

И.А. Черненко

**БЕС
ЗАБАВЛЯЮЩИЙСЯ,
ИЛИ ИГРЫ,
В КОТОРЫЕ ИГРАЕТ
МЕФИСТОФЕЛЬ**

Одним из самых интересных и сложных объектов исследования в гётеведениии представляется система образов «Фауста», структурированная относительно пары центральных персонажей трагедии.

Выделяя фигуру Мефистофеля, который рассматривается в границах архетипа трикстера, автор статьи обращается к недостаточно изученной сфере комического в «Фаусте». Концептуально и детально представленный феномен трикстера проиллюстрирован в статье целым комплексом эффектных наблюдений.

Черненко Ирина Анатольевна — канд. филол. наук, доцент кафедры теории и истории мировой литературы Южного федерального университета

© 2007 г. И.А. Черненко

Но, помнится, тогда со скуки,
Как арлекина, из огня
Ты вызвал наконец меня.
Я мелким бесом извивался,
Развеселить тебя старался,
Возил и к ведьмам и к духам,
И что же?

А.С. Пушкин «Сцена из Фауста»

В трагедии И.В. Гёте «Фауст» Мефистофель определяет себя как «Часть той силы, / Которая всегда хочет зла и всегда создает доброе» [Goethe, s. 104]. Безусловно, эта весьма знаменитая самооценка имеет философский смысл и соотносится с мировоззренческими установками Гете. Но тот же самый парадокс означает, что результат любой деятельности Мефистофеля предсказуемо противоположен задуманному, и характеризует лукавого демона-искусителя как трикстера.

Целый ряд проявлений Мефистофеля (которого можно назвать самым склонным к игре и перевоплощениям персонажем Гёте) соответствует ипостасям многогранного феномена трикстера.

Фигура трикстера, как правило, генетически связана с фигурой персонажа-творца. Метафизический смысл мифологической пары «культурный герой — трикстер», по мнению А.Ф. Косарева, состоит в трансляции величайшей диалектической идеи, раскрывающей сущность развития и творчества. «Если культурный герой создает материальные и духовные ценности, социальный порядок и культурные традиции, а герой-трикстер своими действиями постоянно разрушает или отрицает их, то тем самым он

побуждает своего «положительного брата» создавать новые ценности, новый порядок, новые традиции. И действительно, новое всегда возникает путем отрицания или разрушения старого: порядок возникает из хаоса. Философия развивает эту мысль с античных времен» [Косарев, 2000, с. 19]. По словам Господа из «Пролога на небе», Мефистофель-плут (*der Schalk*) как раз призван побуждать человека к активной деятельности, которая «может слишком легко ослабеть» (S. 75), если человека не дразнить.

Мефистофель должен помешать человеку полюбить «безусловную тишину» (S. 75) и остановиться в своем развитии. Преодолевая очередное искушение Мефистофеля, герой вступает в новую фазу бытия, никогда не возвращаясь к прежнему своему состоянию. По словам И.Ф. Волкова, «каждый эпизод трагедии — новый жизненный опыт для Фауста, гарантия, что в дальнейшем с ним того же не повторится» [Волков, 1970, с. 214].

1. Близнец-трикстер Фауста

Доктор Иоганн Фауст (герой немецкой народной книги) продает свою душу дьяволу в погоне за властью и знанием, вместе с которыми получает необычайную магическую силу. Как «устрашающий пример дьявольского соблазна на пагубу тела и души» [История..., 1990, с. 505] истолковывает эту историю Иоганн Шпис, составитель первой из доступных нам версий народной книги. Искушение, которое обращается грехопадением, знаменитому чародею и чернокнижнику предлагает здесь демон Мефостофель, «слуга адского князя в странах востока» [там же, с. 515].

В отличие от Мефостофеля, Мефистофель в «Фаусте» И.В. Гёте не враждебен Богу, а значит человечеству и Фаусту, он, скорее, благожелательный демон, который в ряде случаев выступает как близнец-трикстер главного героя.

То, что пара центральных персонажей трагедии Гёте легко проецируется на близнечную мифологическую пару (культурный герой и трикстер), М.М. Бахтин назвал пережитком «парности (двутелости) образа» [Бахтин, 2000, с. 235]. В качестве иллюстрации «своеобразного использования парности» исследователь вспоминает только сцену парного любовного свидания (Фауст — Гретхен, Мефистофель — Марта). Подтверждая точку зрения Бахтина, приведем несколько примеров, интерпретирующих феномен парности.

1. Во время Вальпургиевой ночи Фауст и Мефистофель погружаются в атмосферу дьявольской мистерии и отдают дань «регламенту», приглашая на танец ведьм. Фауст выбирает молодую красивую ведьму, у которой впоследствии изо рта во время пенья выскочит красная

мышка. Мефистофель же приглашает старую ведьму. Вполне в духе праздника герои обмениваются с партнершами эротическими намеками. Реплики Мефистофеля и старой ведьмы долгое время считались весьма неприличными, и хотя разговор Фауста с молодой ведьмой менее откровенен, смысловой и ритмический параллелизм происходящего очевиден.

Реплика Фауста: «Einst hatt ich einen schönen Traum;

Da sah ich einen Apfelbaum...»

[*Однажды мне приснился прекрасный сон;*

Я увидел яблоню...]

Реплика Мефистофеля: «Einst hatt ich einen wüsten Traum;

Da sah ich einen gespaltnen Baum...»

[*Однажды мне приснился распутный сон;*

Я увидел расщепленное дерево...] (S. 187).

2. Мефистофель, подобно Фаусту, занят поисками идеала во время Классической Вальпургиевой ночи. Стремлению Фауста к Елене здесь соответствует интерес Мефистофеля к фессалийским ведьмам. Именно напоминанием о них Гомункул увлекает Мефистофеля в Грецию.

3. В пятом акте Фауст и Мефистофель ведут параллельную деятельность, создавая новые земли в борьбе со стихией моря. При этом благие помыслы Фауста воплощаются при помощи жестокого вмешательства Мефистофеля — зрителя работ.

4. Мефистофель переодевается в Фауста, и студент дважды принимает Мефистофеля в одеянии Фауста за самого Фауста. Например, в «маске» (*die Maske*), которая ему «прекрасно подходит» (т.е. сюртуке и шапочке главного героя) (S. 117), Мефистофель насмехается над глупым школяром во время первого его визита, предлагая остроумный парадокс к монологу Фауста, разочарованного в науках. Оценка Фаустом собственной педагогической деятельности — «вожу учеников за нос» (S. 77) — руководит Мефистофелем, который дает комические рекомендации студенту по выбору специальности.

5. В дуэли с Валентином, когда бьется Фауст, но его шпагой водит Мефистофель, последний даже смешивает в своих репликах себя и Фауста: «Теснее ко мне, я Вас поведу. / Колите Вашей шпагой! / Только защищайтесь! Я парирую» (S. 175). Эту подмену хорошо чувствует и Валентин, восклицая: «Я думаю, что это черт фехтует!» (S. 175).

Мефистофель — классический близнец-трикстер главного героя: практически во всех параллельных примерах он предлагает сниженный, комический, площадной или деструктивный, вариант к действиям Фауста. Но сущность Мефистофеля как демонического плута и комика проявляется и во множестве других случаев.

Он злобно проказничает, дурачась в погребке Ауэрбаха и в кухне ведьмы. Он болтает непристойности на Брокене, создает непредска-

зуюмую суматоху, исполняя роли Тощего, Скупости, Зоило-Терсита в сцене придворного маскарада. Например, его Зоило-Терсит объявляет: «Я разбраню вас всех подряд» (S. 229), а Скупость делает неприличные жесты, эпатирует публику, за что Герольд называет возмутителя спокойствия «злонамеренным шутником» (S. 238) и жезлом изгоняет из зала.

Демоническим пересмешником Мефистофель выступает в оскорбительной серенаде Маргарите, а также в злокозненных проделках в ожидании смерти Фауста, когда он приказывает лемурам рыть *Grab* (могилу) вместо *Graben* (канавы),

И, может быть, самым главным маркером трикстерской природы персонажа является эпизод, когда Мефистофель, замороженный и, как он говорит, «обманутый» (*getäuscht*) (S. 417), попадает впросак в споре с Господом, выпуская из рук душу Фауста.

2. Шут Бога и разоблачитель условности

Игра и лицедейство как жизненные принципы, как стиль поведения отличают остроумного Мефистофеля. Этот комический дух затеял пари со всеведущим Господом, который изначально поставил его в известность о результате эксперимента над человеком. Он вполне проявил свою страсть к игре, когда обнаружил перед Господом, что удовольствие от процесса искушения человека для него выше результата — победы в споре: «...мертвецами / Я всегда занимаюсь с неудовольствием, / Больше всего мне милы полные, свежие щеки. / Для трупа меня нет дома; / Я кажусь себе кошкой, играющей с мышью» (S. 75).

Христианская антитеза «божественное — дьявольское» в трагедии почти сглажена. Мефистофель на небесах — шут самого Бога, он имеет право высказывать недовольство, например, человеком, так как слово шута неприкосновенно и здесь. Мефистофель на земле (с его острословием по поводу всех проявлений жизни, с его эротическими шутками и нападками на церковников) — разрушитель феодального фона и «дурной условности» [Бахтин, 2000, с. 91], как герой шванков или фабль.

К тому же Мефистофель выступает как разоблачитель условности на совершенно ином уровне — на уровне всего произведения: он несколько раз нарушает сценическую иллюзию, обращаясь к зрителям или сходя с котурнов, в сценах «Тесная готическая комната» (акт 2), «Внутренний двор замка» (акт 3) и «Горная местность» (акт 4).

1. Грубиян-бакалавр, выросший из наивного студента, снова посещает Фауста в «тесной готической комнате» (акт 2) и снова его встречает переодетый Мефистофель. В обращении бакалавра к Мефистофелю скрыт намек на то, что профессором овладело старческое слабоумие: «Если, старый господин, мутные воды Леты / Не промыли лысую го-

лову, склоненную к плечу, / Тогда узнайте ученика, который приходит к вам...» (S. 266). Имя реки забвения в качестве компонента развернутой метафоры и в сочетании с определением „*trübe*“ [мутные (воды)] становится вычурно ядовитым обозначением забывчивости прежнего кумира.

Грубый напор бакалавра заставляет Мефистофеля все ближе придвигать кресло к зрителям. Затем он обращается к партеру с иронической просьбой о спасении: «Здесь наверху меня лишают света и воздуха, / Может быть, у вас я найду приют?» (S. 267).

После того как бакалавр уходит, Мефистофель от своего имени произносит монолог о преходящем характере юношеского натиска. Специально для молодежи в партере, которая «остается холодна» к его словам, Мефистофель добавляет: «Черт стар, / Так постарейте, чтобы его понять!» (S. 268).

2. Участниками классически-романтической фантазмагии третьего акта являются как стилизованные античные персонажи (Елена и хор), так и персонажи, соотносимые с другими эпохами (Фауст, Эвфорион, Линкей, юноши). Мефистофель-Форкиада, персонаж, имеющий два лица (точнее, лицо средневекового демона и маску античного монстра), становится связующим звеном между обоими множествами.

Именно этот двуликий персонаж разрушает сценическую иллюзию, когда снимает маску, тем самым давая понять, что представление в духе греческой трагедии было поставлено не без его участия. Ремарка весьма красноречиво на это указывает: «Форкиада на прощениуме исполински выпрямляется, сходит с котурнов, снимает маску и покрывало и оказывается Мефистофелем, готовым в случае надобности, объяснить пьесу в эпилоге» (S. 363; ремарка приведена в пер. Б. Пастернака).

3. Самое неожиданное нарушение сценической иллюзии осуществляется Мефистофелем в сцене «Горная местность» (акт 4). Вызвав на помощь Императору троих сильных, Мефистофель обращается к зрителям с критикой по поводу (современного Гете) увлечения рыцарями и рыцарской тематикой: «...аллегорически представленные как негодяи, / Они еще больше понравятся» (S. 372).

Мефистофель руководит происходящим и в этом случае, режиссируя ход спектакля, разыгрывающегося на арене военных действий.

3. Лицедей (комедиант)

Мефистофель на земле — еще и лицедей, который с удовольствием разыгрывает окружающих и надевает маски, становясь черным пуделем, школяром, Фаустом, шутком Императора, Тощим, Зоило-Терситом, Форкиадой и т.д.

То, что Мефистофель мыслился Гете как комический актер, причастный режиссуре, и в ряде случаев даже как сценарист представлений, подготовленных для Фауста, становится очевидным при сопоставлении прологов трагедии. «Театральное вступление» и «Пролог на небе» друг другу изоморфны и представляют собой варианты единой экспозиционной сцены.

Прологи и в театре, и на небе выстроены так, что ядро каждого составляет спор. Эстетическая дискуссия из «Театрального вступления» своеобразно отражается в этическом споре из «Пролога на небе»: особенности и степень участия Директора театра, Поэта и Комического актера в том, чтобы достичь конечного успеха пьесы, в точности проецируются на особенности и степень участия Господа, Мефистофеля и Фауста в том, чтобы разрешить спор о человеке. К тому же мнения, которые были высказаны по эстетическим вопросам участниками спора из первого пролога, узнаваемо преломляются в истории Фауста.

Вселенная и все ее обитатели — дело рук Творца и область, подчиненная ему, о которой ему все испокон веков известно. В опыте о человеке Господь выступает как властительный наблюдатель. Ни разу не появившись в основном действии трагедии, Господь обуславливает трагическую коллизию, заключив пари с Мефистофелем, и, подобно *deus ex machina*, разрешает ее, на первый взгляд, вопреки логике произошедших событий. (Волей Господа спасен Фауст, своим предсмертным возвеличиванием мига подписавший приговор своей душе, как, впрочем, спасена и Маргарита — виновница смерти матери, брата, дочери.)

В «Театральном вступлении» персонаж, от которого зависят в той или иной мере все остальные, — Директор театра. Не будучи занят в предполагаемом спектакле, он заинтересован именно в этом спектакле более других, он никогда не был так «смущен», как в этот раз, и озабочен: «Как нам сделать так, чтобы все было свежо и ново / И смыслом понравилось публике?» (S. 67).

Директор признает: успех его театра — заслуга обоих его собеседников, но Поэту отводит особую роль в том, чтобы «понравиться толпе» настолько, что зрители будут готовы из-за билета почти сломать шеи (S. 67).

Все свои речи Директор обращает либо к обоим собеседникам, либо только к Поэту, считая нужным наставлять последнего в том, как, достигнув тайной власти, заставить толпу «удивленно глазеть» (S. 68) и стать ее кумиром. Возмущенный Поэт восклицает ему в ответ, декларируя независимость своего «высочайшего права»: «Иди и поищи себе другого раба!» (S. 69), — и излагает свою концепцию поэтической власти над миром. В ее основе «созвучие... которое, изливаясь из груди, обратно в свое сердце принимает мир» (S. 70).

Фауст — «раб» Господа (S. 74), оказавшись в водовороте событий, пропускает их через себя в соответствии с эстетическим кредо Поэта. Он созвучен тем жизненным условиям, в которых вынужден пребывать. И дело не в том, нравятся они ему или нет, а в том, что он органично вписывается в любой хронологический контекст, везде и всегда ощущая себя в реальном мире. В его восприятии с помощью Мефистофеля он, действительно, охватил временной отрезок чуть не в два-три тысячелетия. И с тем же чувством настоящего (*неусловности*) Поэт-Фауст вполне способен пережить священное мгновение, которое он же сам может представить лишь в будущем. Поэт-Фауст у Гете сначала непреодолимо стремится к древнему эстетическому идеалу, но, ощутив и прожив этот идеал в настоящем, оставляет его в прошлом; затем идеал деятельной и свободной жизни, возможный лишь в будущем, переживает в настоящем.

Комик из «Театрального вступления» — непремный участник предстоящего спектакля, но он не просто исполнитель, у него есть свое представление о целях и задачах поэтического творчества. Так же, как и Директор театра, Комик пытается навязать Поэту свою теорию. При некоторой разнице в деталях концепции Директора и Комика сходны в своей прагматической и прозаической сути. Комический актер дает рецепт лучшего напитка (*der beste Trank*), при изготовлении которого смешиваются «множество заблуждений и искорка правды» (S. 70), а Директор театра предлагал приготовить для публики рагу (*Ragout*) (S. 69). И одно, и другое блюда призваны освежить и усладить (*erquicken*) весь мир (S. 70).

Мефистофель — дух отрицанья, который «менее всего в тягость» (S. 75) Богу, — с его артистически активной натурой может быть только участником действия. Мефистофель вовлекается в игру не волей случая и даже пытается воздействовать на ее исход. Он не просто игрок и артист, он постановщик «пьесы» об испытаниях человека, и его эстетические пристрастия в точности соответствуют тому, что проповедовал Комический актер из «Театрального вступления»: образцовое произведение представляет собой синтез фантазии, ума, разума, чувства, страсти и дурачества (S. 68). Кроме того, Мефистофель, помогая сближению Фауста с Маргаритой, воплотил более конкретное руководство Комического актера по созданию пьесы, опирающейся на стандартный любовный сюжет (S. 70). Опыт того же «Театрального вступления» Мефистофель словно бы использовал, поспособствовав омоложению героя. Поэт потребовал: «Верни мне юность!» (S. 71) — Фауст попал в кухню ведьмы.

В самом начале обоих прологов речь заходит о месте, где и развернется драматическая история. Краткой и суховатой зарисовке из уст Директора театра: «Столбы есть, подмостки построены» (S. 67), — соответствует многословный и торжественный гимн Архангелов о

Вселенной, главная мысль которого: «Непостижимо великие создания / Прекрасны, как в первый день» (S. 73).

Последний монолог Директора театра, непосредственно предвещающий сцену на небесах, завершается словами: «Так на тесных театральных подмостках / Можно измерить шагами весь круг творения / И медленно спуститься / С небес сквозь мир в ад» (S. 72).

В этих четырех строках Директор театра совместил описание места, где будет разыграна пьеса, и описание мироустройства. Тем самым он сделал сцену и мирозданье в некотором смысле синонимичными, свел их в единый контекст.

В том же последнем монологе Директор театра фактически дал разрешение участникам начать спектакль, приказывая ничего не беречь в этот день. Причем Директор театра, владелец декораций — грубой копии Вселенной, распоряжается ими, подобно Господу, в руке которого истинная Вселенная: «Если понадобится большой и малый небесный свет, / То можете расточать звезды; / В воде, огне, скалистых ущельях, / Зверях и птицах недостатка нет» (S. 72).

В финале «Пролога на небе» Господь также позволяет начать действие, когда охотно (*gern*) отдает (S. 76) Фауста под опеку Мефистофеля. Слова Господа, обращенные к нему: «И проведи, если сможешь его понять, твоим путем вместе с собой вниз» (S. 75) — представляют собой парфраз к формуле директора, закрепившей «последовательность действия» [Эккерман, 1988, с. 522] в будущем спектакле, — «с небес через мир в ад» (S. 72).

Искушения, предлагаемые Мефистофелем Фаусту на «пути вниз», в большинстве своем являются представлениями разного рода. Это, например:

- *фокусы* с вином в погребке Ауэрбаха,
- *фарс* в кухне ведьмы,
- *маскарад* в императорском дворце,
- *живые картины* — спектакль с духами Париса и Елены — в рыцарском зале,
- стилизованная под греческую трагедию *фантасмагория* третьего акта,
- звуковая *иллюзия* якобы ведущихся строительных работ и многое другое.

И почти каждый раз Мефистофель принимает участие в своей постановке, в том числе, и в качестве актера.

4. Остролов

«Теперь предоставим это моему остроумию!» (S. 117) — восклицает Мефистофель в ожидании студента, которого предполагает дурачить

в платье Фауста. Но Мефистофель красноречив и остр на язык практически во всех своих словесных жестах, вне зависимости от того, кто его собеседник, вне зависимости от обстоятельств, в которых он оказывается. Этот персонаж находчив в любых словесных упражнениях и всегда изобретателен в выборе язвительных выражений.

Излюбленная риторическая фигура Мефистофеля — каламбур. Один из его знаменитых каламбуров формируется в пикировке с не менее остроумным соперником, когда имя одного из монстров Классической Вальпургиевой ночи “Greif” [*гриф*] сближается со сходным по звучанию, но не значению словом “Greis” [*старик*]. Под знаком этого почти омофонического сближения выстраивается целый звукописный ряд и предлагается «теория», формулирующая главный принцип так называемой «народной этимологии»: объяснять значение слова через значения похожих по звучанию слов. С точки зрения грифа, слово “Greis” [*старик*] ассоциируется с «неприятными» словами: “*grau, grämlich, griesgram, greulich, Gräber, grimmig*” (S. 277) [*серый, печальный, брюзгливый, мерзкий, могилы, свирепый*]. Находчивый Мефистофель, в свою очередь, играет на омофонии: “Greifen” в контексте его реплики означает и «грифы», и «хватать», что напоминает о прозвище мифических хранителей золота, встречающемся у Эсхила — «собаки Зевса» (Прометей из трагедии «Прометей прикованный» советует Ио: «Кусливых бойся грифов, Зевса бешеных собак» [Эсхил, 1993, с. 136]).

В сцене «Тронный зал» плут сумел изрядно развлечься, когда запутал придворных, используя омонимию имен античных богов и названий небесных тел, а также их алхимический металлический код.

Суть происходящего в тронном зале дворца — встреча членов государственного совета с Императором по поводу сложившейся в стране обстановки. Аудиенция превратится в фарс не без участия Мефистофеля. На встрече присутствует Астролог как свидетельство тому, что в конце концов речь пойдет о расположении звезд и его астрологической расшифровке. Это и происходит дважды: в речи Императора и в речи Астролога. Император, пытаясь избежать неприятной беседы с государственным советом, обращается к звездам: «Вы собрались под благосклонными звездами, / Там наверху написано об ожидающем нас счастье и благополучии» (S. 209).

А несколько позже, когда золото станет главной темой беседы и уже активно будет обсуждаться вопрос о недостатке средств и скрытых в недрах богатствах, Мефистофель заставит всех поднять глаза от кладов в земле к небу и узнать у Астролога, «как выглядят небеса» (S. 214). После того как сам же акцентирует связь между золотом и звездами, Мефистофель нашепчет Астрологу загадочный ответ:

«Само солнце, оно чистое золото, / Меркурий, вестник, служит за милости и денежное довольствие, / Фрау Венера вас всех очаровала, /

Рано или поздно она взглянет на вас благосклонно; / Целомудренная Луна причудливо капризничает, / Марс, если и не настигнет вас, то будет угрожать вам своей силой. / Юпитер остается все-таки прекраснейшим сиянием, / Сатурн велик, но далек и мал для глаз. / Его как металл мы не очень почитаем, / Он дешево стоит, но много весит. / Да! Когда Луна изящно присоединяется к Солу, / Золото к серебру, тогда мир становится ясен; / Излишне добиваться всего...» (S. 214–215).

Мефистофель устами Астролога говорит о семи небесных телах, но в результате путаницы тема золота, денег, ценности металлов, достижимости благ начинает превалировать над астрономической. Мефистофель называет имена семи божеств римского пантеона, причем о четверых из них он дает краткую справку, характеризуя функции или свойства того или иного божества:

- Меркурий – вестник;
- Венера очаровывает, что является подразумеваемым следствием ее божественной красоты;
- Луна целомудренна;
- Марс, необходимый атрибут которого – стихийная сила, угрожает.

Каждый из мотивов модернизируется или вписывается в астрологический контекст: кому служит Меркурий *за милости и солдатское денежное довольствие*, не указано, что может означать «кому угодно»; очаровывает *фрау* Венера, а Луна *капризничает*.

Расплывчатое предсказание заключено лишь в обещании любви, войны, угрозы, учитывающем традиционные аллегорические пары: Венера – любовь, Марс – война. Необходимые же всем деньги и все, что на них можно купить, появятся, когда осуществится союз Сола и Луны. Так античные мотивы в игровой интерпретации Мефистофеля декорируют герметический шифр.

Мефистофель использовал код астрально-металлических соответствий по двум причинам. Во-первых, он суфлировал Астрологу, для которого названия планет и металлов должны были быть привычно взаимозаменяемы. Во-вторых, язык астрально-металлических соответствий абсолютно подходил для достижения цели Мефистофеля: заставить поверить в якобы обещанное звездным небом богатство. Придворным, считавшим панацеей от всех бед золото и серебро, они сразу же начинали мерещиться за именами Сола и Луны. Но в ряде случаев названия планет вплетаются в контекст омонимичных им антично-мифологических имен, что и создает необходимую Мефистофелю путаницу. И в результате: подсказанная Астрологу речь представляет собой остроумный каламбур (*qui pro quo*: светила, металлы, римские боги), так и не понятый слушателями, да и не рассчитанный на понимание.

5. Поклонник мифа о Персее

Практически все названные ипостаси Мефистофеля уточняются и конкретизируются в двух его интерпретациях мифа о Персее, вписанных в зеркально подобные друг другу эпизоды: Вальпургиеву и Классическую Вальпургиеву ночи.

Во время Вальпургиевой ночи средневековый дух, не принадлежащий античному миру, не близкий античной культуре, обращается к истории Персея весьма неожиданно. Будучи во всех своих проявлениях разрушителем стереотипов, Мефистофель преподносит ее в необычной перспективе и с большой долей остроумия.

Риторическая интерпретация предания начинается, когда Мефистофель определяет загадочный силуэт, напомнивший Фаусту о Гретхен, как «Волшебный безжизненный образ, некий идол, / Встреча с которым — не к добру» (S. 189). Предостережение, примета, сулящая неблагоприятное развитие событий, получает необходимое объяснение, которое строится как мифологическая аллюзия: «От неподвижного взора стынет кровь, / И человек почти превращается в камень» (S. 189). Аллюзия рассчитана на обязательное понимание со стороны собеседника (Фауста), поэтому так утверждающе интонирована последняя фраза, превращающая намек на греческий миф в своеобразный пересказ этого мифа: «О Медузе ты же слышал» (S. 189).

Чудовище со змеями вместо волос Медуза-горгона — вариант традиционного для любой мифологии образа дракона-змея. Змеиный взгляд завораживает жертву. Взгляд Медузы обращает в камень. Это — атрибут чудовища, сущностное, обязательное, необходимое, характеризующее свойство. Без него нет мифа о Медузе. Но Мефистофель, упоминая «о неподвижном взоре», обладающем упомянутыми особенностями, все-таки не ставит знака равенства между призраком и Медузой. И ставит под сомнение уверенность Мефистофеля в тождестве призрака и Медузы не только наречие *“fast”* [почти] перед необходимым мифологическим мотивом превращения в камень под взглядом одной из горгон. Мифологическая аллюзия в устах Мефистофеля пока еще напоминает развернутую метафору страха, внезапно охватившего человека.

Необходимость мифа о Медузе выявляется только после того, как внимание Фауста привлекает след на шее у призрака. Ответная реплика Мефистофеля содержит упоминание о Персее — другом главном персонаже того же предания: «Она может голову носить и под мышкой, / Потому что Персей ей ее срубил» (S. 189). Так история о Медузе и Персее в интерпретации Мефистофеля распадается на две части, разделенные несколькими репликами. Если первая представляет Медузу по ее главному волшебному свойству — умению взглядом об-

ращать в камень, то вторая содержит конкретную реализацию одного из основных общемифологических мотивов — мотива борьбы с хтоническим чудовищем и победы над ним. Причем всего в двух стихах, составляющих рассказ Мефистофеля, использованы и действенная, динамическая модификация мотива (Персей срубил голову Медузе) и акцентирующая статичный результат подвига Персея — отрубленную голову чудовища.

По мифологическим версиям, голова Медузы была использована Персеем, например, при спасении Андромеды и в конце концов стала украшением атрибута Афины — ее эгиды. Цинически-ироническая, пародийная фигура Медузы с головой под мышкой не является свидетельством пренебрежительного или недоверительного отношения Мефистофеля к греческим мифам, так как библейские истории, в достоверности которых ему не приходится сомневаться, часто излагаются в той же иронической манере, по сути, характеризующей самого духа отрицанья. Например, в сцене «Кухня ведьмы», отвечая на восхищенный возглас Фауста, привлеченного видением в зеркале, Мефистофель шуточно замечает: «Конечно, если Бог, промучившись сначала шесть дней, / Сам в конце концов сказал: «Браво!» — / То должно же было выйти что-то разумное» (S. 135).

Мефистофель излагает миф не ради самого мифа, а для идентификации призрака, и, фактически установив связь мифологической истории с судьбой Фауста и его возлюбленной, хитрец отрицает возможность их соотнесения. Призрак получает имя Медузы, когда надо доказать, что он не Гретхен.

Цель рассказа Мефистофеля, находящаяся как бы вне мифа, диктует последовательность изложения: сначала сообщается следствие (Медуза может носить голову под мышкой), а затем причина (Персей ей ее срубил). Изменив последовательность изложения, Мефистофель сместил традиционные мифологические акценты. Мифологический мотив укладывался в формулу действия (Персей срубил голову Медузе), для Мефистофеля важнее статичный результат этого действия (Медуза с отрубленной головой).

Кроме того, Мефистофель, прагматически используя миф, устанавливает однозначную зависимость по типу аллегорической между мифологическим повествованием и событием Вальпургиевой ночи, между мифологическим персонажем и призраком с изуродованной шеей. Но обращение именно к античному мифу здесь не обусловлено контекстуально: призрак, явившийся взору Фауста, органично вписывается в хронотоп Вальпургиевой ночи и то, что Мефистофель предлагает посмотреть на таинственную тень сквозь призму классического мифа, довольно неожиданно. Получается, что Мефистофель произвольно привлекает миф о Медузе из некоего условного множества наиболее рас-

пространенных мифов, руководствуясь принципами «универсального языка» античной образности и отталкиваясь от незначительной детали — следа на шее, почудившегося Фаусту.

Пародийно-драматическую интерпретацию мифа о Персее Мефистофель представляет, когда принимает облик одной из Форкиад, чтобы более уютно чувствовать себя в пространстве Классической Вальпургиевой ночи. Уподобившись в уродстве Форкиадам, т.е. наметив, выделив и актуализировав черту, являющуюся своеобразным маркером новой роли, он одновременно примеряет античное имя-маску, утверждая и обосновывая свое пребывание среди античных персонажей.

Выбор именно маски Форкиады обусловлен личными пристрастиями Мефистофеля-трикстера. Комически интерпретировав миф о Медузе и Персее однажды в Вальпургиеву ночь, Классической Вальпургиевой ночью он снова вернулся к тому же мифу: визит Мефистофеля к граям фактически пародирует мотив мифа о герое, любимом богами. Аполлодор рассказывает о Персее, которому для победы над Медузой необходимы были хранившиеся у стигийских нимф крылатые сандалии, сумка и шапка-невидимка: «Персей, руководимый Гермесом и Афиной, прибыл к дочерям Форка — Энио, Педредо и Дино. Они происходили от Кето и Форка, были сестрами Горгон и старухами от рождения. На всех троих они имели один зуб и один глаз и обменивались ими поочередно. Персей овладел этим зубом и глазом и, когда те стали просить его, чтобы он отдал похищенное, пообещал, если они укажут дорогу, ведущую к нимфам» [Аполлодор, 1959, с. 28]. Мефистофель, бродивший среди разнообразных античных монстров, пришел к месту обитания «в ночи рожденных» (S. 302) грай и был поражен воплощенному в них крайнему безобразию «в стране красоты» (S. 301). Пересмешник и разрушитель стереотипов, он выбирает для себя роль одной из сестриц-уродин, контрастную красоте, сосредоточенной в Елене. (В следующем акте антитеза станет еще более явной: красота угодна солнцу и находится под покровительством дарующего жизнь Аполлона, Форкиада же появляется с угрозами смерти из темноты, где прятала свое уродство от солнца и луны.)

Подобно Персею, Мефистофель пытается овладеть зубом и глазом, видя в них «венец картины», определяющую деталь внешнего облика Форкиады, но терпит неудачу — сестрицы не одалживают ему требуемый для новой роли реквизит. Необходимый эффект все-таки достигается собственными средствами, тем самым Форкиады вместо одного зуба и одного глаза, возвращенных когда-то Персеем, фактически «получают» еще по глазу и зубу от Мефистофеля, что их радует и, как им кажется, украшает. Мефистофель же, приняв облик одной из дочерей

Форка, восклицает, ставя точку в разговоре об их красоте и безобразии: «Меня теперь разбранят, о позор! Гермафродит» (S. 303).

Так герой-трикстер, этот «странный сын Хаоса» (S. 105), приходит к необходимо неизбежному финалу. «Наигравшись», пародируя Персея, насладившись лицезрением уродства, поупражнявшись в лести и остроумии, он опять попадает впросак, хотя от этого тоже, кажется, получает удовольствие!

ЛИТЕРАТУРА

1. *Аполлодор*. Мифологическая библиотека: Репринт с изд. 1959 г. М., 1993. 214 с.
2. *Бахтин М.М.* Эпос и роман. СПб., 2000.
3. *Волков И.Ф.* «Фауст» Гете и проблема художественного метода. М., 1970.
4. История о докторе Иоганне Фаусте // Немецкие шванки и народные книги XVI века. М., 1990. С. 504–616.
5. *Косарев А.Ф.* Философия мифа: Мифология и ее эвристическая значимость. М., СПб., 2000.
6. *Эккерман И.П.* Разговоры с Гете в последние годы его жизни. Ереван, 1988.
7. *Эсхил*. Прометей прикованный // Древнегреческая трагедия. Новосибирск, 1993. С. 101–148.
8. *Goethe J.W.* Faust (Urfaust. Faust I und Faust II. Paralipomena. Goethe über "Faust"). Aufbau-Verlag Berlin und Weimar, 1983. *Текст цитируется в переводе автора статьи.* Далее в статье указываются только страницы в круглых скобках.