

УДК 808.1 + 4 (Нем) + 78.089.1
DOI: 10.17223/19986645/53/11

Г.М. Васильева

ТАНЦЕВАЛЬНАЯ ПОЭМА Г. ГЕЙНЕ «ДОКТОР ФАУСТ»: АКСИОЛОГИЯ ЗАМЫСЛА

Исследуется сочинение Гейне, которое дает представление о способах формирования сценарной драматургии XIX в. Танцевальная поэма «Доктор Фауст» рассматривается в связи с аксиологией ее замысла. Гейне был убежден, что каждый должен написать свою трагедию «Фауст», полагая при этом, что Гёте не почувствовал истинный дух и внутреннюю душу сказания о Фаусте. Определение «танцевальная поэма» включает выраженную жанровую рефлексию, не являясь литературоведческим понятием.

Ключевые слова: Г. Гейне, И.В. Гёте, аксиологическая доминанта, мифопоэтическое мышление, национальная почва, конфессиональная эпоха, искушение танцем, воздаяние.

Начиная с XVI в. идея «Фауста» пронизывает европейскую культуру [1. Р. 10]. Поэт Э. Ведекинд приводит в дневнике слова Гейне: «Я тоже думаю написать своего “Фауста” <...> но не для того, чтобы соперничать с Гёте, а потому, что каждый человек должен написать своего “Фауста”» [2. С. 77]. Сказание о Фаусте связано с тем, что человек может испытать и встретить в жизни. «Написать своего “Фауста”» – значит духовно разделить ответственность и вину за тот мир, в который пришел. Подобные признания являются призывом к действию и верификацией уникальности трагедии. В ней есть константа и переменная величина: типологические характеристики вроде «фаустовский человек», «фаустовская смерть», «натура Мефистофеля», понимание свойств личности, мотивов действий. Такие тексты обеспечивают и сохраняют культурную континуальность.

«Доктор Фауст. Танцевальная поэма» (1847) Г. Гейне была написана в период между двумя революциями. Писатель отмечал, что в сказаниях о Фаусте «веет дыхание реформационного времени» [3. Т. 9. С. 42]. Будучи историческим и политическим мыслителем, идею Фауста он рассматривает в контексте конфессиональной эпохи (европейской Реформации), которая началась пятьсот лет назад: 31 октября 1517 г. Поэма, таким образом, имеет актуальное историософское содержание. В ней ставится вопрос, возможно ли с помощью догматической одержимости осуществить переход к «освободительному энтузиазму», переживая эмоциональную и практическую двойственность между наслаждением благами и их аскетическим отрицанием, между властью и свободой духа, между действием и созерцанием.

Исследования танцевальной поэмы «Фауст» по объёму и основательности значительно уступают исследованиям классических произведений Гейне. Имя Гейне-либреттиста упоминается в работах по общей истории

балета, прежде всего, в связи с романтическим хореографическим театром – балетом «Жизель», например, в монографиях Ю.И. Слонимского [4. С. 141], В.М. Красовской [5. С. 20]. Вместе с тем П.М. Карп, специалист в области теории балета, переводчик Гёте и Гейне [6], никогда к этой теме не обращался. В обобщающих литературоведческих трудах В.А. Пронина и Г.В. Стадникова о творчестве Гейне поэма не рассматривается. А. Гест [7], А. Мейер [8], М. Штрасснер [9], В. Салмен [10] лишь упоминают имя Гейне среди других авторов либретто. В научной литературе не представлен целостный анализ сюжета поэмы. Э. Бриссон называет «Фауста» лишь в общем обзоре: он приводит слова Г. Гейне о том, что «Фауст» Гёте стал «светской Библией всех немцев» [1. Р. 155].

Цель данной статьи состоит в изучении фаустовской традиции в танцевальной поэме Г. Гейне «Доктор Фауст» с учетом основных компонентов культурного сознания эпохи – художественно-эстетического, религиозно-философского, что позволит поставить вопрос об аксиологии замысла этого произведения, отражающего аксиологические доминанты его художественной системы в целом. Цель предопределяет и необходимость анализа знаков авторефлексивности в поэме (авторская рефлексия о создании текста), а также рассмотрения того, как тема Фауста проецируется на политико-конфессиональную проблематику эпохи и вскрывает цивилизационную драму в ее исторической диалектике. Изучение гетерогенной жанровой природы художественного текста позволяет обратиться к более общей проблеме: степени традиционности и новаторства художественной системы Гейне.

Привлеченный к исследованию эмпирический материал не подвергался ранее сравнительно-типологическому анализу в рамках единой научной традиции. Между тем он позволяет обосновать эвристическое значение идей и критериев оценки художественного произведения, представленных в литературно-философской мысли Гейне.

Методы исследования определены его целью и конкретными задачами. Творческая история произведения, его фольклорные и литературные источники изучаются в русле историко-литературного подхода. При рассмотрении общих законов поэтики жанра используется структурно-генетический и интермедиаальный анализ. Эстетико-аксиологический метод, главный в нашей работе, восстанавливает ценностно-смысловую роль авторского замысла танцевальной поэмы Гейне о Фаусте в контексте разных эпох.

Писатель Л. Винбарг утверждал, что Гейне «по своему поэтическому дарованию и выдающемуся эстетическому сознанию» стоял ближе всех к Фаусту. И при этом он не знал никого, «кто в своей области, менее идеальной и дающей мало свидетельств о мужественной борьбе с проблемами жизни и науки, был бы более Фаустом и Мефистофелем одновременно, чем Генрих Гейне» [2. С. 129]¹. Тема Фауста перешла из области историко-

¹ Современники не раз отмечали сходство Гейне с Мефистофелем. По замечанию братьев Гонкуров, Гейне был «Аполлон с примесью Мефистофеля» [2. С. 364]. Элиза

поэтической мифологии в реальность биографии Гейне. Восстановление жизненного контекста – необходимая ступень понимания текста, самого его замысла. Гёте занимал важное место в системе культурно-эстетических ценностей младшего современника. Гейне подчеркивал полноту его присутствия в своем художественном мире, в «личной истории», воспринимал Гёте и себя как соотносимые фигуры в национально-культурном контексте [3. Т. 9. С. 456]. По собственному признанию, он «прочел всего Гёте за исключением кое-каких мелочей!!!» [Там же. С. 340]. Он постоянно апеллирует к авторитетному имени и отзывается о классике с подчеркнутой почтительностью. Поэт считал, что такие книги, как «Фауст», воспитывают вкус [2. С. 36], становятся критерием оценки других сочинений. Так, например, Гейне пишет о стихах Функе: «<...> но в этих стихах есть что-то ясное, чистое, крепкое, доброе. Он с очевидной пользой читал Гёте и понимает, что прекрасно» [3. Т. 9. С. 276]. «Божественного Саади» Гейне называет «персидским Гёте» [Там же. С. 275]. Он знакомился с переводами трагедии на европейские языки. Писатель и критик Блез де Бюри Анж-Анри (1818–1888), автор статей о немецкой литературе, перевел «Фауста» на французский язык. Он был уверен в расположении Гейне к нему: «Услышав, вероятно, об успехе моего перевода “Фауста”, он попросил меня перевести “Книгу песен”» [2. С. 160]. Но Гейне отозвался о нем с иронией: «Блез де Бюри разглядывает мелких писателей в увеличительное стекло, а великих – в уменьшительное» [3. Т. 9. С. 171].

Писатель следил за публикациями, связанными с Гёте; с интеллектуальной и эмоциональной заинтересованностью относился к отзывам классика. Адресаты писем Гейне – К.-А. Фарнхаген фон Энзе и его жена Ракхель, друг Рудольфи Христиани – являлись самыми горячими, неистовыми гётеанцами [Там же. С. 360].

Личные отношения двух авторов были исполнены драматизма. Гейне написал статью, предназначавшуюся для сборника «Гёте в свидетельствах современников» под редакцией Фарнхагена фон Энзе. Сборник вышел в 1823 г. в Берлине. Но статья не была напечатана. Рукопись не сохранилась, о ее содержании нет достоверных сведений.

Гейне выслал Гёте первый сборник лирики, приложив письмо. «Я долго не мог решить, в чем сущность поэзии. Мне сказали: “Спроси Шлегеля”. Тот сказал: “Читай Гёте”. Я честно выполнил его совет, и если когда-нибудь из меня выйдет что-либо путное, я буду знать, кому я этим обязан. Целую священную руку, указавшую мне и всему немецкому народу путь к вечности» [Там же. С. 280].

Их единственная встреча состоялась в Веймаре 2 октября 1824 г., на следующий день после того, как было отправлено письмо. Гейне поделил-

Криниц («Камилла Зельден») писала в статье о Гейне: «Вообразите улыбку Мефистофеля, которая порою мелькает на лице Христа – Христа, допивающего свою чашу» [2. С. 447]. Как отмечал Г. Лукач, пара Фауст – Мефистофель воплощает в представлении Гейне пародийное двойничество [11. С. 52].

ся впечатлениями с товарищами по Гёттингенскому университету: Гёте принял его «до неприличия холодно» [2. С. 85]. Младший брат поэта Максимилиан упоминает эпизод встречи в книге «Воспоминания о Генрихе Гейне и его семье» (1868). Гёте, болезненно относившийся к попыткам современников дописать трагедию, прервал беседу, узнав, что начинающий автор работает над «Фаустом». Здесь проявился также латентный характер «литературной войны», которую вели романтики и писатели круга Гёте. В «Романтической школе» (1833) Гейне говорится об этом противостоянии между классиками и романтиками, хотя внешне отношения выглядели как дружественные [13].

В середине 1820-х гг. Гейне принимает осознанное творческое решение: начинает сочинять драму о Фаусте. Писатель сообщает Ф. Меркелю о том, что «фантазия работает над несколькими начатыми произведениями», среди них над «новыми сценами к моему “Фаусту”» [3. Т. 9. С. 416]. В записи от 16 июля 1824 г. Ведекинд пересказывает замысел Гейне. Он оформлялся в продуктивной несогласии с основным собеседником – Гёте – и представлял собой случай демонстративных отношений с материалом Гёте. «“Фауст” Гейне будет прямой противоположностью гётевскому. У Гёте Фауст все время действует, именно он приказывает Мефистофелю сделать то или другое. У Гейне действующим началом будет Мефистофель, который склоняет Фауста ко всякой чертовщине. У Гёте дьявол – отрицательное начало. У Гейне он станет началом положительным – Фауст же у Гейне будет гёттингенским профессором, которому наскучила собственная ученость». Ведекинд полагает, что Гейне, может быть, «так и не доведет дело до конца, потому что тем самым получит возможность внести в пьесу многое, что собственно к ней не относится» [2. С. 80]. Действительно, писатель возвращается к теме только в конце 1840-х гг.

Драматургия о Фаусте не предназначалась предшественниками Гейне для воплощения на балетной сцене. Он первый выступил с этим материалом как балетный сценарист. Он сочинил балетное либретто (сценарный проект) по заказу Бенджамена Лемлея, директора лондонского театра Ее Величества королевы. Автор сообщал знакомым, что пишет текст для «лондонской сцены» [Там же. С. 335]. «Остроумный, изобретательный импресарио» высказал пожелание, чтобы Гейне придумал несколько сюжетов. Они должны были лечь в основу «большой постановки с пышными декорациями и костюмами» [3. Т. 9. С. 75]. Писателю был предоставлен срок в один месяц. Гейне, идя навстречу просьбе, создал сочинение «Доктор Фауст. Танцевальная поэма» (1847). В эти же годы Лемлей предложил служебный ангажемент балетмейстеру Жюлю Перро. Тот высказался против постановки балетного спектакля [8]. В 1848 г. специально для Ла Скала Перро сочинил балет «Фауст», выступив в качестве автора либретто. Перро предпочитал сюитные формы, лишенные симфонического развития. Гейне в течение нескольких лет пытался поставить произведение во французских театрах и в Берлине. Безуспешными оказались и попытки Г. Ламубе, художественного директора венского «Бургтеатра». Зрелищный текст

(как единство сценического и хореографического начал) не был воплощен на сцене. Отдельной книгой поэма вышла в 1851 г. в Гамбурге, в издательстве «Гофман и Кампе». В «Обзрении двух миров» («*Revues des Deux Mondes*») она появилась под названием «Мефистофелла и легенда о Фаусте», в переводе Сен-Рене Тайандье. Эта публикация стала одной из последних, подписанных Гейне (от 15 февраля 1852) [2. С. 450]. Процесс развития замысла от первых набросков к музыкальной партитуре балета, к режиссерской экспликации и окончательному виду произведения проследить невозможно. Однако тот факт, что Гейне опубликовал либретто, дает право воспринимать его как завершенное произведение.

«Доктор Фауст» создан в форме «танцевальной поэмы» – хореографического представления из пяти действий. Она примыкает к своеобразной триаде произведений: «Боги в изгнании», «Богиня Диана», «Духи стихий». В одном из них – «Богиня Диана» – появляется фигура Гёте. «Пантомиму в духе “Фауста” под названием “Диана”» – «Богиня Диана (Дополнение к “Богам в изгнании”» (1846) – Гейне создал за год до танцевальной поэмы «Доктор Фауст» [2. С. 435]. Впервые она была напечатана в 1854 г. в «Разных сочинениях Генриха Гейне» наряду с «Богам в изгнании». Гейне симпровизировал легенду о Диане и создал ее беглый эскиз. Писатель не стал разрабатывать сценарий, поскольку он тоже не был востребован. В четвертом действии Гейне населяет подземный чертог «прославленными мужами и женами», «которых народное предание перенесло в Венерину гору в силу их сенсуалистической репутации или за их баснословные подвиги» [3. Т. 9. С. 82]. Среди них он помещает Гёте.

Аксиологию замысла поэмы Гейне о Фаусте помогает понять присущая писателю уникальная рефлексивность. Она проявлялась в «филологизме», в стремлении к «антологизации»: перечислении источников, замечаниях, обрамлениях, авторефлексии о процессе работы. Писатель создал сопроводительное объяснение к либретто, обращенное к Лемлеу. Авторские полемические маргиналии по ходу чтения либретто представляют собой содержательный очерк: в нем предварительные наброски, тематические прообразы, отражающие творческий процесс. Записи частей либретто, композиционно более или менее оформленных, эскизный материал – все это ведет к тайне роста и разветвления мысли, создающей органическое целое.

В сопроводительном объяснении к либретто Гейне, вновь отталкиваясь от Гёте, замечает, что он имел преимущество «уже хотя бы в смысле свежести материала». У Гёте «была возможность посвятить обработке этого материала свою долгую, цветущую, олимпийскую жизнь» [Там же. С. 26]. В полемически усиленной форме Гейне допускает конфликтность толкования трагедии предшественника, в частности, он сомневается в серьезном значении фольклорного материала для Гёте, проявлявшего, по мнению Гейне, особый интерес к одному ареалу: к мифологии Древней Греции и Рима. Гейне предполагал, что Гёте в то время, когда писал первую часть «Фауста», не был знаком с народными книгами, опирался исключительно на кукольные комедии [Там же. С. 38, 39]. Но при этом утверждал, что Гё-

те «многое присвоил», например «преданные ныне забвению народные песни» [2. С. 67], использовал мотивы, образы не только классического, но и народного искусства. В подтверждение Гейне цитировал поэта: «Мое творчество – это произведение коллективного существа, имя которому Гёте» [3. Т. 9. С. 647]. «Как Гомер не один сложил “Илиаду”, так и Шекспир не один создал свои трагедии – он придал им лишь дух, ожививший работу предшественников. У Гёте мы видим нечто подобное – его плагиаты» [Там же. С. 173]. При этом Гейне убежден, что старший современник не следовал подлинному сказанию, не испытывал пиетет перед его истинным духом, не был способен почувствовать его внутреннюю душу [Там же. С. 26]. Писатель называет Гёте «скептиком восемнадцатого века», который обесновывает любое знание в соответствии с подтверждениями, основанными на разуме и логике [Там же]. Культ разума, считает Гейне, привел к демифологизации трагедии Гёте, который использует мифологический образ как аллегория, условную фабулу, наполняемую философским содержанием. Гейне, в свою очередь, подчеркивает уникальность форм мифопоэтического мышления. Ему близка романтическая идея «новой мифологии», творцы которой исходят из «глубин духа», выражают единство природы и человека, возвращение к первоначалам.

Отзываясь о второй части «Фауста» Гёте как о «безжизненной» [Там же. С. 39, 26], писатель делает лишь одно исключение: выражает « всю глубину восторга» перед изображением Елены. О «классически-романтической “Елене”» он судил по отрывку (акт 3), опубликованному в 1827 г.² «Начало прекрасно; кажется, что слышишь пафос древних трагедий, но постепенно он переходит в шиканедеровский оперный текст» [Там же. С. 450]. Писатель проводит нелестное сравнение, поскольку Э. Шиканедер известен как автор либретто не только к «высоким», но и к низким зингшпилям – пьесам комедийного характера со вставными музыкальными сценами. Объяснить это можно, скорее всего, тем, что в этих сценах Гёте не следует народным сказаниям, в которых Елена является дьявольским соблазном. В трагедии Гёте она воплощает античный идеал, как и в «Трагической истории доктора Фауста» Марло.

Гейне отдавал предпочтение драмам, созданным на основе «старых сказаний, до сих пор хранимых немецким народом», «написанным по народным книжкам» «в старой, наивной, простодушной форме» [Там же. Т. 6. С. 205]. Он рассматривает свою поэму как конгениальную народным книгам и не уступающую в художественном отношении трагедии предшественника. Писатель связывает собственное постижение темы Фауста именно с проблемой истолкования первоисточников. По его признанию, он основательно занимался немецкими народными верованиями, в частности, «для уяснения новоромантической литературы» [Там же. С. 27]. Гейне об-

² «Елена» была напечатана сначала отдельно, а затем в виде 3-го акта второй части. Многие рассматривали ее как самостоятельный текст. С.П. Шевырев назвал трагедию «фантазмагорией» [14. С. 88].

ращается прежде всего к легенде о Фаусте XVI в. и ее обработке в книге И. Шписа «История о докторе Фаусте, знаменитом волшебнике и чернокнижнике и т.д.» (1587), которая возникла в протестантской среде и восходит к фольклорным жанрам. Опираясь на обширную традицию прототекстов, в поисках смысла и духа народных форм он помещает сказание о Фаусте в широкий контекст западноевропейской истории. Автор перечисляет множество исходных источников «фаустовского» сюжета, варианты инвариантного персонажа, выстраивает последовательность развития литературных знаний о Фаусте, дает комментарии.

Гейне изучил такие раритетные издания, как сочинения о ведовстве Н. Реми, П. де Ланкра³, латинская книга И. Вира «О чудесах демонов» (1568), литературная обработка легенды о Фаусте, сочинение «Ключи ада» Г.Р. Видмана (1599), представляющее собрание заклинаний духов на латинском и немецком языках. Гейне был знаком с научным трудом своего друга, поэта и филолога К.Й. Зимрока. В его сочинения входила, в частности, народная книга о Фаусте.

Писатель объединил результаты разысканий о возникновении и развитии «сказочного легендарного Фауста» и включил главные элементы старинного сказания «в единое драматическое целое» [3. Т. 9. С. 8, 26]. Особенно обстоятельно он осмысливал народные верования, относящиеся к Плутону и его царству, чтобы показать, «как древнее царство теней обратилось в законченный ад, а древний мрачный повелитель его – в совершенного дьявола» [Там же. С. 64].

Кроме того, аксиология замысла поэмы Гейне связана с его пониманием центральной философской, фаустианской коллизии: «Ненависть к папству и вообще к католической церкви ярко выступает повсюду в сказании о Фаусте». Его подлинной идеей «был бунт реалистической, сенсуалистической жажды жизни против спиритуалистической древнекатолической аскезы» [Там же. С. 41, 35]. «С наивной наглядностью» здесь представлена «борьба между религией и наукой, между авторитетом и разумом, между верой и мышлением, между покорным отречением и дерзкой жаждой наслаждения <...>» – пишет Гейне [Там же. С. 30]. За экспрессивным стилем прослеживается четкая конфигурация авторской мысли, противопоставляющей католическую теократию (Ватикан под властью пап) и протестантскую теократию (Женева под властью Кальвина). Гейне понимал протестантизм очень широко. Он почувствовал «новую, демократическую и протестантскую стихию» в античном трагике Еврипиде в противоположность «олимпийски-католическому Аристофану» [Там же. Т. 6. С. 197]. Писатель не раз подчеркивал «протестантскую ясность» истинной литературы [6. С. 159]. Родина Фауста в народных книгах – Виттенберг – «является местом рождения и лабораторией протестантизма», – подчеркивал поэт [3. Т. 9. С. 30]. Гейне не был приверженцем католицизма. В такой

³ «Описание непостоянства злых демонов» (1612), «Невероятность и неверие в чары» (1622) и «Колдовство» (1627).

принципиальной позиции, как противостояние папству, «папистскому» идолопоклонству, он солидаризировался с протестантами. Гейне противопоставляет себя тем немецким романтикам, которые «образовали нечто вроде очереди перед римской церковью», бросились «с фанатическим пылом в лоно католической церкви», боролись «против просветительства и протестантства». Они отдавали предпочтение не религиозной культуре Германии, но влиянию романских стран, пролагали путь к мифу через религиозный мистицизм, дышали «только феодальным средневековьем» [3. Т. 6. С. 164, 206].

Однако, оставаясь сторонником духа протестантской церкви, Гейне между тем был чужд ее догматике и «тиранической букве» [Там же. С. 91, 79]. По его собственному утверждению, он ни к чему не подходил «со строго буквальной точки зрения» [Там же. С. 128]. Но самым главным представляется убежденность Гейне в том, что Божественное начало жизни не предполагает конфессиональной конкретизации: оно символизирует не отдельную конфессию, но вечность и совершенство. В демонизме все(лже)церковности Гейне видит отсутствие органического содержания, которое вырастает из национальной почвы. Сам писатель не различает виды аскетизма в католической и реформаторской традициях. С его точки зрения, Женева конфессиональной эпохи отличалась мелочной регламентацией всех сторон жизни. Гейне отмечал также жесткий детерминизм швейцарского учения, суровое отношение к чувственно-визуальной стороне в богослужении и в жизни [15]. Лютер, по мнению Гейне, по происхождению «нижнесаксонский мужик», прежде всего, противостоял грубым проявлениям народной веры – суевериям [3. Т. 6. С. 167]. По убеждению писателя, верующих из народа не беспокоила согласованность религиозных воззрений. Они имели свои представления о Дьяволе, потустороннем мире. При этом жизнь и творчество, считает Гейне, неотделимы от «теплой, многоцветной чувственности» и «религии радости», от природной, стихийной, непосредственной формы религиозности [Там же. С. 25]. Сам писатель, по его словам, следует «религии сердца».

В обострении конфликта с интерпретацией образа Фауста у Гёте Гейне нашел возможность его развития в плане и содержания и формы. Он соединил оппозиции в образе танца, наделив его конкретно-историческим и метафорическим смыслом. Писатель создает своеобразную мистерию искушения танцем. В основу поэмы положен реальный эпизод из истории женовской Реформации 1541–1564 гг.⁴ В 1546 г. Совет почти в полном составе был приговорен к публичному покаянию за участие в танцах, источник искусов и соблазнов. При Кальвине даже высших сановников наказывали за танцы: сфера деятельности светской власти должна касаться всех членов христианского Тела. На взгляд Гейне, формальной дисциплине подчиняются, но не следуют сердцем. Нарушая меру, доктринальная

⁴ Гейне понимал, насколько связаны балетные пачки, клобук и корона. Это было время, когда «красивая плясунья» Лола Ментес забрала власть над Баварией. Король Людвиг осыпал милостями ее, выдававшую себя за испанскую танцовщицу [2. С. 174].

одержимость (принципами, законами разума) переходит в иррациональность. Застывшая связь идей приводит к экстатическому поведению и к хаотической пляске. В «Демонии колдунов» («La Démonomanie des Sorciers», 1580) Жана Бодена Гейне прочитал рассказ о том, как Дьявол «принудил танцевать благочестивый город Женеву, этот кальвинистский Иерусалим!». Писатель с иронией замечал, что у него возник замысел создать балет под названием «Пляшущая Женева»: «<...> чопорные, угловатые фигуры учителей и священников вдруг завертелись в гальярде!» [3. Т. 9. С. 41]. Таким образом, в поэме антиномичное смысловое единство составляют запрещаемые танцы эпохи Реформации и балет персонажей поэмы, имеющий роковой, наступательный характер неуправляемой силы. Он соотносится с плясками смерти старинных легенд и образует устойчивую эмоциональную среду в художественном словаре автора.

Дьявол унижает Фауста заурядностью и пошлостью: «<...> из раскрывшегося пола, как из цветочной корзины, подымается балерина в обычном газе и трико и начинает выделывать самые банальные пируэты». Танцоры исполняют «самые банальные па», – пишет Гейне [Там же. С. 12, 13]. Мефистофель – «великий танцмейстер», «“утонченный дух”, большой барин, очень знатный и высокопоставленный в адской иерархии» – переходит в женское естество кокетливой танцовщицы, «улыбающегося изящного существа» [Там же. С. 12]. Феминизация Дьявола в поэме Гейне соответствует народной традиции. В народных книгах о Фаусте Дьявол охотно принимал образ красивой женщины – Мефостофелы, Мефостофелессы⁵. Изменение морфологической структуры имени приводит к фигуре подмены, к морфо-логике. Явления, отношения перерождаются и переворачиваются. Дьявол «благоприятствует танцевальному искусству, желая досадить благочестивым людям» [Там же. С. 41]. Среди женских партий Гейне отдает предпочтение именно ей: она обрела в либретто выразительные танцевальные монологи. Мефистофела выступает в роли хореографа, инициатора поэтической идеи балета. Она обучает Фауста ухищрениям профессионального танцора, архитектонике движений.

«Высшая школа классического танца» предполагает академические формы, этикетную и риторическую эстетику. Но Мефистофела искажает хореографическую стилистику, фривольно толкует движения классического балета. Во время кадрили страсть принимает все более дерзкие формы. Фауст-ученик исполняет с Мефистофелой замысловатые фигуры и вакхические танцы. В повадке Фауста, «во всем его существе проявляется смесь беспомощности и мужества, учительской неуклюжести и вызывающей докторской спеси». Фауст проявляет отвращение «ко всей этой готической вакханалии, которая представляет собой лишь грубое и низменное издевательство над церковным аскетизмом и противна ему не менее, чем этот последний» [Там же. С. 14, 19], но принимает в ней участие. В поэме Гейне классический и характерный танцы служат пластическим выражением ан-

⁵ В старинных народных книгах Дьявол называется Мефостофилем.

титезы «дух и плоть». С одной стороны, танец – культурный и социальный феномен – в идеале представляет собой необычное и чудесное зрелище. Человек, через это чувство живой силы, совершает выбор в пользу истины. С другой стороны, танец превращается в коллективный экстаз, который становится метафорой губительной страсти. Трактовка танца из-за сходства с «плясками смерти» усиливает трагический пафос сцен.

Внутренние коллизии выражены в раздвоенности танцевальной партии, через пластическое противопоставление Фауста и его страстей, в отражениях «легкомысленного кордебалета преисподней». Гейне вводит в форму балетного спектакля элементы низового искусства в виде сюит характерных танцев. Итальянская «гальярда», изобретенная Дьяволом, становится лейтмотивом произведения [З. Т. 9. С. 40]. Этот действенный танец, *pas d'action*, утрачивает свою непосредственную и наивную жизненную форму, сочетается с «пародийной» драматургией.

Кордебалетный ансамбль превратился из «фона», на котором действуют персонажи, в полноправного участника представления. Массовые танцы, являясь драматургическим элементом в развитии сюжета танцевальной поэмы Гейне, характеризуют место действия, среду. Ссылаясь на старинные книги, поэт замечает, что «во времена доктора Фауста уже существовал бесовский кордебалет» [Там же. С. 39]. Он подтверждает этот факт выдержками из жизнеописания Кристофа Вагнера, ученика Фауста. В одной из глав рассказывается, как «великий беспутник» Вагнер давал в Вене пир. В третьем действии Гейне описывает «конвент», или «рейхстаг» ведьм, их «бесовское собрание» на Блоксберге и «сладострастную тягу к пляске» [Там же. С. 43, 45].

В своей танцевальной поэме о Фаусте Гейне дает экспрессивно-гротескное изображение реальности, в соответствии с принципом аксиологической инверсии. В ней отсутствуют описания переходов – из реального мира в фантастический и обратно, внутри инобытийного, волшебного мира. Происходит искажение, деформация образов и ценностей, «оборотничество» персонажей. Человек изображается в категориях животного мира и наоборот: «безобразная обезьяна» превращается в «стройного красавца танцора», танцовщицы становятся чудовищами [Там же. Т. 6. С. 13, 16]. Предметы наделяются признаками живых существ. Природа населена мифологическими существами, которые олицетворяют ее тайную жизнь и отражают качества, присущие людям.

Вместе с тем автор воплощает строгое триединство пространственной организации художественного мира либретто. Он совмещает три уровня легенды о Фаусте. Первый уровень – архаический: роман Фауста с герцогиней, избранницей Сатаны. Второй – античный и ренессансный: писатель посвятил отдельное действие истории Елены Спартанской. Третий – бюргерский, в его центре – свадьба со скромной дочерью бургомистра, когда Фауст возвращается в сферу существования человека. Персонажи образуют строгую классическую структуру. Разыграна каноническая схема любовного треугольника.

Особое внимание уделено финалу поэмы, в котором очевидно очередное отталкивание от развязки трагедии Гёте. По убеждению Гейне, разрешение конфликта затрагивает глубокие уровни структуры мифа. Он выделяет сотериологический аспект – мотив осуждения, спасения – и не принимает «оправдательный» финал. В топографии поэмы предстают зримый образ мира и его ценностные пределы: представления об искушении, истине и воздаянии. Понимание воздаяния, направленного на восстановление справедливости, восходит к фольклору. В отличие от фольклорных историй, в протестантской гуманистической традиции, в набросках Лессинга и в трагедии Гёте душа Фауста обретает прощение и спасается. Гейне отрицает идею апокатастасиса, всеобщего спасения, согласно которой грешники, приняв очистительное страдание, вернутся к Богу. Он сопротивляется примирительной вере в состоявшуюся победу добра, истины, когда через мучения душа приходит к свету истины. «В этой второй части Гёте освобождает некроманта от когтей дьявола; он не посылает его в ад, но торжественно возносит в царство небесное в сопровождении пляшущих ангелочков, этих католических купидонов, и жуткий договор с дьяволом, внушавший нашим отцам панический ужас, кончается как фривольный фарс, – я чуть было не сказал: “как балет”» [3. Т. 9. С. 26]⁶.

Гейне домысливает биографию литературных героев и предлагает наименее ожидаемый исход ситуации. Фауст просит руки дочери бургомистра, на свадьбе они «чинно исполняют пристойнейшую пляску Гименей» [Там же. С. 24]. Мефистофела, женщина-вдохновительница, остается демоном. Дьявольское начало и вакханалия нечистых сил торжествуют. Но Фаусту, обретающему гармонию и любовь, не удастся избежать трагической участи. Мефистофела душит его, превратившись в змею. Здесь Гейне, в котором жил «дух еврейских пророков» и его «божественного родича Иисуса Христа», обращается к демонологии евреев [Там же. Т. 6. С. 65]. Согласно легендам Лилит-суккуб соблазняет мужчин. В христианской традиции суккуб воплощает Дьявола в женском облики. Ее спутником является змея.

Идея жанра вырисовывалась в сознании писателя также в самом начале создания произведения, в 1820-е гг. В письме Фарнхагену фон Энзе от 14 мая 1826 г. Гейне замечает: «<...> для вас недостаточно, чтобы я показал, сколько звуков издает моя лира, вам хочется услышать, как эти звуки сливаются в целостный большой концерт. Таким концертом будет мой “Фауст”, который я пишу для вас» [Там же. Т. 9. С. 408]. Автор сравнивает драматические сцены с «организмом» концертного исполнения, в котором участвуют музыканты и слушатели. Подобный концерт заслуживает названия «рапсодия».

⁶ Неодобрительное сравнение с балетом не случайно. В балетоведении отсутствовали дефиниции классического наследия. Балет существовал как один из элементов оперного спектакля. Хореографические эпизоды вносили дисгармонию в действие, переклочки восприятие с одного «языка» на другой, уничтожая правдоподобие.

Гейне дает уникальное определение в применяемой жанровой классификации. Смысловая многозначность жанра «танцевальной поэмы» приводит к неопределенности значения, к антиэмфазе. Словосочетание «танцевальная поэма» создано по типу «симфоническая поэма». Заметим, что Гейне называет «поэмой» и трагедию Гёте [3. Т. 9. С. 26]. Авторское жанровое определение имеет сложную мотивировку. Оно включает жанровую рефлексию, не являясь литературоведческим понятием. Гейне заимствует определение из музыки, выходя за границы выразительности, присущей литературе. Он прибегает к универсализации языка описания: с помощью термина «поэма» он выстраивает линию взаимодействия, синтеза литературы, музыки и танца. Семантический ореол вокруг понятия «поэма» сформировали сочинения Дидро. На развитие литературной и хореографической мысли повлияли его «Беседы о “Побочном сыне”» (1757). Конечно, нужно учитывать эстетические установки конкретной эпохи. При возможном созвучии идей Дидро, их значение может быть понято только в контексте эстетики просветительского реализма. По убеждению французского философа, поэма является идеальным воплощением мелодико-танцевального образа. В «Беседе третьей» Дорваль определяет – от имени автора – задачу театра и музыкальной сцены: придать танцу форму поэмы. «Танец – это поэма. Такая поэма должна бы иметь свое отдельное представление. Это подражание посредством движений, которое требует содействия поэта, художника, музыканта и пантомимиста» [16. С. 198].

Кроме того, известно, что Гейне «изучал несметическую часть Азии» по трудам «подлинного санскритолога среди немцев» Франца Боппа [3. Т. 6. С. 192]. В них упоминались трактаты по технике хореографии. Они входили в круг сочинений по теории драмы и сценическому искусству. Древнеиндийские эпические поэмы «Рамаяна» и «Махабхарата» изображались в танце. Писатель рассматривал первый пролог к «Фаусту» в восточно-ориентальном культурном контексте: «Гёте в начале “Фауста” использовал “Сакунталу”», – писал Гейне [Там же. Т. 9. С. 160]. Имеется в виду пролог к драме Калидасы «Сакунтала» (приблизительно V в.).

Вместе с тем сюжет либретто Гейне отвечает драматическому жанру. Театральный деятель Г. Лаубе не раз повторял, что в основании таланта Гейне лежала страсть к драматической форме [2. С. 369]. Сюжетно-образная концепция выстроена автором с учетом законов условности балетного театра. Пластика, ритм не могут выразить все мыслительные процессы. Но при этом они углубляют экспрессивный смысл произведения. Автор передает танцевальное (пластическое) обозначение сил миропорядка как целого. Они наличествуют в мире еще до совершаемых ими действий.

Подведем итог. Поэма является единственным произведением Гейне на сюжет «Фауста», но фаустианская идея воплощена во многих его сочинениях. История Фауста органически встраивается в персональный миф автора и становится фактом его биографии. В понимании Гейне, миф о Фаусте отражает изменения, которые происходят с человечеством на протяжении столетий. Образ прирастает смыслами традиционными и вместе с тем

глубоко личными. То, что в 1840-е гг. оформилось в личную жизненную философию, уже существовало в его сознании в 1820-е гг., когда возник замысел произведения. Идея обрела программный характер: она развернулась как модус существования художника, стала формой осмысления опыта предыдущих поколений и, в определенной мере, формой его преодоления.

Произведение свидетельствует о том, какие общие темы владели сознанием поэта. Он находил их в историческом опыте и в фольклорных, литературных сюжетах. Причем именно мифопоэтическая образность изначально формирует облик текста. Гейне рассматривает мир мифа как гармоничный и аксиологически упорядоченный. Фольклорные образы являются константой поэтики Гейне, даже если они воплощены в сниженной форме. В представлении писателя, народно-религиозная традиция является основой аксиологической, культурной, исторической картины мира. Сказание о Фаусте привлекается Гейне и в сферу межконфессиональных конфликтов. Танец и религиозные образы оказываются в одном аксиологическом контексте: идея может подчинить себе естественное начало, разрушить единство с жизнью вещей и природы, искушение связано с возмездием.

Небольшая по объему «танцевальная поэма» вызывает в восприятии психологический эффект развернутого повествования. Поэма вместила трагедию и бурлеск, дивертисмент. Одни жанровые формы проявляются внутри других. Литературный, музыкальный материал дает представление о способах формирования сценарной драматургии XIX в. Фаустовский сюжет возникает как рефлексия над предельными универсалиями культуры. Первое место в этом процессе Гейне отводит «просвещению чувств». Оно является конституирующим принципом культуры и цивилизации. Гейне, подобно Гёте, и своей жизни придавал черты художественного произведения [17. Р. 15].

Литература

1. *Brisson E.* Faust. Biographie d'un mythe. Paris: Ellipsis, 2013. 360 p.
2. *Гейне* в воспоминаниях современников / подгот. текста и коммент. А.С. Дмитриева. М.: Худож. лит., 1988. 575 с.
3. *Гейне Г.* Собрание сочинений. : в 10 т. М.: Худож. лит., 1956–1959.
4. *Слонимский Ю.И.* Драматургия балетного театра XIX века: Очерки. Либретто. Сценарии. М.: Искусство, 1977. 343 с.
5. *Красовская В.М.* Западноевропейский балетный театр: Очерки истории. Романтизм. СПб.: Лань, 2008. 512 с.
6. *Карп П.М.* Балет и драма. Л.: Искусство, 1980. 246 с.
7. *Guest I.* Jules Perrot. Master of the Romantic Ballet. London: Dance Books, 1984. 383 p.
8. *Meier A.* Faustlibretti. Geschichte des Fauststoffs auf der europäischen Musikbühne nebst einer lexikalischen Bibliographie der Faustvertonungen. Frankfurt am Main; Bern; New York; Paris: Lang, 1990. 828 s.
9. *Sträßner M.* Tanzmeister und Dichter. Literaturgeschichte(n) im Umkreis von Jean Georges Noverre, Lessing, Wieland, Goethe, Schiller. Berlin: Henschel, 1994. 307 s.
10. *Salmen W.* Goethe und der Tanz. Tänze – Bälle – Redouten – Ballette – im Leben und Werk Hildesheim. Zürich; New York: Olms, 2006. 138 s.

11. Лукач Д. Теория романа: (Опыт историко-философского исследования форм большой эпики) // Новое литературное обозрение. 1994. № 9. С. 19–78.
12. Эккерман И.-П. Разговоры с Гёте в последние годы его жизни. М. : Худож. лит., 1986. 669 с.
13. Keppler-Tasaki S. Die doppelte Lucinde: Verdeckte Kriegsführung zwischen Goethe und Friedrich Schlegel. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. Stuttgart, 2009. № 83. H. 3. S. 375–395.
14. Шевырев С.П. Елена, классическо-романтическая фантасмагория. Между-действие къ Фаусту из соч. Гёте // Московский вестникъ. Журнал, издаваемый М. Погодинымъ. М., 1827. Ч. 6. С. 79–93.
15. Гарнак А. фон. История догматов. Общая история европейской культуры : в 7 т. СПб. : Брокгауз-Ефрон, 1911. Т. 6: Раннее христианство. 468 с.
16. Дидро Д. Беседы о «Побочном сыне» // Дидро Д. Эстетика и литературная критика. М., 1980. С. 135–207.
17. Safranski R. Goethe: Kunstwerk des Lebens: Biographie. München : Carl Hanser Verlag, 2013. 750 s.

HEINE'S DANCE POEM "DOCTOR FAUST": THE AXIOLOGY OF THE CONCEPTION

Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Filologiya – Tomsk State University Journal of Philology. 2018. 53. 164–178. DOI: 10.17223/19986645/53/11

Galina M. Vasilyeva, Novosibirsk State University of Economics and Management (Novosibirsk, Russian Federation). E-mail: personal_work@mail.ru

Keywords: H. Heine, J.W. Goethe, axiological dominant, mythopoetic thought, national soil, confessional age, dance temptation, requital.

The article examines a work by Heine which indicates methods of the formation of the scenario dramatic art of the 19th century. The “dance poem” was written between two revolutions. The writer considers the Faust idea in the context of the confessional era (European Reformation). The poem has a relevant historiosophical content. It raises the question of whether it is possible to make a transition to the kingdom of freedom through violence. The aim of the article is to study the Faust tradition in Heine’s works, taking into account the main components of the cultural consciousness of the age – artistic and aesthetic, religious and philosophical. In connection with the aim, the signs of self-reflection (writer’s reflection on text development) are analyzed, the Faust theme projection onto political and confessional issues is considered. The author’s interpretation is included in the text of the poem: images refract in the system of concepts. The artistic text of a heterogeneous genre nature is studied. The analysis of the genre specificity of the poem allows to address a more general problem: the degree of tradition and innovation of Heine’s art system.

In Heine’s literary biography, Goethe’s figure took an exclusive place. The writer considered that such books as *Faust* refine taste. He was convinced that everyone had to write his own Faust tragedy. Heine believed that Goethe did not achieve the goal. He did not feel the true spirit and the inner soul of the legend about Faust. Heine stresses the uniqueness of the forms of mythopoetic thinking. In the middle of the 1820s, the writer composed a drama about Faust. In the 1840s, he went back to the conception and formed it in a productive disagreement with his main interlocutor – Goethe. Heine regarded his poem as congenial to folk books and not inferior in the artistic attitude to the tragedy of the predecessor. Heine’s interpretation is based on the vast tradition of prototexts. Heine, first of all, refers to the legend of Faust of the 16th century, and its version in the folk book by Johann Spies “Historia von Dr. Iohann Fausten, dem weitbeschreiten Zauberer und Schwartzkünstler etc.”, which emerged in the Protestant environment and which is based on folklore genres.

In the topography of the scenes there is a visible image of the world and its axiological limits: perceptions of temptation, truth, requital. The writer emphasizes the soteriological

aspect – the motive of salvation – and does not accept the “acquittal” finale. The understanding of requital aimed at restoration of justice goes back to folklore. In the German Protestant humanistic tradition, in Goethe’s tragedy Faust’s soul finds forgiveness and escapes. Searching for the way of salvation in culture is connected with a discussion of the ways to achieve it (ascesis, love, predestination of events). Heine denies the idea of apocatastasis, universal salvation, according to which sinners will return to God by taking the cleansing suffering.

References

1. Brisson, E. (2013) *Faust. Biographie d'un mythe* [Faust. Biography of a myth]. Paris: Ellipsis.
2. Dmitriev, A.S. (ed.) (1988) *Geyne v vospominaniyakh sovremennikov* [Heine in the memoirs of contemporaries]. Moscow: Khudozh. lit.
3. Heine, H. (1956–1959) *Sobranie sochineniy.: v 10 t.* [Works: in 10 vols]. Translated from German. Moscow: Khudozh. lit.
4. Slonimskiy, Yu.I. (1977) *Dramaturgiya baletnogo teatra XIX veka: Ocherki. Libretto. Stsenarii* [Dramaturgy of the ballet theater of the 19th century: Essays. Libretto. Scenarios]. Moscow: Iskusstvo.
5. Krasovskaya, V.M. (2008) *Zapadnoevropeyskiy baletnyy teatr: Ocherki istorii. Romanizm* [West European Ballet Theater: Essays on History. Romanticism]. St. Petersburg: Lan’.
6. Karp, P.M. (1980) *Balet i drama* [Ballet and drama]. Leningrad: Iskusstvo.
7. Guest, I. (1984) *Jules Perrot. Master of the Romantic Ballet*. London: Dance Books.
8. Meier, A. (1990) *Faustlibretti. Geschichte des Fauststoffs auf der europäischen Musikbühne nebst einer lexikalischen Bibliographie der Faustvertonungen* [Faust librettos. History of the Fausts on the European music stage together with a lexical bibliography of the Faust settings]. Frankfurt am Main; Bern; New York; Paris: Lang.
9. Sträßner, M. (1994) *Tanzmeister und Dichter. Literaturgeschichte(n) im Umkreis von Jean Georges Noverre, Lessing, Wieland, Goethe, Schiller* [Dance master and poet. Literary history in the circle of Jean Georges Noverre, Lessing, Wieland, Goethe, Schiller]. Berlin: Henschel.
10. Salmen, W. (2006) *Goethe und der Tanz. Tänze – Bälle – Redouten – Ballette – im Leben und Werk* [Goethe and the dance. Dances – balls – redoubts – ballets – in the life and work]. Hildesheim; Zürich; New York: Olms.
11. Lukach, D. (1994) *Teoriya romana: (Opyt istoriko-filosofskogo issledovaniya form bol'shoy epiki)* [Theory of the novel: (The experience of historical and philosophical study of the forms of the great epic)]. *Novoe literaturnoe obozrenie*. 9. pp. 19–78.
12. Ekkerman, I.-P. (1986) *Razgovory s Gyote v poslednie gody ego zhizni* [Conversations with Goethe in the last years of his life]. Moscow: Khudozh. lit.
13. Keppler-Tasaki, S. (2009) Die doppelte Lucinde: Verdeckte Kriegsführung zwischen Goethe und Friedrich Schlegel [The double Lucinde: Covert warfare between Goethe and Friedrich Schlegel]. *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*. 83(3). pp. 375–395.
14. Shevyrev, S.P. (1827) Elena, klassicheskoye-romanticheskaya fantasmagoriya. Mezhdudeystvie k” Faustu iz soch. Gyote [Elena, the classic-romantic fantasy. Interaction with Faust from Goethe’s works]. *Moskovskiy vestnik*”. 6. pp. 79–93.
15. Garnak, A. von. (1911) *Istoriya dogmatov* [History of dogmas]. In: Kareev, N.I. & Rostovtsev, M.I. (eds) *Obshchaya istoriya evropeyskoy kul'tury: v 7 t.* [The general history of European culture: in 7 vols]. Vol. 6. St. Petersburg: Brokgauz-Efron.
16. Diderot, D. (1980) *Estetika i literaturnaya kritika* [Aesthetics and literary criticism]. Translated from French. Moscow: Khud. lit. pp. 135–207.
17. Safranski, R. (2013) *Goethe: Kunstwerk des Lebens: Biographie* [Goethe: Artwork of Life: Biography]. Munich: Carl Hanser Verlag.