Ты вновь столкнул без сожаленья  
Меня в людской неверный рок.  
Кто скажет мне: куда стремить желанья?

За тем порывом, иль назад?  
Ах! Наши действия, равно как и страдания  
Ход нашей жизни тормозят.  
К высокому, что в духе обретаем,  
Все чуждое помалу пристаёт.  
Когда земного блага достигаем,  
Все лучшее мечтой у нас слывет.  
Святые чувства жизненных стремлений  
Коснеют средь житейских треволнений.  
Хотя сперва, в порыве молодом,  
Мечта рвалась взлететь над сферой звездной.  
Теперь ей круг очерчен небольшой,  
Когда за счастьем счастье взято бездной.  
Забота тотчас в сердце западает,  
В нем тайные страдания порождает,  
И, разрушая радость и покой,  
Все маской прикрывается другой:  
Дом, двор, жена и дети нас дурачат,  
Вода, огонь, кинжал и яд,  
Что не грозит, – пред тем дрожат,  
И то, чего не потерять, – оплачут.

Богам не равен я! Глубоко в том сознаюсь;  
Я равен червяку, я в прахе пресмыкаюсь.  
Его, возросшего, живущего в пыли,  
Стирает путника ступня с лица земли.  
Не прах ли, что с высоких стен  
Здесь грудь стесняет мне до боли,  
Что здесь гнетет меня как тлен

В жилище копоты и моли?  
Найду ли здесь, чего искал,  
Хоть в тысячах бы книг я убеждался,  
Что человек всегда страдал,  
Что изредка счастливцев выдавался? –  
Что скалишься так, череп ты пустой?  
Что мозг твой, как и мой, добыча тленья,  
Что дня искал ты в темноте густой,  
И, алча правды, знал лишь заблужденья!  
Вы инструменты, кубы горбачи,  
Колеса, гребни на смех, знать, вы были?  
Стоя у врат, я видел в вас ключи,  
Бородки ваши ничего не вскрыли. –  
Таинственна средь бела дня,  
Природа не дает покров свой снять руками,  
И то, чего она не вскроет для меня,  
Винтами выдавить нельзя да рычагами.  
Ты, старый хлам, мной сбережен ты весь,  
Ты послужил отцу, но мне не мог годиться.  
Ты, старый свиток, ты коптишься здесь,  
С тех пор, как на столе лампада тут дымится.  
Не лучше ль было б мне всю эту дрянь прожить,  
И не потеть всю жизнь над малым, что имеешь,  
Что мог ты от отца в наследство получить,  
Приобрети, – и им ты овладеешь.  
Нас давит то, чего нельзя употребить,  
Лишь в том, что создал миг, ты пользу возымеешь.

Но отчего мой взор к той точке прилепился?

Ужель тот пузырек для глаз моих магнит?  
Зачем весь мир вокруг внезапно озарился,  
Как в час, когда луной полночной лес залит?  
Привет тебе, о, склянка дорогая!  
Благоговейно чту тебя, снимая.  
В тебе дивлюсь людскому я уму,  
Ты усыпительница мук несносных,  
Ты выжимок всех соков смертоносных,  
Иди служить владельцу своему!  
Тебя я вижу – и слабей страданья.  
Тебя беру – и никнут все желанья,  
Отлив волны духовной настает.  
Меня влечет морская вдаль пучина,  
У ног моих зеркальная равнина,  
На новый берег новый день зовет.  
Я огненную вижу колесницу  
Сходящую! И я готов душой  
Перелететь эфирную границу  
К деяньям чистым сферы неземной.  
И это счастье жизни богоравной,  
Недавний червь, ты мог бы заслужить?  
Лишь к солнцу, милому недавно,  
Дерзни ты спину обратить!  
Отважься только в те врата ворваться,  
Которых всяк бежит невольно сам.  
Пора тому на деле оправдаться,  
Что сильный не уступит божествам.  
Не трепетать пред мрачной той пещерой,  
Куда мечта на казнь себя ведет,

В тот переход пуститься с верой,  
Где целый ад пред устьем тесным ждет,  
На шаг такой с улыбкою решиться,  
Хотя б затем пришлось в ничто разлиться.  
Теперь сойди, хрустальная ты чара,  
Из своего старинного футляра,  
Тебя я много лет позабывал!  
Пиры отцов ты обходила,  
Гостей угрюмых веселила,  
Когда тебя один другому подавал.  
Изображений хитрых блеск и свет  
И пьющих долг их объяснять стихами  
И пить до дна, не отольнув устами, –  
Все в память мне с пирушек юных лет;  
Теперь тебя не передам соседу,  
И в честь твою не рассмешу беседу;  
Вот этот темный сок, который лью  
Теперь в тебя, мгновенно охмеляет.  
Кто сам готовил – избирает,  
Чего душа в последний раз алкает,  
Его в честь утра праздничного пью!

*(Подносит чашу к устам. Звон колоколов и хоровое пение.<sup>35</sup>)*

Хор ангелов

---

<sup>35</sup> Церковные песнопения и звон колоколов доносятся, по-видимому, из ближайшего храма, где совершается пасхальное богослужение.

Христос воскрес!  
Радость свободного  
От первородного  
Греха народного  
Миру дадеся<sup>36</sup>!

## Фауст

Что так жужжит, какой веселый звон  
От уст моих вдруг чару отрывает?  
Иль гул колоколов со всех сторон  
О светлом празднике вещает?  
Иль та же песнь, что пел ночной порой  
Хор ангелов над сенью гробовой,  
Союз нам новый обещает?

## Хор женщин

Благоухания  
Мы ему лили,  
Полны рыдания,  
Здесь положили,  
В плат из холста мы  
Его облекли.  
Ах! Но Христа мы  
Здесь не нашли.

---

<sup>36</sup> Дадеся (устар.) – дается.

## Хор ангелов

Христос воскрес!  
Блажен тот преданный,  
Кому изведанный  
И заповеданный  
Искус дадесе!

## Фауст

Зачем юдольного жильца  
Искать вам здесь, святые звуки?  
Звучите там, где нежные сердца,  
Я слышу весть, но с верой я в разлуке;  
Кто верит, жаждет чуда до конца.  
Мой дух лететь в те сферы не дерзает,  
Откуда слышен ваш привет;

# Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «Литрес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на Литрес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.