

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Южно-уральский государственный гуманитарно-педагогический университет»

На правах рукописи



Волокитина Наталья Ивановна

ФАУСТИАНСКИЕ МОТИВЫ В ТВОРЧЕСТВЕ ФРАНЦА ВЕРФЕЛЯ

Специальность 10.01.03 – Литература народов стран зарубежья
(Западная Европа)

ДИССЕРТАЦИЯ

на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель:
доктор филологических наук,
профессор Сейбель Наталия Эдуардовна

Челябинск – 2019

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
Глава 1. Комплекс фаустианских мотивов в творчестве Ф. Верфеля	18
1.1 Трактовки фаустианских мотивов в литературоведении	18
1.2 «Фаустианский текст» как предмет духовных исканий в творческой биографии Ф. Верфеля.....	26
Глава 2. Экспрессионистский контекст фаустианства в раннем творчестве Ф. Верфеля.....	41
2.1 Диалог «Искушение. Разговор Поэта с Архангелом и Люцифером» Ф. Верфеля: жанровый синтез	43
2.2 «Фаустианский человек» в творчестве экспрессионистов.....	52
2.3 Избранничество, искушение и путь-восхождение как основа мотивного репертуара диалога «Искушение: разговор Поэта с Архангелом и Люцифером».....	57
Глава 3. Фаустианские мотивы фрагмента романа «Черная месса» Верфеля как отражение религиозной и исторической концепции автора.....	78
3.1 Мотивы пути и богоискательства/богоборчества в контексте религиозных и исторических исканий Ф. Верфеля	82
3.2 Испытания послушника: мотивы избранничества, любви, сна во фрагменте романа «Черная месса».....	89
Глава 4. Фаустианские мотивы в трилогии «Человек из зеркала».....	101
4.1 Сделка с дьяволом в трилогии «Человек из зеркала» Ф. Верфеля: искушение дисгармонией	107
4.2 Путь-преображение и мотивы богоискательства/богоборчества, отцовства, сна, любви в трилогии «Человек из зеркала».....	123
Заключение.....	138
Библиографический список.....	148

ВВЕДЕНИЕ

Франц Верфель (1890 – 1945) – один из родоначальников австрийского экспрессионизма, поэт, эссеист, драматург. «Тематически разветвленное творчество» [Jungk 1987: 107], «лейтмотивом <которого> была духовная сущность Христа и Израиля» [Abels 1990: 58] отражает широту его духовных исканий. По утверждению В. Хартманна, «Верфель смог утвердиться как в качестве плодovitого драматурга, так и успешного прозаика» [Hartmann 1998: 25]. Неутомимость и напряженность его творчества, как пишет биограф Ф. Верфеля Л. Фолтин, отражаются в непрерывности замыслов и свершений: «Его беспокоило отсутствие вдохновения для нового произведения» [Foltin 1972: 78]. Писатель-современник Макс Брод восхищался его талантом: «Все свои стихи он... читал... зажигательно, то громко, то ликующе... Я был покорен» [Raabe 1965: 59]. Томас Манн высоко ценил творчество Ф. Верфеля: «Он был слишком богато одарен и слишком большой личностью, чтобы связывать себя рамками одной школы, и вышел далеко за пределы экспрессионизма» [Werfel 1967: 138]. В эпоху зарождения кинематографа Ф. Верфель стал сценаристом, в Америке выходят по его книгам два фильма «Хуарес» (1939) и «Песнь Бернадетты» (1943), в создании которых он живо участвовал.

Среди исследователей творчества Ф. Верфеля выделяются Й. Штрелка, В. Бразельман, Л. Штайман, П. Юнгк, Г. Вагнер, В. Хартманн; среди российских литературоведов – И. Анисимов, С. А. Исакова, М. О. Пирумова, В. Г. Зусман, Е. Ю. Опарина. При этом очевидно, что творчество автора все активнее входит в литературоведческий оборот. Так, с 1925 по 1999 гг. было опубликовано порядка 50 научных монографий и 10 биографий и собраний писем, а с 2000 по 2018 гг. – уже больше 300 научных трудов, большинство которых опубликовано в Германии¹. Такой всплеск интереса к творчеству писателя, возможно, связан с

¹ По данным библиотек: Deutsche National Bibliothek (www.dnb.de), Библиотека иностранной литературы им. Рудомино (Москва), Свердловская областная универсальная библиотека им. В.Г. Белинского (Екатеринбург) [Библиография в диссертации Е. Ю. Опариной «“Свое” и “чужое” в художественном мире Франца Верфеля» и Bibliographie zu Franz Werfel 1990 1995 zusammengestellt von Karlheinz F. Und Barbara Békési].

наличием большого пласта неисследованных текстов, которые представляют интерес благодаря их идейному и жанровому разнообразию.

Предметом изучения исследователей чаще всего становится лирика [Hauptmann 1962; Klarmann 1969; Abels 1990; Lämmert 1995] или основные романы [Исакова 1973; Горбачевская 2004; Опарина 2009; Wagener 2011]. Биография Ф. Верфеля рассматривается в контексте эпохи [Zahn 1966; Foltin 1972; Steiman 1985; Jungk 1987]. С мировоззренческой точки зрения дискуссионный вопрос представляют сложные отношения Ф. Верфеля с иудаизмом [Knevels 1927; Hartmann 1998; Krappmann 2004], его «обращение к католичеству» [Wagener 2011: 5]. В художественном плане писатель интересует литературоведов либо как «основоположник австрийского экспрессионизма» [Опарина 2009: 3], мастер ярких образов и броских штрихов, воплощающий в стихах идею всеобщности [Пирумова 1967; Жирмунский 1968; Пестова 2004], либо как создатель музыкальной прозы и вдохновитель «Верди-ренессанса» [Mautner 2000: 88], воплотивший в романах образ человека, оказавшегося в центре мировых катастроф и делающего свой морально-религиозный выбор вопреки разрушению мира [Braselmann 1960; Исакова 1973; Strelka 1992; Никифоров 2009].

В контексте данного исследования особый интерес представляет диссертация Р. Рунге «Фаустовско-мефистофелевский мотив в немецкой поэзии и его выражение в системе мотивов Ф. Верфеля» (1933) («Das Faust-Mephisto-Motiv in der deutschen Dichtung und seine Ausprägung in Franz Werfels Motivgruppen») [Runge 1933], в которой внимание сосредоточено на мотиве искушения и устойчивой связи познания и греха, актуальной, по мнению литературоведа, как для начала XIX в., так и для экспрессионистской литературы, связывающей два «рубежных» сознания (рубеж Просвещения и романтизма – с одной стороны, и рубеж перехода к модернизму – с другой). Столкновение нового Фауста с силами зла трактуется Р. Рунге с психоаналитической точки зрения. Рассматриваются разные типы искушения, каковыми становятся кризис самоидентичности лирического героя и историко-социальные «вызовы» начала XX века, с которыми он сталкивается. Это единственное обращение к гетевским традициям в ранних

текстах Ф. Верфеля. В отличие от его автора, мы имеем возможность рассмотреть фаустианские мотивы в контексте целостного взгляда на творчество писателя и выявить эволюцию эстетической и религиозно-философской позиции художника, нашедшей отражение как в мотиве искушения, так и в других фаустианских мотивах.

Основной круг интересов писателя реализуется в фаустианских мотивах, определяющих структуру таких текстов, как «Искушение: разговор Поэта с Архангелом и Люцифером» («Die Versuchung: Ein Gespräch des Dichters mit dem Erzengel und Luzifer», 1912), «Чёрная месса» («Die Schwarze Messe», 1919), «Человек из зеркала» («Spiegelmensch», 1920).

Эти произведения в контексте творчества 1910 – 1920-х гг. составляют **материал** данного исследования.

Объектом исследования в диссертационной работе являются фаустианские мотивы в произведениях Ф. Верфеля 1910 – 1920-х гг.

Предмет исследования – трансформация фаустианских мотивов в ключевых фаустианских произведениях: диалоге «Искушение: разговор Поэта с Архангелом и Люцифером», фрагменте романа «Черная месса» и трилогии «Человек из зеркала».

Базовым понятием исследования является **мотив**, под которым мы² подразумеваем «любой элемент сюжета или фабулы, взятый в аспекте повторяемости, т.е. своего устойчивого, утвердившегося значения <...> либо традиционного (из жанровой традиции), либо характерного для творчества данного писателя и даже произведения» [Тамарченко 2004: 193-194], который пронизывает сюжет и является неделимой его частью. В сравнительно-историческом литературоведении этот термин изучается как трансисторический феномен, присутствующий в литературе разных эпох и народов. По мнению А. Н. Веселовского [Веселовский 1940], который одним из первых разрабатывал это понятие, мотив мог создаваться в сходных условиях у разных первобытных

² Определение Н. Д. Тамарченко, В. И. Тюпы, С. Н. Бройтмана «Теория литературы» (2004).

племён независимо друг от друга, таким образом, мотив связан с сюжетом и композицией мифа или сказки. Исследователь считал мотив семантически целостной единицей сюжета. Мысль А. Н. Веселовского в исследованиях развивает Б. Н. Путилов: «...мотив программирует и обуславливает сюжетное развитие» [Путилов 1975: 149]. На сюжетобразующую природу мотива указывали Е. М. Мелетинский [Мелетинский 1986], И. В. Силантьев [Силантьев 2004], Б. В. Томашевский [Томашевский 1996] и др. Таким образом, мотив можно считать предикативной составляющей, движущей сюжет, а также определяющей его развитие.

Многие литературоведы обращаются к исследованию инварианта мотива. С точки зрения семантического анализа инварианты мотива рассматривали А. Л. Бём [Бём 1919: 225-245], А. И. Белецкий [Белецкий 1964]. В отличие от них В. Я. Пропп [Пропп 1928] исследует инварианты с позиции функционирования элементов мотива. Инвариант, по его мнению, тесно связан с функцией действующего лица. В зарубежном литературоведении тема инвариантов мотива развивалась в книге Е. Френцель «Мотивы мировой литературы» (1976) [Frenzel 1999], где мотив определяется как ситуационный элемент содержания, реализующийся в контексте. В книге С. Томпсона [Thompson 1960] «Указатель мотивов в фольклоре» («Motif-index of folk-literature») мотив определяется как инвариант в характеристике персонажа, действия, обстоятельств, закреплённый в традиции литературы. Существует множество разновидностей мотивов: мифологические (А. Н. Веселовский, Е. М. Мелетинский), пространственные (М. М. Бахтин, Е. Френцель), мотивы-характеристики (Б. Н. Путилов) и др.

Мотив как ключ к пониманию авторского сознания (или бессознательного) также становится объектом исследования. Сторонником психологической трактовки мотива выступал А. П. Скафтымов [Скафтымов 1958]. Если проследить связь мотивов, можно постичь смысл авторских метафор, логику мысли. Многие критики выделяют целые лексические блоки в произведении, которые помогают выделить тематическое единство и специфические коллизии, сформировавшие образ автора.

Часто мотив выступает в качестве микротемы, которая объединяется в общую тему. Многие ученые (И. В. Силантьев, Б. В. Томашевский и др.) считали, что мотив в рамках текста призван выявить тему, косвенно указав на нее.

К примеру, А. П. Скафтымов [Скафтымов 1958] рассматривает мотив как показатель качеств героя, которые влияют на его поведение. Однако мотив не существует сам по себе, а только лишь в связи с другими мотивами в произведении. Эта совокупность определяет концепцию всего текста.

Существует множество классификаций мотивов в связи с сюжетным развитием текста. Б. В. Томашевский выделяет «динамические» («изменяющие ситуацию», «движущие мотивы фабулы») и «статические» («не меняющие ситуацию») мотивы [Томашевский 1996: 184-185]. Н. Д. Тamarченко, исходя из функции мотива, называет две группы: «варьирующие» («словесное выражение может варьироваться» [Тамарченко 2004: 197-199]) и, опираясь на определение М. Бахтина, «схемообразующие» («входят в структуру текста» [Бахтин 1979: 237-238]). В нашей работе мы группируем мотивы, разделяя их на центральные (они обладают сюжетобразующей функцией), основные (создают основу для литературного конфликта) и дополнительные. Это деление обосновано их значимостью в тексте. Центральные и основные мотивы связаны с ключевыми сюжетными линиями текста, определяют типологию центральных героев, идейное содержание произведения. Дополнительные мотивы чаще всего связаны с второстепенными героями и эпизодами, но в то же время определяют стилистику авторского текста. В данном исследовании к центральному мы относим мотив договора с дьяволом, к основным – «комплекс мотивов» [Тамарченко 2004: 174], являющихся фаустианскими (подробнее о сути этого термина речь пойдет в первой главе), к дополнительным – некоторые фаустианские и общекультурные мотивы.

Для исследования фаустианских мотивов в творчестве Ф. Верфеля использованы **историко-литературный подход** и **мотивный анализ** с опорой на ведущую работу в этом направлении – монографию А. Н. Веселовского «Из введения в историческую поэтику» (1893), в которой автор определяет понятие

мотива. Его последователи – А. Л. Бём «К уяснению историко-литературных понятий» (1919), А. И. Белецкий «В мастерской художника слова» (1923) [Белецкий 1964], О. М. Фрейденберг «Поэтика сюжета и жанра» (1925) – определяют семантическую целостность мотива.

А. П. Скафтымов в «Поэтике и генезисе былин» (1924), В. Б. Томашевский в «Кратком курсе поэтики» (1925), Б. В. Шкловский в книге «О теории прозы» (1929) разрабатывают тематическую концепцию этого понятия.

В. Я. Пропп в «Морфологии сказки» (1928) и Б. И. Ярхо «Методология точного литературоведения» (1931) [Ярхо 1969] обращаются к мотиву с позиции функционирования его элементов. М. М. Бахтин в работе «Формы времени и хронотопа в романе» (1930) рассматривает сюжетобразующую функцию мотива, опираясь на исследования А. Н. Веселовского и его последователей.

Среди зарубежных ученых особое место принадлежит А. Дандесу [Dundes 1962], который в работе «От этики до эпических единиц в структурном изучении фольклора» («From Etic to Epic Units in the Structural Study of Folktales», 1962) дал законченное представление о дихотомической теории мотива, опираясь на работы В. Я. Проппа. Дальнейшей разработкой его идей занимался в том числе Е. М. Мелетинский в «Поэтике мифа» (1976), «Введении в историческую поэтику эпоса и романа» (1986).

Целостная концепция мотива во второй половине XX века представлена в работах Ю. М. Лотмана «Происхождение сюжета в типологическом освещении» (1992), А. Ф. Лосева «Проблема художественного стиля» (1994) и В. И. Тюпы «Словарь мотивов как научная проблема» (1996). Фундаментальным исследованием по теории мотива является книга И. В. Силантьева «Поэтика мотива» (2004), в которой представлен обзор существующих подходов в изучении этого понятия в литературоведении и фольклористике, начиная с работ А. Н. Веселовского.

Также в работе используются **историко-культурный и биографический анализы**. Опираясь на труды Н. В. Пестовой («Авангард в культуре XX века (1900-1930): Теория. История. Поэтика», «Немецкий литературный

экспрессионизм», «Лирика немецкого экспрессионизма: профили чужести») [Пестова 2001, 2004, 2010]; Т. Н. Васильчиковой («Драматургия Ханса Хенни Яна и типология немецкой экспрессионистской драмы») [Васильчикова 2006], мы в данном исследовании описываем культурный и литературный фон, на котором Верфель разрабатывает свои идеи. При написании работы были изучены монографии по австрийскому экспрессионизму А. А. Гугнина, в том числе «Австрийская литература XX века: статьи, переводы, комментарии, библиография» [Гугнин 2000], где раскрывается сущность австрийской культуры, ее вклад в историю литературы. Н. В. Пестова в работе «Немецкий литературный экспрессионизм» [Пестова 2010] раскрывает сущность явления экспрессионизма, особенность немецкого экспрессионизма. Ю. Л. Цветков в диссертации «Литература венского модерна» [Цветков 2003] рассматривает проблему преемственности в наследовании традиций венского модерна в литературе австрийского модернизма. Н. Э. Сейбель в своем исследовании «Австрийский роман Zwischenkriegszeit» [Сейбель 2006] дает представление об австрийском романе как явлении уникальном, анализирует его особенности на примерах ярких произведений австрийской литературы. Исследователи рассматривают историю экспрессионизма, особенности австрийского экспрессионизма, его стилевые тенденции и роль в литературе XX века.

Важными в контексте данного исследования стали источники, в которых рассматривается влияние «Фауста» Гете на литературу XX века. В. М. Жирмунский («Гете в русской литературе», 1937 [Жирмунский 1982]) – один из первых советских ученых, который взялся за анализ трагедии вне идеологии, политики. Он дал наиболее подробный комментарий не только «Фауста» Гете, но и легенды о докторе Фаусте. Кроме того, В. М. Жирмунский представил бесценный обзор критической литературы. Н. Вильмонт в биографии «Гете. История его жизни и творчества» (1959) [Вильмонт 1959] описал основные этапы жизненного и творческого пути Гете на фоне исторических событий, обозначил ключевые произведения и дал оценку их исторической и литературной значимости. В книге И. Ф. Волкова «“Фауст” Гете и проблема художественного

метода» (1970) [Волков 1970] представлен анализ трагедии «Фауст», в котором продемонстрированы изменения в литературе XVIII – начала XIX века, влияние просветительской литературы. А. А. Аникст («Гете и Фауст: От замысла к свершению» [Аникст 1983]) излагает историю создания «Фауста» Гете от зарождения идеи до публикации, пишет о влиянии Шиллера и Эккермана, о трудностях, возникавших на протяжении 60 лет в процессе писательской работы.

Кроме того, мы обращались к монографическим и диссертационным исследованиям, рассматривавшим фаустовские традиции, образы и мотивы в различных контекстах. Так, Г. В. Якушева в диссертации «Фауст и Мефистофель в литературе XX века: к проблеме кризиса просветительского героя» (1998) [Якушева 1998] исследует широкий пласт гетевской фаустианы, эволюцию фаустовских героев в литературе XX века на фоне кризиса просветительского героя. В работе была поставлена глобальная задача – представить обзор всей европейской и американской фаустовской литературы двадцатого столетия и выявить характерные черты трансформации Фауста и Мефистофеля на фоне исторических событий и философских воззрений этого времени.

В диссертации Г. Г. Ишимбаевой «Фаустианская тема в немецкой литературе» (1999) [Ишимбаева 1999] представлен обзор немецкой литературы, в котором рассматривается эволюция фаустовского архетипа, а также тексты, которые не отличаются фаустовским сюжетом, а содержат в себе фаустианские мотивы, что входит в сферу интересов данного исследования.

В 2001 году публикуется сборник «Гете в русской культуре XX века» под редакцией Г. В. Якушевой [Якушева 2001], где собраны научные статьи, в которых рассмотрены пути изучения наследия Гете в России XX века. Этот труд является, по сути, продолжением монографии В. М. Жирмунского «Гете в русской литературе» (1937). Авторы статей, вошедших в сборник, являются признанными специалистами в области изучения наследия Гете: Г. Г. Ишимбаева, М. С. Черепенникова, М. И. Бент, С. В. Тураев и др. Целью данной работы является рассмотрение влияния Гете в русской литературе, науке, музыке и живописи.

М. С. Черепенникова также посвятила десятки статей творческому наследию Гете и представила диссертацию «Итальянские мотивы в поэзии И. В. Гете» (2001). В статье «Роль Гете во всемирной литературе» (2010) автор подтверждает универсальность сущности наследия Гете, способность найти взаимодействие с литературой любой эпохи. Большой интерес представляют ее работы в исследовании синтеза искусства: «Литературно-музыкальные традиции и синтез искусств: Гете – Шуберт – Вагнер – Верди» (2013).

Г. А. Шор в работе «“Фауст” И. В. Гете и русская литература XX века: мотивы, образы, интерпретации» [Шор 2009] подробно исследует воплощение гетевских идей, а также интерпретации «Фауста» Гете, фаустовские мотивы, образы в литературе серебряного века, произведениях М. Булгакова и В. Набокова.

Е. В. Лабай в статье «Фаустовский контекст в литературе» [Лабай 2013] изучает трансформацию легендарных образов Фауста и Мефистофеля в литературе, преимущественно фантастической, XX века, выделяет ключевые сюжетообразующие мотивы.

Также нужно отметить значительное количество зарубежных исследований, начиная со статей К. Фишера. Он и его последователи пытались подробно с разных точек зрения проанализировать как общий замысел, структуру текста, так и образы героев. Среди исследователей стоит особо выделить Г. Аренса, В. Келлера, Т. Фридриха, Р. Петша, Л. Шейтхауэра и др.

Особый интерес представляют работы, цель которых – изучить фаустовские традиции в мировой литературе. Пожалуй, одним из самых значительных исследований является парижское издание четырехтомной монографии Ш. Дедеяна (1954–1961). Дедеян систематизирует свою работу по хронологии и по литературным направлениям. Кроме художественных текстов о Фаусте он исследует театральные и кукольные постановки, музыкальные произведения. Однако большой объем материала не позволил автору охватить все периоды возрождения литературного интереса к Фаусту. Среди немецкоязычных исследований обращаем внимание также на статьи и монографии Г. Хеннига,

Ф. Барона, Е. Герес, Г. Генделя, Г. Мюллера, Ф. Нойберта и др. Эти авторы интерпретировали не только трагедию Гете, но и фаустовские произведения других авторов. Большой интерес представляет статья Й. Гольца «Фауст и фаустианское: актуальные аспекты одной полемики» (2009), в которой на основе книг Х. Шверте «Фауст и фаустианское», О. Шпенглера «Закат Европы» и других мыслителей XX века подробно рассматривается отличие понятий «фаустовское» и «фаустианское», эволюция критики «Фауста» на протяжении двадцатого столетия.

Кроме того, были изучены такие значимые труды по творчеству Ф. Верфеля: Г. Вагнер «Понимание Франца Верфеля» [Wagener 1993], Л. Б. Штайман «Вера в изгнании» [Steiman 1985], В. Хартманн «Религиозность как интертекстуальность» [Hartmann 1998] – в данных работах творчество Ф. Верфеля анализируется прежде всего с точки зрения его религиозности. Д. Затонский «Австрийская литература в 20 столетии» [Затонский 1985], Б. Бразельман «Франц Верфель» [Braselmann 1960], Л. Зан «Франц Верфель» [Zahn 1966] – здесь анализируется поэтическая сторона творчества Верфеля. Г. Рак в работе «Драматург Франц Верфель» [Ruck 1994] исследует поэзию и драматургию изучаемого автора. Данные работы посвящены исследованию творчества Ф. Верфеля, его сборников, творческой концепции.

Обзор показывает, что наиболее исследованным объектом является поэзия. Предметом внимания в исследованиях, посвященных прозаическим текстам Ф. Верфеля, становится психологизм в создании художественных образов, а также музыкальная природа его произведений.

Кроме того в данном исследовании используется **типологический подход**. М. Б. Храпченко так определяет его суть: «Типологическое изучение предполагает выяснение не индивидуального своеобразия литературных явлений и не просто их сходных черт, и не связей как таковых, а раскрытие тех принципов и начал, которые позволяют говорить об известной литературно-эстетической общности, о принадлежности данного явления к определенному типу, роду» [135, с. 270]. Были изучены следующие труды в области типологии: Г. Н. Пospelов

«Проблемы исторического развития литературы» (1972), М. Б. Храпченко «Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы» (1977), А. В. Григорьев «Типологические и контактные отношения национальных литератур» (1986), Ю. М. Лотман «Происхождение сюжета в типологическом освещении» (1992), П. Н. Николаев «Типология и компаративистика» (1996) и др.

Новизна данной работы связана с тем, что:

- выделен круг текстов Ф. Верфеля, в которых воплощаются и развиваются фаустианские мотивы;

- системно исследованы фаустианские мотивы, повторяющиеся и развивающиеся в ранних текстах Ф. Верфеля;

- рассмотрен биографический, религиозный и эстетический контекст возникновения и эволюции фаустианских мотивов в творчестве Ф. Верфеля;

- описана эволюция фаустианских мотивов в творчестве Ф. Верфеля 1910–1920-х годов, определены биографические, идеологические и художественно-эстетические причины этой эволюции;

- предпринят анализ текстов, до сих пор не выступавших объектом литературоведческого исследования («Искушение: разговор Поэта с Архангелом и Люцифером» (1913), «Черная месса» (1919)).

- исследуемые тексты вписаны в широкий контекст прозаического, поэтического и драматургического творчества автора, рассмотрены во взаимосвязи с религиозной концепцией писателя и с опорой на ранее не исследовавшиеся тексты.

Актуальность исследования обусловлена возможностью рассмотреть фаустианские мотивы в контексте целостного взгляда на творчество Ф. Верфеля и выявить эволюцию эстетической и религиозно-философской позиции художника, нашедшей отражение как в мотиве искушения, так и в других фаустианских мотивах. Влияние фаустианских мотивов на творчество писателей-экспрессионистов также не было осмыслено в полной мере. Решение этой задачи требует подробного анализа и может стать основой для последующих исследований литературы начала XX века.

Цель работы – проанализировать фаустианские мотивы и их трансформацию в творчестве Ф. Верфеля 1910–1920 годов.

Для достижения поставленной цели необходимо решить следующие исследовательские задачи:

1. Выделить комплекс фаустианских мотивов и системно описать их функционирование в текстах на рубеже 1910–1920 гг. Обозначить круг фаустианских текстов Ф. Верфеля.
2. Представить мотивный анализ диалога «Искушение: разговор Поэта с Архангелом и Люцифером» в контексте экспрессионистской литературы.
3. На материале фрагмента романа «Черная месса» исследовать трансформацию фаустианских мотивов в контексте религиозных исканий автора, прошедшего путь от приверженности экспрессионизму до отречения от него (1918).
4. Проследить эволюцию фаустианских мотивов в трилогии «Человек из зеркала» в контексте философских исканий и художественного творчества Ф. Верфеля.

Теоретическая значимость работы заключается в том, что в ней обозначен круг фаустианских мотивов, исследование которых позволяет установить глубинные связи текстов начала XX века с классической традицией. Актуализация той или иной части фаустианских мотивов отражает динамику культурных процессов и может стать одной из направляющих сравнительно-типологического анализа. Использованный мотивный анализ даёт широкие возможности в силу продуктивности фаустианских мотивов как в контексте немецкоязычных литератур, так и мировой литературы в целом.

Практическая значимость диссертационного исследования состоит в том, что материалы работы могут быть использованы в учебных курсах по истории зарубежной литературы XX века, для разработки спецкурсов и спецсеминаров, посвященных драматургии и малой прозе начала XX века.

На защиту выносятся следующие **положения**:

1. Немецкоязычный экспрессионизм актуализирует следующие смыслы «Фауста» Гете: Фауст как универсальный человек, путь человека – поиск вечных истин и ценностей, связь религии, веры с идеей единства человечества и понятием общеевропейской культуры.

2. Центральным фаустианским мотивом в текстах Ф. Верфеля является **мотив договора с дьяволом**. В диалоге «Искушение: разговор Поэта с Архангелом и Люцифером» предложения Сатаны отвергаются героем, во фрагменте романа «Черная месса» герой сомневается в принятии решения, а открытость финала усугубляет ситуацию выбора между Добром и Злом, в трилогии «Человек из зеркала» состоявшаяся сделка оказалась обманом, и герой разрывает ее.

3. Основными среди фаустианских мотивов у Ф. Верфеля являются **мотивы странствия (пути), богоискательства и богоборчества**. Последние два тесно сопряжены в поэтике писателя. В диалоге «Искушение: разговор Поэта с Архангелом и Люцифером» разрабатывается вариант мотива странствия-восхождения, сопряженного – изначально – с поиском поддержки высших сил, а затем – решительным утверждением «самости» творчества. Во фрагменте романа «Черная месса» реализуется вариант странствия-побега, сопровождающегося сложно коррелирующими друг с другом отношениями притяжения и отторжения Бога, через которые герой ищет истину. В трилогии «Человек из зеркала» автор выстраивает вариант пути-«перерождения», в ходе которого герой, отрекаясь от гордыни и пересматривая своё отношение к Богу (что сопряжено с дополнительным **мотивом отцовства**), находит истину в служении внеконфессиональному Богу, Мировому духу.

4. На пути к **мессианству** как основному фаустианскому мотиву три героя (Поэт в диалоге «Искушение: разговор Поэта с Архангелом и Люцифером», беглый монах-расстрига в «Черной мессе» и послушник, готовящийся к постригу, в «Человеке из зеркала») проходят через **искушения**, чтобы прийти к осознанию своей «самости» и отречься от зла.

5. **Дополнительный фаустианский мотив двойничества** и нефаустианские (**музыки и неподкупности Поэта**), сопряженные с основными мотивами **любви, сна, маски**, которые вступают в отношения корреляции и контраста друг с другом, активно проявляются у Ф. Верфеля в образной системе текста, становятся основанием для верфелевского монтажа, в котором соединяются видения из прошлого, настоящего и будущего, метаморфозы пространства.

Апробация работы состоялась в выступлениях на следующих конференциях: VII международная научная конференция «Иностранные языки и литературы в контексте культуры» (23 апреля 2010 г.) и всероссийская студенческая научная конференция (Екатеринбург, 27 апреля 2010 г.); VI Международная научно-практическая конференция студентов и аспирантов «Язык. Культура. Коммуникация» (Челябинск, 4-5 апреля 2011 г.); V Международная научно-методическая конференция «Литература в контексте современности» (Челябинск, 12-13 мая 2011 г.); IV Международная всероссийская научно-практическая конференция «Пространство культуры провинциального города» (Магнитогорск, 24-25 апреля 2012 г.); V и VI Международная научно-практическая конференция-фестиваль «Арт-сессия» (Челябинск, 29-31 октября 2012 г. и 11-13 октября 2013 г.); Международная научная конференция «Современная российская и европейская драма и театр» (Казань, 10-12 октября 2013 г. и 25-27 октября 2016 г.); V Международная научно-практическая конференция «Литература – театр – кино: проблемы диалога» (Самара, 20-21 ноября 2014 г.), Международная научная конференция «Бахрушинские чтения: К столетию революции» (Москва, 28-29 октября 2017 г.), Международная научная конференция «Динамика религии в культуре: взаимодействие тождеств и их выражение» (Вильнюс, Литва, 26-27 октября 2017 г.), «Лейдермановские чтения. Эстетика минимализма: малые жанры как форма времени» (Екатеринбург, 30-31 марта 2018 г.), «Брюсовские чтения – 2018» (Ереван, Армения, 19-21 сентября 2018 г.), посвященной 145-летию со дня рождения В. Я. Брюсова и 100-летию издания книги «Летопись исторических судеб армянского народа»;

XXI Всероссийская научно-практическая конференция словесников «Актуальные проблемы изучения и преподавания литературы в вузе и в школе – Лейдермановские чтения» (Екатеринбург, 30-31 марта 2018 г.).

Основные положения работы нашли отражение в 16 публикациях, 3 из которых напечатаны в изданиях, рекомендованных ВАК РФ, публикация – в журнале «Rupkatha Journal on Interdisciplinary Studies in Humanities», включенном в Международную базу цитирования SCOPUS.

Структура работы определяется поставленными целями и задачами. Диссертация состоит из введения, четырёх глав с параграфами, заключения, списка 210 использованных источников и литературы. Общий объем работы составляет 165 страниц, основной текст диссертации изложен на 145 страницах.

ГЛАВА 1. КОМПЛЕКС ФАУСТИАНСКИХ МОТИВОВ В ТВОРЧЕСТВЕ Ф. ВЕРФЕЛЯ

1.1 Трактовки фаустианских мотивов в литературоведении

При исследовании фаустианских мотивов в произведениях Верфеля следует дифференцировать понятия «фаустовское» и «фаустианское».

Й. Гольц, опираясь на исследования Х. Шверте, говорит о том, что «фаустианское» обозначает все, что принадлежит образу Фауста в мировой литературе [Гольц 2009], включая мистический страх перед грехом, нарушение табу, дерзость, договор с дьяволом – смыслы, заключенные в легенде о Фаусте, возникшей в Германии в эпоху Возрождения. Множество интерпретаций сюжета мы находим в английской литературе (К. Марло «Трагическая история доктора Фауста», 1604, М. Шелли «Франкенштейн, или Современный Прометей», 1818), французской (Ж. Казот «Влюбленный дьявол», 1772, П. Валери «Мой Фауст», 1941), австрийской (Н. Ленау «Фауст», 1836), немецкой (А. Шамиссо «Необыкновенная история Петера Шлемиля», 1814, А. Нойман «Дьявол», 1926, Т. Манн «Доктор Фаустус», 1947), русской (Л. Андреев «Дневник Сатаны», 1919, М. Булгаков «Мастер и Маргарита», 1940). Несмотря на популярность сюжета, именно «Фауст» Гете стал предметом переосмысления, вдохновением для многих художников. Хотя спорными вопросами трактовки гетевской трагедии на протяжении полутора веков оставались ее нецелостность³, соотношение частей⁴, нелогичность финала⁵, именно благодаря гетевской трагедии термин «фаустианское» обрел положительную коннотацию. Под пером Гёте маг-

³ Примеров негативных отзывов о структуре трагедии в литературной критике XIX века можно привести немало: Она представляет собой «дилетантское месиво ... безвкусный конгломерат» (Р. Готтшаль) [Холодковский 2010: 227].

⁴ Преимущество первой части перед второй постулировали М. Вронченко, Н. Гервинус, И. Тургенев. «Из содержания второй части «Фауста» <...> оная вторая часть не поэзия, а сухая, мертвая, гнилая символика и аллегорика» (В.Г.Белинский) [Жирмунский 1982: 408].

⁵ Отмечали нелогичность финала И. Тургенев («Комментарий к “Фаусту” Гете в переводе М. Вронченко», 1845), Ю. Шмидт («Гете», Р. Готтшаль «История немецкой национальной литературы», 1862), Д. Г. Льюис («Жизнь И. Гете», 1867) и А. А. Шахов («Гете и его время», 1908) [Жирмунский 1982].

чернокнижник Фауст стал символом «автономии человеческого разума» [Жирмунский 1982: 282] и “*Homo universalis singularis*” (человека универсального и непохожего на других), чье «бесконечное стремление... приобретает черты стремления к Бесконечному, идеалистического “*Sehnsucht*” (томления)» [Жирмунский 1982: 392-394].

«Гете – наш великий учитель» (А. С. Пушкин), именно эту фразу берут в качестве эпиграфа символисты, работавшие в журнале «Труды и дни» (1913–1914) [Жирмунский 1982: 449].

М. С. Черепенникова отмечает огромное влияние наследия Гете на литературу уже при жизни самого писателя. Например, Джакомо Леопарди творчески переосмыслил мотивы «Фауста» Гете в «Моральных очерках» (1824–1827), что стало поводом для литературного диалога в Италии. Во Франции таким откликом стала «Шагреновая кожа» Бальзака. В Англии – тексты Байрона и О. Уайльда. В русской литературе гетевские традиции прослеживаются в произведениях А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, В. А. Жуковского, Ф. М. Достоевского и др. [Черепенникова 2008].

Рубеж XIX–XX веков, с одной стороны, становится Гете-ренессансом (Сиповский В. В., Каллаш В. В., Иванов В., Белый А.), с другой – свидетельствует о переосмыслении трагедии «идеологически несозвучной» ей эпохой [Жирмунский 1982: 435], о «выхолащивании» традиции: «“Фаустовское” превратилось в пустую идеологему», сузилось в своем значении от общечеловеческого до «всего немецкого» (*deutschentum* – в определении Т. Манна («История “Доктора Фаустуса”. Роман одного романа»)) [Гольц 2009: 86]. Если Ф. Валентин (1894), прослеживая эволюцию Фауста, определяет его как символ человеческого духа, проходящего прошлое, выдерживающего испытание войной и смертью, но устремленного в будущее, то В. Бем (1933) делает вывод: «Так называемый “фаустовский человек” есть собственно Гомункул, которого мировоззренческий предрассудок, лишенный поэтического инстинкта, сделал продуктом реторты, поддавшись заблуждению, основанному на поверхностном понимании мифологии» [Böhm 1933: 79]. «Судьба героя народной легенды и

модификации ее сюжета в немецкой литературе переводится в плоскость вопроса: кто такие немцы и откуда проистекает их специфический тип мышления», – пишет Г. Г. Ишимбаева [Ишимбаева 1999: 10]. Таким образом, можно трактовать «фаустианское» как вненациональное, связанное с литературной традицией, а «фаустовское» – как воплощение «демона “немецкости”» [Гольц 2009: 91], «в худшем смысле... определяющее историю» [Гольц 2009: 92].

Формулируя свой предмет исследования в диссертации «Фаустианская тема в немецкой литературе», Г. Г. Ишимбаева иначе трактует понятие «фаустианское»: не «произведения заведомо фаустовской тематики, что отражено уже в их названиях... а в таких, которые по первому взгляду имеют отдаленное касательство к фаустовской традиции» [Ишимбаева 1999: 39]. Г. Г. Ишимбаева выделяет два пути, которыми шли писатели, взявшие за основу фаустовский сюжет: первые опирались на легенду о Фаусте, возникшую в XVI веке, вторые – на «Фауста» Гете. Вследствие этого возникли и две оценки образа Фауста. Догетевский герой – мошенник, шарлатан или колдун, греховный по своей сути. Фауст Гете – искренне ищущий герой, проходящий сложный путь познания. Классификации Г. Г. Ишимбаевой придерживается Н. Р. Ленкова в диссертации «Фаустианская тема в английской литературе XX века» [Ленкова 2017].

Опираясь на указанные исследования, мы подразумеваем под «фаустовскими» тексты, в которых непосредственно присутствуют образы Фауста, Мефистофеля и др., которые «отсылают» читателя к классическому источнику на уровне названия, событийного ряда и т. д. Так, к фаустовским текстам можно отнести «Доктора Фауста» И. Ф. Шинка, «Фауста» Н. Ленау, «Мефистофеля» К. Манна, где те же образы «оказываются неизменно востребованными на каждом последующем этапе развития культуры» [Шор 2009: 4].

Этот аспект исследуют М. Фришмут в статье «Тип Фауста в мировой литературе», Г. В. Якушева в монографии «Фауст в искушениях XX века. Гетевский образ в русской и зарубежной литературе», Г. А. Шор в диссертации

«“Фауст” И.-В. Гете и русская литература XX века: мотивы, образы, интерпретации» и др.

Фаустианские мотивы предполагают не столько наличие гетевских образов, сколько проблематику, аллегории, «события трагедии Гете» [Королевская 2018: 125]. Так, фаустианскими мотивами наполнены тексты А. Шамиссо «Удивительная история Петера Шлемиля», «Фантазии в Бременском винном погребке» В. Гауфа, «Гелиополь» Э. Юнгера и др. Подробно изучили комплекс фаустианских мотивов в этих произведениях Г. Г. Ишимбаева в исследовании «Фаустианская тема в немецкой литературе» (1999), Ш. Юрген в работе «От “Фауста” до “Петера Шлемиля”: согласованность и преемственность» (1984), А. А. Николова и О. А. Тесленко (И. В. Гете, А. Шамиссо, В. Гауф) «Мотив сделки с дьяволом в немецкой и русской (Л. Андреев) литературе» (2009), И. С. Румянцева «“Гелиополис” Юнгера: закат Европы» (2002) и др.

В данном исследовании мы говорим о фаустианских мотивах, круг которых достаточно широк. Для его определения логично обратиться к массиву литературоведческих трудов, связанных с трагедией Гете. Оговоримся, что задача представить полный обзор научной литературы о трагедии Гете «Фауст» в рамках нашей работы невыполнима, и мы опираемся на исследования В. М. Жирмунского, Н. А. Холодковского, А. А. Аникста, Г. В. Якушевой и Г. Г. Ишимбаевой как на авторитетные для нас источники.

Одним из способов толкования трагедии является определение мотивного ряда, достаточно разнообразного, когда речь идет о великом произведении Гете.

Первый мотив, который привлекает внимание исследователей, – **мотив** сделки человека с дьяволом (**шире – мотив искушения**). К. Шубарт (1830), В. Вебер (1836) этот мотив считают основообразующим, по их мнению, зло (в образе Мефистофеля) действует во благо «как естественная противоположность добра, является полезным элементом в мире» [Холодковский 2010: 212]. Ф. Дейкс (1834), Дж. Лейтбехер (1838) «в заключении договора Фауста с Мефистофелем усматривают преступное отречение от Бога» [Холодковский 2010: 213].

Расширяют мотив сделки до мотива искушения: А. А. Аникст (1976) интерпретирует этот эпизод как «беспокойное стремление постичь смысл человеческой жизни не теоретически, а через собственный опыт и переживания» [Аникст 1986: 457]. П. А. Горохов («Добро и зло в трагедии И.В. Гете “Фауст”»: опыт философского анализа», 1999) попытался разобраться в глобальном вопросе соотношения понятий Добра и Зла в трагедии «Фауст» и пришел к выводу о необходимости Зла для развития человека.

Переосмысляет договор/сделку не только с Дьяволом, но и с Богом Т. Ш. Саид-Батталова в своей статье «Томас Манн в поисках Бога и человека» (2007). Она усматривает фаустианские мотивы в произведении «Иосиф и его братья» Т. Манна, в основе которого лежит мотив договора, но договора с Богом, а не с чертом. На фоне полемики с гётевским «Фаустом», создаётся образ «анти-Фауста», который предстаёт своеобразным религиозным философом, «ощутившим и полюбившим в себе Бога» [Саид-Батталова 2007: 122].

В целом, можно сказать, что мотив искушения, мотив сделки носит амбивалентный характер: с одной стороны – грех, с другой – следование по пути спасения героя, проходящего испытание за испытанием и продолжающего выбирать Добро.

Один из основных мотивов трагедии, **мотив избранничества, мессианства**, рассматривался В. Г. Белинским в качестве очередного этапа развития человеческого духа: «Он (Фауст) должен был выйти из естественной гармонии духа и поссориться с действительностью, но для того, чтобы <...> приобрести утраченную гармонию души» [Жирмунский 1982: 399]. С. Соловьев называет Фауста «полубогом», обвиняя его в гибели всех, кто ему доверился. П. А. Горохов (2000) видит в избранничестве (как попытке достичь недостижимого идеала, счастья) гётевского героя причину его трагедии. Таким образом, мотив мессианства был неоднозначно воспринят исследователями: избранничество Фауст, с одной стороны, является необходимым способом духовного развития, с другой стороны, мессианство лишает героя счастья мирской жизни.

Осмысление мотива **стремления к познанию** проходит несколько этапов. Так, в 19 веке Л. Фальк (1832 г.), В. Энк (1834) приписывают Фаусту стремление к удовольствиям и ставят в вину стремление к познанию. В «Письмах к Фаусту» В. Энк трактует Фауста как человека, утратившего веру и душевное равновесие из-за стремления к абсолюту. Идеализм Фауста толкает его, по мнению толкователей, особенно романтиков, к индивидуализму (В. М. Жирмунский).

В 1910 – 1920-х годах мотив познания не рассматривается исследователями. К примеру, не выделяет мотив познания С. Соловьёв (1917), с христианской точки зрения, осуждал стремление Фауста, считал, что «пассивность лучше, чем активность во зле» [Жирмунский 1982: 466]. «Гете хотел заставить поверить в какую-то бесконечную духовную неутоленность Фауста», – писал Г. Шпет (1922) [Ишимбаева 1999: 16]. В творчестве Ф. Верфеля этого периода мы также не выделяем мотива стремления к познанию, причину этого мы находим в утрате ценности познания на фоне духовного поиска начала века.

Выделяют этот мотив снова только во второй половине XX века. В работах Г. Ринка (1982), Х. Тильке (1982) стремление к познанию интерпретируется как стремление к совершенству духа, вершиной которого является милосердие. В исследованиях второй половины XX века этот мотив приобретает признак божественного замысла, «он (Фауст) стремится пережить познание как действие. Это означает, что он ощущает в себе божественность, силу Бога, у которого действие и познание совпадают друг с другом» [Аствацатуров 2010: 49].

Мотивы **богоотступничества и богоискательства** считают ключевыми С. Ф. Гешель (1831), Г. Ф. Гинрихс (1825), Ф. А. Раух (1830) и др. «Интерес к образу Фауста стимулировался эсхатологическими и богоискательскими настроениями» рубежа XIX–XX веков [Ишимбаева 1999: 13]. В XX веке Э. Бойтлер, Х. Флюгель, Р. Шнайдер, Й. Пинск, В. Кале и др. считали, что «Фауст, духовно возвышаясь на своем пути к высотам альтруизма (и, следовательно, к Христу), и не мог “хорошо кончить”»: его земная жизнь обязана была быть трагической <...> его мечта не могла быть осуществлена и “понята” на земле, где осуществлением ее руководил Мефистофель» [Якушева 1998: 14].

Фауст, созданный «по образу и подобию» Бога, не боролся с Господом, а выполнял его высший замысел, а потому и был спасен. Мотив богоотступничества постепенно приобретает иную оценку, исследователи видят в Фаусте гармоничный образ, лишенный злого умысла. В то же время трагедия рассматривалась и как образец торжества «смирения и покаяния над силою ада» (В. А. Жуковский) [Жирмунский 1982: 394]. В. Энк «смотрит на Фауста как на человека, утратившего веру и душевное равновесие вследствие чрезмерного стремления к абсолютному» [Холодковский 2010: 212]. В то же время этот мотив «связан с надеждами преодолеть ограниченность человеческого сознания <...>, получить знание божественное» [Аствацатуров 2010: 47]. Таким образом, по мнению литературоведов, Фауст, утративший веру, все же стремится к познанию божественного замысла.

Э. Блох (1963) исследует мотив **пути (странствия)**, который, с его точки зрения, определяет «Фауста» как трагедию опыта. «Беспокойный Фауст, проводящий время за профессорской кафедрой, является субъектом человеческого стремления и пути к постоянно изменяющемуся Нечто» [Блох 1977: 86]. Эту мысль подтверждает И. Ф. Волков (1970): «путешествие ... дает новую конкретно-чувственную информацию о мире» [Волков 1970: 40]. Г. В. Якушева (1998) отмечает, что в просветительской традиции «к «спасению» человек придет долгим путем «странствий» и «воспитания», руководствуясь лишь «искрой Божьей» – разумом, <...> что гарантирует «восхождение» («Steigerung») [Якушева 1998: 40]. Также мотив странствия неразрывно связан с образом Мефистофеля, потому что «в основе движения лежит закон отрицания – ищущей мысли ученого» [Ишимбаева 1999: 97].

В. М. Жирмунский выделяет в трагедии «космическое чувство природы» [Жирмунский 1982: 397], **мотив сопричастности человека природе**, близкий самому Гете. Природа выступает как нечто нерушимое, могущественное, способное отвечать требованиям человека и эпохи Гете. По мнению И. С. Тургенева, «Фауст» – прогрессивное произведение, наполненное «духом отрицания» всего, «кроме человеческого разума и природы» [Жирмунский 1982:

283]. В 20-е годы XX века С. Соловьев, критикуя трагедию «с церковных позиций», мотив природы связывает с языческими мотивами, «бог есть природа» [Жирмунский 1982: 465], что подтверждает Бальмонт, подчеркивая «эллинский взгляд на мир, в зоркости к природе» [Жирмунский 1982: 465]. А. Аникст (1976) указывает в своем комментарии: «Бог был равнозначен всей природе» [Аникст 1986: 455]. А. Г. Аствацатуров также видит в Фаусте стремление к единению с природой, которое позволило бы герою вырваться из ограниченного мира и получить «подлинную мощь, способность творить», стать «частью природы в ее вечной созидательной деятельности» [Аствацатуров 2010: 46]. Мотив единения с природой оценивается литературоведами не только как стремление к Богу, но и как желание обрести новую созидательную силу.

Мотив любви-испытания, воплощенный в эпизоде с Гретхен, перекликается в восприятии литературоведов с «мотивами сострадания к “падшей”, женской доли, социальной жалости» (Н. П. Огарев, И. С. Тургенев (1837)) [Жирмунский 1982: 397]. В. Г. Белинский (1896) видит в «Фаусте» мотив мученической, христианской любви, а в Маргарите – «идеал женственной любви и преданности, покорную и безропотную жертву страдания» [Жирмунский 1982: 399]. Также существует другая оценка образа Гретхен, в этом образе отмечают излишнее простодушие. «Гретхен хотя и вызывает сожаление, как жертва <...>, но она так проста и наивна, она такая неинтересная дурочка, что читателю самому приходится идеализировать и поэтизировать ее», – отмечает Д. Н. Овсяннико-Куликовский (1895) [Жирмунский 1982: 445]. Символисты (А. Белый, Вяч. Иванов, 1910) видят «в любви Фауста и Гретхен <...> стремление к Вечной женственности» [Жирмунский 1982: 462]. А. А. Аникст рассматривает данный эпизод как проявление «истинной любви» [Аникст 1986: 468], до которой возвышается Фауст. А. Г. Аствацатуров отмечает, что «любовь к Гретхен соединяется с открытостью к природе», что дает «мощный импульс природных сил» [Аствацатуров 2010: 106]. Таким образом, любовь романтическая обретает вселенские масштабы. Исследователи приходят к выводу, что искушение любовью играет важную роль в развитии образа Фауста. Любовь земная,

воплощенная в образе Гретхен, позволяет Фаусту постичь ощущение природы, также он начинает чувствовать вину перед героиней, любовь возвышает его.

Таким образом, к фаустианским мотивам принято относить мотив договора с дьяволом, избранничества, пути, искушения, богоискательства и богоборчества. В комплексе они образуют устойчивый круг мотивов, возникающий в произведениях, в том числе и писателей-экспрессионистов.

1.2 «Фаустианский текст» как предмет духовных исканий в творческой биографии Ф. Верфеля

Тексты, исследуемые в данной работе, написаны с 1910 по 1920 год и относятся к раннему периоду творчества Ф. Верфеля.

В биографических и культурно-исторических исследованиях существует несколько подходов к проблеме периодизации. Так, Л. Штайман пишет о том, что жизнь Верфеля была полна потрясений, которые меняли его мировоззрение: Первая Мировая война, встреча с Альмой Малер, эмиграция и Вторая Мировая война. Они становятся основой предлагаемого исследователем взгляда на творческую эволюцию писателя [Steiman 1985]. Авторы биографий Верфеля Л. Фолтин, Н. Абельс выделяют периоды, связанные с местами его проживания: «пражский», «венский» и «голливудский», включающий произведения, написанные в Америке во время вынужденной эмиграции [Foltin 1972, Abels 1990]. П. Юнгк выстраивает свою монографию относительно наиболее значительных романов, написанных Верфелем: «Верди», «Барбара», «Сорок дней Муса-Дага» и «Песнь Бернадетте» [Jungk 1987]. Наконец, опираясь на монографию В. Хартманна [Hartmann 1998], исследование Г. Вагнера [Wagener 2011], которые исходят в своих трудах из религиозных взглядов Верфеля, в качестве основы эволюции творчества мы рассматриваем направление религиозно-философских исканий автора и выделяем:

Ранний период – произведения с 1910 по 1920.

Промежуточный – с 1920 по 1930.

Поздний – с 1930 по 1945.

Период с 1910 по 1920 гг. – время саморефлексии. **В ранний период** творчества Верфеля выходят три сборника стихов «Друг мира», «Мы существуем» и «День суда», которые показывают, как жизненные впечатления I Мировой войны и революционных потрясений отразились на его творчестве.

Лирический герой поэзии Верфеля стремится к внутренней гармонии, борясь со своими пороками, он движется к обретению веры, эволюционирует от скепсиса к религиозности, к «переоценке метафизики и Бога» [Hartmann 1998: 78]. Г. Вагнер замечал: «В поэзии Верфель и его читатели вынуждены вникать в их внутреннее “я”, таким образом, его стихи помогают человеку преобразовать свое сознание в сторону самореализации и стать ближе к Богу» [Wagener 2011: 44]. Постепенно он осознает свою «самость» и начинает смотреть на мир все более отстраненно: «Он был евреем, не принадлежащим к ортодоксальным евреям, он был немцем, не чувствуя немецкой национальности, он был богемцем, не будучи чехом, он получил образование в качестве австрийца, и он испытал замену монархии новой структурой» [Strelka 1992: 77].

Дебютный сборник «Друг мира» («Der Weltfreund», 1911) оказался успешным. Как писал о нем Ф. Кафка: «Верфель – это действительно чудо, когда я прочитал его книгу “Друг мира” в первый раз, я подумал, что его энтузиазм сведет меня с ума» [Wagener 2011: 3]. В первом сборнике писатель сформировал идею человеческого братства, постулировал веру в добро, желание служить людям. По мнению М. Б. Пирумовой, Верфель предчувствовал приближение войны и потому призывал к единению, «ибо лишь отчуждаясь, они могли убивать друг друга» [Пирумова 1972: 298]. Идея единства, вочеловечения, «восторженное утверждение гуманизма» [Wagener 2011: 8] подчеркнуты Г. Вагнером, Э. Тиммсом [Wagener 2011], Х. Лейде [Leide 1954], К. Юнге [Junge 1956], М. Арнольд [Arnold 1961] и др. Л. Штайман пишет: «Верфель верил, что люди способны проявлять сострадание к несчастному человеку» [Steiman 1985: 43].

Второй поэтический сборник «Мы существуем» («Wir Sind», 1913) свидетельствует, как много в своих взглядах Верфель подверг переоценке.

Чувство внутренней опустошенности, сознание одиночества толкают поэта искать «выход в богоискательстве, но и это не приводит в порядок его счетов с жизнью» [Цит. по: Литературная энциклопедия: 187]. Противоречивость и трагизм мира находят выражение в отчужденности (Н. В. Пестова определяет это как категорию «чужести» (Fremdheit) [Пестова 2010: 51]) и самоотчужденности. Верфель провозглашает: «На земле ведь чужеземцы все мы» [Пестова 2010: 32]. Рисует, – как он позже напишет, – «захватывающую драму мертвых картин и образов» [Werfel 1988: 13], которые приводят к тому, что «человек перестает воспринимать самого себя как нечто целое, чужими кажутся ему свои душа и тело, не свойственными себе – мысли и поступки» [Пестова 2010: 206]. В любовной лирике совмещаются категории родного и чужого, любимого и незнакомого: «Чуждый отблеск звезд далеких вижу на ночном твоём лице» (Ф. Верфель) [Пестова 2010: 55]. Подчеркивается амбивалентная природа женщины, она желанна, но таинственна: «Любовь сама пронизана постоянным удалением-сближением, обретением и потерей» [Пестова 2010: 280]. Лирический герой находит утешение в безумии. Оно «...экстремальная форма антигражданственности и социальной инакости, ведущая к социальной бездомности, дезориентации и отчуждению, и как счастливая эйфория, сопутствующая гениальности» (Т. Анц) [Anz 1982: 75-76].

«Выразительность военной лирики» (Н. И. Балашова) в «Дне суда» («Der Gerichtstag», 1919) связана с инфернальностью войны как символа «апокалиптического идиотизма» (Э. Юнгер). Надежды на создание мира, основанного на идее братства, терпят крушение. Дисгармония мира отзывается утратой внутренней гармонии поэта. Самоотчуждение, как отмечает Н. В. Пестова, становится результатом «глобального отчуждения мира и невладения им более» [Пестова 2010: 206]. Однако постепенно уход в себя представляется все более сомнительной альтернативой. Поэтому Верфель вновь обращается к Богу и идее всеобщего братства.

Вопрос о месте и значении поэта глубоко волнует писателя не только в стихах, но и в прозе: яркий пример – новелла «Сон о старике» (1917), где

Л. Н. Толстой приравнивается к Богу. Поэзия и религия выступают в представлениях писателя в тесной связи. В зависимости от жизненных обстоятельств и мировых катаклизмов периоды веры сменялись периодами сомнений («Сотворение музыки» («Die Erschaffung der Musik», 1913); «Смерть Моисея» («Der Tod des Mose», 1914); «Сотворение шутки» («Die Erschaffung des Witzes», 1918); «Кошунство безумия» («Blasphemie eines Irren», 1918); «Теология» («Theologie», 1919), «Чёрная месса» («Die Schwarze Messe», 1919), «Человек из зеркала» («Spiegelmensch», 1920).

Исследователь религиозной концепции Верфеля, В. Хартманн указывает на интерес писателя к теологии уже в раннем его творчестве, к примеру, в одноактной пьесе ««Визит из Элизиума»» («Der Besuch aus dem Elysium», 1910) Верфель уже в названии указывает на странствия по мировой вертикали и переход в высшие сферы загробного мира, Элизиум. Пьеса была написана, по замечанию Юнгга, под впечатлением любви Верфеля к Марии Глейзер, которой, как считал писатель, он был недостоин. В тексте возникает образ отверженного возлюбленного, вернувшегося из мира духов. Пьеса наполнена мистицизмом, что было характерно для писателя в этот период творчества.

Образ Бога является в новеллах и драмах Верфеля «синтезом образов» [Arnold 1961: 160]: то злого и несправедливого судьи и палача, то безумного нищего, то создателя прекрасного. Он вызывает сочувствие в новелле «Сотворение музыки», где несовершенный, но властный и справедливый Бог, опечаленный изгнанием человека из Рая, пытается пересоздать мир. Однако все, чем Он может помочь человеку – даровать ему музыку как воспоминание о Рае. Величественно непреклонен Бог в новелле «Смерть Моисея» (1914). Писатель восхищается силой души человека и рисует Бога и Моисея как достойных собеседников, сошедшихся в неразрешимом споре. Такой противоречивый образ связан с внутренним религиозным конфликтом писателя. Ветхозаветный Бог в иудаизме жесток, беспощаден и тщеславен. В христианстве Бог есть мудрость, могущество и любовь.

Художественные тексты, в которых появляются фаустианские мотивы: «Черная месса», «Человек из зеркала», «Искушение: разговор Поэта с Архангелом и Люцифером», неизбежно несут в себе смысл поиска Бога: «Нужно искать, искать, искать!» [Верфель 2005: 138]. Удостоен этого поиска только герой, сопоставимый с Фаустом: Поэт, получивший талант от Бога; герой, сомневающийся в выбранном пути; грешник, готовый к искуплению.

Таким образом, в произведениях первого периода сформировался образ художника, почти равного Богу, художника-микрокосма, вобравшего в себя все величие, всю «божественность» мироздания, стремящегося объединить человечество и истязающего себя сознанием несовершенства мира, неудовлетворенности своей ролью человека, способного лишь призывать, но не менять, приказывать, но не созидать. Чувство дисгармонии мира раннего Верфеля выражается через религиозный скепсис и категории чуждости миру и самоотчужденности.

Второй период творчества ознаменован успехом прозаических текстов. «Уже в течение 20-х годов Верфель достигает успеха в качестве драматурга и еще большего успеха в качестве новеллиста» [Wagener 2011: 1], не без помощи возлюбленной писателя, Альмы Малер. Она не только вдохновляла его (ей Верфель посвятил трилогию «Человек из зеркала»), но часто направляла его на творческом пути. Будучи важной фигурой в культурной жизни Вены первой половины XX века, она поддерживала многих известных деятелей искусства, среди которых были и писатели (Т. Манн, Лион Фейхтвангер, Эрих Мария Ремарк и др.), и музыканты (Р. Штраус, И. Стравинский), и многие другие представители творческой элиты. Верфеля, когда они поженились, Альма принуждала к затворничеству, чтобы он мог работать, ни на что не отвлекаясь. Сам писатель признавал, что без ее настойчивости он никогда бы не написал столько успешных произведений. Кроме того, именно Альма была категорически против увлечений Верфеля революцией, запрещала ему принимать участие в акциях протеста, и двойственность его отношения к революции позже найдёт отражение во многих его романах.

Франц Верфель и Альма Малер знакомятся в 1917 году, и хотя пара женится только в 1929 году, писатель сразу попадает под сильное влияние своей невесты – католички и антисемитки. Супруга писателя – противоречивая и властная натура – не раз негативно высказывалась об иудеях, писала, что поддерживает Гитлера, при этом дважды была замужем за евреями (Г. Малер и Ф. Верфель). Убеждённая католичка, она вызывала у Верфеля чувство вины из-за его происхождения. В 1918 году у них рождается сын, который умирает, прожив всего 10 месяцев, «Верфель винит себя в его смерти и считает это наказанием Бога» [Wagener 2011: 7]. В это время он пишет сразу две новеллы, свидетельствующие о религиозном кризисе. В новелле «Сотворение шутки» (1918) Господь объявляет о своей ошибке: «Вечно будут обвинять Меня мои создания, поскольку не смог Я сотворить Свое совершенство, а сотворил Свою ущербность» [Верфель 2005: 382]. Но если в этой новелле Бог еще могущественен, то в «Кошунстве безумия» (1918) Он предстает в образе несчастного, живущего в сумасшедшем доме. Медсестра приносит ему ужин, его «постоянно гложет чувство вины в вашем <человеческом> существовании». Господь более ничего не знает о Рае, отрицает его вследствие «дурно устроенного» земного мира. Вера Верфеля в милосердие и божью справедливость была разрушена «ужасами войны, этим огромным шлифовальным станком <...>, против которого мы так же бессильны, как перед смертью» [Steiman 1985: 23]. Господь в новелле слаб и изнывает от ненависти к праведникам («А знаете, как я ненавижу отличника Моисея?») [Верфель 2005: 400], он больше не вызывает ни страха, ни трепета, его образ – синтез иронии, парадокса и обытовления.

Образ смешного ворчливого самовлюбленного старика, лишённого власти над Жизнью (в данном случае это имя героини) возникает в новелле «Теология» (1919). В новелле выражается сомнение в могуществе Бога, его бессилие перед непрерывным течением жизни. Эти размышления на фоне Первой мировой войны найдут воплощение и во фрагменте романа «Чёрная месса» (1919), где монах оказывается перед серьёзным выбором: защитить свою веру в Господа или признать свои убеждения ложными.

Большое влияние оказал и описанный Фрейдом кризис еврейской идентичности, достигший своего апогея во время всплеска антисемитизма в XX веке. К примеру, В. Адлер выражал свое желание ассимиляции евреев и сам отрекся от иудаизма в пользу протестантизма. Многие ассимилированные евреи поддерживали социализм, который, по их мнению, должен был способствовать процессу ассимиляции. Их массовое вступление в партию социал-демократов лишь содействовало растущему антисемитизму. История ставила интеллектуала еврейского происхождения в ситуацию постоянного поиска своей сущности. В результате в модернистской литературе появляется образ одинокого мятущегося и страдающего человека.

«Отвлеченная, абстрактно-гуманистическая позиция писателя заведомо определила направление его поисков. Стараясь найти в человеке опору, способность противостоять суровым и безнравственным требованиям века, Ф. Верфель уповает на самого человека, на “божественное” в нем, на его веру и на его исконную – заповедями освященную – потребность творить добро» [Wagener 2011: 247]. Едва ли не кульминацией процесса обожествления человека в противовес очеловечиванию Бога становится трагедия «Человек из зеркала» («Spiegelmensch», 1920), где герой проходит путь испытаний ради искоренения собственной греховности, где раскаяние и перерождение человека – путь спасения, который он должен пройти один, без поддержки Бога. Он сам может искупить свои грехи и возродиться для вечности. Трилогия «Человек из зеркала» становится фактически последним экспрессионистским произведением писателя, после премьеры спектакля по данному произведению в 1921 году в интервью Ф. Верфель публично отрекся от экспрессионизма.

В 1924 году он заканчивает роман-оперу «Верди» о судьбе двух великих композиторов – Верди и Вагнера. Увлеченность Верфеля оперой проявляется в его творчестве неоднократно. О музыкальности писателя в своей диссертации подробно пишет, например, А. Д. Кларманн [Klarmann 1931]. При этом он указывает не только на сюжетообразующую роль музыкальных элементов, но и на музыку как идейную основу многих текстов писателя. «Звук слова, ритм строки,

музыка рифмы диктуют, как он сам признает, логику целого» [Klarman 1969: 410]. В предисловии к роману «Верди» («Verdi», 1924) автор цитирует письмо итальянского композитора: «Отражать правду, может быть, и хорошо, но лучше, куда как лучше правду создавать» [Верфель 1962: 2]. В создании правды писатель видит воплощение его идеалов. Основу романа составляет антитеза творческих индивидуальностей двух великих композиторов – Верди и Вагнера. Гений Верди – воплощение «чистоты и доблести человека, открывающего шлюзы всех добрых стремлений» [Верфель 1962: 193]. Его высокая требовательность к себе, беспокойный дух, стремление к внутренней правде противопоставлены Вагнеру, «витающему в межпланетных пространствах» и подчиняющему все «законам собственного “я”» [Верфель 1962: 101-102]. Немецкий гений под пером Верфеля становится максимально близким поэтам-пророкам раннего периода. Но символ торжества жизни – венецианский карнавал поглощает траурную процессию Вагнера. Тот создал «многогранный поэтико-музыкальный сплав», но «последним народным и всечеловеческим художником» [Верфель 1962: 193] станет Верди.

К теме искусства, позднее Верфель вернется лишь в новелле «Тайна одного человека» («Geheimnis eines Menschen», 1927) о таинственном молодом итальянском художнике Саверио, чьи картины скрыты от зрителей. Этот герой и его жизнь становятся предметом размышления о том, что такое настоящее искусство, как найти среди множества банальных картин настоящий шедевр. «Мы небрежно обращаем взгляд то к одной картине, то к другой, и ждем, не ответят ли их линии и цвета на волнующие нас вопросы» [Верфель 2005: 234]. На протяжении всей новеллы Саверио объявляют то мошенником, то богатым меценатом, то сумасшедшим, то гением. Безымянный рассказчик видит только одну картину художника и находит ее великолепной в отличие от других зрителей, в числе которых журналисты и знаменитый живописец. Верфель поднимает и вопрос о том, кто может по-настоящему оценить произведение искусства. История завершается описанием картины Саверио, напоминающей икону с изображением Христа. Вновь искусство, с точки зрения Верфеля, является воплощением божественной силы, данной человеку, а художник – это одиночество и загадка:

слава и «галант отравляют человека» [Верфель 2005: 230], делают его слепым по отношению к настоящим шедеврам. Искусство доступно немногим, так как является результатом общения художника с Богом.

Борьба иудейского и католического взглядов идет не только на страницах произведений, но и в сознании самого писателя. Этой теме посвящена книга под редакцией Г. Вагнера и В. Хемекера «Иудаизм в жизни и творчестве Франца Верфеля» («Judentum in Leben und Werk von Franz Werfel», 2011). В ней собраны исследования различных авторов на данную тему. Писатель «был человеком, состоящим из множества противоречивых личностей», – замечает Л. Штайман [Steiman 1985: 1]. В год рождения Ф. Верфеля в 1890 евреи в Праге находились, с одной стороны, «под политическим давлением Чехии, с другой – под антисемитским национализмом Германии» [Steiman 1985: 2]. Эта ситуация заставляла евреев по сути отказываться от своего происхождения и религии. Иудеям приходилось ассимилироваться, скрывать свою национальную и религиозную идентичность, принимать христианство. Это не могло не отразиться на творческом сознании писателя.

Верфель, покинувший Прагу в 1917 году, чувствовал себя изгоем не только в родном городе, но и Вене. Долгое время Верфеля тяготило его происхождение. Его все больше тянуло к католической церкви. Среди революционных волнений конца 10-х – начала 20-х годов он, как и персонаж его романа «Барбара, или Благочестие» Альфред Инглендер, считал, что все иудеи должны принять христианство, чем вызывал негодование своих друзей-евреев. Ключевым событием на пути художника к национальной идентичности является путешествие в Александрию в 1925 году, где писатель нашел своих еврейских братьев и почувствовал связь с нацией и культурой. В результате он пишет пьесу «Павел среди иудеев» («Paulus unter den Juden», 1925) об апостоле Павле, обратившемся из иудаизма в христианство. Текст является своеобразной «теологической дискуссией» [Цит. по: Энциклопедический словарь экспрессионизма 2008: 335]. Верфель в этой драме рассказывает не только о своих «симпатиях к христианству, но и движении к иудаизму» [Wagener 2011: 12].

Позже писатель еще не раз будет обращаться к этой теме в своих произведениях, однако вопрос о национально-религиозном самоопределении Верфель закрыл однозначным признанием: «Я не католик, более того, я еврей» [Верфель 1997: 12].

Настроение новелл второго периода творчества Верфеля меняется от грустно-иронического к пессимистическому. Все ярче в новеллистике проявляется талант сатирика. Предметом сатиры Верфеля становится бюрократия, как в новелле «Смерть обывателя» («Der Tod des Kleinbürgers», 1927), политика и конфессионально-классовые противоречия, как в новелле «Дом скорби» («Das Trauerhaus», 1927). Он воплощает «...миф не о богах и героях, а о маленьком человеке, более того – о посредственности» [История немецкой литературы, Жирмунский 1968: 72]. Напряженность религиозного выбора, который совершает Верфель, отражается в полных сарказма сценах «Дома скорби» – публичного дома, ставшего гротескно-сатирической картиной распавшейся Австро-Венгрии. Католический священник, постоянный посетитель борделя, который в свободное время любит перечитывать Гете, отказывается отпевать иудея Макселя – владельца так часто посещаемого им заведения. Разочарование в церкви как институте, способном совершенствовать мир, отражено в сатирических сценах, отличающихся лаконичностью и точностью показанных крупным планом деталей. Кроме того, Верфель в этом, как и во многих других произведениях, показывает виртуозное владение техникой монтажа⁶. Внешние связи между героями, сценами, сюжет становятся менее важными, нежели причинно-следственные и ассоциативно-художественные глубинные связи между ними.

Часто героем Верфеля становится грешник, страдающий из-за своей греховности и искупающий ее раскаянием и страданием. «Мучительный, но обычно глубоко личностный конфликт, неумолимо приближающийся к роковой развязке» [История немецкой литературы, Жирмунский 1968: 244] организует

⁶«Монтаж способ построения литературного произведения, при котором преобладает прерывность (дискретность) изображения, его «разбитость» на фрагменты. Монтаж при этом связывается с эстетикой авангардизма. И его функция понимается как разрыв непрерывности коммуникации, констатация случайных связей между фактами, обыгрывание диссонансов, интеллектуализация произведения, отказ от катарсиса, «фрагментаризация» мира и разрушение естественных связей между предметами» [Хализев 2004: 290].

новеллу «Отчуждение» («Die Entfremdung», 1927), в которой образ главной героини является аллегорией библейской Юдифи. Верфель рисует в Габриэле христианский образ чистой Девы, праведницы, которая станет прообразом святой в более поздних произведениях писателя. Чистота и смирение побеждают гордыню. Габриэла жертвует своей жизнью ради талантливого брата. Образ грешницы – центральный в новелле «Лестница в отеле» («Die Hotel-treppe», 1927). Ее путь – восхождение; лестница – символ раскаяния. Главная героиня не в силах пройти этот путь и спастись, т. к., совершая грех, она не может пробудить в себе ни мораль, ни чистоту. Следствие – падение, в котором Верфель, однако, винит и окружавших героиню людей – соседей по отелю, не остановивших ее.

Муки совести советника суда Эрнста Себастиана – основная тема романа «Однокашники, или история одного греха» («Der Abituriententag. Die Geschichte einer Jugendschuld», 1928). Он расследует дело об убийстве и узнает в обвиняемом своего ученика, которого он толкнул на поступок, повлекший за собой исключение Адлера из гимназии⁷. В итоге Себастиан выносит приговор себе, осознает бессмысленность своей жизни. Выход из возникшего тупика Верфель видит в нравственном очищении человека, в любви к нему. Судьей становится не всемогущий Бог, но сам человек. По замечанию С. Исаковой, автора диссертации «Романы Ф. Верфеля 20-х годов» (1973), Верфель уходит от экспрессионистского мистицизма. «Абстрактно-гуманистическая позиция писателя заведомо определила направление его поисков. ... Верфель уповает на самого человека, на “божественное” в нем, на его веру и на его исконную – заповедями освященную – потребность творить добро» [История немецкой литературы, Жирмунский 1968: 247]. Сам автор говорил: «Я сознательно против драматического экспрессионизма, который является не чем иным, как поклонением пародиям и кино-технологиям того времени» [Klarman 1969: 414].

К концу второго периода писатель находится в поиске человеческого начала, в холодном, бесчеловечном мире. Сформировался набор новых мотивов: возникает

⁷ Отсылка к толстовским мотивам неслучайна, о чём мы неоднократно пишем далее в своей работе.

движение от католицизма к мировой религии, идеи внеконфессиональности веры, преклонение перед верующим человеком, мотив вины и раскаяния. Подготовлен новый тип героя, который появится в третьем периоде, – тип праведника (Багратян, Бернадетта, Барбара).

В тридцатые годы возникают тексты о воспитании молодого человека под влиянием встреч с наставниками – с одной стороны, и искусителями – с другой. В 1929–1930 годах Верфель пишет похожие по тематике произведения: роман «Барбара, или Благочестие» («Barbara oder Die Frömmigkeit») и новеллу «В стесненных обстоятельствах» («Kleine Verhältnisse»). В обоих текстах рассказывается история мальчика, воспитанного гувернанткой. В обоих возникает образ отца, которого, с точки зрения А. Путткамер, «сын боится..., как бояться бога». [Puttkamer 1952: 17.] Это скорее иудейский суровый Бог: потеря (ранняя смерть) стирает из памяти его черты, он остается в сознании всемогущим, иногда карающим и жестоким, но всегда правдивым. В противоположность женские образы – воплощение христианских праведниц, всепрощающих, находящих спасение для других.

В 1933 году выходит одно из самых значимых произведений Верфеля – роман «Сорок дней Муса-Дага» («Die vierzig Tage des Musa Dagh»), где формирование жизненной позиции героя – одна из важнейших тем. Исторический план романа – геноцид армянского народа, символический – обретение Родины, преодоление отчуждения. Габриель, предводитель армян, – аллегория Моисея; название горы Муса-Даг – гора Моисея. Тема мессианства, которая появляется еще в раннем творчестве Верфеля, развивается в этом романе в совсем ином ключе. Габриель жертвует собой ради других в отличие от мессии Тамала из трилогии «Человек из зеркала», стремящегося к самоутверждению.

В тридцатые годы писатель приходит к идее братства, сочувствия, вины и ответственности за других людей: «Там, где возможно, я ищу человечность, которая противостоит варварству: я верю, что место сегодняшнего национализма займет завтра понятие высокого национального» [Верфель 1988: 214]. Пройдя трудным путем самоопределения, Багратян отказывается от социальных игр ради

выполнения высшего долга – спасения Муса-Дага: «Игра словами – это “злоупотребление словом”, “постыдная маскировка”» [Сейбель 2006: 118]. Он отрекается от социального успеха и ложных ценностей ради истинного и важного: «Верфель противопоставляет как антонимы, с одной стороны – состояние бодрствования, мужество, индивидуальность и веру, с другой – сон, панику, коллективность, несвободу, безверие» [Сейбель 2006: 143]. После прихода к власти фашистов Верфель пишет еще несколько текстов, отражающих идею национального: «Путь предвестья» («Der Weg der Verheißung», 1935), «Услышьте глас!» («Höret die Stimme!», 1937), в которых поднимается тема страданий еврейского народа. В произведениях этого периода зло обретает вселенские масштабы.

Ф. Верфель в 30-е годы все больше старается направить человека в его духовных поисках. Роман «Утраченное небо» («Der veruntreute Himmel», 1939) является размышлением о соотносимости целей и средств, а также попыткой научить читателя выбирать верный путь к Богу. Главная героиня книги, служанка Тета Линек, отправляет племянника учиться в духовную семинарию, чтобы самой после смерти попасть в рай. Его судьба становится разменной монетой на пути к ее покою. Юноша в свою очередь становится мошенником, не оправдывая ее надежд.

В этот же период Верфель выступает с лекциями, которые войдут в опубликованный в 1945 году сборник из четырех эссе «Реализм и внутренняя жизнь» («Realismus und Innerlichkeit», 1931), «Можем ли мы жить без веры в Бога?» («Können Wir ohne Gottesglauben Leben?», 1932), «О самой чистой благодати человека» («Von der Reinsten Glückseligkeit des Menschen», 1937), а также «Богословие» («Theologumena», 1944), записанное автором во время эмиграции в Америке в период с 1942 по 1944 год. Книга пронизана болью о судьбе человека в современном мире. Верфель с горечью признает губительную силу прогресса, уничтожающего духовность: «Без внутренней жизни нет внешнего мира, без фантазии – никакой реальности» [Werfel 1980: 26]. Его глубоко ранят картины как материального, так и духовного обнищания человека. Эссе содержат критику

политики СССР и Америки, воспитывающей вместо человека-индивида человека-массу: «Если Бог выращивает в Канаде великолепную пшеницу, люди погибают в другом месте; если кофе созревает в Бразилии расточительно, то самоубийства созревают в Нью-Йорке вследствие этого не менее расточительно», – утверждает Верфель [История немецкой литературы, Жирмунский 1968: 248].

Мир, заполненный насилием, потрясенный ускоряющимся техническим прогрессом, подавляет человека. Альтернатива – «творческая внутренняя жизнь, которая обнаруживается в трех сферах: религии и нравственности, науке и умозрении, искусстве и фантазии» [Werfel 1980: 29]. Атеизм, по мнению писателя, противоречит человеческой природе, в то время как поиск Бога наполняет смыслом и покоем человеческую жизнь. Иллюстрирует эту идею книга «Песнь Бернадетте», написанная в 1941 году, когда Ф. Верфелю приходится эмигрировать в Америку под угрозой фашистской расправы: «Я осмелился пропеть хвалебную песнь Бернадетте, <поскольку> поклялся себе всегда и везде прославлять своими творениями божественную тайну и человеческую святость – вопреки нашему времени, которое с насмешкой, злобой и равнодушием отворачивается от этих величайших ценностей нашей жизни» [Верфель 1987: 1]. По мнению С. И. Горбачевской, «текст Верфеля пронизан идеей силы веры в Бога, веры в его справедливость» [Горбачевская 2004: 42–43].

В конце Второй мировой войны Ф. Верфель вновь возвращается к апокалиптическим картинам мира, утратившего веру, картинам хаоса, духовного упадка вследствие технократизации – роман «Звезда нерожденных» (1945) был опубликован уже посмертно и по степени дисгармонизма описываемых картин составляет особый объект исследования.

Таким образом, творческий путь Верфеля – это путь религиозных исканий, в контексте которых обращение к фаустианским мотивам закономерно и продуктивно. Тексты, вбирающие их наиболее полно, обозначают границы первого (время энтузиазма и веры в силу поэтического слова) и второго (этап пессимизма, опустошения и разочарования) периодов. Эти произведения

отражают эволюцию взглядов автора на рубеже 1910 – 1920-х гг. В более поздних текстах весь комплекс фаустианских мотивов уже не встречается, так как от сомнений и поиска Верфель приходит к утверждению гармонии, самоотверженности и праведности.

Место искушения, выбора между Добром и Злом, сделки с дьяволом занимает путь самостановления и самоопределения героя, обретающего точку опоры в вере, единении с миром и полнота самореализации.

ГЛАВА 2. ЭКСПРЕССИОНИСТСКИЙ КОНТЕКСТ ФАУСТИАНСТВА В РАННЕМ ТВОРЧЕСТВЕ Ф. ВЕРФЕЛЯ

Экспрессионизм («направление в развитии модернизма, программно ориентированное на поворот от идеала изображения к идеалу выражения: первоначально – внутреннего мира субъекта, затем – внутренней сущности объекта» [Цит. по: Новейший философский словарь 2003: 334]) появляется в начале XX века, в его основе лежит ощущение катастрофичности бытия, распада, смены времен, духовного кризиса.

«Экспрессионизм – одно из самых серьезных и трагичных направлений всей истории искусства», – пишет Н. В. Пестова [Пестова 2004: 5]. Для него характерен принцип целостной субъективной интерпретации реальности, выражающийся через «прямой зрительный удар» [Цит. по: Новейший философский словарь 2003: 335], заостренность, резкость, деформация изображения действительности, патетика, элементы «вчувствования». Творческая позиция экспрессионизма состоит в том, чтобы, осознав и прочувствовав реальную действительность, переосмыслить ее в творческом сознании и создать новую реальность, символически отражающую моральные и социальные проблемы современности. Отсюда утопизм, попытки обретения гармонии, мессианство и идея спасения мира.

Экспрессионизм стремится к абстрактности, подчеркнуто острой эмоциональности, мистике, фантастическому гротеску и трагизму. Вероятно, благодаря сверхэмоциональности экспрессионизм стал таким популярным именно в Австрии – стране, ощущающей начало XX века как момент распада истории, где «одряхлевшая и архаичная монархия» [Цветков 2003: 42] переживает микроапокалипсис «безверия в жизнеспособность государства», а «политика и экономика ... зачастую ущербны» [Сейбель 2006: 46], где «рефлексия плюрализма» [Чаки 2001: 35] порождает неуверенность в будущем, «ощущение зыбкости жизни и особого рода пассивность» [Павлова 2005: 44]. Австро-немецкий экспрессионизм разрабатывает свои собственные манифесты, тексты, в

которых авторы разъясняют суть экспрессионизма, выделяют ключевые особенности. Среди теоретиков экспрессионизма выделяются Г. Бар, Г. Бенн, А. Деблин, К. Эдшмид.

К. Эдшмид напрямую заявляет в «Речи об экспрессионизме в литературе» о смене литературного вектора по направлению к изучению сознания и чувств человека, «экстаза души», от внешнего мира к миру внутреннему. И речь идет не о сверхчеловеке, а об обычном человеке во всем многообразии его переживаний, человеке с низменными желаниями, с высокими устремлениями. Как в поэзии Г. Тракля, одного из ярких представителей экспрессионизма, человек – это звезды и гниющая плоть, голос ангела и смрадный труп. «Он <человек> возносится до Бога вершиной чувств, достичь которой можно лишь при неслыханном подъеме духа».

К. Эдшмид утверждает, что «искусство только этап на пути к Богу. Но цели находятся там, где Бог». При этом он подчеркивает: экспрессионизм не новое явление, как движение мысли он существовал всегда и проявлял себя в каждой религии, в каждой цивилизации во все времена (у Гамсуна, Данте, Новалиса, Гоголя, Гете и многих других), поэтому в XX веке в литературе экспрессионизма сложно однозначно определить стиль, форму, поэтику. К. Эдшмид говорит о той основе, на которой выросла европейская литература. «Движущим и объединяющим становится только вера, сила и страсть» [Эдшмид 2012], а также желание изменить мир. Мысль о том, что талант, искусство – это божественный дар, найдет свое художественное воплощение во многих произведениях экспрессионистов.

«Фауст» Гете обретает актуальность для экспрессионистов в связи с поиском «новой формы общественной нравственности, освобождающей от тягостных зол современности, от того ужаса, в который попал мир» [Вальцель 1922: 26].

2.1 Диалог «Искушение: разговор Поэта с Архангелом и Люцифером» Ф. Верфеля: жанровый синтез

Один из важных аспектов, привлекающих писателей-экспрессионистов – жанровый синкретизм в «Фаусте» Гете. Вопрос о жанровой природе «Фауста» дискуссионный. Несмотря на однозначность гётевского определения текста как «трагедии», в литературоведении возникают разные жанровые номинации: от «монодрамы» (В. М. Жирмунский) и «лиро-эпической поэмы» (И. Г. Неупокоева) до «романа в стихах» (С. М. Утевский).

Споры о жанровой природе «Фауста» Гете не утихают до сих пор. Например, подробно и разносторонне рассматривает эту проблему в своих статьях Н. С. Лейтес («О жанровой природе «Фауста» Гете», «“Фауст”: типология жанра» [Лейтес 1982]). В статье «“Фауст”: типология жанра» исследовательница находит причину споров о жанре «Фауста» в его синтетической природе: гетевский текст есть соединение «мистерии, моралите, миракля, эпической поэмы, трагедии, философской, мещанской, исторической драмы, рыцарского романа, фарса, классической комедии, маскарадного действия, волшебной оперы» [Лейтес 1991: 31]. Такое соединение различных жанровых форм и появление новых было симптоматично для рубежа XVIII–XIX веков, когда «происходит деканонизация жанров, обусловленная, прежде всего, ослаблением их зависимости от тематического задания...» [Иванюк 2006: 116] античной жанровой системы. «Тенденция к эпизации заметна уже в некоторых сценах У. Шекспира или И. Гете (“Гетц фон Берлихенген”, “Фауст II”))» [Pfeiffer 1974: 57-58], и очевидно, что гетевский синтетизм породил мощную литературную традицию. Кроме того, в «Фаусте» обнаруживаются черты многих более ранних произведений Гете: лирического романа «Страдания юного Вертера», романа воспитания «Годы учения Вильгельма Мейстера», трагедии «Ифигения в Тавриде» и другие.

Рассмотрим лишь некоторые из предложенных определений жанра «Фауста».

В. М. Жирмунский, говоря о влиянии «Фауста» Гете на «Манфреда» Байрона, выделяет в гетевском произведении черты романтической «монодрамы» [Жирмунский 1978: 25], в которой преобладает «драматический монолог героя». «Единственное действующее лицо, и все события, совершающиеся на сцене, как в средневековой морали с ее аллегорическими персонажами, как бы развертывают перед нами его душевный мир и внутреннее действие» [Жирмунский 1978: 27]. Несмотря на то что первая часть «Фауста» действительно монологична, а действие сконцентрировано вокруг главного героя, вторая часть произведения не подходит под жанровое определение «монодрама».

И. Г. Неупокоева также сравнивает «Фауста» Гете с «Манфредом» Байрона, но обнаруживает признаки лиро-эпической поэмы. «Отличительной чертой образности этой поэмы является ее синтезирующий характер, стремление дать целостную картину духовной жизни своего времени» [Неупокоева 1971: 19]. Лиро-эпическая поэма включает в себя не только признаки лирического (лирический герой, его чувства и переживания) и эпического (странствия), но и других жанров: романа, драмы, а также внелитературных – живописи и музыки. В связи с этим С. Утевский дает жанровое определение «Фаусту» – роман в стихах. ««Шекспиризированная симфония», философская драма-притча, лиро-эпическая поэма, монодрама, “универсальный” роман – все эти определения в той или иной мере подходят к “Фаусту”..., но не исчерпывают его жанровых особенностей» [Лейтес 1991: 43].

А. В. Карельский находит признаки романтической мистериальной драмы [Карельский 1985: 18], в которой сочетаются библейский сюжет (Ветхозаветное предание об Иове) и библейские образы (Бог, ангелы), объем и панорамность изображаемых событий, большое число действующих лиц, комические сценки. Одним из основных приемов является ирония, которая сглаживает традиционный романтический конфликт между героем и реальностью. «В этом произведении еще не оборвалась пуповина, связывающая искусство нового времени со

средневековой традицией постановки глобальных проблем человеческой жизни на библейском материале» [Лейтес 1991: 35]. Сюда же можно отнести черты мираклей (мифологема Чуда, вмешательство высших сил), моралите и фарса (сцены с Мефистофелем и Мартой). Ф. Шеллинг, например, называет «Фауста» современной комедией благодаря «жизнерадостному замыслу» [Шеллинг 1999: 534-535], а также счастливому финалу, видя в этом схожесть с комедиями аристофановского типа и пастушескими комедиями о святых, как у Кальдерона. Карнавальность, игра, заключенные в образе Мефистофеля, также являются собой черты комического, но образ Мефистофеля более сложный и отличается от типичного образа карнавального шута. Называть «Фауст» комедией в чистом виде в этом случае, безусловно, неправомерно.

И. А. Черненко в своей работе обобщает исследования античной природы «Фауста», которая находит свое воплощение как в структуре произведения, так и в системе образов. Исследователь определяет признаки аттической трагедии в третьем акте: архетипические масштабные образы (Елена, Хирон и др.), элементы композиции (пролог, хор), трагедийная проблематика. В основе конфликта – столкновение свободы и долга, которое существует в сознании героя. Большую роль в определении жанра играют стихотворный размер, характерный для античной трагедии: чередование стрóf и антистрóf в репликах хора.

Действие трагедии не концентрируется внутри античности, а переносится в Средневековье, что позволяет выделить в «Фаусте» черты рыцарского романа: авантюренность, образ Прекрасной Дамы и др.

По замечанию Лейтес Н. С., в «Фаусте» прослеживаются явные признаки эпической поэмы, в основе которой лежит странствие главного героя, что роднит произведение с «Божественной комедией» Данте: «Фауст проходит сложной дорогой исканий, прежде чем ему открывается свет истины, и у него тоже есть на этом пути проводник, хоть и не Вергилий» [Лейтес 1991: 36]. Кроме сюжета странствия для эпической поэмы характерна разветвлённая система образов со «сложной динамикой», а также синтез «драматической напряженности с процессуальностью» [Лейтес 1991: 37]. Эпичны также лейтмотивы, среди

которых мотивы «стремления», «наслаждения»; образы, «символизирующие стихию жизни», и др. Действие «Фауста» развивается по спирали, что отличает эпическую поэму от трагедии, где существует тенденция к «центростремительному построению» [Лейтес 1991: 38]. Не менее важной является и эпическая ирония (Т. Манн) как объективный взгляд на время (от античности до XVIII века) и пространство (масштаб всей Вселенной).

Г. Г. Ишимбаева, говоря о «Фаусте» как о произведении, которое «синтезирует в себе культурные коды средневековой мистики и возрожденческого гуманизма, Спинозизма и магии, просветительского рационализма и романтического символизма» [Ишимбаева 2018: 131], особое место уделяет финальной утопии. Исследователь находит признаки утопии в попытке Фауста создать райское место, где все люди обретут счастье, а также в невозможности осуществлении этой идеи ценой жизни других людей, в данном случае Филемона и Бавкиды: «...Попытка созидания оборачивается разрушением, огнем апокалипсиса» [Ишимбаева 2018: 132].

Такое разнообразие жанровых форм приводило многих исследователей к мысли о нецелостности «Фауста». К примеру, Б. Кроче, Н. Фюрст, Э. Штайгер считали трагедию совокупностью отдельных произведений, не обладающей оном. Многие исследователи именно по этой причине не видели художественной ценности второй части трагедии: «Печать философичности определяет жанровую структуру “Фауста” в гораздо большей степени, чем связи с теми или иными разновидностями жанровых форм, тем более что ею же и порождены эти связи» [Лейтес 1991: 46–47].

В начале XX века в экспрессионистской литературе синтез жанров – одна из ведущих тенденций, обусловленная, во-первых, отрицанием классической жанровой системы, попыткой создать новую форму («искали формы выражения взаимосвязи и соотношения микрокосмоса “я” с макрокосмосом духовного мира» [Пестова 2001: 316]), во-вторых, подражанием Гете. Так, к примеру, Гофмансталя К. Краус называл «эпигоном Гете», а Зорге в своей пьесе «Нищий» косвенно указывает на роман Гете «Годы странствия Вильгельма Мейстера» как на важный

литературный источник. Синтез жанров характерен для многих текстов Ф. Верфеля: роман-опера «Верди», рассказ-балет «Пляшущие дервиши», фантазия с элементами притчи «Парк аттракционов».

Экспрессионисты активно обращаются к синтезу жанров в драматургии: происходит эпизация драмы, появляются драмы-хроники, драмы-притчи. В одном тексте соединяются лирические, эпические и драматические части, а также приемы и структурные элементы других видов искусства: музыки, живописи, кинематографа и др. Органически присущие драме действие, событие, конфликт и др. отходят на задний план произведения. Такие произведения, в которых формируется «отказ от адекватного отображения реальности, от принципов жизнеподобия и подражательности, психологической детерминированности персонажей, от понятия характера, который заменен пантомимой, музыкой, танцем» [Васильчикова 2006: 44], получают определение «драмы состояния», или «драмы крика».

«Драма состояния» позволяет отразить внутреннюю эволюцию героя на пути к истинным ценностям, на этапах преодоления им самого себя. Родоначальниками экспрессионистской драмы состояния принято считать А. Стриндберга (1849–1912) и Ф. Ведекинда (1864–1918). Уже в пьесе А. Стриндберга «На пути в Дамаск» формируется жанровый «канон» специфически экспрессионистской «драмы состояния»: здесь вместе с делением на акты используется деление на «сцены-кадры», внутреннее «ступенчато-стадиальное» движение персонажа от одного статического состояния к другому становится отражением мирового хаоса.

Весь мир существует в сознании героя, но этот мир лишен порядка: «Где я? Где я был? Теперь зима, весна или лето? В каком веке я живу и в какой Вселенной? Дитя я или старик? Мужчина или женщина? Бог или дьявол? Кто ты? Ты – ты или я? Изнутри ли я вижу? Звезды ли это или нервные волокна в моем глазу? Я пережил тысячу лет и теперь начинаю сжиматься, концентрироваться и кристаллизоваться» [Стриндберг 1911: 38]. Определение «Stationendrama», изначально означавшее серию картин и состояний, принадлежит Бернгарду

Дибольду (1925). Герой (новый человек), находящийся в условном, часто ирреальном пространстве и времени (сон/видение/смерть), выступает в роли творца, способного изменить мир или создать новый. Кроме того, он создан, чтобы показать людям путь к перерождения, открыть тайны мироздания. Образ нового человека раскрывается в пьесах в трилогии Ф. фон Унру «Род», Э. Толлер «Человек-масса», Г. Кайзера «С утра до полуночи», «Граждане Калэ», «Трилогия о Газе» и др.

Процесс духовного перерождения героя, лежащий в основе сюжета «драмы состояния», возникает в результате внутреннего конфликта между исходным существующим «я» и часто недостижимым идеалом – вышней сущностью. Мучительный процесс преодоления страхов, сомнений, искупление грехов, раскаяние в собственных преступлениях завершается созданием нового естества героя. Кроме того, Димбольд дает следующую классификацию: он выделяет «Эго-драму» («Ich-drama»), «Драму крика» («Schreien-Dramen») и «Драму долга» («Pflicht-Dramen»). Соглашаясь с точкой зрения Т. Васильчиковой, мы считаем, что эта классификация имеет главный недостаток в том, что все указанные модификации экспрессионистской драмы имеют общие стилистические и жанровые особенности. Принципиальной разницы между выделенными жанровыми формами Димбольд не находит, что делает предложенную им структуру излишне дробной и малопродуктивной.

В раннем творчестве Ф. Верфеля мы находим несколько произведений, имеющих черты «драмы состояния», которые близки по структуре диалогу «Искушение: разговор Поэта с Архангелом и Люцифером» и составляют контекст рассматриваемого в данной главе текста. Так, к «драме состояния» можно отнести одноактную пьесу Ф. Верфеля «Визит из Элизиума» (1911), в которой несчастная любовь Марка к замужней возлюбленной становится причиной отчаяния главного героя перед невозможностью изменить прошлое. Перед нами лирический, эмоционально напряженный монолог героя; драма, написанная в стихотворной форме, пронизана ощущением музыкальности Вселенной и сопричастности героя всему, что способно изменить мироздание. Вся картина мира в этом тексте

выстроена в соответствии с субъективным восприятием и внутренней эволюцией героя.

Экспрессионистская драма, в отличие от новой драмы стремится показать субъективное мироустройство, существующее только в восприятии главного героя. Если «Ибсена по праву можно назвать изобретателем антипоэзии, который возвел в ранг высокого искусства недомолвки, уклонения от ответа, фразы, оборванные на полуслове. В известном смысле поэзия в его произведениях умышленно принижается, низводится до тривиальности. Ибсен же создает “антикрасноречие” и поднимает его до уровня подлинного искусства» [Бентли 2004: 119], то Ф. Верфель, наряду с Г. Гофмансталем и Р. Зорге, создает лирическую драму. Мир, существующий лишь в сознании лирического героя, образ «нового человека», преодоление границ времени и пространства, духовный поиск – эти черты присущи лирической драме.

Прологом творческих исканий Верфеля стало его произведение «Искушение: разговор Поэта с Архангелом и Люцифером» (1913), которое представляет собой полужантовый диалог Поэта с Дьяволом и Архангелом. «Диалог – один из жанров философской литературы, в котором мысль автора изложена в виде беседы с несколькими лицами» (А. П. Горкин). Особенности этого жанра являются внесюжетность, поиск истины, синкриза (сравнение нескольких точек зрения) и анакриза (привлечение героя к высказыванию своей точки зрения), герой-идеолог, испытание идеи и героя как ее отражения. В драме диалог «обрамлен прочной и незыблемой монологической оправой... Реплики... не разрывают изображаемого мира, не делают его многоплановым... Герои диалогически сходятся в едином кругозоре автора...» [Бахтин 2002: 23].

В диалоге «Искушение: разговор Поэта с Архангелом и Люцифером» синтез жанров более сложный, чем в пьесе «Визит из Элизиума», т. к. диалог соединяет не только лирическое и драматическое, но и музыкальное. Лирическое начало выражается в экстатическом переживании мира лирическим героем, воплощенном в двусложной ритмической структуре (аналогичной ямбу с пиррихиями: «Sie haben vor den Pyramiden / Aida aufgeführt. Ich jauchzte» [Werfel

1913: 5]). Ритмизация текста устойчиво происходит в репликах Поэта, где используются такие приемы, как анафора, лексический повтор. «Ich brauche diese Atmosphäre von Welt... Ich brauche die Rennplätze, die Strandkasinos, diesen kosmopolitischen Jargon... Ich brauche diese glänzenden...», «Satan, Satan!» [Werfel 1913: 9]. Некоторые реплики строфически организованы:

So flüstert's um mich.

Und erst die Verzweiflung in mir [Werfel 1913: 10].

Показательно, что такое строение характерно лишь для реплик Поэта и Архангела, что является отражением концепции автора о гармонической природе творчества, которое является даром Бога. В отличие от них Сатана говорит неритмизованной прозой: «Was jammerst du? Ich will dir helfen» [Werfel 1913: 9].

Кроме того, Верфель активно использует прием монтажа (чередующиеся сцены в пустыне, в церкви) и музыкальные элементы, характерные для австро-немецкого зингшпиля⁸ (пьеса-опера). Основы этого музыкального жанра характеризует в своей книге немецкий музыковед Х.-М. Шлеттерер (1824–1893). Для зингшпиля И.-В. Гете написал несколько произведений, среди которых пьеса «Рыбачка», частью которой является баллада «Лесной царь». Влияние этого жанра музыковеды отмечают в «Фаусте» в сценах «Погребок Ауэрбаха» и «Вальпургиева ночь». Также выделяют признаки зингшпиля в фаустовских музыкальных произведениях: «Семи пьесах к “Фаусту”» Р. Вагнера и опере «Фауст» Ш. Гуно, в композиции которых присутствуют арии, диалоги, песенные комические номера, характерные для этого музыкального жанра. Музыкальное воплощение трагедии Гёте – предмет отдельного научного исследования, но зингшпиль как элемент структуры – точка пересечения раннего текста Ф. Верфеля с гётевской традицией.

Классический зингшпиль начинается монологом, который характеризует героя, сюжет развивается либо любовным дуэтом в форме лирического

⁸«Зингшпиль является названием драматического произведения, где сочетаются разнообразные музыкальные номера, в основном, вокальные» [Schletterer H.-M. Das deutsche Singspiel von seinen ersten Anfängen bis auf die neueste Zeit // Zur Geschichte dramatischer Musik und Poesie in Deutschland. Augsburg: Schlosser Verlag, 1863. P. 5]

интермеццо, либо дуэтами с другими персонажами, в финале звучит хоровая fuga. Так, в диалоге «Искушение: разговор Поэта с Архангелом и Люцифером» начало представляет собой монолог Поэта, в котором он выражает свои мысли о сложном пути художника, невозможности его быть, как все, а также пытается совладать со своими любовными переживаниями. Следующая часть, как и в зингшпиле, – набор дуэтов. Наконец, в финале звучит хор прихожан в церкви.

Сложный жанровый синтез, с одной стороны, выстраивает параллель с гётевским текстом, с другой стороны, помогает выразить экспрессионистскую идею автора о возможности искусства (поэзии и музыки как божьего дара) спасти мир.

Синтез жанров мы находим и в других экспрессионистских текстах: лиро-эпических драмах Г. Гофмансталя «Глупец и смерть» (1893), «Имярек» (1911), Р. Зорге «Нищий» (1911) и др. Имея набор общих черт, эти произведения также содержат фаустианские мотивы.

Первой отличительной чертой таких пьес является интеллектуальный диалог. Так, пьеса «Глупец и смерть» строится на идейном столкновении Клаудио и Смерти, в финале которого главный герой приходит к осознанию бессмысленности прожитой жизни. Пьеса Р. Зорге «Нищий», по мнению исследователей, лишена фабулы, образ главного героя, Поэта, является отражением чувств и мыслей автора, при этом возникают диалоги с аллегорическими персонажами Поэта и Старого друга, Поэта и Мецената и др.

Другой особенностью является итоговое жизнеутверждение и раскаяние в прежней греховности героя. В пьесе «Имярек» соединяется рифмованная молитва, назидательная комедия и мистерия. По авторской идее, две драмы состояния Г. Гофмансталя («Глупец и смерть» и «Имярек») очень близки: «В обеих ставится вопрос: что остается от человека, если отнять у него все? В обеих содержится ответ: остается то, чем человек связывает себя с миром, – содеянное или сотворенное. В обеих ведется поиск закона сверхличного и внеличного» [Гофмансталь 1995: 29]. Синтез жанров в текстах экспрессионизма позволяет авторам, стремящимся уйти от старой формы, найти новый еще один

перспективный способ воздействия на читателя и продемонстрировать авторскую концепцию.

Таким образом, синтез жанров в диалоге «Искушение» является в какой-то степени подражанием трагедии Гете в попытке создать универсальный текст, в котором особое место отводится «новому» человеку – лирическому герою, Поэту. Многообразие жанровых форм позволяет выделить в диалоге комплекс не только фаустианских мотивов, но и характерного для Верфеля мотива музыки.

2.2 «Фаустианский человек» в творчестве экспрессионистов

Хотя Гете является для авангарда фигурой спорной⁹, мы находим множество отсылок к его текстам в произведениях экспрессионистов. Единство рациональной и духовной жизни, воплощаемое Фаустом, становится объектом специального осмысления [Ball 1982: 124]. Обращаясь к «Фаусту» Гете, Г. Кайзер («Фауст», 1897; «Ад-Путь-Земля», 1918), Г. Гофмансталь («Глупец и смерть», 1893), Э. Толлер («Превращение», 1919), Р. Зорге («Нищий», 1912) и др. разрабатывают свои собственные идеи.

Так, пьеса Г. Гофмансталя, с одной стороны – дань классическим традициям европейской культуры, с другой – обращение к современникам. Главный герой, Клаудио, встречается со Смертью и лишь в этот момент осознает пустоту прожитой жизни, в которой не было настоящих чувств. Главный герой пьесы Г. Гофмансталя перед смертью восклицает: «жизнь впервые мне свой смысл и блеск / Явила – о, прекрасная минута!» [Гофмансталь 1995: 85], с явной отсылкой к «Фаусту»: «Мгновенье! О, как прекрасно ты, повремени!» [Гете 1986: 423]. Этот разрыв с жизнью – отражение нравственного кризиса.

⁹Р. Гюльзенбек, например, рассматривал его в контексте застывшей эстетики бюргерства, вписывая в «кайзеровскую систему классического образования» и называл «вершиной лживости» [Дадаизм в Цюрихе, Берлине, Ганновере и Кельне: тексты, иллюстрации, документы, Шуман 2002: 450]. Г. Балль комически играет самим именем Гете, называя его не Иоганн Вольфганг, а Иоганн Фуксганг. Меняя волка на лису, Балль снижает образ классика [Дадаизм в Цюрихе, Берлине, Ганновере и Кельне: тексты, иллюстрации, документы, Шуман 2002: 113].

В более поздних текстах других авторов эта проблема будет лишь усиливаться. Так, Кайзер в своей пьесе-пародии «Фауст» в «Прологе» сатирически обличает современные вкусы. Актер сетует, что ничего нового создать невозможно, значит, нужно переделать старые сюжеты на новый лад. В пьесах «Ад – Путь – Земля», «Газ» Кайзер рисует уничтожение старого мира, полного жестокости и порока (в трилогии взрывается горючий газ, что приводит к апокалипсису).

Комплекс фаустианских мотивов, среди которых ключевые – избранничества, искушения, странствия, включающие сопряженные с ними второстепенные общелитературные мотивы сна, любви, маски, активно отражаются в произведениях начала XX века. Фаустианские мотивы оказались в центре внимания писателей-экспрессионистов (Г. Кайзера, Г. Майринка, Э. Толлера, Э. Барлаха и др.), уже начиная с 1908 года, «который П. Хофман назвал “рубежным годом австрийской духовной истории”» [Пестова 2004: 30].

Первая половина XX века – период, названный Германом Брохом «Веселый апокалипсис». Остро отразившийся в Австро-Венгрии социально-экономический кризис усугублялся кризисом духовным. После восстания против империи Габсбургов два государства оказались в ситуации двоевластия. Все экономические, политические и социальные вопросы должны были рассматриваться представителями Австрии и Венгрии. Возникшие бюрократические проволочки, действия в интересах собственной выгоды привели к экономическому кризису. Война стала лишь поводом для распада империи в 1918 году. Именно в это время возникает потребность в эстетическом обновлении, для которого был необходим «новый человек».

«Новый человек» изначально не представляет собой идеал, он – часть этого мира, однако он первый приходит к осознанию личной ответственности за всю несправедливость мира и ведет людей за собой. Для экспрессионистов «сознание – это я, мир – это мое высказывание» («Die Weltbinich») [Natvani 1917: 72]. Новый человек или его рождение отражено во многих экспрессионистских текстах: трилогии Ф. фон Унру «Род», в пьесах Г. Кайзера «С утра до полуночи»,

«Граждане Калэ», «Трилогия о Газе», пьесах В. Хазенклевера «Сын», Э. Барлаха «Мертвый день», Л. Рубинера «Люди без насилия», Э. Толлера «Превращение», в лиро-драме Р. Зорге «Нищий» и др.

Э. Толлер в пьесе «Превращение» не пытается нарисовать картину изменения мира; главный герой, Фридрих, осознает, что прежние устои мира уничтожены, Бог и религия больше не имеют никакой силы. Возникает и образ зла в лице Агасфера, странника, проклятого Богом, который сопровождает Фридриха. Будущее теперь в руках самого человека, а путь к Богу – путь к самому себе. Наконец, в пьесе Р. Зорге протагонистом выступает Поэт. Этот образ был в центре внимания и писателей-романтиков (Новалиса, Гофмана), и классицистов (Гете). В «драме состояний» («Stationdrama») фаустианское столкновение божественного и дьявольского реализуется в «деятельном духе» («tätiger Geist») протагониста. Р. Зорге создает дионисийский тип героя, он отчужден от внешнего мира, в то же время требует собственный театр, на сцене которого смог бы творить для публики.

Литература экспрессионизма продолжила разработку фаустианских мотивов. Стремление «выразить то последнее, беспредельное, что связывает людей с космосом», мистицизм «веры, силы и страсти, <объединяющихся> в мистический свадебный праздник», создают, по К. Эдшмиду [Эдшмид 2012], общее поле экспрессионизма с традицией Гете.

«Фаустовский человек» (введённое О. Шпенглером понятие) представляет собой тип западного человека, который обладает постоянной, неудовлетворённой жаждой познания истины и желанием власти. «Каждая культура обнаруживает глубоко символическую и почти мистическую связь с протяженностью, с пространством, в котором и через которое она ищет самоосуществления», – указывает исследователь [Шпенглер 2004: 263]. О. Шпенглер, хотя и выделяет эти черты в «западной душе», но идеальный типаж фаустовского человека он находит в глубинах германского духа. И оттуда им извлекается основное, доминирующее состояние фаустовской души – «притязание души господствовать над чужим»

[Шпенглер 2004: 34], или «мания к покорению бесконечного пространства», а в итоге – «все фаустовское стремится к господству» [Шпенглер 2004: 35-36].

Фауст становится в мировоззрении человека XX века не просто литературным персонажем, но отражением национальной идеи Германии, которая в образе поэта-мессии и мотиве избранничества найдёт своё воплощение. «Именно потому, что мощь фаустовского существования создала сегодня такой горизонт внутреннего опыта, именно поэтому многое и стало для нас сегодня историей, а именно жизнью, созвучной нашей собственной жизни» [Шпенглер 2004: 45].

Вместе с понятием «фаустовский человек» в западную литературу входит переосмысление идеи Ницше о сверхчеловеке и смерти Бога. Г. Кайзер писал: «Я знаю только двух бессмертных: Платона и Ницше» [Kaiser 1971: 591]. Экспрессионисты вслед за философом описывали в своих текстах свободу духа, размышляли о разрушении сдерживающей дух структуры. Человек больше не может мнить себя богом, а должен публично признать свои грехи и раскаяться.

Работы З. Фрейда оказали не меньшее влияние на творчество писателей-экспрессионистов. Сам З. Фрейд, как и Гете, придерживался идей антиклерикалов, превознося древнегреческую мифологию. Античные образы помогали раскрывать собственные психоаналитические идеи, которые невозможно было описать в рамках христианства. (Обращение к античности прослеживается у многих авторов начала XX века: Ф. Верфель «Троянки», Г. Кайзер «Европа» и др.). В своих работах он показал влияние бессознательного на поведение человека. По мнению З. Фрейда, именно бессознательное имеет разрушительную природу.

Фрейд был большим поклонником И. Гете: «Думаю, Гете не отверг бы, как многие наши современники, психоанализ за его неприемлемый образ мыслей. Он сам в некоторых случаях приближался к психоанализу, а в его представлениях было много такого, что мы с той поры сумели подтвердить, а некоторые взгляды, из-за которых нас подвергли критике и насмешкам, казались ему само собой разумеющимися» [Фрейд 1995: 295]. Высоко оценивал наследие классика.

Фрейд был интересен Верфелю и своими размышлениями об антисемитизме. В своей статье «Неудобства культуры» Фрейд диагностирует кризис национальной идентичности евреев. Также он размышляет об идее избранничества еврейского народа, считая ее следствием жизни человека Моисея, а не веления Господа.

Большое влияние на интерпретацию фаустовского сюжета в немецкоязычной литературе оказала русская литература. Своими предшественниками экспрессионисты считали Ф. М. Достоевского, Л. Н. Толстого. Их цель – тщательное исследование всех «закоулков души». Тема покаяния и ответственности за мироздание у Ф. М. Достоевского и Л. Н. Толстого оказывается актуальной для молодых писателей Германии и Австрии. В произведениях экспрессионистов важно проживание героем «всечеловеческой» жизни. О. Шпенглер говорил, что христианству Ф. М. Достоевского «принадлежит будущее столетие» [Шпенглер 2004: 76]. В 1945 году, уже как бы подводя итог своему большому жизненному и творческому пути, Гауптман писал: «Истоки моего творчества восходят к Толстому...» [Hauptmann 1962: 175]. Ф. Верфель не только использует толстовские идеи в своих произведениях, но также обращается к образу великого классика.

В новелле писателя «Сон о старике» (1917) описывается удивительная встреча во сне рассказчика и Льва Толстого. В центре внимания оказывается мистический образ усталого Л. Толстого. Он держит фонарь, будто указывая путь, однако в собеседнике просыпается чувство вины за то, что он потревожил старика. Рассказчик осуждает толкователей, интерпретаторов, «псевдопочитателей» классической литературы и пытается достучаться до гостей русского писателя, плача и восклицая: «Посмотрите только на его лицо, посмотрите на его лицо! Оно не противится злу! <...> Почему он не спит, почему вы не даете ему спать?» [Верфель 2005: 407]. Рассказ проникнут уважением автора к Толстому.

На фоне особого интереса экспрессионизма к идее нравственности, человечности важна специфика разработки Ф. Верфелем фаустианских мотивов. Гете для Верфеля актуален тем, что рассматривает человека как поле

непрекращающейся борьбы Добра и Зла, Бога и Дьявола. В написанном в годы становления писателя диалоге «Искушение: разговор Поэта с Архангелом и Люцифером» на переднем плане оказывается «новый человек», который идет по пути освобождения и возрождения.

2.3 Избранничество, искушение и путь-восхождение как основа мотивного репертуара диалога «Искушение: разговор Поэта с Архангелом и Люцифером»

В диалоге «Искушение: разговор Поэта с Архангелом и Люцифером» Ф. Верфель активно осмысляет как гетевскую традицию, так и основные идеи современников-экспрессионистов.

Главный герой обладает талантом, но мучается от осознания конфликта между высшей миссией поэта и низкими земными страстями. Последовательность встреч Поэта с Дьяволом и Архангелом уже несет в себе важную для автора идею: чтобы встретить ангела, человек должен сначала пройти через испытания, отринуть зло, одолеть искушающего его Дьявола и желание славы. По сюжету Дьявол предлагает Поэту заключить договор. Выбор героя, решающего принять или отвергнуть его условия, – главный мотив, с которым сопряжены непосредственно основные фаустианские мотивы искушения, договора, избранничества. С ними связаны второстепенные общелитературные мотивы любви, славы, сна и музыки.

Одним из важнейших фаустианских мотивов, отраженных в этом диалоге, становится **мотив избранничества**. Образ Поэта являет собой переосмыслением образа Фауста. Оба эти героя потеряны, ищут смысл жизни. «Я жизнь отверг и смерти жду с тоской» [Гете 1986: 57]. Оба они чувствуют свою исключительность среди всех остальных людей: «Кто б ни был ты, я, Фауст, не меньше значу» [Гете 1986: 25]. «О, я – Мидас. Все, к чему я прикасаюсь, становится далеким, святым и оставляет меня одного. И почему именно мне дан этот ужасный дар поэзии?». «O ich Midas. Was ich berühre, wird unnahbar, fern und heilig und läßt mich allein. Und

warum mir gerade dies fürchterliche Geschenk der Poesie?» [Werfel 1913: 8; здесь и далее перевод наш. – *Н. В.*]. Они интеллектуалы и стремятся к познанию мира. Оба эти героя ведут беседу с дьяволом в надежде обрести искомое. Существо Поэта наполнено трагическими переживаниями, в которые он ввергается тем больше, чем более значительным было предшествовавшее им воодушевление. Герой корит себя то за излишнюю романтическую, называясь Шлемилом, героем повести А. Шамиссо «Удивительная история Петера Шлемиля» (1813), то за тщеславие, отсылая нас к Шпенглеру «фаустовскому человеку» в его попытках преобразовать мироздание.

Поэзия героя пронизана красками и звуками, в нем легко соединяется высокое и низкое, современное и имеющее тысячелетнюю историю, освещенное искусством и свидетельствующее о техническом развитии мира, «счастливый смех, ... трибуны и автомобили, феллахи и женщины, сфинксы и статисты, верблюды и венские кафе». «Wo ich doch jenes glückliche Lachen hatte, das in mir Tribünen und Automobile, Fellachen und Ladies, Sphynxe und Statistenbäuche, Kamele und Wiener Kaffees tanzen ließ» [Werfel 1913: 5]. Он «вбирает» в себя весь мир, поэтому предлагаемые Дьяволом сиюминутные радости и удовольствия легко отвергаются героем диалога. Земной мир тяготит Поэта, он желает освободиться от плотских мыслей (зависти, ненависти) и желаний (страсти, признания). Это стремление заставляет героя обратиться к Люциферу.

Важными для понимания образа Поэта являются экспрессионистские мотивы, которые использует Верфель в диалоге «Искушение: разговор Поэта с Архангелом и Люцифером». Основные мотивы экспрессионистской лирики – отречение от старых устоев, соединение реального и экзистенциального, приятие и восхищение техническим прогрессом – проявлялись в одном экстатическом порыве. Категория «чужести», противостояния «я» и мира творчески осмыслялась как в положительном, так и в отрицательном свете. В поэтике экспрессионизма происходит поляризация мира: добро-зло, свет-тьма, правда-ложь синтезируются в дисгармоничное целое. Психологическая и языковая остротность сублимируется в чувство тотальности хаоса и безумия окружающего мира.

Примером тому является лирический сборник под редакцией Курта Пинтуса «Сумерки человечества» (1920) [Pinthus 1959], в котором собраны стихотворения поэтов-экспрессионистов. В этих произведениях легко прослеживаются антитетичность мышления, отрицание старого мира и мечта о созидании нового. Лирическое «я» в данном случае является отражением экзистенциального кризиса, «больного», разрушающегося мира. Оно несет в себе стремление к смерти. Кроме того, экспрессионисты во многом становились приверженцами диалектической теологии, возникшей среди европейских протестантов в 20-х годах XX века и основывающейся на теории потери Бога и тотального отчуждения человека. Карл Барт, Эмиль Бруннер, Пауль Тиллих – самые яркие ее представители – считали, что человек сможет познать Бога только путем самоотчуждения: «Лучи человеческого сердца уходят к нему <Богу>, отрываясь от земной оболочки. Личное перерастает во всеобщее» [Эдшмид 2012].

Как и в тексте Ф. Верфеля, в произведениях других писателей-экспрессионистов протагонист выступает в роли мессии, открывая людям новый мир путем собственного преображения. Таким образом, фаустианский мотив избранничества в диалоге «Искушение: разговор Поэта с Архангелом и Люцифером» приобретает новое экспрессионистское звучание, заключенное в двойственности, присущей героям Ф. Верфеля. Все поведение Поэта одновременно проникнуто эгоизмом и готовностью к самопожертвованию ради всего человечества.

Г. Тракль, О. Кокошка и др. экспрессионисты пытались открыть в своих произведениях «личную историю “зла” – вины, греха, покаяния, страха и печали» [Русская германистика 2007: 47]. Так, в романе М. Брода «Путь Тихо Браге к Богу» (1915) главный герой приходит к осознанию смысла жизни в служении Богу, жизни по христианским канонам. Другой вариант поиска смысла жизни обнаруживается в пьесах Э. Толлера, где главный герой своей целью считает помочь другим людям, наставить их на путь борьбы. «Если Нойман, – пишет Г. Г. Ишимбаева, – исследует психологический феномен холопства, возведенного в ранг демонического величия, то К. Манн занят историей талантливого актера,

продавшегося фашистскому режиму и потерпевшего полное крушение как творческая личность. Если Ласкер-Шюлер рассматривает судьбу интеллигенции при фашизме в несколько отвлеченном плане как вечное бессилие духа перед властью, то Т. Манн показывает Фауста эпохи декаданса, одерживающего победу над временем» [Ишимбаева 1999: 9]. Экспрессионистский поэт вообще и Поэт Верфеля, преодолевая себя, открывают дорогу всему человечеству.

Еще один экспрессионистский смысл, вкладываемый в избранничество Поэта у Верфеля, – «вчувствование», способность сострадать всему человечеству. «Фауст» для Ф. Верфеля – произведение, в котором уравниены все языки, культуры и национальные традиции, что позволило экспрессионистам с помощью фаустианских мотивов выразить идею сопереживания, сочувствия и ответственности за других людей. Поэтам хотелось найти гармонию, но идея братства была слишком утопична, слишком далека от реальности и оказалась обречена. Ф. Верфель в своем раннем творчестве активно развивал идею братства, единения человечества на фоне разрушающегося мира. В финале диалога «Искушение: разговор Поэта с Архангелом и Люцифером» Поэт с помощью Архангела осознаёт в себе всю глубину «сострадания ко всем» людям, сидящим в церкви, «каждая душа <которых> ... ощущает великое братство существ, чувствует, как его ход является ходом планет»; «...und jedes Gemüt hört unbewußt den Takt seines eigenen Wandelns und empfindet die große Brüderschaft der Wesen, fühlt wie sein Gang der Planeten ist» [Werfel 1913: 28]. С точки зрения Ф. Верфеля, именно искусство, воплощением которого является главный герой, способно спасти человечество, подарить ему земной рай. В то же время спасение человечества с помощью поэзии, музыки, красоты является предназначением Поэта, смыслом его существования. Но и в «Големе» Г. Майринка, и в «Докторе Фаустусе» Т. Манна, и в «Дьяволе» А. Ноймана образ Фауста сохраняет свою мятушуюся суть и неуспокоенность в стремлении к истине. Неспособность прийти к окончательному знанию, неуспокоенность роднят Поэта Верфеля с новыми Фаустами его соратников-экспрессионистов. Таким образом, для экспрессионизма было свойственно переводить фокус читательского внимания от

земных ценностей к высоким, недостижимым вершинам. На пути такого героя, стремящегося найти своё предназначение, возникают препятствия, которые он вынужден преодолевать, формируя себя как лучшего из людей.

Второй фаустианский мотив – **мотив искушения**. Искушающее зло в диалоге – Сатана, который во многом похож на Мефистофеля, однако он сталкивается с совсем другим Фаустом. Гётевский Фауст заключает **договор** с Мефистофелем, подписывает документ, в «Искушении: разговор Поэта с Архангелом и Люцифером» о договоре нет речи, поскольку поставленный в ситуацию выбора Поэт проходит все стадии отчаяния, внутренней борьбы и считает, что они и есть жизнь и творчество. Он отвергает страсть, славу, богатство, народное признание ради искусства как высшей ценности. «Я вижу, что все то, что я считал недостатком, является судьбой, моей единственной судьбой, несравнимой ни с одной другой»; «und ich sehe, daß all das, was ich für Mangel hielt, Schicksal ist, mein einziges Schicksal, das keinem, keinem Wesen angeglichen werden kann» [Werfel 1913: 24]. Гётевский Мефистофель – активная деятельная сила: спорит с Богом, сам приходит к Фаусту в образе пуделя, легко обманывает героя. В то время как Поэт Верфеля своими жалобами на судьбу привлекает внимание Сатаны: «Что ты тут воешь? Я хочу тебе помочь»; «Was jammerst du? Ich will dir helfen» [Werfel 1913: 9]. Если Мефистофелю помогали его перевоплощения, **маски**, своеобразный талант актера, то Поэт в «Искушении: разговор Поэта с Архангелом и Люцифером» замечает все эти уловки.

Пластичность зла становится важным сопутствующим мотивом как в творчестве Верфеля, так и в трагедии Гете. Л. В. Карасев [Карасев 2005] прямо противопоставляет Фауста в его неизменности «переодеваниям» Мефистофеля, подвижного и переменчивого, как всякое зло. Эта способность помогает Мефистофелю управлять событиями, добиваться желаемого. Однако в варианте Верфеля нет шутовского переодевания, смены обликов Сатаны. Поэт, отвергая все предложения Люцифера, видит в нем «театрального гримера» («Theaterfriseur»), «шарлатана» («Quacksalber»). Сатана пытается заставить измениться Поэта, отказавшись от собственных убеждений: «провести парой

адских угольков вокруг моих губ жестокою улыбкой или придать мне ... меланхолическую привлекательную голову в локонах светского равнодушия»; «und mit ein paar höllischen Kohlenstrichen ein brutal fernes Lächeln mir um die Lippen ziehen, oder mit fachmännischem Zuß und Wegspringen mir einen melancholisch hinreißenden Lockenkopf von säkularer Gültigkeit anordnen» [Werfel 1913: 18].

Текст строится как цепь внутренних перерождений, источником которых служат предлагаемые и отвергаемые героем дары: успех, слава, власть, поэтическое совершенство, любовь. Источник конфликта – не столкновение с Сатаной или Архангелом, а внутренняя полемика проходящего путь «антитетических превращений» [Цветков 2011: 5] Поэта. Обещанное Дьяволом облегчение участи и преодоление внутренней раздвоенности не влекут его, поскольку его эмоциональные «взрывы» и есть источник его вдохновения: «Страдания, страдания как раз то, что я ищу»; «Das Leid, das Leid gerade ist es, was ich suche» [Werfel 1913: 12–13].

Для экспрессионистов была актуальна тема продажности и неподкупности таланта (Р. Зорге «Нищий, Г. Йост «Одинокий», Г. Кайзер «Не прикасайся ко мне»). Авторитет материальных ценностей приводит к вырождению таланта и вдохновению в мире, где «сапожник важнее священника» [Johst 1938: 60]. Временное нарочито противопоставляется Вечному: поэтическое наследие живёт и после смерти своего создателя. В «Искушении: разговор Поэта с Архангелом и Люцифером» Верфеля талант Поэта неподкупен. Он выше низменных потребностей богатства и славы.

Отличительной чертой верфелевского текста является то, что Поэт в «Искушении: разговор Поэта с Архангелом и Люцифером» сознательно отказывается от фаустианского **познания**, сопряженного с плотскими радостями, что достаточно актуально для начала XX века (Н. Н. Иванов «Фаустианские мотивы в русской литературе Серебряного века»), от познания тайн вселенной. Ему интереснее самопознание, стремление обнаружить и обнародовать свою уникальность: «Что мне сила видеть в банальном вечное, что значит для меня

благодать чувствовать восторг в уничтожении?»; «Was soll mir die Kraft, im Banalen das Ewige zu sehen, was soll mir die Wonne, Entzücken in der Vernichtung zu fühlen?» [Werfel 1913: 10].

Важным искушением героя диалога Ф. Верфеля становится обещанный ему успех и любовь публики: «...между тобой и Бесконечностью... Другие люди! Им принадлежит то, что они хотят. Они меряют друг друга по воле и успеху»; «...zwischen dir und der Unendlichkeit... Die Andern sind Menschen! Schon was sie wollen, gehört ihnen. Sie bemessen ja einander nach Willen und Erfolg» [Werfel 1913: 8]. Однако обещанный «освященный солнцем полет риторических птиц» [Werfel 1913: 14] вызывает смех героя. Он называет Сатану фигляром и шутком, пытающимся заманить его мишурой детских игрушек, недостойных истинного творца. Поэт добровольно отказывается от власти над умами и душами. Его отношения с миром – не отношения пастыря и паствы. Он индивидуалист, идущий своим собственным путем и не интересующийся желаниями толпы. В первом искушении властью дьявол, намекая на власть над умами, говорит: «Чувствуешь ли ты в пошатывании охотящегося превосходства уже украшенные флагами платформы и барабанную дробь почетного караула?»; «Fühlst du im Taumel jagender Überlegenheit schon bewimpelte Perrons und die Trommelwirbel der Ehrenkompanie?» [Werfel 1913: 12]. Массовое поклонение рисуется в смешанных образах: религиозный ход и карнавальное шествие, военный парад и марш протеста. Толпа изменчива, её настроения непредсказуемы, она несёт в себе разрушительный потенциал даже в моменты восторга, восхищения, поклонения. Её кумир – сам потенциальная жертва. Сатана сначала настаивает именно на внешнем преображении, но подразумевает и внутреннее изменение, ведь Поэт просит его дать «характер», некий внутренний стержень, силу, которая поможет справиться с желаниями. За «чистой элегантностью смокинга», «глянцем натянутой кожи» должны скрываться «холод, превращающий людей в игрушки», «уверенность власти» [Werfel 1913: 11].

Многозначность образа власти создаёт опасный синтез священного, смехового, страшного. Искушение одолено, Поэт едко замечает: «Твои картины

хороши для неловких школьных учителей, для ядовитых членов окружного суда и разочарованных старших лейтенантов; не для меня»; «Deine Aussichten sind gut für ungeschickte Schullehrer, für giftige Bezirksrichter und enttäuschte Oberleutnants; nicht für mich» [Werfel 1913: 13]. Для главного героя важна не власть, воплощенная в финансовом благополучии, высоком государственном статусе, даже не любовь его музы, Оливии; а «метафизическое удовольствие при наблюдении за погруженной в себя любимой, идущей с зонтиком от солнца»; «Wollust gegen das metaphysische Vergnügen bei der Betrachtung der in sich wandelnden Geliebten mit Sonnenschirm» [Werfel 1913: 13]. Земная власть не привлекает Поэта, так как не может удовлетворить его. «Ты думаешь, смешное существо, что я отдал бы грош за то, чтобы меня любила Оливия?» [Werfel 1913: 13] – недоумевает главный герой, счастье для Поэта не в том, чтобы обрести взаимную любовь, а во вдохновении, которое дают любовные страдания. Лишиться этих страданий значит лишиться своего дара.

Второе искушение пророчит власть над собственным поэтическим талантом. Сатана предлагает Поэту перевоплощение, которое способно обессмертить его имя. Он обещает успех у читателей, славу при жизни, восхищение талантом, признание его гения во всё мире. «Когда ты после апофеоза своего триумфа выйдешь на авансцену, тебя *сразят кавалерийские атаки аплодисментов* с задних рядов галереи»; «Wenn du nach der Apotheose deiner Premiere ins Proszenium trittst, überrasen dich *Kavallerieattacken des Applauses* aus den Hinterhälten der Galerie» [курсив наш – Н. В.; Werfel 1913: 14] – вновь возникает образность, подчёркивающая агрессивность любого поклонения. Сатана сулит ему Нобелевские премии («Nobelpreise» [Там же]), но при этом Поэт должен будет отказаться от собственного пути, свободы творческого выбора. Сатана всячески пытается изменить сущность Поэта, его предназначение. Такое предложение вызывает насмешки Поэта: «Сатана, Сатана, ты шарлатан? <...> Я хочу знать мою правду. Иметь наверху мой внутренний свет»; «Satan, Satan, bist du Quacksalber? <...> Ich will meine Wahrheit kennen. Mein innerlichstes Licht oben haben» [Werfel 1913: 19]. Слава несет лишь ненужное опьянение, рождает

гордыню и тщеславие, заглушает возможность, «силу пробраться через дремучий лес себя самого» [Werfel 1913: 19]. После второго отказа даже Сатана восхищается силой духа Поэта.

Третье искушение обещает реализовать возможности поэзии, вдохновляющей массы на изменение общества, поэзии – призыва к бунту. Люцифер предлагает Поэту выбрать путь революционной борьбы с монархией, обрести земную власть: «Ты должен почувствовать благодать – один на миллионы. И ты должен умереть смертью всех смертей в триумфе, в победе, во время покушения, вызванного бомбой, или от пули потерявшего сознание врага после землетрясения одной из твоих речей»; «Und den Tod aller Tode sollst du sterben. Im Triumph, im Sieg, während eines Bombenattentats oder durch die Kugel eines ohnmächtigen Feindes nach dem Erdbeben einer deiner Reden» [Werfel 1913: 22].

Суть поэзии, по мнению Верфеля, не должна состоять только в политическом противодействии, дар поэзии обязывает быть выше земных страстей, поэтому Поэт преодолевает это искушение. Земные страсти, такие как голод, политика, революции, войны, не трогают его душу: «Меня опьяняют все милые луга, пчелы, и добрый взгляд на мир, на распятие или облака обычной беззубой ведьмы примиряет меня с ужасной клеветой из ее уст»; «Mich berauschen ja all die lieben Wiesen, die Bienen, und ein gütiger Weltblick einer zahnlos ordinären Hexe zum Kruzifix oder zu den Wolken versöhnt mich mit der entsetzlichsten Verleumdung aus ihrem Munde» [Werfel 1913: 23]. Поэзия, по мнению автора, есть сама жизнь, природа, мир во всем его разнообразии, поэтому успех, слава, власть Поэта не интересуют, все, что предлагает ему Сатана, – ненужное опьянение. «Законы человека, в том числе и его моральные законы, не для меня, так как я нахожусь в отношениях с другими более высокими силами»; «Die Gesetze des Menschen, auch seine Moralgesetze, sind nicht die meinigen, weil ich in Beziehung zu ganz anderen, höheren Gewalten stehe» [Werfel 1913: 24–25].

В этом эпизоде Сатана признаёт превосходство души Поэта над другими душами, легко соглашавшимися на его предложения. Дар поэзии как дар божий

заставляет Сатану вспомнить о своей вине, о своём прошлом, отказаться от попыток искушить Поэта: «Не выбивай руку Люцифера, рухнувшего на землю, у которого Бог забрал то, что сейчас видно в твоих глазах»; «Schlag nicht aus die Hand Luzifers, des zur Erde Gefallenen, dem Gott das nahm, was jetzt aus deinen Augen bricht» [Werfel 1913: 24]. Таким образом, поэзия оказывается над всеми искусствами, над тем, что важно для мира. Она роднит Поэта с ангелами, становится его «проводником» в высшие сферы, даёт ему представление о неоднозначности мира. В то же время зло – однопланово. Сатана в отличие от гётевского Мефистофеля – не вдохновитель («Вертись пред ним, томи и беспокой» [Гёте 1986: 18]), а искушитель, который пытается заставить Поэта отречься от высоких ценностей.

Дар поэзии изначально слишком тяжел для главного героя, и в порыве отчаяния наедине с Сатаной он отрекается от этой ноши, но он не готов жертвовать свободой ради облегчения своей участи: «Сатана, Сатана, ты до меня не дорос»; «Satan, Satan, du bist mir nicht gewachsen» [Werfel 1913: 23]. Преображение героя происходит по ходу действия диалога. В споре с Дьяволом Поэт обретает силу и приходит к мысли о своей божественной природе. Появляющийся в финале Архангел подтверждает его избранность, не принимая, однако, Поэта в сонм ангелов и подчеркивая его особый статус и особое место в мире.

Столкновение Поэта и Сатаны можно истолковать и как столкновение эпох. Только начавший формироваться «новый человек» с еще неясными целями противопоставлен несущему устаревший ценностный «груз» Дьяволу, поэтому так очевидно, что ясным предложениям искушителя протагонист противопоставляет невнятные, поэтически туманные аргументы. «Аллегория жизни и окостенелости», «однозначно отрицательная роль», отводимая в раннем экспрессионизме «всему старому и отжившему» [Пестова 2004: 101], фиксируется Верфелем в антитезе нового Мефистофеля и нового Фауста. Последний – отражение еще не оформившегося идеала эпохи, формулирующей себя в отрицании. Верфель отражает в диалоге то же «разрушение цельности мира»

[Цветков 2011: 5], что и Ф. Ведекинд, Г. Кайзер, Э. Толлер. Сверхрационализм формы диалога-спора обнажает в «Искушении: разговор Поэта с Архангелом и Люцифером» интеллектуализм представленного зрителю конфликта. Фаустианская составляющая делает еще более заметной абстрактность аргументов Поэта, не приходящего, в отличие от гетевского Фауста, к конкретным нравственно-этическим итогам.

Еще один важный фаустианский мотив – **мотив богоискательства/богоборчества**. Вера в Бога как справедливого и доброго покровителя также подверглась сомнению. «Большинство австрийцев смотрели на мир как на божий театр, в котором правит Провидение, и где человек, творя земные дела, готовит себе спасение в загробной жизни» [Джонстон 2004: 20]. Образ Бога в произведениях экспрессионистов неоднозначен. С одной стороны, Бог справедлив, добр, человек должен быть равным Творцу, с другой стороны, Господь – жестокий обманщик, играющий судьбой человека.

«Ты явишься меня похоронить, землей присыпать. / Да, тогда ты тут как тут, с кривой усмешкой, / Враг, тиран... / Обманчивый, фатальный! Ложь пестрая! Дурман-трава. Тоска, и яд, и красота» [Rheiner 1986: 40], – писал В. Рейнер. Одновременно в творчестве поэтов прослеживаются как отрицание Бога и религии в целом, так и глубокая вера в Его могущество. Многие исследователи подчеркивали такую двойственность: В. Кневельс, Э. Леммерт, С. Вьетта. По словам В. Седельника, экспрессионисты пытались «пролагать пути для новой религии общечеловеческого звучания, свободной от конфессиональных разногласий и распрей» [Цит. по: Энциклопедический словарь экспрессионизма 2008: 484]. В то же время экспрессионисты в своих поисках шли не только путем христианства, но и других религий, учений и даже языческих культов. Безумие, самоотречение часто казалось им единственным способом познать Бога. Ярким примером является пьеса Г. Кайзера «Не трогай меня» (1922), в которой прослеживается мотив самопожертвования во имя всего человечества, а также стихотворение Э. Штадлера «Разговор»: «Я на коленях перед твоим порогом, / чтобы молиться. Ты видишь, я блуждаю слепцом по жизни лабиринтам, / и никто

не скажет мне дорогу домой. Позволь бездомному укрыться [в твоём саду] и отдышаться, осколки жизни склеить в тихий полдень...» [Stadler 1912: 754]. Также в «драме крика» устойчиво возникает конфликт «отцов и детей», связанный с мотивом богоборчества, как в драме В. Хазенклевера «Сын», Н. Броннена «Отцеубийство». Старшее поколение ведёт молодое поколение к гибели, поэтому нужно отречься от «Старших». Образ отца ассоциирован с образом Бога, которого страшатся, но при этом хотят занять его место. Мотив отца и отцовства, сопряжённый с мотивом богоборчества, появится в творчестве Ф. Верфеля на рубеже первого и второго периода творчества.

В диалоге «Искушение» мотив богоискательства реализуется однозначно. Поэтический талант – дар Бога, Поэт – посредник между Богом и человечеством. «Быть в этом мире посредником, отверженным – твоя судьба ... ты один из наших, из бесконечных духов»; «Und in dieser Welt, der Gesandte, der Mittler, der Verschmähte zu sein, ist dein Schicksal... du bist der unsrigen, der unendlichen Geister einer» [Werfel 1913: 29]. Поэт ставит творчество выше церкви: «Звонки причетников так же противны мне, как фальшивое, елейное самолюбование духовного лица и его кастрированное “Господь пребудет с вами вовек”»; «Das Trippeln, Knixen und Klingeln der Ministranten ist mir ebenso widerlich, wie das falsche, salbungsvolle Sichumdrehen des Geistlichen und sein kastriertes Dominus vobiscum und saecula saeculorum» [Werfel 1913: 26]. Главный герой чувствует в себе способность ощущать каждого из людей, вести их и руководить ими. В финале Поэт восклицает: «Я – Благовещенье!» [Werfel 1913: 31]. Поэт и Архангел вторят друг другу. Их голоса сливаются в общий, дающий надежду гимн, возвещают благую весть о приходе мессии, и начале нового времени, когда человечество обретёт спасение. Поэт уверен, что его творчество станет порогом нового начала. Таким образом, богоискательство Поэта приводит его к обретению своего предназначения.

Следующий мотив – **мотив искушения любовью**. Герой диалога жаждет любви мисс Оливии. Эту героиню читатель может представить только со слов Поэта, так как этот персонаж не появляется в произведении:

А ты, мисс Оливия, как я тебя называю?

Ты элемент, ты вечер, ты бестелесная пышность, ты дождь в зале!

Und du, Miß Olivia. Wie nenn' ich dich?

Du Element, du Abend, du leiblos Üppige, du Regen im Saal! [Werfel 1913: 6].

Гретхен в «Фаусте» чиста, невинна, она любит Фауста: «Я б всё позабыла / С ним наедине, / Хотя б это было / Погибелью мне» [Гёте 1986: 131]. Он в свою очередь жаждет обладать ею. Поэт у Верфеля не хочет счастливой любви, образ любимой амбивалентен: она – объект поклонения, но и ненависти, греха, порока; она недостижима («Ничего иного как культа, вечного земного поклона для тебя, мисс Оливия»; «Nichts als ein Kultus, ein ewiger Kniefall für dich, Miß Olivia» [Werfel 1913: 5]). Уже в раннем творчестве Верфеля возникает образ *la femme fatale*, роковой женщины, которая делает мужчин несчастными, несет им горе и смерть.

Среди библейских и мифологических образов таких героинь исследователи выделяют Лилит, Саломею, Далилу, Елену Троянскую и др. В XX веке героини такого типа не потеряли свою популярность и среди писателей-экспрессионистов. К. Эдшмид выстраивает конфликт своих произведений на основе противостояния «между святыми и продажными женщинами, между Богом и миром» [Пестова 2010: 115]. В новелле Г. Гофмансталя «Девушка из другого мира» героиня вызывает «страх и восхищение».

Двойственность восприятия женщины, распространенная ещё в литературе романтизма (Л. Тик «Рунная гора»), оказывается актуальной и для литературы экспрессионизма. Познание *femme fatale* – способ познания мира и самого себя, своего творческого, духовного начала. В диалоге «Искушение: разговор Поэта с Архангелом и Люцифером» Верфеля только Поэт видит совершенство Оливии. Для всех людей она проста и доступна, т. к. они не способны понять ее: «И все же только я чувствую тебя, чувствую твою душу, только я – твое метафизическое появление на свет»; «Und doch, nur ich empfinde dich, nur ich empfinde deine Seele, nur ich deine metaphysische Erscheinung zur Welt» [Werfel 1913: 7]. Только Поэт может запечатлеть образ женщины, возвысить его, сохранить: «Господи, Господи,

может быть, я медиум, который связывает твоё подсознание с миром, возможно, я тут руководящий сознательный материал между тобой и бесконечностью?»; «Gott, Gott, bin ich das Medium, das dich ahnungslos in dir Beruhende mit der Welt verbindet, bin ich jener leitende bewußte Stoff zwischen dir und der Unendlichkeit?» [Werfel 1913: 8]. Любовные страдания для героя как для творца не менее продуктивны, чем упоение страстью. Любовь – это высокие и низменные порывы, прощение и переживание каждодневной, непроходящей, ноющей боли. Воспоминание об Оливии не несет счастья: «Я становлюсь усталым и печальным»; «werde ich dann so müde und traurig» [Werfel 1913: 7], но придает смысл экспрессионистскому порыву и отчаянию.

«“Экспрессионистская любовь – это постоянное желание большего: Immer-mehr-wollen – неистовство, безумие и отчаяние” (В. Паульсен). <...> Любовь многолика и прочитывается в едином контексте с надеждой на спасение от хаоса и обретение точки опоры: дома, родины, Бога, человека» [Пестова 2010: 283]. Мотив любви в тексте существенным образом развивается, и в финале диалога любовь – это творческий акт пересоздания образа любимой, преобразования реальности силой воображения. Образ возлюбленной тесным образом связан с оперой, которую описывает главный герой. Опера и образ Оливии, воплощённый в сознании Поэта, являются актом творчества, произведением искусства. Герой описывает свои впечатления от оперы и тут же обращается к Оливии. Таким образом, в одном ряду для него оказываются наслаждение высоким искусством и вечными ценностями и страдание от неразделенной любви. Поэт жаждет разделить земную страсть и возвышенную любовь к женщине, т. к. это способ обрести желанное вдохновение.

Еще один мотив – **мотив пути (странствия)**. В творчестве экспрессионистов путь – это, прежде всего, духовный путь, этапы становления или утраты личности. Причину кризиса они видели в растущей механизации мира. С усиливающейся властью машин человек терял свою индивидуальность, люди превращались в безликую массу. Примером может служить пьеса Э. Толлера «Человек-масса», трехтомник Г. Майринка «Волшебный рожок

немецких обывателей. Сборник рассказов» (1903–1908). Одним из самых ярких образов, воплощающих механизацию мира, обездушивания новой цивилизации и «расчеловечивание» человека может служить Голем из одноименного романа Г. Майринка. Глиняный великан, созданный руками человека, становится кровавым тираном, крушит всё вокруг. Г. Майринк ведет главного героя Перната по подземному лабиринту, скрывающему тайну мистического Голема («Голем»). Герой в итоге оказывается в незнакомом месте, меняется его сознание, его статус и самоидентификация: Пернат Г. Майринка, появившись в жилище Голема, сам будет принят за Голема; выйдя из дома в финале романа, он теряет свое имя и остается без определенного жизненного статуса. Рационализм, наука, урбанизация в произведениях экспрессионистов уничтожали сущность человека. Это отразилось в произведениях многих писателей: Ф. Верфеля, А. Кубина, Г. Тракля, О. Кокошки и др. Они призывали покинуть город, избегая одиночества, болезней, смерти, с которыми ассоциировалась урбанистическая жизнь. В одном случае, она претерпевает метаморфозы: соединение с людской массой приводит к вырождению индивидуальности. В другом – человека, которого безразличная городская среда не оценивает и не критикует, также ожидает слияние с безликой массой.

«Драма крика» отражает мотив бегства из реальности, к «высшей, очищенной реальности» [Васильчикова 2006: 65]. При этом меняется и язык самого произведения, как, например, в лиро-драме Р. Зорге «Нищий» пафосная речь Поэта возвышается до степени крика, и прозаический текст (составляющий внешний сюжет) постепенно становится ритмизованным, что отражает внутреннее состояние героя.

В первой части «Фауста» основным хронотопом является дорога, символ поиска. Фауст вместе с Мефистофелем скитается по миру, открывая новые страны и миры в поисках смысла жизни. Его движение – странствие между «верхом» и «низом», соединяющее сферы мироздания, отражающее «срединное положение человека» [Карасёв 2016: 103]. В «Искушении: разговор Поэта с Архангелом и Люцифером» хронотоп воплощает неприкаянность героя. В начале своего пути

Поэт оказывается в пустыне. Что традиционно для экспрессионистской драмы (Г. Кайзер «Газ II», 1919, Х. Х. Янн «Медея», 1926 и др.), где человек противопоставлен миру, отчужден от него настолько, что мир предстает перед ним пустыней, пустошью, степью. Пустынный холм, с которого Поэт смотрит вниз на мир людей, – знак одиночества и знак избранности.

Если Фауст устойчиво возвращался из небесных и подземных сфер в «срединный мир» людей, то, как бы ни трансформировалось пространство в «Искушении: разговор Поэта с Архангелом и Люцифером», герой остается на «высоте»: он – над людьми, он приближен к небесным сферам. Место, в котором Поэт хочет остаться, находится рядом с Архангелом, при виде которого Поэт восклицает: «Родина, родина!»; «Heimat, Heimat!» [Werfel 1913: 25]. Только здесь он может обрести покой, гармонию, забыть о земных страданиях и никогда больше не возвращаться на землю. Путь истинного Поэта должен привести его к Богу, но Поэт должен сначала выполнить свою миссию, помочь людям, поэтому сохраняется «взгляд свысока» и позже, когда пустыня в процессе перерождения Поэта превращается в церковь с прихожанами. Для Верфеля как религиозного мыслителя такое превращение принципиально. Иудею по происхождению, Верфелю представлялось, что новое культурное единство Европы связано с восстановлением «католического мира», и в этом он не был одинок: «Обращение к католическим истокам австрийской культуры было знаковым явлением времени» [Цветков 2005: 295]. Однако на протяжении почти всей своей жизни Верфель продолжал искать истинную религию и истинного бога.

Герой обретает гармонию вместе с музыкой, одним из важных мотивов в творчестве Ф. Верфеля. Сначала Поэт слышит только чтение мессы, затем хоровое пение, которое воспринимает критически: «Высокий, пустой, пустой хор вызывает во мне досаду»; «Ein hoher, hohler, öder Chor macht mich verdrießlich» [Werfel 1913: 27]. Лишь постепенно Поэт проникается настоящей музыкой хора, становящейся знаком единства мироздания, чувствует «великое братство существ, ... как шаг за шагом в ходе планет, танец солнц и едва уловимый ласковый жест. Спокойная, шагающая мелодия <...>охватывает меня»; «große Bruderschaft, ...

fühlt wie sein Gang der Gang der Planeten ist, der Tanz der Sonnen und der kleine Lauf eines Wiesels. Die ruhige, schreitende Melodie ist da und mich erfaßt ein erhabenes Allerbarmen» [Werfel 1913: 28]. Всё в мире подчиняется единому такту, единой музыке, которая является воплощением божественной благодати. Музыка как сущность бытия рассматривалась ещё в античной философии. Пифагор и его последователи, изучая миропорядок, находили определяющим в движении небесных тел соотношение чисел и музыкальных интервалов (кварта, квинта, октава), которые в свою очередь соотносились с планетами и звездами, так возникло понятие «музыка сфер» или платоновское – «гармония сфер»¹⁰. Композитор Р. Вагнер в своих философских трудах, рассуждая о музыкальной эстетике античности, писал: «Бог здесь ясно, определенно выражал свою волю: поэт являлся его главным жрецом, он действительно сливался со своим произведением, управлял танцем, присоединял свой голос к хору и в звучных строфах воспевал премудрость божественного разума»¹¹. Также Р. Вагнер был сторонником синтеза всех искусств, каждое из которых является отражением самой жизни, Бога. Вагнеровская концепция не могла не отразиться на творчестве Ф. Верфеля, бывшего знатоком, активно осмысляющим наследие Вагнера. Поэт, чтобы стать посредником между Богом и человечеством, должен познать гармонию музыки, ощутить мировой ритм, тогда он сможет познать своё предназначение.

Само нахождение поэта в пустыне, обретение ангела связано с **мотивом сна**, также традиционным для поэтики экспрессионизма. Проза экспрессионизма одна из первых отразила в себе «процесс расшатывания и размывания

¹⁰ Учение Платона о гармонии сфер, изложенное им в «Тимее», является лучшим образцом античной космологической эстетики. К музыкальной эстетике оно относится той своей частью, где развивается теория небесного гептахорда, то есть теория семи планетных сфер, определенно настроенных в музыкальном отношении... В центре космоса, как сказано, находится Земля, а вокруг нее движется Луна. Если Луну считать за 1, а Солнце за 2, то ясно, что расстояние от Луны до Солнца равняется октаве (I). За Солнцем движется Венера, следовательно, отношение между Венерой и Солнцем равняется квинте (i). И дальше соответственно мы получаем: отношение между Меркурием и Венерой есть кварта (я), между Марсом и Венерой — опять одна октава (\$), между Юпитером и Марсом — один тон (1), между Сатурном и Юпитером — октава и большая секста ту — | • Следовательно, весь небесный гептахорд, начиная от Луны и кончая Сатурном, охватывает отношение тонов — 1: 2: 3: 4: 8:9:27, то есть четыре октавы и одну большую сексту [Лосев А. Ф. Античная музыкальная эстетика. М.: Государственное музыкальное издательство, 1960. С. 42-44]

¹¹ Вагнер Р. Избранные работы. М.: Искусство, 1978. С. 110

непоколебимых со времен Декарта основ познания» [Пестова 2004: 117]. В центре – человек часто безумный, душевно надломленный, тотально отчужденный и самоотчужденный. Все действия такого героя являются следствием душевного порыва. Такую прозу исследователи называют «научно-познавательной прозой-рефлексией» [Пестова 2004: 118]: подсознательное и рефлексивное отражается в ней в виде снов, кошмаров, мечтаний, отражающих внутреннее страдание. Именно в снах проявляется экспрессионистская концепция создания иной реальности. Происходит характерная для экспрессионизма деформация – «передача внутренней абсолютной реальности в напряженных, резких, “антиэстетических” внешних знаках» [Цит. по: Энциклопедический словарь экспрессионизма 2008: 194]. Самоотчужденность переходит в новое качество – деперсонализацию. Мир оказывается за пределами чувственного познания. События, происходящие с героем, не описываются автором как реальные. Они могут изменить свой ход благодаря трансформациям, происходящим в герое. Мотив сна обнаруживается в таких экспрессионистских пьесах, как «Морское сражение» Р. Гёринга, «Нищий» Р. Зорге, «Глупец и смерть» Г. Гофмансталя и др.

Вне всякого сомнения, пристальное внимание к феномену сновидения роднит экспрессионизм с психоанализом, который задал парадигму эстетики поисков границ между вымыслом и иллюзией, текстом и реальностью. Для раннего творчества Верфеля это достаточно частотный мотив. Он прослеживается и во многих других произведениях (например, в новелле «Парк аттракционов» главный герой Лука ищет потерянный в детстве сон. Герой находится внутри своих воспоминаний о недалеком прошлом).

Поэт в диалоге «Искушение: разговор Поэта с Архангелом и Люцифером» заставляет читателя путешествовать во времени и пространстве. Так, в самом начале произведения Поэт хвалит новую постановку оперы Дж. Верди «Аида» на фоне египетских пирамид. Известно, что Верфель был большим ценителем творчества Верди. «Искушение: разговор Поэта с Архангелом и Люцифером» является посвящением великому итальянскому композитору. Позже Ф. Верфелем будет написан роман «Верди» о жизни создателя «Травиаты», «Риголетто» и др.

Верфель считал его величайшим создателем оперы. Он часто упоминает его музыкальные произведения в своих текстах. В опере «Аида» рассказана история несчастной любви египетского полководца Радамеса и рабыни Аиды, дочери царя Эфиопии. Эта история заставляет читателя одновременно находиться в нескольких пространствах и ролях: зрителя в опере, участника событий в Древнем Египте. Главный герой то сравнивает себя с обитателями венских кафе, то с королем ацтеков Монтесумой.

В то же время нельзя исключать автобиографический контекст верфельского диалога. Поэт в разговоре с Дьяволом упоминает свое произведение «Визит из Элизиума» («Пришествие из Элизиума»). Упоминание царства мёртвых вновь отсылает нас к мотиву смерти. Мотив смерти также относится к фаустианским. Гретхен и Фауст обретают спасение лишь в загробном мире.

Все быстрое –

Символ, сравнение.

Цель бесконечная

Здесь в достижение [Гете 1986: 440].

Смерть в произведениях экспрессионистов не является финалом жизни, часто становясь не столько продолжением жизни, сколько её альтернативой, возможностью создать утопическое пространство. Общим во многих экспрессионистических произведениях становится и апокалиптический финал. Рождение нового человека сопровождается полным уничтожением старого мира. Это может быть как весь мир в целом, так и прошлая жизнь протагониста. На смену ему приходит утопическая мечта об идеальном мире, обладающем гармонией. Примерами такой утопии являются пьесы Г. Кайзера «Ад – Путь – Земля», Э. Толлера «Человек-масса» и др. Смерть/сон – пространство, в котором мир создан сознанием героя, поэтому отражает его мечты, страхи, волнения.

Таким образом, мотив сна в диалоге «Искушение: разговор Поэта с Архангелом и Люцифером» является не только отражением происходящих событий, но и показателем внутренней метаморфозы героя, духовного поиска.

Итак, в «Искушении: разговор Поэта с Архангелом и Люцифером» главными структурообразующими становятся первостепенные фаустианские мотивы избранничества, искушения, странствия. Они обретают целый ряд смысловых коннотаций, актуальных для экспрессионистского творчества Верфеля и важных для понимания его произведений более позднего периода.

Мотив избранничества реализуется в образе Поэта-мессии, стремящегося с помощью своего таланта привести человечество к спасению.

Мотив искушения славой, успехом и богатством является показателем чистоты Поэта, его превосходства над Сатаной и человечеством. Зло в образе Люцифера признаёт силу духа главного героя, способного преобразовать мир, подвигнуть человечество на революцию. Мотив искушения дьяволом приобретает у Верфеля нефаустовское значение. Сатана не искушает героя, а скорее предлагает ему выбор между действием и бездействием. Окончательное решение, по мнению Верфеля, всегда остаётся за человеком. С мотивом искушения связан инвариант мотива маски, который определяется в безуспешных попытках Люцифера изменить внутреннюю суть Поэта.

С данным мотивом сопряжены центральный мотив договора с дьяволом и дополнительные: мотив неподкупности таланта и мотив любви-искушения. Поэт-микрокосм, вбирающий в себя мироздание и отвергающий любую сделку со злом. Идущий своей дорогой и только в своем творчестве ищущий добра и света.

С образом Оливии в диалоге связан мотив любви-искушения. Образ *la femme fatale* актуален в поэтике модернизма. Героиня в глазах Поэта лишена чистоты и невинности и становится объектом вождления и в то же время восхищения и вдохновения.

Основной мотив странствия реализуется в варианте странствия-восхождения, обращения к высшим силам. С этим фаустианским мотивом сопряжён дополнительный мотив сна, который помогает создать мистическое пространство, позволяющее увидеть не только событийный ряд, но и внутреннюю эволюцию человека.

С фаустианским мотивом странствия связаны важные верфелевские мотивы одиночества и музыки. Мотив одиночества, на которое обречён Поэт, чья избранность мешает ему наслаждаться земными благами, приводит главного героя к пониманию природы творчества: его источник – страдание, цель – «вчувствование» и единение с людьми, залог самодостаточности, что подтверждается явлением Архангела. В итоге он отрекается от земной жизни и приходит к обретению веры в образе Архангела. Мотив музыки, один из повторяющихся мотивов в творчестве Верфеля, является необходимым составляющим на пути Поэта к самоопределению. Музыка помогает почувствовать желанное единение с человечеством и осознать приближение к христианской идее братства. Таким образом, для раннего периода творчества Верфеля характерно внимание к внутреннему миру человека, его стремление к самоопределению.

ГЛАВА 3. ФАУСТИАНСКИЕ МОТИВЫ ФРАГМЕНТА РОМАНА «ЧЕРНАЯ МЕССА» ВЕРФЕЛЯ КАК ОТРАЖЕНИЕ РЕЛИГИОЗНОЙ И ИСТОРИЧЕСКОЙ КОНЦЕПЦИИ АВТОРА

«Черная месса» (1919) была написана в период сомнений. Одновременно с ней Верфель пишет сборник военных стихотворений «Судный день» («Der Gerichtstag», 1919) где ужасы Первой мировой войны являются причиной крушения всех надежд на единение и братство людей.

Я шёл, как мёртвый,
умерший дух, осиротевший и невидимый.
Видел бегущих детей и видел, как нищие встали...

Ich ging, wie Tote gehn,
Ein abgeschiedener Geist, verwaist und ungesehen.
Ich schwebte fern und kühl durch Heimkehr und Gewühl,
Sah Kinder rennen und sah Bettler stehen [перевод наш – Н. В.; Werfel 1923].

Нет веры в возрождение мира и человека, веры в Бога-защитника: «Небо – плотина без звёзд и без Бога» («Der Himmel staut sich ohne Stern und Gott») [Werfel 1923]. Европу овеивает «альпийский ветер летаргического равнодушия», а «привидения, вернувшиеся с фронта, цвета плесени и упрямства... больше не считаются героями» [Werfel 1988: 309]. «Прислушиваясь к пустоте, можно уловить лишённые смысла слова, как капли воды из крана, как отблески пожара» [Брох 1997: 347-348], «из каждого окна каждого дома мрачно глядит страдание» [Франк 1923: 162]. Картины революционной Вены в текстах многих современников Верфеля отражают мощное эмоциональное потрясение от происходящего, а сам он обращается к образу революционной Европы на протяжении всего своего последующего творчества.

Вместе с тем в 20-е гг. продолжается конфессиональный поиск Верфеля. Писатель изучает различные религиозные концепции и приходит к мысли о единстве религий: троичность или триединство и ожидание прихода мессии в

христианстве, индуизме, исламе и других религиях; образ пророка Моисея, встречающийся не только в христианстве, но и в исламе (Муса), иудаизме (Моше). Размышления об основных религиозных вопросах и роли человека, метания между иудаизмом и католичеством отражены во фрагменте романа «Чёрная месса».

Фрагмент романа «Черная месса», как и диалог «Искушение: разговор Поэта с Архангелом и Люцифером», представляет собой синтез жанров. «Фрагмент романа» – жанровое определение, которым Верфель пользуется в 20-е годы сознательно и достаточно устойчиво. «Фрагментами» являются «Брак на грани смерти» («Die Ehejenseits des Todes», 1925), «Погром» («Pogrom», 1926). Незавершенность, открытый финал – принципиальная установка автора, важнейшая жанровая особенность «фрагмента». Верфель не видит возможности решить те проблемы, которые волнуют его в связи с возникшими сомнениями в собственном религиозном самоопределении, выбором конфессии.

«Черная месса» при всей ее незавершенности является стилизацией жития. В основе традиционного житийного жанра лежит история жизни святого, который «приобщён к идеалу праведничества» [Хализев 2004: 337], прославление деяний человека, осознавшего своё главное предназначение, суть своего служения Богу, миру и людям, нравственные законы жизни. Житие бывает двух видов: bios, vita начиная с рассказа о детстве, родителях последовательно рисует биографию праведника; mortuary описывает эпизоды мученической смерти. Его герои – мученики, просветители, преподобные, святители, святые жены и юродивые. В тексте Верфеля главный герой рассказывает свою биографию. Так же, как и персонажу классического жития, юноше было предначертано стать святым. Выросший в монастыре Хилленгхилла («Святые холмы»), он неотступно следовал религиозному уставу и превзошел в этом остальных послушников. Однако причиной стремления к самоограничению является похоть, овладевшая монахом. Весь мир для него – искушение, в ужасе от греховности и неспособности одолеть свою телесную природу он идёт путём строжайшей аскезы. Однако даже вид тела Господа для него оказывается источником похотливых мыслей. Ни молитва, ни

самобичевание не спасают героя от грешных желаний. Таким образом, автор создаёт пародию на этот жанр и оспаривает само понятие «святость». В рассказах и стихах, написанных в 1918 – 1920 годах, нет добрых, самоотверженных, верующих, а есть разочарованные, уставшие, сомневающиеся персонажи. В новеллах «Сотворение шутки», «Кошунство безумия», «Теология» (1918–1919) Верфель создает образ слабого, ущербного Бога, поглощенного тщеславием, осознавшего свое несовершенство. Образ Бога, «разочарованного меланхолика», «жертвы абстрактных умозаключений» [Верфель 2005: 394-395], подвергается осмеянию, обличению, что говорит о глубоком духовном кризисе автора.

Одержимость и «избранничество» послушника – главного героя «Черной мессы» – устойчиво становится предметом сатиры: выбор пути не был для него добровольным («мать дала торжественное обещание..., роды грозили ей смертью» [Верфель 2005: 287]), его достоинство среди братии – лишь «полная страстей юность» [Верфель 2005: 287], горожане относятся к нему с почтением, поскольку монаха выделяет его облачение. «Низкий» герой вынужденно оказывается в неподобающей ему роли, «разрыв между лицом и маской» [Тамарченко 2004: 65] выявляет «разъятие ценностей» [Карасев 1996: 5], помогает «усмотреть меру зла» [Карасев 1996: 15]. Кроме того, осмеянию подвергается тщеславная наивность остальных монахов, которые безоглядно верят в святость живущего с ними в одной обители послушника, считают экзальтацию признаком избранничества, а упражнения по «умерщвлению плоти» – свидетельством религиозного рвения.

Пародийность в «Черной мессе» соседствует с серьезно и даже трагически осмысленным мотивом поиска бога. Бесприютность героя, гонимого своим грехом все дальше, связана не только с его греховностью, но и со стремлением обрести веру, святость, надежду. Его жизненный путь – движение от предчувствия обретения к разочарованию. В названии фрагмента романа «Черная месса» есть указание на музыкальный жанр, связанный с мотивом поиска Бога и во многом определяющий композицию текста.

Месса является католическим жанром духовной музыки, который состоит из пяти частей: «Kyrie eleison» («Господи, помилуй!»), «Gloria in excelsis Deo» («Слава в вышних Богу»), «Credo» («Верую»), «Sanctus Benedictus» («Благословен»), «Agnus Dei» («Агнец Божий») [Холопова 2001: 170-184]. Каждая из частей соотносится с частями фрагмента романа. «Kyrie eleison» («Господи, помилуй!») соответствует первой главе «Кощунство», в которой герой страдает от своего греха и возносит молитвы. «Gloria in excelsis Deo» («Слава в вышних Богу») – главам 2 и 3: «Лючия ди Ламмермур» и «Речь любителя оперы», в которых монах в постижении красоты музыки обретает Бога. «Credo» («Верую») – главам 4 и 5: «Доктор Грау» и «Происхождение Сатаны», в которых герою приходится бороться за свою веру. «Sanctus Benedictus» («Благословен») – единственная часть мессы, в которой соединяются тексты гимнов Нового и Ветхого заветов, которые поёт народ при входе Иисуса в Иерусалим и поют серафимы, славя всемогущего Бога. Она соответствует главе 6 «Паломничество к Сатане», в которой монах, погружённый в волшебные видения, наблюдает за победой пророка Илии над языческими богами во имя Бога Яхве. «Agnus Dei» («Агнец Божий») соответствует последней главе 7 «Клуб причастия», в которой монах осознаёт, что спустя тысячелетия он стал двойником древнего пророка и должен сам определить свою судьбу, выбрать, на стороне какой из новых исторических сил вступить в битву за будущее человечества. Таким образом, уже в названии Верфель играет смыслами и структурами: «месса» – обретение, «черная месса» – осквернение обряда. Также отсылкой к музыкальной тематике является эпизод, где главный герой в момент опасности, проходя мимо статуй святых, слышит «Fuga» (Беги). Этот музыкальный термин означает «перебегание» общей музыкальной темы в полифоническом произведении от одного голоса к другому, «быстрое гаммообразное движение, имитируемое в других голосах» [Холопова 2001: 230].

Своеобразной кульминацией становится **делка**, предложенная Грау, которую должен осмыслить главный герой и принять решение: согласиться с Грау и отречься от собственных убеждений или вступить с ним в борьбу. В главе

«Происхождение Сатаны» Грау как воплощение темных сил пытается убедить монаха в ущербности Бога. Страдающий герой – Фауст новой эпохи – должен выбрать свой путь и обрести своего Бога.

3.1 Мотивы пути и богоискательства/богоборчества в контексте религиозных и исторических исканий Ф. Верфеля

В структуре романа тесно переплетаются два важных фаустианских мотива: **странствия и богоискательства/богоборчества.**

Гонимый осознанием своего греха, рассказчик не просто пускается в странствие – он сбегает.

Сцена побега наполнена сильными эпитетами, не оставляющими читателю сомнения в раскаянии и в то же время порочности героя. Его душа – поле жестокой борьбы доброго и злого, стремления к победе над плотью и неизбежного отречения: «запретные плоды», «развратные заклинания», «отвратительная тайна», «развратный зуд», «яростные крики» [Верфель 2005: 289] («Eklig» и «Ausschweifend», «unzüchtigen Leide» [Werfel 1989: 159]) в соединении с возгласом «Тщетно!» создают, как это часто бывает в прозе Верфеля, ритм, в данном случае монотонно возвращающий героя к его поражению. Сталкиваются два семантических поля мотива. С одной стороны, монастырь – место, где человек всегда искал ответы на свои вопросы, ведущаяся в нём служба – путь к Богу, к Свету: движение дароносицы, перед которым замирает братия, воплощает путь Веры. С другой – побег героя как устремление к искуплению, очищению от греха, обретению истины.

Герой ощущает себя отшельником: его, казалось бы, бесцельное движение («Я бродил, как мне хотелось, из селения в селение, от города к городу, и радовался...» [Верфель 2005: 290]; «Ich wanderte, wie es mir wohlgefiel, von Ortschaft zu Ortschaft, von Stadt zu Stadt und freute...» [Werfel 1989: 161]) дарует ему «изумление» («Staunen»), радость, счастье, свободу, излечивающие его от

«демона похоти», «избавляющие от порока», но не снимающие монашеского обета. Чем больше герой борется со своей плотью, тем очевиднее его поражение: «Моя истовая вера растаяла» [Верфель 2005: 289]. Его побег – жест отчаяния разуверившегося грешника, влекомого «любопытством» не меньше, чем стремлением к очищению.

Герой оказывается на грани отшельничества, что принципиально важно в образной системе романа – в первый возникает сходство с пророком Илией.

В то же время в образе главного героя и его стремлении к Богу, заключена мысль о том, что только раскаявшийся грешник сможет получить благословение. Праведники в текстах Верфеля этого периода – объект авторского скепсиса. Так, в новелле «Кошунство безумия» (1918) старик, считающий себя богом, говорит: «Просто я ненавижу, ненавижу, ненавижу, ненавижу праведников! Где мой хлыст? <...> Я люблю грешников, люблю, люблю, люблю грешников – они ведь не злые. Только грешники радуются. <...> Благочестивые бывают хорошими палачами» [Верфель 2005: 394-401]. Лишь в исканиях человек может обрести истину. Через раскаяние и самоограничение прийти к Богу. Пока монах в «Чёрной мессе» не прошёл свой путь искушений, не преодолел предназначенные ему испытания, он обречён на отчаянье и бездействие. Порогом обретения становится выбор.

На фоне духовного кризиса автор не видит спасения в церкви и опробует на примере своего героя иные возможности. Странствие главного героя, сбежавшего из монашеской кельи, приводит его в театр. Пространство постепенно расширяется, стираются границы реального и ирреального мира: вход в театр описывается в евангельской символике. Верфель рисует «широкие ворота», «толпу», «человека в серебристом одеянии». Иисус в Нагорной проповеди предупреждает: «Входите тесными вратами, потому что широки врата и пространен путь, ведущие в погибель» [Мф. 7:13]. Верфель указывает, что путь, выбранный монахом, ложный, ему грозит опасность. Важной деталью в описании здания театра становится сравнение его с кораблем («пожарные лестницы... спускались к земле, как веревочные лестницы – с корабельной палубы» [Верфель

2005: 291]). Именно на корабле пытается сбежать от Бога Иона, преемник святого Илии, а значит – предшественник верфелевского героя. Иона воспротивился повелению Господа и не захотел идти в Ниневию с проповедью (Иона 4:2), за что был наказан и заточен в чреве кита – знаки ложного пути, таким образом, возникают в «Чёрной мессе» с регулярностью и постоянством.

Отсылки к библейской истории являются своеобразным предупреждением, предзнаменованием грядущих событий. При этом автор активно мешает библейские образы с бытовляющими деталями: «хлам», «бельё для просушки».

Находясь в театре, герой, пребывает в состоянии полусна. У героя возникает чувство сопричастности прекрасному, открытия новой истины наряду с растерянностью и сомнениями. Восхищение музыкой для него сродни религиозному служению, однако, казалось бы, приближаясь к открытию Бога в гармонии, герой снова впадает в сомнение. Он чувствует себя чужим среди зрителей. Театр кажется ему священным местом, однако он становится новой одержимостью главного героя, ослепленного блеском золота, яркостью красных кулис¹², он возвращается сюда каждый вечер, нарушая обет. Ненадолго кажется, что побег героя завершен, что он открыл для себя истину, заключенную в гармонии (музыке, искусстве) и любви, однако новая «случайная» встреча разрушает иллюзию обретенного покоя.

Следующим шагом на пути исканий и блужданий героя «Черной мессы» становится встреча с доктором Грау. Важный для Верфеля дополнительный мотив, возникающий при этом, – **мотив потери гармонии**. Доктор Грау представляется монаху религиозным философом. Он не просто искуситель, пытающийся заставить монаха принять кощунственные мысли, он относит и себя, и монаха к избранным. Имя Грау с немецкого переводится как «серый». В фаустианских текстах Верфеля устойчиво возникают отсылки не только к Гёте, но и к Шамиссо. Указания, оговорки и «случайные» образные соответствия

¹²Красно-золотые акценты отчетливо отсылают читателя к библейскому праисточнику: «И подарила она (Царица Савская) царю (Соломону) 120 талантов золота... И корабль Хирамов, который привозил золото из Офира, привез из Офира великое множество красного дерева и драгоценных камней. И сделал царь из сего красного дерева перила для храма Господня и для дома царского...» [Ветхий завет. Третья книга царств 10:10, 11, 12]

показывают, насколько интересен Верфелю предшественник-романтик. Так, в «Искушении: разговор Поэта с Архангелом и Люцифером» Поэт называет себя Шлемилем. В «Чёрной мессе» Доктор Грау – наследник Человека в сером, искушавшего героя «Необыкновенной истории Петера Шлемиля». Доктор Грау обладает мистическими способностями, знает почти всё о монахе, объясняя знание тем, что ему сообщили о нем в «духовных сферах» [Верфель 2005: 309]. Аллегорический образ дьявола у Верфеля отличается от гётевского. Мефистофель в трагедии хитёр и осторожен, у него другая задача – овладеть душой Фауста. Доктор Грау прямолинеен, он хочет убедить монаха-грешника в своей правоте, в несовершенстве Бога и всего, во что юноша верил: человек лишь «противоестественный, искусственный продукт <...> его <Бога> неудавшееся оправдание» [Верфель 2005: 314], который, осознав бессмысленность своего существования благодаря данному ему разуму, стал несчастен. Вспомним гётевское: «Он эту искру разумом зовет, и с этой искрой скот скотом живет» [Гёте 1986: 16].

С Грау связана вставная библейская история о борьбе бога Яхве с богами Баалом и Астарот, в которой решающую роль в победе Яхве сыграл пророк Илия. Древняя история, которую Грау рассказывает послушнику, – явная параллель революционной смуте, охватившей новый мир начала XX века.

В прошлом борьба Баала и Астарот против Яхве, богов, равных по силе, могла разрешиться только благодаря выбору «сомневающегося» – пророка Илии. В настоящем в борьбе добра и зла такую роль играет беглый монах. Послушник и Илия связаны своей миссией, определяющей ход истории. В прошлом Илия сделал выбор в пользу бога Яхве: «Есть лишь один бог, Господь, Вечный, и я – слуга его!» [Верфель 2005: 332]. В истории, рассказываемой Грау, из-за возвышения Бога над другими духами мир лишился гармонии, и первое тому доказательство – это смерть. Иисус в свою очередь – лишь орудие в руках Творца для напоминания людям «об их предназначении, состоящем в оправдании их Творца!» [Верфель 2005: 315]. В новом противостоянии революционных сил, в столкновении идей, вызванном смутой начала XX века, роль вершителя истории

отдана беглому монаху, терзаемому сомнениями в том, что есть вера и что есть добро. Решительный выбор, совершаемый «незначительным» лицом, предопределяет ход истории; победа будет на стороне тех сил, к которым примкнёт «сомневающийся» – эта концепция роднит «Чёрную мессу» с более поздними «Сорок дней Муса-Дага» и «Барбара, или Благодетель». Чем закончатся новые смутные времена неясно: автор оставляет финал открытым. Послушник чувствует в себе силы для борьбы с искушением и спешит на встречу с Грау, на этом фрагмент романа заканчивается.

Обилие цветowych и вещественных деталей, поведенческие характеристики Грау подтверждают его «миссию» по отношению к послушнику.

Во-первых, являясь мастером цветописа, Верфель рисует «Серого человека» на фоне «молнии», «ночи», «раскатов грома». Серый, красный, чёрный не просто составляют контраст, а проявляют столкновение нового пророка Ильи с новым дьяволом. Ещё один цвет, использованный в описании костюма Доктора Грау, – оливковый, цвет священного елея для помазания монарха на престол, помазания, возвещающего о приходе лжемессии, способного отнять власть у действующего Бога.

Во-вторых, обращают на себя внимание такие детали, как кружащиеся вокруг головы доктора Грау мотыльки, в библейской символике имеющие значение бессмертной души, за которую борется Искуситель, и «маленькая лужица пролитого» Грау «коричневого ахайского вина», которое в соответствии с иудейской традицией ставится в доме с открытой дверью в ожидании прихода пророка Илии и вести о приходе мессии¹³, или машиаха [Верфель 2005: 308].

Доктор Грау готовит душу монаха для приятия его «правды», искушает и ввергает во все большие сомнения. Встреча с Грау приводит героя к напряженному размышлению об истинности его убеждений. Утративший гармонию, сомневающийся герой мучительно ищет в себе силы сопротивляться злу.

¹³ «Вот, наступают дни, говорит Господь, и восставлю Давиду потомка праведного, и воцарится Царь, и будет поступать мудро, и будет производить суд и правду на земле» [Иер. 23:5].

Следующий важный шаг героя в его блужданиях в поисках Бога – дискуссия в погребке (прямо ассоциированная с фаустовскими сценами: «Погреб Ауэрбаха в Лейпциге», «Кухня ведьм») – переносит его в мифологическое прошлое и становится поводом поставить вопрос о божественной справедливости. Поиски не только не приближают монаха к Богу, но заставляют усомниться в нем: у него хватает сил отвергнуть обвинения доктора Грау в адрес Бога, но он не находит ответов, которые бы его удовлетворили.

Как и Фауст Гете, прошедший путь от замкнутого пространства комнаты к познанию всего мира, от настоящего к прошлому, но вернувшийся к Богу, верфелевский герой мечется на пути становления личности по разным сферам и пространствам. Индикатором истины для «нового Фауста» становится тело. В начале XX века прослеживается общая тенденция к изображению и осмыслению тела не только как объекта воздействия, но и субъекта по модели «Тело как выражение и компонент смысла» [Матушкина 2008: 24]. Непреодолимое желание, которым охвачен монах, – бунт тела против заключения в монастыре, сопротивление души против аскетической жизни. Вдохновение, полученное монахом в театре, и любовь к оперной певице помогают ему забыть о похоти, он впервые чувствует духовный подъем. Свобода физическая, свобода духовная дает силы герою справиться с греховным желанием. Тем не менее, искушение в лице Доктора Грау возвращает монаха на путь порока, на путь сомнения в своей вере. Он ощущает внутренний протест против несвободы и отсутствия выбора в стенах храма. Однако еще сохраняет верность выбранному монашескому пути.

В финале герой оказывается перед решительным выбором: Бог или Дьявол, верность или предательство, приятие или продолжающийся поиск. Его поиск новой истины подтверждает важность и сложность его исторической миссии. Появление на пути героя идеологического оппонента доктора Грау – Кирхмауса – не облегчает его выбора.

Именно Кирхмаус, один из зрителей в оперном театре открывает для монаха красоту музыки. Именно Кирхмаус проповедует святость и красоту мира. Однако, как и всё в «Чёрной мессе», он фигура двойственная. Кирхмаус, старый горбун,

ценитель хорошего пения, находит в монахе единомышленника. Монолог Кирхмауса о музыке – это рассуждение о великих певцах прошлого и современности, воспоминания о своем ушедшем таланте. Он рассказывает ему о великих произведениях различных жанров светской музыки. Именно от него монах узнает, что музыка – это путь человека к Богу, называет диапазон человеческого голоса «телесной лестницей Иакова¹⁴» [Верфель 2005: 301]. Сам же Кирхмаус лишь слушатель, он не смог стать оперным певцом, поскольку, как и главный герой, он не обрел гармонии: его телесные недостатки – роковое препятствие на пути к мечте. Верфель рисует сниженный комический образ. «Я ведь тоже принадлежу к старой школе шутов», – сетует Кирхмаус [Верфель 2005: 302]. Фамилия Кирхмаус переводится с немецкого как «церковная мышь» и употребляется в созвучном в русском языке выражении «беден как церковная мышь» – “arm sein wie eine Kirchenmaus”. Сниженность образа не дает воспринимать всерьез его патетическую речь. Кажется, что у нового Фауста появляется свой Вагнер – Кирхмаус.

Однако в финале снова сталкиваются философия и пародия. Урод-горбун проповедует красоту и чудо жизни, восхищение самим существованием («*thaum ab sein*»). Именно он предлагает герою отказаться от бегства (горизонтального движения по плоскости человеческого мира) ради восхождения (вертикальное освоение мира): «Этот взгляд, которым мы смотрим теперь вокруг, – единственный и верный взгляд, взгляд из потустороннего мира. Это взгляд парящей над землей птицы, взгляд божественной иронии» [Верфель 2005: 344]. Однако для послушника умозрительная позиция Кирхмауса недостаточна, герой бросает своего учителя ради возможности разобраться в хитросплетениях мифологического прошлого и принять самостоятельное ответственное решение.

Выбор беглеца усугубляется появляющейся семантикой **переодевания**. Если верность себе Фауста закреплена в неизменности одежды (мотив,

¹⁴И увидел во сне: вот, лестница стоит на земле, а верх ее касается неба; и вот, Ангелы Божии восходят и нисходят по ней. И вот, Господь стоит на ней и говорит: Я Господь... Я не оставлю тебя, доколе не исполню того, что Я сказал тебе. Иаков пробудился от сна своего и сказал: истинно Господь присутствует на месте сем; а я не знал! [Быт. 28:12-16]

появляющийся и в «Искушении: разговор Поэта с Архангелом и Люцифером»), то ряса, неизменная для героя «Черной мессы» на протяжении всего повествования, в конце распахивается, а пояс, «на котором все еще висел крест», случайно развязан Кирхмаусом, пытавшимся остановить собеседника.

Роман-фрагмент оставляет незавершенным путь блужданий героя. Выбор, который делает монах, остается неизвестен в связи с открытым финалом. Доктор Грау предлагает монаху прийти на встречу с ним в гостинице «К мосту». Мост символизирует «стык двух частей, указывающих на границу-переход между двумя по-разному устроенными “подпространствами”» (В. Н. Топоров) [Топоров 1983: 263]. Это место, где герой должен подготовиться к встрече со злыми силами. Незавершенность произведения является следствием сомнений, нерешенного выбора самого Верфеля, находящегося в поиске духовной гармонии. В отличие от «Искушения: разговор Поэта с Архангелом и Люцифером», где герой прямо шел по пути восхождения с поддержкой высших сил и достиг самообретения, в «Черной мессе» монах проходит путь блужданий в поисках Бога. Этот поиск и путь остаются незавершенными.

3.2 Испытания послушника: мотивы избранничества, любви, сна во фрагменте романа «Черная месса»

Мотив избранничества, мессианства главного героя – один из центральных фаустианских мотивов «Черной мессы». Избранник-мессия в текстах Верфеля, особенно ранних, неизбежно поставлен в ситуацию страдающего, стоящего перед мучительным выбором, переживающего муки творчества (Поэт в «Искушении: разговор Поэта с Архангелом и Люцифером», Верди в романе «Верди», Саверио в «Тайне одного человека»). По словам Кирхмауса, «священники, художники и философы должны обладать этим взглядом (взгляд сверху, с осознанием своей исключительности), не стоять в пределах круга, быть единственным элементом, который не вступает ни в какие связи» [Верфель 2005: 345]. В случае же героя «Черной мессы» избранничество

пародийно, святость – обман («Я слышал их бормотание: “Он призван... он избранник”») [Верфель 2005: 289]), и главное достоинство персонажа – сомнение, способность осознать ложность своего положения.

Апофеозом комизма становится эпизод, когда приор церкви ищет стигматы на руках грешника. Если в трагедии Гете перед нами образ «человеческий, слишком человеческий» [Якушева 2009: 147], воплощенный «символ титанизма человеческого духа», «вдохновение и энтузиазм» [Аствацатуров 2010: 52], то верфельевский монах – носитель грешной природы, раскаивающийся в слабости и похоти. С другой стороны, избранничество в «Черной мессе» наделяется и серьезно-трагическими смыслами. Если в «Искушении: разговор Поэта с Архангелом и Люцифером» чувство избранности героя обосновано даром поэзии, то в «Черной мессе» при всей изначальной иронии¹⁵ – это груз ответственности, осознание необходимости сделать выбор.

Гетевский Фауст был избранным, во-первых, для Бога: именно он становится объектом спора Господа и Мефистофеля. Во-вторых, среди учеников Фауст обладает неоспоримым авторитетом, так, в начале трагедии возникают параллельные сцены хора ангелов, обращенных к Богу, и хора учеников, восхваляющих своего учителя, – параллелизм подчеркивает особое предназначение главного героя. В-третьих, Фауст – спаситель для бедных крестьян, воспевающих его в сцене «У городских ворот».

Герой Верфеля, во-первых, является избранным для крестьян, которые при виде священника крестятся, для послушников храма, которые ошибочно видят в нём святого, и для горожан, зрителей в театре. Для последних монах – комический персонаж, они тычут в него пальцами, перешёптываются, смотрят с

¹⁵ Ирония возникает не только за счет авторской интонации, но и за счет интертекста. Сюжет грешного монаха, охваченного сладострастием и гордыней, роднит роман Верфеля с историей Пьера Абеляра, который был наказан за соращение юной ученицы и тщеславие. «Я же трудился, всецело охваченный гордостью и сластолюбием, и только божественное милосердие, помимо моей воли, исцелило меня от обеих этих болезней сначала от сластолюбия, а затем и от гордости; от первого оно избавило меня лишением средств его удовлетворения, а от сильной гордости, порожденной во мне, прежде всего, моими учеными занятиями, оно спасло меня, унизив сожжением той самой книги, которой я больше всего гордился» [Абеляр П. История моих бедствий / пер. с Н. Сидоровой. М.: Наука, 1956. 58 с.]. У Верфеля пафос это ложный пафос; поиск себя не приводит больше к однозначно правильным выводам, достойным того, чтобы стать назиданием и утешением потомкам.

подозрением. Монах вызывает у них недоверие. В качестве человека, воплощающего непреложный авторитет церкви, герой постоянно оказывается в двусмысленном положении. Он сам ощущает себя шутком и обманщиком.

Во-вторых, монах является избранным для Кирхмауса и Грау. Каждый из них пытается перетянуть его на свою сторону, убедить в своей правоте, ставя его перед жизненным выбором между Добром и Злом.

В-третьих, главный герой избран, благодаря своей ассоциированности с пророком Илиёй. История его выбора составляет параллель с рассказанной Грау вставной историей борьбы богов и решения пророка. Сам герой, не замечая этого, цитирует Илию: «Суд только предвестие любви» [Верфель 2005: 308]. По версии Грау, Бог всегда выбирает человека, который, будь то пророк Илия или Христос, определит исход борьбы высших сил. Илия необходим, чтобы напомнить людям «об их предназначении, состоящем в оправдании их Творца» [Верфель 2005: 315]. Тысячелетия назад Илия был избран не только самим Богом, но и толпой учеников: «Из нашей толпы выходит мужчина, широкоплечий и высокий <...> Возгласы в толпе: “Илия! Пророк из Фисбы Галаадской!”» [Верфель 2005: 330], – стал представителем человечества, которому оно вверило своё будущее.

Многоуровневость текста демонстрирует амбивалентность отношения к герою. Избранничество, основанное на греховности, плотской страсти является предметом сатиры. Сопоставление главного героя с пророком указывает на особый статус монаха, выбор которого определит победителя в борьбе Добра и Зла.

В структуре романа мотив избранничества тесно сопряжен с **мотивом двойничества**. Действие романа распадается на странствие героя в реальном времени и пространстве, где монах встречает Грау и осознает свою слабость, и погружение героя в мифологическое прошлое, где языческие боги Баал (громовержец) и Астарот (богиня плодородия) борются с Яхве за власть. Оба плана доказывают, что в противостоянии сил, вершащих революцию, борющихся за власть над умами, нет правых и неправых, имеющих право быть вершителями судеб и не имеющими таких прав. Речь идёт не о столкновении Добра и Зла, как

ясно очерченных и дифференцированных начала, а о добрых намерениях, роковых заблуждениях и т.д. Ф. Верфель, находясь в состоянии выбора, в равной мере видит пороки и с той и с другой стороны. Ни религиозный культ, ни искусство не дают надёжного знания о том, что есть Добро и Зло. Провозглашаемые истины ущербны. Его герой должен сделать выбор, призван к действию, но для автора выбор неоднозначен. Автор не скрывает жестокость, несправедливость («жажду власти») как древних, так и новых богов.

Современность представляется Верфелю таким же революционным порогом, как и смена религий в древности. Он определяет свою «формулу» любой революции: в противоборство вступают выдающиеся, обладающие энергией и талантом, отстаивающие каждый свою правду, но не несущие абсолютной истины герои¹⁶.

История повторяется многократно. Тысячелетия назад за власть боролись семитские демоны Баал и Астарот, языческая богиня Кайблеах («Одноглазая старуха <...> прибыла с Севера» [Верфель 2005: 322]) и выступивший против них Яхве, позже – роялистские и республиканские силы, совершавшие Великую Французскую революцию, теперь – сторонники монархических, федералистских, националистских и социалистических идей. Их силы равны, как и их права на власть: «Поворотным пунктом в демонической истории Творения является тот момент, когда Эль побеждает равноценных и одинаково вечных демонов. Творение до этого государственного переворота было взаимодействующей гармонией...» [Верфель 2005: 310-311]. Победа, уверен Верфель, будет не за правым (его нет), а за тем, к кому примкнут сомневающиеся. В связи с этим беглый монах в «Черной мессе» призван выполнить ту же миссию, оказывается в том же положении, что и пророк Илия во вставном рассказе о делах далекой древности.

¹⁶ Можно вспомнить, как описаны революционеры в романе «Барбара», где они уподоблены героям, совершившим Великую Французскую революцию, и наделены величием богоподобия. Но и обличаются в стремлении к власти, желании славы и т.д.

Избранничество проявляется в осуществлении выбора. Тот путь, которым пойдет монах, станет главной дорогой для всего человечества. Положение «другого», избранного толкает героя на непрекращающиеся поиски, сопровождается грузом ответственности, а нежелание принять решение в финале имеет не только религиозное, но и историческое значение.

Мотив любви-искушения связан в «Чёрной мессе» с певицей Лейлой, исполняющей партию Лючии. Образ возлюбленной, напоминающей Елену в «Фаусте», подается читателю совсем в ином виде, чем в диалоге «Искушение: разговор Поэта с Архангелом и Люцифером». Если в диалоге образ возлюбленной был ближе образу Гретхен, простой, желанной, но недоступной, то Лейла в «Чёрной мессе» ассоциирована с фаустовской Еленой. Лейла, как и Елена, являет собой идеал красоты и духовности. Она становится наваждением монаха, недостижимым божеством. В то же время Лейла – имя героини популярной на востоке легенды о любви. Она повествует о чистой любви бедного юноши, поэта-бедуина Маджуна к красавице Лейли. Однако имя Лейла на иврите обозначает «тьму» и является родственным имени героини другой истории, а именно Лилит. Лилит на многих языках, в том числе и на иврите, обозначает «ночная тишь» («дмама лейлит») или «сова». Лилит, первая жена Адама, мать демонов, является воплощением зла, угрозы для мужчин: «И сотворил Бог человека по образу своему, по образу Божию сотворил его; мужчину и женщину сотворил их» (Быт. 1:27).

Образ женщины, несущей зло, гибель мужчине, *la femme fatale*, был объектом внимания и в Средние века: «Издrevле в раю диавол уязвил Адама женщиною, женщиною кротчайшего Давида склонил к обманному убийству Урии, женщиною склонил к преступлению мудрейшего Соломона, <...>, по вине женщины умертвил сыновей священника Илии...» – говорил Иоанн Златоуст [Иоанн Златоуст 2004]. В литературе модерна образ такой женщины является воплощением «телесной» мистической любви, привлекательной, но опасной.

Во фрагменте романа «Черная месса» любовь к Лейле является искушением, но в то же время спасением от плотских желаний. Она выполняет

существенно иную функцию, чем появляющаяся в «Фаусте» одноименная демоница, об опасности которой Мефистофель предупреждает Фауста:

Мефистофель.

Первая жена Адама.

Весь туалет ее из кос.

Остерегись ее волос:

Она не одного подростка

Сгубила эту прической [Гете 1986: 158].

Лилит в отличие от Елены не становится для Фауста объектом страсти. Он не решается приблизиться к ней. В романе Верфеля монах одержим своей Лилит в образе Лейлы. Эта одержимость заставляет его являться в театр каждый вечер, вызывая насмешки публики, а также грезить о ней во сне и наяву. Появляясь в тексте во снах главного героя, она снова обращает читателя к библейскому прообразу: как известно, Лилит могла овладеть любым мужчиной во сне против его воли.

Заглавный персонаж «Черной мессы» видит сон, в котором монах оказывается лежащим под множеством живых, но безмолвных кошек (проводники в царство мертвых в иудаизме, поэтому кошек боялись). Во сне монах не может пошевелиться из-за множества скользящих по нему пушистых созданий. Появление в этом сне Лейлы вызывает одновременно страх и удовольствие. Образ возлюбленной во сне также оказывается воплощением греха, похоти и желания. Его душу раздирает демон сомнения. При этом Лейла пропадает в реальной жизни. Она будто бы переселяется в мир снов, как Лилит, соблазняющая в этом мире мужчин. Кроме того, Лейла появляется в видении в образе жрицы богини Астарот Иезавели, склоняющейся у ног пророка Илии.

Если герой ставится в отношения двойничества, образуя центральную смысловую пару: монах – Илия – современный «сомневающийся» и тот, кто сделал выбор в начале времён, то героиня включена в разветвлённую систему

двойничества оппозиции на уровнях пересечения пространств (сон – театр – явь) и созвучия имён¹⁷.

Иезавель является воплощением греха, порока, возглавляющая культ богини, она практикует жертвоприношения и многоложество. Монах вновь стоит перед выбором: поддаться искушению и спасти Лейлу-Иезавель либо остаться среди последователей пророка и бороться с культом богини во имя Яхве. Вновь возникает тема ответственности и сомнения. Готовый броситься в объятия возлюбленной, монах оказывается «отброшен множеством рук»: послушник, осознавая ответственность перед человечеством, не может отдаться любовной страсти и остаётся среди последователей Илии.

Смена пространства связана с мотивом обретения и потери гармонии. Музыка, оперные арии Лейлы в начале фрагмента романа привели юношу к спасению от грешных мыслей, впервые он не испытывает стыда за свои поступки. Появление героини во сне разрушает желанную гармонию.

Кроме того, образ возлюбленной встраивается в типологию верфелевских женских образов. Для раннего творчества писателя характерен амбивалентный образ возлюбленной: «Weib» («женщина/баба»). В немецкой литературной традиции это роковая красавица, эгоистка-искусительница. Это слово часто несет именно негативный оттенок. Героини произведений Верфеля воплощают черты *la femme fatale*, или «роковой женщины». Такая женщина обладает могущественной властью над мужчинами, которая часто ведет к его гибели. Такой тип героини появляется уже в новеллах «Любимая I» и «Любимая II» («Die Geliebte I, II», 1912). Женщина в первой новелле прекрасна, потому что мир восхищается ею. Однако дома она становится «бабой», протирающей грязной тряпкой стол. Девушка сохраняет прелесть и недостижимость лишь в поэтических мечтах, посвященных ей стихах. Она имеет власть над мужчиной, пока ее не затягивает

¹⁷ Лейли



реальность, пока она не теряет свое очарование. Привлекательны и губительны одновременно красота в сочетании с неприступностью. К такому типу относится и Лейла, обладающая губительной красотой.

Второй типично верфелевский женский образ – это образ некрасивой девочки-подростка – чистой душой и лишенной сексуальности. Всю жизнь она посвящает таинству веры, она лишается любви земной, но удостоена дара любви небесной, божественной. Такой тип описан Верфелем в романе «Песнь Бернадетте» и характерен для позднего периода его творчества.

Наконец, третий – тип благочестивой служанки, гувернантки (новелла «Стесненные обстоятельства», роман «Барбара, или Благочестие»). Этот образ связывается с детской непорочностью, воспоминаниями о прошлом, возвращением к семейным истокам. Верфель в своем творчестве использует в характеристике женщины и три типа любви: любовь земная, страсть, любовь небесная, священная и любовь материнская.

В «Черной мессе» образ возлюбленной амбивалентен. Лейла одновременно и обладает притягательностью, и отталкивает своей обыденностью, когда после выступления «снимает свое сверкающее платье, смывает с лица краску и копоть и надевает обувь, в которой ходят по улицам» [Верфель 2005: 303].

Мотив сна также играет важную роль в романе «Черная месса». Сновидчество имеет здесь несколько воплощений. Первое состояние полусна-очарованности появляется у монаха в театре, второе – в фантазмагорическом видении Грау, третье – во сне монаха перед принятием важного решения о выборе между Добром и Злом. Каждый раз это результат внешнего воздействия. В собственных снах монах оказывается по чужой воле и играет роль стороннего наблюдателя: «Истинный сновидец владеет даром быть прозрачным» [Верфель 2005: 298]. Ни в театре, ни в видении Грау, ни в своем собственном сне послушник не может повлиять на ход событий. Во сне отсутствует прошлое и настоящее: монах в видении Грау встречает пророка Илию, который провозглашает победу Яхве над богиней Астарот, а ее жрица Иезавель кажется герою певицей Лейлой. По мнению Доктора Грау, существует только вечное

настоящее. В связи с этим возможно пересечь временные и пространственные границы, увидеть условное прошлое или будущее.

Сон в «Фаусте» Гете является либо предупреждением, либо подведением итогов: «“фантомное” предупреждение, отсылающее читателя к эстетике барокко, ...к вторжению “потустороннего” мира в мир реальности» [Якушева 1998: 32]. Сны для монаха, с одной стороны, также несут предупреждение (сон с кошками), но с другой стороны, являются альтернативной действительностью, «иными возможностями», новым взглядом на мир, открытием тайны, которая оказывается притягательной для главного героя.

Эти «иные возможности» писатели-модернисты, разочарованные в рационалистическом способе выхода из кризиса, находили в мифотворчестве, в создании иной реальности, способной дать ответы на все вопросы. Здесь устойчиво соединяется бывшее и фантастическое, опыт культурный и конфессиональный с размыванием границ возможного и допустимого. Во сне, в котором монах видит кошек, он также встречает самоубийцу, которого он видел когда-то в монастыре. От его фразы: «Встань и иди, Божье создание¹⁸» [Верфель 2005: 342] монах просыпается и собирается покинуть город. Самоубийца, повторяющий фразу Христа, возвещает о готовности монаха принять борьбу со злом, о спасении его души. Монах, в страхе желающий покинуть город, решает остаться: «Я чувствовал, что окружен злыми духами, и хотел бороться с ними» [Верфель 2005: 343].

Мотив сна становится важнейшим в романе, так как создается параллель сновидения и реальности, что является отражением хаоса сегодняшнего дня и хаоса мечущегося сознания, пытающегося определить границы Добра и Зла. При повторяемости становится очевидно, что именно сомневающийся человек способен к осуществлению изменения миропорядка.

¹⁸Один же из них, видя, что исцелен, возвратился, громким голосом прославляя Бога, и пал ниц к ногам Его, благодаря Его; и это был Самарянин. И сказал ему: встань, иди; вера твоя спасла тебя. Быв же спрошен фарисеями, когда придет Царствие Божие, отвечал им: не придет Царствие Божие приметным образом, и не скажут: вот, оно здесь, или: вот, там. Ибо вот, Царствие Божие внутри вас есть [Ев. от Луки 17:15-21].

Важными дополнительными мотивами «Черной мессы» становятся **мотивы театра и маскарадности**. С одной стороны, маска, ощущаемая героем, помогает ему отделить истинное от ложного в его видениях, с другой – театр становится важным искушением, потому что влечет ненадежными истинами, дарит иллюзию открытия.

Современники Верфеля активно выдвигают идею **маски**: Дж. Энсор, Л. Пиранделло. Герман Брох в своем романе «Лунатики» пишет: «Все очарование состоит в имитации, ведь именно игра остается единственной реальностью нашей жизни, именно поэтому картина всегда красивее реального ландшафта, карнавал милее обычных одежд» [Брох 1997: 69]. Главный герой Верфеля сравнивает театр и церковь, и первый кажется ему «красивее и одухотвореннее» [Верфель 2005: 291]. Обращение к театру у Верфеля – отсылка к праискусству, когда театр был святилищем с жертвенником. Музыка являлась праязыком и способом связи с высшими силами. Светская музыка приводила священника в экстаз: «Целостность моя распалась, и в каждой секунде умирал я божественной смертью» [Верфель 2005: 292]. Это искусство у Верфеля оказывается способом погрузиться в иную реальность. В отличие от монастыря в театре нет места похоти, здесь для монаха рождается чистая и священная любовь, здесь рождается молитва: «Я молился Господу, чтобы занавес не опускался...» [Верфель 2005: 294]. У Доктора Грау как сторонника темных сил отсутствует, к примеру, любовь к музыке. В отличие от Кирхмауса, который утверждал, что музыка – божественный дар. Страсть к опере, музыке кажется герою то ли безумием, то ли способом познать Бога.

В тексте описывается опера «Лючия де Ламмермур» Гаэтано Доницетти. В ней рассказывается о возлюбленных, которых обманул коварный брат Лючии. Из-за желания наживы он выдал сестру замуж за богатого господина. В результате влюбленные погибли. В центре этой истории образ Лючии, преданной, чистой. Лейла, исполнительница роли Лючии, кажется монаху идеалом смирения, красоты и непорочности. Однако ее чистота – лишь часть сценического образа. Мотив маски реализуется в изображении актеров и зрителей. Театр после спектакля снимает декорации, актеры – костюмы, маски, а рукоплескание в зале

сменяется оскорбительным смехом. Вместо признания публики актеры получают презрение и спешат скрыться.

Главный герой также носит «маску»: скрывает свое имя, облачение монаха, с одной стороны, скрывает истинное лицо послушника, а с другой – выделяет его из толпы зрителей. Чувствует себя актером монах и в видении о пророке Илии: «будто стою на сцене среди хористов», «на мне – фальшивая борода? Пахнет пылью кулис?» [Верфель 2005: 329]. Однако он ощущает, что играет очень важную роль: «Сегодня я – певец, сегодня я стою в освещенном рампой сне» [Верфель 2005: 329]. Несмотря на то, что он не может повлиять на ход сна, он чувствует на себе ответственность за происходящие события, именно ему открываются тайны прошлого, а значит, он в силах управлять настоящим.

Мотив маскарадности используется Верфелем для того, чтобы показать истинное и ложное, научить видеть за маской добродетели правдивое лицо нищего, грешника или дьявола, а за неприглядной внешностью – человека, стремящегося к благодати.

Раздвоенность сознания, духовный кризис героя несут на себе отпечаток кризиса сознания в начале XX века. Верфель в итоге не предлагает однозначного выхода из этого духовного диссонанса, он создает «фрагмент романа», не предполагающий наличие финала, в отличие от диалога «Искушения: разговор Поэта с Архангелом и Люцифером», который завершается победой героя над ложью Сатаны.

Верфель в «Черной мессе» использует ключевые фаустианские мотивы избранничества, пути и искушения. Но мотив избранничества обладает двойственным наполнением, неся в себе черты пародии, с одной стороны, и определяя жизненный путь героя – с другой. Герой фрагмента романа, в отличие от Поэта в «Искушении: разговор Поэта с Архангелом и Люцифером», движется не по пути-восхождению, а путем блужданий, переходя из одной реальности в другую, из настоящего в прошлое. Этот ключевой мотив сопряжен с мотивом богоискательства, приводящего к сомнению в могуществе церкви и

справедливости Бога. Прослеживается внутренний конфессиональный конфликт писателя, выбор между католичеством и иудаизмом. Ответ небес на молитву приобретает сатирическое звучание, чего не могло быть в диалоге «Искушение».

Мотив искушения в «Чёрной мессе» претерпевает изменения в сравнении с диалогом «Искушение: разговор Поэта с Архангелом и Люцифером»: если Поэт легко отрекается от всех искушений Сатаны, то монах пытается с ними бороться, осознавая свою ответственность: от его выбора «сомневающегося» зависит итог противодействия высших сил.

Мотив любви во фрагменте романа связан с образом певицы Лейлы, которая, в отличие от возлюбленной Поэта, вызывает у монаха одновременно чувство восхищения, страсти, но не презрения. Любовь к оперной певице позволяет послушнику забыть о греховной страсти и найти путь к Богу.

Прослеживается и мотив маски и театральности, который определяет важное место героя. Сопряженный с мотивом сна, мотив маски позволяет герою находиться в разных пространствах и реальностях и видеть полную картину мира.

Религиозная и историческая концепции Верфеля концентрируются вокруг выбора главного героя, сомневающегося путника. Именно в его решении кроется истина, путь к гармонии и спасению мира.

ГЛАВА 4. ФАУСТИАНСКИЕ МОТИВЫ В ТРИЛОГИИ «ЧЕЛОВЕК ИЗ ЗЕРКАЛА»

Трилогия Ф. Верфеля «Человек из зеркала» («Spiegel Mensch») пронизана фаустианскими мотивами. Это – история искушения и сделки с inferнальным персонажем, который не носит имени дьявола, но является отражением человеческой гордыни, пройденного пути искушений и порока, обретения истины и просветления.

Жанр произведения Ф. Верфель определяет как «магическая трилогия». Писатель задумал её ещё в 1915 году, но реализовал замысел только в 1920. В отрывке «Баллада о ночной смене» («Ballade von Nachtwandel») сборника «Судный день» (1920) появляются указания на те испытания, которые предстоит пройти Тамалу в «Человеке из зеркала». Задумывая трилогию, Верфель размышляет о том, что есть предательство и гордыня, каково возмездие за человеческие заблуждения и ошибки: «Бремя на нас, груз, как убийство ... Разве я оставил женщину, ставшую седой после меня, предал друга...?» («warum die Last auf uns, Last wie von Mord... Verließ ich eine Frau, die starr nach mir ergraut, Verriet den Freund...?») [Werfel 1923].

Вспоминая о периоде написания трилогии, автор подчеркивает впечатления, решительно изменившие его мировоззрение. Среди них: служба телефонистом на Восточном фронте (1915 – 1917), участие в революционных беспорядках в Вене (1918), знакомство с Альмой Малер-Гропиус. Все это создало у Верфеля ощущение тотального разочарования крушения надежд:

Все то, чему порукой было братство,

Чем дорожили, чем гордились мы...

Теперь – добыча мерзостной чумы [История немецкой литературы, Жирмунский 1968: 240].

Однако сводить трилогию к фиксации событий жизни нескольких – пусть и очень значимых для биографии Верфеля, да и всей европейской истории, – лет

нельзя. «Spiegelmensch» поднимает важнейшие в творчестве автора вопросы, к которым он обращается снова и снова. Влияние «Фауста» Гете ощутимо в тексте на разных уровнях. «“Зеркальный человек”, – пишет В. Н. Никифоров в биографической статье о Ф. Верфеле, – самая “фаустовская” пьеса Верфеля, в которой он пытается обзреть то, что влияло на его духовное становление» [Цит. по: Энциклопедический словарь экспрессионизма 2008: 121].

«Магическая трилогия» Верфеля состоит из частей («Зеркало», «Одно за другое», «Окно») и эпилога – структура, явно ориентированная на античную драму. Как известно, на Великих Дионисиях показывались три трагедии. Эта жанровая форма обретает новую популярность в начале XX века. Кроме верфелевских текстов можно назвать трилогию «Коралл» (1917), «Газ I» (1918) и «Газ II» (1920) и пьесу «Ад – путь – земля» (1918) Г. Кайзера, трилогию «Род» Фрица фон Унру (1918) и др. Жанр трилогии был востребован экспрессионистами, стремившимися показать эволюцию героя, тем самым найти путь к преобразению мира. Такая трехчастная форма использовалась писателями в драматургии экспрессионизма, чтобы отразить зарождение «нового человека»: «Несмотря на наличие социальной проблематики и конфликта поколений, драма концентрирует внимание на конструктивном духовном преобразении героя, далекого от реальной действительности и примеряющего на себя разные маски. Разоблачительный пафос, ощутимый в драме, теряется в абстракциях, двойничестве и утопической концовке, а жертвенный трагизм воспринимается как завершение игрового действия ... Пьеса демонстрирует веру и готовность индивида к внутреннему “перерождению”, исходя из высоких гуманистических и христианских идей» [Цветков 2011: 8-9].

Экспрессионистские трилогии роднит с античной трагедией трактовка жизненного пути как цепи «жизнь-смерть-возрождение»: «Одна из основных задач этих художников – вдохнуть новую жизнь в образный мифологический язык и структуру» [Варенникова 2011: 4]. Финал текстов экспрессионистов зачастую апокалиптичен, рождение «нового человека» связано с уничтожением старого мира, прошлого: «Уничтожение всего живого на земле видится как

единственный итог развития общества, изначально не приемлющего мирный путь решения проблем» [Красовицкая 2017: 24]. К античной трагедии Верфель обращался уже в 1913 с переложением трагедии «Троянки» Еврипида, в которой отразилась тема грехопадения человечества. В «Человеке из зеркала» Верфель фокусируется на жизненном пути одного человека.

В первой части трилогии Верфеля главный герой пытается начать жизнь с чистого листа, для этого хочет принять постриг, но поддаётся искушению и сбегает. Вторая часть – грехопадение: Тамал губит свою душу тщеславием и рушит жизни близких. В последней части он осознает тяжесть своего греха, раскаивается и перерождается. В отношении античности в древней трагедии трагичность необязательна (так, у Еврипида можно найти драмы со счастливым концом, где трагическое становится случайностью), в свою очередь Верфель создает патетический финал, заключённый в перерождении героя.

Кроме этого, черты античной драмы обнаруживаются в образной системе трилогии Верфеля. К примеру, в некоторых сценах появляется хор, в котором выделяются Бас и Дискант. Как и в античной трагедии, где хор, будучи активным участником, мог общаться со всеми актёрами по ходу развития действия, хор в «Человеке из зеркала» играет важную роль в развитии сюжета, но появляется только в отдельных сценах. С другой стороны, хор возникает и в трагедии «Фауст», а значит роднит трилогию Верфеля с гетевской традицией. Если в древности хор выражал объективную оценку событий, влиял на восприятие зрителей, то в гетевском варианте во второй части хор, к примеру, подчинялся Мефистофелю.

Для Верфеля трилогия была попыткой отразить не только внутренние изменения героя, но и мира, который его окружает.

Как и Гёте, который в своей трагедии рисует образ Фауста, нашедшего счастье и гармонию в труде, созидании нового мира, Верфель пытается создать героя, способного преобразить мир путём духовных изменений: «Внутренний мир героя, гораздо более значимый, чем реальность, становится видимым зрителю...» [Пестова 2001: 338]. Попытка преобразования мира – новая черта верфельевского

Фауста, появляющаяся в «Человеке из зеркала». Она отличает героя трилогии – Тамала от Поэта в «Искушении: разговор Поэта с Архангелом и Люцифером» и послушника в «Чёрной мессе», которые не стремились повлиять на окружающую действительность. Основные изменения были связаны с внутренней жизнью самих персонажей.

Душа Тамала – одного из многих, «прошедшего сквозь мрак и заблуждение» [Верфель 1922: 223]; «Wir waren einst, wir alle, solche Toren, Und haben hier in einer alten Nacht Das falsche Ich befreit, das wahre umgebracht» [Werfel 1973: 215] представителя человечества, – становится объектом спора светлых сил (монахов-отшельников) и Человека из зеркала, воплощающего зло. Ищущему себя и стремящемуся принести пользу людям герою предлагается обрести любовь, спасти государство, возглавить когорту учеников и поклонников – круг впечатлений и сфер деятельности максимально близкий фаустианскому.

Главным испытанием для Тамала становится преодоление греха гордыни. Он открывает спрятанное от него зеркало, разбивает и высвобождает свое отражение, Человека из зеркала – темного двойника. Вдвоем они следуют по «мессианскому пути». Идея прихода мессии, спасителя человечества, актуальна практически для всех религий. Для Верфеля – иудея и художника, жаждущего признания, славы, – эта тема становится болезненно актуальной. В трилогии возникает широкий ветхозаветный контекст: упоминается пророк Моисей, с которым сравнивается Тамал: «Ты похож на пророков великих / На Моисея» [Верфель 1922: 45]; «Du gleichst darin den berühmtesten Betern, / Vor allem Mose» [Werfel 1973: 89-90]. Верфель настаивает: именно для иудеев мессианство не просто легенда, а высшее предназначение.

Во многих текстах Верфеля устойчиво возникает образ Моисея: «Смерть Моисея», «Кошунство безумия», «Сорок дней Муса-Дага» и др. Моисей интересен Верфелю как главный пророк не только в иудаизме, но в христианстве и исламе, что позволяет писателю развить идею общности религий. Также Моисей – человек, который может говорить на равных с Богом, в христианстве это предтеча Христа в его мессианстве. «Если и есть у вас пророк, то Я, Господь,

в видении открываюсь ему, во сне говорю Я с ним. Не так с рабом Моим Моше, доверенный он во всём доме Моём. Устами к устам говорю Я с ним, и явно, а не загадками, и лик Господа зрит он» [Чис. 12:6-8].

Идея богоборчества возникает и в «Человеке из зеркала». Тамалу приписывается сила пророка, способного прогнать Бога (Иегова – одно из имён Бога): «На Моисея, чьих воплей диких / Даже Иегова бежал в смущеньи» [Верфель 1922: 45]; «Vor allem Mose, vor dessen Zetern / Jehova selber sich mußte verstecken» [Werfel 1973: 89-90]. Таким образом, Человек из зеркала разжигает в Тамале мысль об избранничестве.

Мотив избранничества главного героя Верфель трактует двойственно. Уверенность в своём предназначении ведёт героя и к победам, и к преступлениям. Мессианство героя становится поводом для напряженных размышлений автора: его труд небесмыслен, он освобождает страну, дает ее жителям надежду на спасение, но за свои ошибки Тамалу приходится жестоко расплачиваться (он узнает, что убил отца, стал косвенно убийцей своего сына). Если бы не ослепление верой в собственное предназначение, герой не в состоянии был бы совершить своих подвигов. Но гордыня – грех, и чем больше погрязает Тамал в своей уверенности в избранности и великой судьбе, тем большие грехи он совершает. «Он <Настоятель>... избран теперь и поставлен над нами. / Только низшим забота править дана» [Верфель 1922: 27]; «Ward er erwählt, daß er herrsch und befehle! Dem Niederen nur ziemt die Sorge der Macht» [Werfel 1973: 75], – замечает монах. Власть и гордыня – прерогатива «необращённых» – тех, кто ещё блуждает на пути просветления и лишь обретает истинный покой.

Человек из зеркала поддерживает веру Тамала в избранность, когда противопоставляет «бессильной», «слабее, чем стаи птичьи», молитве монахов могущественное слово Тамала. Он внушает герою веру в его пророческие силы и в способности исправлять «заблудший» мир и «заблудших» людей.

Когда Твоё слово расправит крылья,

Взлетит оно ввысь легко, без усилия [Верфель 1922: 44].

Doch wo dein Wort seine Schwingen breitet,
Ist ihm keine Grenze, kein Ende bereitet [Werfel 1973: 89].

Пройдя путем испытаний и открытий, герой убеждается в ошибочности своих притязаний и разрушительности своей гордыни. Тамал приговаривает себя к смерти, тем самым, спасая свою душу и убивая темного двойника. Так он избавляется от греха тщеславия, теряет свое отражение в зеркале.

Необходимость преодоления и искупления греха тщеславия – тема, особенно актуальная для Верфеля в конце 20-х годов. В новелле «Кошунство безумия» (1918) возомнивший себя Богом безумец связывает все беды человечества с тем, что он не смог одолеть индивидуализм, «... подумал – в течение ничтожного промежутка времени, совсем ничтожного – о слезах, что прольются о моей смерти, о почитании, о восторге... и когда я уловил в себе это ощущение, Спасение стало невозможным» [Верфель 2005: 399]. Доктор Грау, герой «Черной мессы» (1919), утверждает, что «человек сотворен <...> так называемым “подобием”! Да, подобием своего Творца: ведь он несет на себе его печать дисгармонии и тщеславия». «Кто он – тщеславный шарлатан, поражающий воображение бахвал или на самом деле настоящий художник?» [Верфель 2005: 158], – задает вопрос рассказчик в новелле «Тайна человека» (1927). Тамал, чтобы искупить грехи, готов избавиться от темного двойника даже ценой смерти: «Он – дьявольского круга средоточье, который тяготеет сам к себе <...> теперь я понял: я был слеп – Я должен самого себя убить» [Верфель 1922: 212]; «Er ist der Mittelpunkt von jenem Kreise, / Der furchtbar ewig in sich selber fließt ...Um frei zu sein von ihm, mich töten muß» [Werfel 1973: 208].

В своих произведениях 20-х гг. Верфель видит единственный путь к обретению гармонии – путь внутреннего преображения. Общерегигиозная идея расплаты и воздаяния снова, как и в «Чёрной мессе», возвращает читателя к мысли о родстве и глубинной связи всех религиозных конфессий. Не случайно в новелле «Парк аттракционов» («Spielhof», 1920) Верфель приводит главного героя Луку в келью, где на стене находятся изображения богов различных религий, и замечает общность принципа триединства. Грех остается грехом в

любой религии, и искупать его придется жертвой и самообречением. Поэтому Верфель призывает читателя начинать духовное перерождения с самого себя. Главный герой Лука в поисках своего сна странствует три дня. «Странствия первого дня были тоской по родине, скитания второго – страстным желанием, а третий день его был наполнен любовью» [Верфель 2005: 372]. Такая трехчастная структура роднит новеллу с трилогией «Человек из зеркала», хотя фаустианским «Парк аттракционов» назвать нельзя, так как в нём отсутствуют ключевой фаустианский мотив сделки с дьяволом. Тамал, как Лука, в первой части возвращается в родной дом, во второй охвачен желанием свершений и славы, а в третьей обретает прощение и возрождается.

По замыслу автора, только собственное духовное перерождение может помочь избавиться от духовного кризиса, обрести гармонию.

4.1 Сделка с дьяволом в трилогии «Человек из зеркала» Ф. Верфеля: искушение дисгармонией

Сделка, от которой отказывается Поэт в «Искушении: разговор Поэта с Архангелом и Люцифером» и которая не совершена в «Черной мессе», реализована в трилогии «Человек из зеркала». Ее залогом становится изначальная греховность героя: он – разочарованный скептик, уверенный в порочности мира. Причины его пессимизма Верфель «уводит» во внесценическое время и пространство. Разочарование Тамала – предлагаемые обстоятельства, роднящие его с гетевским героем.

Оба они в напряженном поиске смысла мирской жизни выбирают отшельничество. Фауст удаляется в свою келью, чтобы «понять, уединяясь, / Вселенной внутреннюю связь» [Гете 1986: 22], и «окружает <себя> скелетами» «взамен / Живых и богом данных сил, / Среди этих мертвых стен» [Гете 1986: 22]. Тамал стремится в монастырь, обуреваемый не смирением, которое он провозглашает («Не отвергай, отец, мольбы смиренной» [Верфель 1922: 20]; «Verwirf mich, Vater, nicht und meine Bitte!» [Werfel 1973: 70]), а презрением к

миру, полному зла, «где одни / Других терзают, холодны и тупы, / Где праздно суетятся люди-трупы» [Верфель 1922: 19]; «wo Eines / Das Andre mordet, lau und ohne Wissen, / Wo Tote trubeln tatlos und beflissen» [Werfel 1973: 69]. Внутренние противоречия героя прямо отражены в столкновении «Смирения» с «Малодушием», «Отвержения» с «Бессилием» («Der Demut» – «Die Feigheit», «Die Ablehnung» – «Der Ohnmacht») – одни и те же намерения и действия получают различную оценку в речи монаха и Тамала. Ценности, утверждаемые Настоятелем монастыря, в речах главного героя обретают отрицательную коннотацию. Непримируемость позиций подчеркнута обилием противительных конструкций в речи Настоятеля («Исполним мы желания твои <...> / Но ты в своих исканьях слишком смел», «Ты прав: к совершенству зовет Господь / Но он...», «Бежать ты хочешь... / Но бегство станет ужасом твоим» [Верфель 1922: 20–21]; «Doch, was du forderst, Herr, noch nicht gefeit / Ich Deine Seele, nicht genug bereit...», «Doch erschuf sie den Abfall und Abgrund des Leibs...», «Doch schon mit diesem Hauch und Kuß verfällst / Du dem Geheimnis, das du selbst enthältst» [Werfel 1973: 69–73]).

Трилогия Ф. Верфеля имеет кольцевую композицию. Повторяется ситуация искушения и выбора: уход от мира или активное участие в судьбах целых народов – в начале; жизнь во зле и лжи или самоотвержение – в конце. Как и Фауст, Тамал заключает сделку с дьяволом.

Мотив сделки с дьяволом в трилогии «Человек из зеркала» переосмыслен. Меняются условия заключения договора: Фауст отвергает попытку отмахнуться от твердой договоренности («Договоримся, чтоб потом / Не заносить раздора в дом» [Гете 1986: 60]) и заключает с Мефистофелем договор, по которому черт должен служить Фаусту и исполнять все его желания до тех пор, пока тот «миг отдельный возвели<чит>, / Вскричав: “Мгновение, повремени!”» [Верфель 2005: 61]. Гетевский герой дает Мефистофелю расписку, договор скрепляется кровью. Тамал поддается искушению Человека из зеркала стать новым мессией, обрести славу, успех. Договор не заключен, привидевшаяся было Тамалу рана – ошибка: «Ни крови, ни ран – как не бывало!» [Верфель 1922: 52]; «Ich spüre kein Blut, keine

Wunden!» [Werfel 1973: 94], а возникающая в финале бумага, которой угрожает герою его темный двойник, очередной обман.

Верфель вкладывает принципиально иной смысл в поступки своего героя: различны цели сделки. Познание истины и духовное спасение у Фауста, упоение жизнью и удовлетворенное тщеславие у Тамала – разные герои – разные задачи.

Т. Манн в «Романе одного романа», показывая, что в XX веке образ Мефистофеля претерпевает необратимые изменения, пишет: «Развязать демонизм типично недемоническими средствами ... – идея сама по себе смешная, хоть она и снимала с меня часть бремени» [Манн 1960: 13].

У Верфеля источник зла – самоупоение, дьявол – лишь иллюзия. Гетевский Мефистофель – активное начало и предлагает герою сделку. Тогда как Тамал сам поддается искушению открыть завешенный предмет, оставленный монахами (это оказывается зеркало), разбивает его в порыве самобичевания, по сути, сам вызывает и оживляет свою тёмную сторону: «Путем греха насилья, темных дел / Я сам вступил в его предел» [Верфель 1922: 212]; «Der Kreis, den ich mit Schuld und Blut und Last / Unüberwindlich eingefasst» [Werfel 1973: 208]. В отличие от Поэта, который призывает Сатану, но отвергает его предложения, и послушника, который не ждал встречи со злом в образе Доктора Грау, Тамал – причина и первоисточник тех бед, которые обрушатся на него из-за гордыни.

Наконец, Мефистофель определенным образом вписан в «табель о рангах» темных сил:

Часть силы той, что без числа

Творит добро, всему желая зла [Гёте 1986: 50].

Новый искуситель связан со всей полнотой смыслов **зеркала** как одной из важнейших метафор в истории культуры.

Зеркало – предмет, который издревле считался символом связи миров: реального и ирреального, оно помогает человеку в поисках самого себя, является символом смерти, безумия, все больше становясь отражением подсознания человека. Как указывает С. Мельшиор-Бонне, издревле занавешивали зеркала, так как «опасались, как бы душа умершего не оказалась пленницей зеркала»

[Мельшиор-Бонне 2005: 428]. Дж. Дж. Фрэзер приводит примеры верований в то, «что душа человека пребывает <...> в его отражении в воде или в зеркале» [Фрэзер 2001: 260].

«Разве в этом обратном мире, в этом онтологически зеркальном отражении мира мы не узнаем области **мнимого**, хотя это мнимое для тех, кто сам вывернулся через себя, кто перевернулся, дойдя до духовного средоточия мира, – и есть подлинно реальное, такое же, как они сами», – пишет П. А. Флоренский [Флоренский 2013: 5]. По мнению П. А. Флоренского, время в «мнимом» или зазеркальном мире «вывернуто через себя» [Флоренский 2013: 4], человек может увидеть в отражении желаемую цель и ее последствия. Важно, что в зазеркальном мире можно выбрать путь-восхождение, ведущий к Богу, или путь-нисхождение, ведущий во тьму. Душа, прельстившаяся, искушенная «теньями чувственного мира» [Флоренский 2013: 7], совершает грех, единственным спасением ее может быть только покаяние. «Самообольщение, питающееся ... гордостью, ... **мнит** себя направленным по перпендикуляру к чувственному миру» [Флоренский 2013: 7–8]. Наиболее опасным грехом в таком случае будет гордыня, тщеславие, потому что душа замыкается в себе, оказываясь в «рабстве страсти» [Флоренский 2013: 8].

Для передачи «субъективной картины видения» [Пестова 2001: 338] экспрессионисты активно используют «метафорику «стекла» (Glas), «окна» (Fenster), «глаза» (Auge), «кристалла» (Kristall), различные существительные со значением взгляда-отражения, взгляда-картины (Durchsicht, Anblick) и глаголы зрительного восприятия, содержащие сему «рассекания действительности (*er-, durch-, an-, um-*)... наиболее частотны» [Пестова 2001: 338]. Окно как символ перехода из одного мира в другой довольно часто встречается в текстах Г. Гофмансталя («Глупец и смерть»), А. Шницлера («Умирание», 1892), Р. Бер-Хофмана («Смерть Георга», 1900) и других австрийских писателей. Сквозь стекло/окно/зеркало читатель может рассмотреть то, что скрыто в сознании героя:

Окна увидел я из своего окна,

...мне все это снится.

И между моим окном и другими граница застыла.

Метет снегом былого,

Забутье от окна к окну,

И всеильной жизни нравится, что я есть [перевод – *Пестовой Н. В.*; Kronberg 1923: 78].

В таких метафорах отражается отчуждение героя и окружающего мира, зеркало-окно становится «порталом» из одного мира в другой.

В начале новеллы «Парк аттракционов» главный герой пробуждается и чувствует, что его душа воспарила над телом. Лука высовывается в **окно**, и прежде привычный мир кажется ему странным и необычным. Оказавшись в мире «неземных сфер» [Верфель 2005: 348], он начинает странствие в поисках своего сна. «Словно побывал он в неведомом мире и похоронил там любимое существо – женщину, друга, ребенка, – а потом очнулся с этой болью, не понимая ее причины» [Верфель 2005: 348].

Отражающие поверхности порождают литературных двойников (волшебные зеркала в новелле Э. Гофмана «Пустой дом», Джон и его зеркальное отражение в «Ангеле западного окна» г. Майринка и др.): «Подобно тому, как Зазеркалье – это странная модель обыденного мира, двойник – остранённое отражение персонажа» [Лотман 1988: 157]. **Двойник** сочетает в себе искажённые черты персонажа, «сдвиги», «замена симметрии правого-левого может получать исключительно широкую интерпретацию: мертвец – двойник живого, ... преступный – святого, ничтожный – великого и т.д.» [Лотман 1988: 157]. О. Фрейденберг рассуждает «о душе как двойнике человека» [Фрейденберг 1997: 167]. Двойничество тесно связано с двоemiрием, «перемещением в пространстве» [Агранович 2014: 18], выраженном с помощью символики зеркала/окна. «“Зеркальные” отношения двойников реализуются в отношениях, подобных пародированию: поведение одного субъекта как бы выворачивается наизнанку в поведении другого» [Агранович 2014: 20]. Человек из зеркала также является своеобразной пародией на главного героя, обретя свободу, он стремится к власти и пытается сделать Тамала своим слугой. В эпизодах с пантомимой, Человек из

зеркала напрямую пародирует Тамала, снижено изображая те сцены, в которых главный герой реализует свой лирический и даже трагический потенциал.

С образом зеркала в творчестве Верфеля не раз оказывались связаны автобиографические элементы. В 1908 – 1910-х гг. Ф. Верфель пишет стихотворение «Толстяк в зеркале» («Der dicke Mann im Spiegel»), в котором описывается в тексте прогулка с няней Баби по парку. Стихотворение отражает, с одной стороны, светлые детские воспоминания, а с другой – столкновение с собой настоящим, толстяком в зеркале, который вот-вот выйдет из зеркала и станет реальным: «Только толстяк / Смотрит на меня беспомощно, / Пока он не выйдет из зеркала» [здесь и далее перевод наш – *Н. В.*] («Nur der dicke Mann / Schaut mich hilflos an, / Bis er tiefer schrocken aus dem Spiegel tritt» [Werfel 1992: 19]). В его стихотворении «Зеркало» («Spiegel», 1919) оно – «серебряная клетка», «убежище слабости», тщеславия, которое «нужно убить». «Я» – отражение внутреннего ада, ничтожества любого человека:

Und wird ein anderer vor dich gestellt,
Ein Spiegel, dann erkennst du Fluch und Hölle,
Dein Ich und Alles, diese ganze Völle
Von Nichts, die er dir flach entgegenhält [Werfel 1923].

Зеркало – мир, в который «мы бежим, но не можем найти спасения». Оно отражает «суету тщеславного сердца» («Dein eitles Hertz» [Там же]). «Смертельный трагический танец»; «töten und das Tänzeln tragen» проходящих перед ним карнавальных масок («милой хозяйке рогоносца, дурака, простака»; «Der süßen Herrin. Hahnrei, Narr und Knecht») символизирует пустоту, бессмысленность и одиночество человеческой жизни. Зеркало ассоциировано с муками Нарцисса с «ничто», замёрзшей ледяной поверхностью. «Отмщение и плата» («Rache und Entgelt» [Там же]) ожидают того, кто поддастся очарованию его картин. Позже этот же образ появится в романе «Барбара, или Благодетель». Прогулка вдоль «зеркала пруда» станет первым открытием зла и искушением, таинственный рассказ об утопленнице будет терзать воображение Фердинанда и заставит его осознать собственную греховность.

Тамал и двойник тесно связаны в течение всей трилогии: поступки Тамала отражаются на состоянии зеркального человека. Чем тяжелее грех, тем сильнее становится двойник и постепенно занимает место героя, оставляя его умирать. Таким образом, Верфель показывает, что зло находится в самом человеке, а не в абстрактном образе дьявола.

Стремящегося к освобождению и переустройству мира Тамала и циничного проповедника порока – Человека из зеркала роднит их пессимизм. Презрение к миру, непримиримость к его видимым порокам – источник осуждаемого автором тщеславия.

Я кинул город, где одни
 Других терзают, холодны и тупы,
 Где праздно суетятся люди-трупы, ...
 Унылые, безжизненные люди
 К своей могиле тягостно влчаться [Верфель 1922: 19-20].

Ich komme aus der Stadt, wo Eins
 Das Andre mordet, lau und ohne Wissen,
 Wo Tote trubeln tatlos und beflissen...
 Wo ohne wahren Atemzug sich Alle
 Betaübt und unerwacht im trägen Schwalle [Werfel 1973: 69].

Зеркало отражает внутренний мир героя, а человек из зеркала – его гордыню. Скепсис героя, ощущающего себя избранным по отношению к низким, суетным и порочным согражданам, представляющим собой «сброд проклятый, / Свиноподобным бешенством объятый» [Верфель 1922: 117]; «Besessene, vom Schweinegeist Versuchte!» [Werfel 1973: 141], первопричина сделки, уводящей героя с пути прощения, самосовершенствования и смирения, которые проповедуют монахи. Зеркальный двойник заставляет Тамала вернуться к прошлой жизни, убеждает в его божественной сущности. Не одолев презрения, невозможно достичь мира. Тамал же смело идет по пути испытаний, чтобы стать мессией для человечества.

Негативный взгляд героя и его спутника на мир порождает обилие сатирических сцен в трилогии.

Объектами сатиры становятся почти все сферы общественной жизни. Автор негодует, что понятие моды перекочевало и в сферу идеологическую, поверхностная религиозность эпохи превратила *веру* в манеру, веяние, поветрие. Неокатолицизм, томизм, коммунизм, теософия, евхаристия, клерикал-идеализм, сверхбуддизм, экзотико-таосизм (китайское учение об универсальном единстве мира) – вот неполный список религиозных и политических учений, которые стали не способом познания мира, обретения гармонии, но способом выделиться из толпы: «Чудо снова / Входит в моду, в обиход, / И “научная основа” / От него не отстаёт» [Верфель 1922: 135]; «Das Wunderbare / Kommt in Mode, kommt in Schwung. / Und es folgt auf Forscher-Jahre Wissenschafts-Ernüchterung» [Werfel 1973: 154].

Внешние различия важнее единого внутреннего смысла:

Ищем мы душевной встряски

В негритянской бурной пляске...

Вот режим душевный наш –

Современности багаж [Верфель 1922: 135].

Rettung aus der Zeit-Schlamastik

Suchend in der Negerplastik...

Also lautet spät und früh

Unser seelisches Menu [Werfel 1973: 154].

Пустыми страстями и обманом изобилует общественная жизнь. Человек из зеркала в определенные моменты прямо пародирует *политиков*, для которых правильно поданная информация в прессе важнее дела: «Зло мировое в корне уничтожить! / И даровать спасенье всему свету! / Так говорят журналы и газеты!» [Верфель 1922: 134]; «Vom Urprinzip des radikalen Bösen! / Um bald die ganze Menschheit zu erretten! / So liest man in Journalen und Gazetten!» [Werfel 1973: 153].

Верховный жрец Холчамбры – воплощение бессилия либерализма. Он не имеет ни собственных принципов, ни твёрдых убеждений, следует за тем, кто сильнее и как только он перестаёт верить Тамалу, которого толпа признаёт божеством, жрец умирает.

Не менее критична показана и *толпа*, которая представляет собой собрание слепых калек, тянущихся к новому мессии. В поисках спасителя она легко поддаётся массовому психозу, очаровывается и разочаровывается, оскверняет статуи богов, оживляется при появлении соблазнительной танцовщицы Физилли. Толпа не имеет конкретных лиц, своего мнения, легко поддается на любую провокацию. Несомненно, что такая сатира родилась также вследствие кризисных поствоенных настроений и распада империи. Толпа не имеет конкретных имен (Первый, второй, третий мужчина, женщина). Голоса людей теряют различие, превращаются в «истерические возгласы» [Верфель 1922: 138]; «hysterische rufe» [Werfel 1973: 156]. «Народ», произносит только «Ааииеооу!!!» [Верфель 1922: 124]; «Eijajajei!» [Werfel 1973: 148]. Восхищение, мольбы и ярость легко сменяют друг друга. Верфель показывает, как ненадёжен глас народа.

Еще один объект сатиры – *философия*. Сам Ф. Верфель увлекался марксизмом, активно изучал труды З. Фрейда по психоанализу, читал труды Л. Н. Толстого. Ф. Верфель упоминает в тексте и монизм, а также «идею расы», видимо, в связи с растущими антисемитскими настроениями, которые поддерживались немецкими писателями, идеологами XX века (А. Динтер «Грех против крови», 1917; А. Розенберг «След еврея в перемене эпох», 1920; Х. С. Чемберлен «Арийское мировоззрение», 1921). Расизм в Германии и Австрии был тесно связан с пангерманистскими идеями создания общего государства для всех немецкоязычных европейцев. В трилогии философия является интеллектуальным «оружием» Анантаса – воплощения зла. Анантас отказывается от физической борьбы и готов покинуть трон, если Тамал отгадает загадку: «Кто мы такие?» [Верфель 1922: 130]. Ответ героя оказывается правильным: «Вы родились, но жизнь вам чужда, <...> Дрябло-бесполой, безрадостный род, / Мстите вы всякому, кто живёт» [Там же]. Победа не помогает Тамалу прийти к

свету. Наоборот, победа над Анантасом оказывается ложной, зло возвращается в Холчамбру, а Человек из зеркала делает Тамала своим рабом. Победить зло, скрытое в философии, психоанализе и т.д., можно лишь, «пока твои желания чисты» [Верфель 1922: 131]. Монизм, марксизм, фрейдизм не являются воплощением дурного, пока толкователи не обнаруживают в них грехи и пороки человечества.

Наконец, *искусство*, с которым Человек из зеркала знакомит Тамала, «смело делит наши вкусы меж фокстротом и Иисусом, – и притом (по долгу касты) все немного педерасты» [Верфель 1922: 135]; «Wort- und Barrikaden wälzend, / Gott und Foxtrott fesch verschmelzend – / Dazu kommt (wenn's oft auch Last ist), / Daß man heute Päderast ist» [Werfel 1973: 154]. Человек из зеркала прославляет гедонизм, его окружают поклонники, которые видят в чтении бездарных стихов и пошлых песен настоящий талант: «В тебе подозревал я журналиста, / Но тут – талант почти экспрессиониста <...> В старинно-новом стиле ты поэт! / И пафос и отделка!» [Верфель 1922: 73]; «Ich glaubte, dein Talent sei journalistisch, / Und jetzt kreierst du fast expressionistisch <...> Alt-neuer Richtung steiles Meisterstück, / Geschliffen, leidenschaftlichst! – wünsch dir Glück!» [Werfel 1973: 112].

Талант разменян на заигрывание с толпой и потакание вкусам большинства. Абсурдность взаимоотношений с публикой подчеркивается безудержностью как восторгов (от глупой песенки до канонизации и признания целительной силы от всех болезней), так и презрения. Человек из зеркала втянут усилиями автора в актуальную литературную полемику: в большом прозаическом фрагменте он рассказывает о своей силе, давая отсылку к экспрессионизму и журналу «Факел», в котором с 1912 года публиковался только сам издатель (К. Краус). Пьеса К. Крауса «Последние дни человечества» (1918–1919), возможно, повлияла на трилогию Ф. Верфеля, а «узурпация» искусства стала одним из объектов сатиры.

Социально-политическая сатира в произведении Ф. Верфеля создана автором с помощью масок, сценографических деталей, смешения

драматургических жанров, сценических переодеваний. Мотив сделки с дьяволом усилен дополнительным **мотивом маски**, выявляющей истинное лицо зла.

В диалоге «Искушение: разговор Поэта с Архангелом и Люцифером» маски нужны только Сатане, но и они не помогают искушить Поэта. В «Чёрной мессе» мотив маски амбивалентен, костюм (ряса) одновременно и скрывает истинное лицо монаха, и выделяет его из толпы, определяя его избранность, отказ от него – знак эволюции героя. Социальные маски носят актёры и зрители в опере. В «Человеке из зеркала» тот, кто стремится к этой «новой жизни» и обретает ее, наделен индивидуальностью, лицом – жизнью. Другие же герои выглядят пародией на живых, они – театральные маски. В целом создается иллюзорный игровой мир, в котором каждый из героев играет свою роль.

Маскарад играет важную роль в развитии действия трилогии. Монах, выбирая испытания для Тамала, меняет свои обличия, тем самым способствуя развитию сюжета. В доме отца Тамала монах появляется в обличии Канцлера и предлагает герою выбрать любую придворную должность. При следующей встрече священник предстает перед юношей Владельцем дворца и приглашает на свадьбу своей дочери Амфэ. Именно монах в маске Фокусника рассказывает герою о стране Холчамбре, нуждающейся в спасителе. Анантас, олицетворение зла, также переодетый монах, готовящий очередное испытание Тамалу. В обличии Снеговика слуга храма внушает герою «холодную» философию. В качестве Сторожа охраняет кладбище, где покоятся близкие Тамала. Под видом хозяина судна, священник провожает героя и ставит на нём метку раба. Наконец, в роли Судьи монах выдвигает обвинения Тамала, но приговор озвучивает сам герой.

Так, монах, меняя обличия, не только двигает сюжет, но и подталкивает героя к осознанию своей вины, греховности. Он видит показную храбрость и благородные порывы Тамала в попытках спасения мира и создаёт такие условия, при которых герой не достигает желаемого.

С другой стороны, шутовство – путь к успеху:

Там, где народ погряз в пучине зла,

Цветут корысть, продажность и разврат.

Для нашего искусства – это клад [Верфель 1922: 109].

Mein Herr! Ist erst ein Volk versumpft und hin,

Gedeiht dort Wucher, Kuppelei und Brunst.

Das ist der rechte Boden unsrer Kunst [Werfel 1973: 136].

Человек из зеркала – носитель маски шута, скрывающей за собой грех тщеславия. Следуя за Тамалом, Человек из зеркала с легкостью вписывается в фальшивую действительность, поддерживает порочную природу героя. На протяжении всей трилогии он кривляется, становясь сильнее, а то и вовсе подталкивает его к ошибкам и преступлению. Зеркальный двойник присваивает себе власть карнавального короля, правящего «перевернутым», потерявшим ориентиры миром: «Одет пёстро, как карточный король» [Верфель 1922: 173]; «Er ist farbig wie ein Kartenkönig gekleidet» [Werfel 1973: 179]. Человек из зеркала – отражение нравов общества, политиков, для которых важнее видимость, чем сущность, информационный повод, чем реальное дело, появившаяся в газете заметка, чем человеческая судьба.

Радиотелеграмму в «Times» и «New York Herald»,

И на все планеты, что слухам верят:

«Виды на спасение мира отличны...

В 12-5 Бог объявился здесь самолично!» [Верфель 1922: 142]

Radiogramm sogleich an Times und New York Herald,

An jedes Sternbild, das die Ohren herhält!:

«Welterlösung promptest zu erhoffen...

Gotthier 12 Uhr 5 persönlich eingetroffen!» [Werfel 1973: 159].

Когда Тамал решает умереть, его двойник появляется перед ним то в образе безымянного мужчины, то женщины, то монаха – он меняет маски, чтобы спасти свою жизнь. Многоликость – воплощение его лживости. Он пытается убедить

Тамала в том, что тот ещё не познал все наслаждения жизни. Однако наслаждение для Человека из зеркала заключается в жестокости:

Ты собачку мучил в жизни хоть раз?
 Под вечер к реке заманил ребенка?
 Как в глубине этих ясных глаз, <...>
 Вдруг ужас, страшный ужас мелькнет,
 И ты чувствуешь в это время: Вот,
 Целый мир могу погубить теперь я! [Верфель 1922: 202]

Жажда жизни, по его мнению, может проявиться только в «миросожжении» [Верфель 1922: 202], войнах, с одной стороны, или в сексуальном наслаждении, с другой стороны. Так, Человек из зеркала предстает перед Тамалом в образе бесплодной женщины, которая не сможет дать жизнь человеку, что также является символом конца мира, невозможности естественного продолжения человеческого рода.

Попутно оговоримся, что мотив бесплодия (женщины, поэта, подвига) является отражением внутренней сути Тамала, также отсылает к гипотезе об андрогинности, возникшей вследствие кризиса идентичности в литературе венского модерна (Р. Музиль «Человек без свойств»). Так, Роза Майредер, написавшая работу «К вопросу о критике женственности» (1905), где выделила четыре типа личности относительно проявления сексуальности. Как раз четвёртый тип представляет собой «синтетическую личность», соединившую сексуальную энергию и аскетическую бесполость. Человек перестаёт относить себя к определённому полу, теряя свою идентичность. Кризис идентичности, «венской ненависти к себе» (термина Г. Бара) также проявился в австрийской литературе в игровых элементах: игровых ситуациях, смене масок, изменении пространства.

Символ театральности происходящего в трилогии Ф. Верфеля – **музыка**. Она чаще всего сопровождает Человека из зеркала. Он – шут, а потому для его пантомимы необходима веселая мелодия, часто контрастирующая с сутью событий, в этих пантомимах разыгрываемых. Веселая музыка зеркального

двойника переливается в похоронный марш по отцу Тамала, пытаясь вернуть того с небес на землю. Она служит средством гипноза у Анантаса. Тамал избавляется от гипнотического сна только словом «ом» («Om») – перевозвук, Священный Слог, сопровождавший рождение Мира, высшая из мантр. «Ом» в Индии традиционно произносится при богослужении для достижения внутренней гармонии. Монах объясняет Тамалу, что он считает своим долгом найти гармонию в музыке, живописи: «Смирять диатонический дебош / Своим служебным долгом я считаю» [Верфель 1922: 158]; «Was diatonisch schwingt ein Urgeheil, / Das zu bekämpfen ich des Amtes walte» [Werfel 1973: 170]. Как и в «Искушении: разговор Поэта с Архангелом и Люцифером», и в «Черной мессе», гармония в музыке – символ божественного, что является целью обретения Тамала. Дисгармония в музыке символизирует дисгармонию духовную.

Важную роль играет **сценичность** в трилогии. Все второстепенные герои являются частью «сценария», по которому ведут Тамала монахи. Какой бы шаг ни делал Тамал, дорога вела его к следующему испытанию. Кроме того, сценичность создает ощущение фальшивой действительности. «Через сцену пробегает Человек из зеркала. Подает сигналы двумя цветными фонарями» [Верфель 1922: 86]; «Spiegelmensch läuft über die Bühne. Er schwingt, heftig Zeichen gebend, zwei bunte Signallaternen» [Werfel 1973: 120] перед появлением Тамала и Амфэ. Перед занавесом проходит Человек из зеркала. «На этот раз в его руках большой разноцветный фонарь» [Верфель 1922: 94]; «Er schwingt diesmal eine große, sehr bunte, vielflächige Laterne» [Werfel 1973: 125]. Во время свидания показывается пантомима. Человек из зеркала показывает скрытую от глаз зрителей любовную сцену и в то же время пренебрежение и усталость после свидания.

Он же срывает занавес и показывает смотрящую на него публику. Человек из зеркала не только видит зрителей, но и обращается к ним в особой части трилогии «Соло»: «Я вижу, вы тоже беспокоитесь относительно моей дальнейшей участи. Вам не хочется остаться без меня, я чувствую» [Верфель 1922: 188]. Отсутствие «четвертой стены» – один из специфических приемов, активно используемых экспрессионистами. В трилогии только Человек из зеркала ломает

эту «стену», настаивая на том, что его порочное кривляние является не только отражением главного героя, но каждого из людей, в том числе и зрителей: «Известно вам, что я – необходимая часть вас самих? Если бы я покинул вас <...>, вы обречены были бы на неминуемую гибель от сознания своего одиночества» [Верфель 1922: 189]. Разрушение «четвертой стены», характерное для площадного театра¹⁹, используется и в «Фаусте» Гете. Мефистофель тоже не раз обращается к зрителям:

Мефистофель.

(Молодежи в партере, которая не аплодирует.)

На ваших лицах холода печать,

Я равнодушие вам прощаю, дети:

Черт старше вас, и чтоб его понять,

Должны пожить вы столько же на свете [Гете 1986: 257].

Мефистофель часто либо высмеивает происходящее, как и Человек из зеркала, либо поясняет действие:

Ну и открытье откопал!

Сто тысяч лет я это знал [Гете 1986: 375].

...

Мечтает малое дитя

Теперь о рыцарском уборе.

Не лучше ль этот сброд, хотя

Представлен в форме аллегорий? [Гете 1986: 379]

Такое обращение к зрителю, читателю является приемом философского жанра, который помогает выразить авторскую идею. Безусловно, Верфель за основу берёт этот приём и актуализирует реплики Человека из зеркала за счёт фактов, определяющих общественное мнение и состояние культуры начала XX века: «Я пойду в пророки, разумеется, в величайшие пророки! Первым делом я

¹⁹ «Театральные традиции вены берут начало в венской народной комедии и имеют подчеркнутую игровой характер. ...Частым было нарушение сценической иллюзии: Гансвурст (народный шут) объявлял все происходящее на сцене комедией и предлагал зрителям не воспринимать театральное действие всерьез... иногда Гансвурст, импровизируя, потешался над публикой» [Цветков 2016: 360-361]

осную... газету...» [Верфель 1922: 190]. В целом монолог этого героя направлен на то, чтобы убедить читателя заглянуть в свою душу, посмотреть на себя со стороны.

Таким образом, сатира позволила Верфелю показать несовершенство не только отдельно взятого человека, но болезнь всего общества, болезнь толпы. Толпа, которая не имеет своего мнения, чьим сознанием управляют шуты и фокусники, тем не менее, выбирает своего бога. Человек из зеркала – олицетворение не только греха тщеславия как греха творческих людей, но и символ карточной шутовской власти, которая в любой момент может потерять свою силу. Наконец, элементы сценичности, переодевания пантомимы – это сатира на современную Верфелю действительность, изобилующую пустыми страстями, обманом, призванная показать читателю несовершенство мира внешнего, требование к работе над миром внутренним.

Разрыв договора, к которому приходит в финале Тамал, – мера вынужденная. Негативный взгляд на человечество как на паству, нуждающуюся в пастыре, привел его к духовному кризису, к ощущению окончательной потери гармонии.

Восстановление ее сопряжено с осознанием триединства дела, слова и мысли. Фауст в трагедии Гете пытается выяснить, что важнее:

Ведь я так высоко не ставлю слова,

Чтоб думать, что оно всему основа [Гете 1986: 47], –

и приходит к однозначному предпочтению дела. Тамал же проходит путь от отрицания триединства к принятию идеи гармонии: «О! слава и труд! Два высшие в жизни слова!» [Верфель 1922: 47]; «Ah! Werk und Ruhm, / Die beiden höchsten orte des Lebens» [Werfel 1973: 91].

Для монахов они равны: «Тебя в высокой *мудрости* наставим, / И в *таинствах*, и *сил* тебе прибавим...» [курсив наш – Н. В., Верфель 1920: 19]; «Wir wollen dich im Wissen *unterweisen*, / Und mit *Geheimnis* deine *Kräfte* speisen» [Werfel 1973: 69]). Для Тамала же главные пороки – «бессилие и недовершенство» [Верфель 1922: 20]. («*Mißlingen* heißt es und heißt Unvollbringen» [Werfel 1973:

70]). Его стремление усовершенствовать мир побуждает монахов провести его через испытания, чтобы понять, где заканчиваются его нравственные границы, какое преступление остановит его честолюбивые помыслы. Тамал жаждет не просто дела, он хочет подвига, свершения – его тщеславие не удовлетворится совершённым добром, он стремится к славе. Чаяния Тамала становятся реальностью, делом. Одной только мыслью он убивает отца, словами он прогоняет Амфэ.

Верфель восстанавливает средневековый постулат гармонии благих мыслей, благих слов и благих деяний [Августин 2008: 66-112] – это идеал, провозглашаемый обитателями монастыря, куда приходит в начале произведения герой. Только когда восстанавливается эта гармония, когда он мыслью, словом, делом обрекает себя на смерть – только тогда он побеждает зеркального двойника и обретает духовное спасение.

4.2 Путь-преображение и мотивы богоискательства/богоборчества, отцовства, сна, любви в трилогии «Человек из зеркала»

Путь, по которому движется главный герой, – путь поиска гармонии и преобразования. В «Человеке из зеркала», как и в других фаустианских текстах, отсутствует мотив познания. Тамал нуждается в духовной чистоте и отрекается от обыденного мира. Чтобы стать аскетом, Тамал приходит в храм, напоминающий индийский. Описание настоятеля монастыря наводит на мысль о восточных религиозных школах: «У Настоятеля гладко выбритая голова с длинным чубом на макушке» [Верфель 1922: 19]; «Der Abt: Glattrasierter Schädel mit langem Schopf am Wirbel» [Werfel 1973: 69]. Не раз в тексте встречаются монахи в ярких оранжевых одеяниях, как у представителей буддизма. В текст вводятся содержательные черты и внешние характеристики и обряды индуизма, что служит способом войти в ирреальное пространство, создаёт мистическую альтернативу сатирически описанной европейской действительности. В это время многие экспрессионисты обращались к Востоку в поисках обещанных ценностей.

Восток – место действия текстов Э. Ласкер-Шюлер («Принц Фиванский», 1914), Р. М. Рильке («Восточная дневная песнь», 1907) и др. Верфель в 1929 году даже отправится в путешествие в Дамаск, где ближе познакомится с культурой восточных народов (отчасти результатом этого путешествия является роман «Сорок дней Муса-Дага»).

В трилогии «Человек из зеркала» такое «расширительное» описание храма призвано стереть границы между религиями, конфессиями, так Ф. Верфель стремится показать самую суть любого вероисповедания – стремление к высшим силам, внутренне преобразование.

Путь-преобразование, по которому должен пройти Тамал, невозможен без преодоления искушения, испытаний.

Ты вправе ли бежать к подножью Бога,
 Когда твоя не пройдена дорога?
 Ты искус малодушно отвергаешь
 И к свету тянешься, которого не знаешь [Верфель 1922: 20].

Dein ungelebtes Leben fortzuwerfen,
 Wo ist dein Recht, zu fliehn vor Gottes Schärfen,
 Die unbestandne Prüfung zu verfluchen,
 Und den du nicht kennst, unsern Tag zu suchen [Werfel 1973: 70].

Юноша, отказываясь пройти жизненный путь, уготованный судьбой, не может обрести спасение, ибо «только гонимый, сквозь униженья, / В царство Его войдёт» [Верфель 1922: 21]; «Nur aus der Vernichtung great unsäglich / Der blutig Gehetzte ans Tor» [Werfel 1973: 70]. Верфель возвращается к мысли об искуплении греха как пути, по которому обязан пройти любой праведник, как и в «Чёрной мессе», он воспеваает бывшего грешника как того, кто принёс жертвы на пути к познанию Бога, истины, добра и справедливости, а значит «Бог от ангелов отвернётся / И возлюбит того, кто согрешил»; «Gott haßt seine Engel, indessen / Liebt er den Mann, der zu sündigen wagt» [Там же]. Как в новелле «Кошунство безумия», как во фрагменте романа «Чёрная месса», так и в трилогии автор

подчёркивает мысль о том, что не праведник сможет обрести Бога, а раскаявшийся грешник. Главный герой должен пройти дорогой страданий: «изжить, а не бежать от искушенья» [Верфель 1922: 22]; «Nicht es vermeiden, Sohn, nein es erleben» [Werfel 1973: 71], а потому монахи готовят испытания для него.

Обретение духовной истины и Бога возможно у Верфеля только при условии выхода за границы повседневности, осознания себя частью мироздания. В связи с этим Поэту в «Искушении» было даровано стать «благовещеньем», Послушник в «Черной мессе» отправлялся в мистический сон о прошлых вселенских катаклизмах, Тамал оказывается на границе жизни и смерти.

Путь героя начинается с грехопадения. Ради собственного благосостояния Тамал последовательно совершает ряд преступлений. Он убивает отца ради наследства, предаёт друга ради любовной страсти и любимую женщину ради призрачной миссии освободить народ от бога Анантаса. Постепенно он теряет всех своих близких. Так, герой, стремящийся к просветлению и покою, не может избавиться от низменных страстей и греха тщеславия.

Мотив отца и отцовства часто появляется в творчестве Верфеля. Сам автор пошел по пути писательства наперекор воле отца. Конфликт поколений отражен в романах «Не убитый, а убийца виноват», «Сорок дней Муса-Дага», «Братья и сестры из Неаполя», в новеллах «Теология», «Смерть Моисея». В романе «Барбара, или Благочестие» отец – связующее звено между героем и открывающимися ему вечными истинами, и, пройдя путь потрясений и потерь, герой взывает, «как шестилетний мальчик: мама и папа, придите, я хочу молиться вам» [перевод наш – Н. В.; Werfel 1988: 588].

Возвращение в родной дом как важнейший шаг на пути богоискательства показано Верфелем и в новелле «Парк аттракционов». Лука вспоминает, как он шёл рядом бородатым отцом и вдруг потерял его из виду. Страх быть оставленным навсегда был запечатлён в его памяти вместе со страхом перед отцом, который требовал показать тетради с домашней работой по математике.

В отличие от современников, часто осмыслявших сыновне-отцовские отношения в психоаналитическом ключе (можно вспомнить эпизоды подготовки похорон отца в «Человеке без свойств» Р. Музиля или начала романа Г. Броха «Неизвестная величина»), мотив отца и отцовства раскрывается в текстах Верфеля с точки зрения религиозной. Образ отца есть символ Бога. Тамал переживает благоговейный страх перед отцом.

Я чувствую всё тот же дикий страх

И весь дрожу, его величье чую.

Он богом был – быть может, и сейчас... [Верфель 1922: 56]

Bin ich an jener toten Angst erkrankt,

Und zittern läßt mich seine große Nähe.

Einst war er Gott. Vielleicht ist er es noch [Werfel 1973: 100].

На мысль об убийстве наводит Тамала Человек из зеркала, вызывая детские воспоминания и играя забытыми страхами: «Но сколько раз / Стоял ты там вот, у крыльца, / И в мыслях убивал отца?» [Верфель 1922: 56]; «Doch Wie oft hast du an diesem Ort / An ihm verübt Gedanken-Mord?» [Werfel 1973: 100]. В конечном итоге искуситель разжигает в душе Тамала дух соперничества «Gott, Gott! Ein großer Gott! Gott-Vater!» [Там же]. Причиной столкновения отца и сына является тщеславие, борьба за власть, как и в новеллах Верфеля этого же периода, где он актуализирует такие важные для экспрессионизма фрейдистские идеи соперничества, дихотомии наследования и отталкивания, самоутверждения через преодоление отцовской власти: «Наследник? Нет, начало я всему» [Верфель 1922: 62]. Убийство отца, конфликт с отцом – символ борьбы с Богом, примирение с ним – путь к Прозрению.

Не менее сложные отношения притяжения-отталкивания связывают Тамала с его другом Джалифаром. «Тебе дано иною жизнью править» [Верфель 1922: 82]; «Du hast die größern Gaben zu verwalten» [Werfel 1973: 118], – признаёт тот, и в то же время сравнивает себя с Тамалом, так как преодолел честолюбие, простил предательство и, несмотря на низкое происхождение (крестьянский сын), не

чувствует себя бедным. Он обрёл своё счастье в любви к Амфэ, с ней он мечтает прожить жизнь, но собственное предательство рушит эти планы. Тамал «Утром, Днем и Богом стал» [Верфель 1922: 102]; «Da wurdest du zum Morgen, Gott und Tag» [Werfel 1973: 132] для Амфэ. Искренняя любовь близких раздражает главного героя, который считает простые чувства препятствием на пути исполнения его миссии. Они не дают удовлетворения жажды подвига: Мне «одного порыва – мало» [Верфель 1922: 125]; «Kurz ist der Atem der Toren» [Werfel 1973: 147].

Поворотной точкой на пути Тамала становятся сцены избавления народа. Пройдя путь деградации и через преступления утвердив свою «самость», герой, наконец, получает возможность совершить тот «подвиг», ради которого отрёкся от любви, преданности и человечности. Считая себя мессией, Тамал хочет привести народ к спасению. В таинственной стране Холчамбре Тамал приходит к священной горе Парвате (Parvatas – реальное наименование вершины в Гималаях). Образ горы с правящими там богами направляет нас к античной мифологии, но упоминание справедливого бога Аймара (Aymar) и жестокого бога Анантаса (Ananthas) отсылает нас вновь к индуизму, где описывается милосердный бог Ишвар (Ishvar) и его антипод Ананта-шеша – тысячеголового змея, злого демона. Таинственная же страна Холшамбра (Cholshamba) [выделено нами, – Н.В.] в немецком варианте очень напоминает мистическую страну Шамбалу. Индуистская легенда гласит, что именно в Шамбале появится спаситель, мессия, он одержит победу сознания, мудрости над злом, невежеством.

Тамал, возомнив себя мессией, приходит в пещеру к Анантасу. В облики злого бога его встречает всё тот же переодетый монах, направляющий героя на его пути. Борьба с Анантасом – очередное испытание для Тамала. Для победы ему требуется только отгадать загадку. Вновь Верфель будто запутывает читателя, создавая аллюзию загадок Сфинкса. Но победа над Анантасом не делает Тамала спасителем, потому что это победа тщеславия. Целью героя являлась не помощь жителям Холчамбры, но признание и слава. Поклонники Тамала после его поражения мгновенно отрекаются от него и находят нового бога – Человека из

зеркала. Тамал публично осуждён и унижен. Ложное стремление стать спасителем ради признания, подвига, славы ведёт к провалу и наказанию.

Нисходящий путь-грехопадения завершается бегством в поисках спасения главный герой оказывается на корабле. Символично, что Тамал, скрываясь от погони, получает новое имя Иошод (Joschod), напоминающее имя Иешуа и метку раба раскалённым железом для проверки: «Сознательно ли сострадал ты миру, / Иль, может быть, бесился только с жиру?» [Верфель 1922: 178]; «*War wohl dein Mitleid ein Selbstliebe-Trugschluß, / Und dein Erlösertum ein Seelen-Luxus?*» [Werfel 1973: 184]. Унижения и страдания, которые терпит герой, приводят его к смирению: «Я вовсе не хочу быть выше вас» [Верфель 1922: 178]; «*Ich will ja gar nichts anderes sein als ihr!*» [Werfel 1973: 183].

Осознание своей непросвещённости, смирение перед судьбой становится поворотной точкой на пути Тамала. Однако борьба с тёмным двойником требует немало усилий, чему посвящена вторая половина трилогии. Таким образом, с точки зрения Ф. Верфеля, гордыня, жажда власти – унижает, что подтверждает библейскую истину. Несмотря на то, что путь Тамала становится путем от одной религии – к другой, от индуизма – к иудаизму, однако открываемая истина одна и та же: только самоотвержение, отказ от своего имени, своих земных желаний путём страданий может привести к Богу.

Фаустианский мотив пути в трилогии, таким образом, тесно связан с мотивом избранничества и двойничества, создаёт структурный параллелизм, который определяет вариант пути-«перерождения» главного героя в отличие от пути Поэта в «Искушении: разговор Поэта с Архангелом и Люцифером», который движется по пути-восхождению, и монаха в «Чёрной мессе», движущегося путём блужданий. Тамал завершает прошлую жизнь на пороге новой.

Мотив богоискательства и богоборчества реализован в сходной с трагедией Гёте сюжетной рамке. В гетевском «Фаусте» в споре с Мефистофелем Бог утверждает активную и добрую природу человека, Мефистофель считает, что сможет привести его к злу, однако просветитель Гете уверен в правоте Бога:

Ты проиграл наверняка.

Чутьем, по собственной охоте

Он вырвется из тупика» [Гёте 1986: 18].

У Верфеля такой рамкой является испытание главного героя монахами: готов ли он к смирению, отшельничеству, самоотречению, становится понятно лишь когда он, пройдя все препоны, возвращается в монастырь. Именно монахи намеренно оставляют в келье зеркало, и когда Тамал, поддавшись любопытству, выпускает дьявола, монах, появляющийся в разных эпизодах трилогии то под одной, то под другой личиной, в течение всего повествования ведет героя.

Мотивы богоискательства и богоборчества у Верфеля имеют преломление в свете конфессиональной, философской и социальной проблематики. Верфель погружает главного героя Тамала в мир, где смешались религии и конфессии. В тексте легко обнаруживаются образы, характерные для католичества, иудаизма, индуизма, античного язычества и мусульманства, а в финале трилогии в храме остается 26 монахов (в иудаизме число 26 является символическим, гематрией имени Бога, обозначением Яхве). Таким образом, Верфель направляет читателю к единственному Богу, единому для всех религий.

Общерегиозный дуализм: здесь/там, земное бытие / загробное, жизнь/сон/смерть – последовательно актуализируется в трилогии. Тамал просит позволения стать монахом, но он должен пройти испытания. Настоятель благословляет Тамала. Процесс благословения выглядит как прощание с мертвым (поцелуй в лоб), как превращение, переход в иной мир. «Ужасно! Как у мертвого черты» [Верфель 1922: 25]; «Der Totenstarre gleichen seine Mienen» [Werfel 1973: 73], – замечает Тамал, глядя на монаха после обряда. Еще в первом сборнике стихотворений «Друг мира» («Der Weltfreund», 1911) звучит мотив смерти-превращения, освобождения от «оков разума» [Верфель 1922: 330]. Там же появляется и образ Друга мира, который ищет сражения с демонами зла во имя любви.

Мотив сна-смерти определяет, в каком измерении бытия происходят события. Тамал легко перемещается в пространстве и времени, как во сне; у монахов чины не совпадают с опытом пребывания в ином мире и старшим

становится новообращенный, как не растративший связь с миром живых. Настоятель, переживший обряд возрождения, не является еще чистым духом. «Он – ниже нас чином» [Верфель 1922: 26]; «Er ist niederer Stufe» [Werfel 1973: 74], – говорят монахи. «Многие же будут первые последними, и последние первыми» (Евангелие от Матфея, гл. 19, ст. 30 и Евангелие от Марка, гл.10, ст. 31). Сон – аналог чистой загробной жизни, промежуточная ступень между «низшим» – земным и «высшим» – божественным: «Всё земное – тяжкий сон Божества» [Верфель 1922: 30]; «Die Gottheit träumt einen schweren Traum» [Werfel 1973: 78].

Мистико-религиозное значение сна подчёркивается ритуальными сценами трилогии. Усыпляя отца, Тамал читает таинственный эфесский алфавит. Однако дурные мысли сына (он хочет забрать наследство) во время чтения заклинания приводят к смерти отца. Этот сюжет появился на основе библейской легенды о семи эфесских отроках. Много лет назад эти христиане отказались от поклонения языческим богам, за что их заживо замуровали в пещере. Однако Бог не взял их души, а подарил им чудесный сон. Через 200 лет отроки проснулись, явив чудо Господне, и вновь уснули до всеобщего воскрешения. Семь лет Тамал не был в отеческом доме, семь монахов появляются в последней части трилогии.

Действие текстов и Гёте, и Верфеля игнорирует границы жизни и смерти, соединяет миры живых и мертвых. Оба героя – Фауст и Тамал – своей загробной судьбой не интересуются. Фауст прямо говорит: «Я к загробной жизни равнодушен. / В тот час, как будет этот свет разрушен, / С тем светом я не заведу родства» [Гете 1986: 60]. Тамал, решившийся вернуться на путь добра и наказать себя за совершенное зло, выпив яд, все же отказывается «позаботиться о душе» и исповедаться:

Какой назойливый народ!

На что мне этот духовник!

Умру я и без вас! [Верфель 1922: 205]

Verwünschte Schatten alle ihr!

Zudringlich dünkt mich eure Mühe.

Laßt sterben mich allein!” [Werfel 1973: 203].

Выбор, который совершает герой Ф. Верфеля, продиктован раскаянием и ответственностью. Выбирая смерть, он стремится уничтожить зло, привнесённое в мир его зеркальным двойником.

Тема смерти как наказания для самого себя прослеживается и в лирике Верфеля. Так в «Балладе о заблуждении и смерти» («Ballade von Wahn und Tod», 1911) лирический герой описывает ключевой момент осознания самого себя. И именно в этот момент возникает необходимость смерти как пути перерождения.

Und als ich ihn erkannt,

Den Augenblick, der mich trat an, da war ich selbst der andre Mann,

Und der mir hart gebot, ich selber war mein Tod.

Und nahm mir alles unverwandt,

Und wand es fort aus meiner Hand und hielt's gepackt:

Genuß und Liebe, Macht und Ruhm und jammernd die Dichtkunst zuletzt.

Und stand entsetzt und ausgefetzt und ohne Wahn und aufgetan und völlig nackt
[Werfel 1923].

Тема смерти как желанной цели – одна из излюбленных в литературе австрийских писателей. Это в свое время подчеркнул Г. Бар: «Я обожаю смерть. Она не избавитель, ибо я не страдаю в жизни, а завершитель. Она дает мне все, чего у меня еще нет» [Bahr 1912: 1303]. Она – не трагедия, а долгожданное подведение итогов жизни, подсчёт благих поступков и грехов, ожидание встречи с Богом. Культ смерти в 1900 – 1930 годах был распространён по всей Австрии. Австрийцы находили эстетику как в похоронах (это носило название «иметь прекрасное тело»), так и в облике умершего. Множество австрийцев покончили жизнь самоубийством, так что в 1910 году этой проблеме был посвящён симпозиум общества психоаналитиков во главе с З. Фрейдом. Тема смерти возникает в произведениях Г. Гофмансталя («Глупец и Смерть», «Смерть Тициана», «Безумец и смерть»), А. Шницлера («Умирание», «Смерть холостяка»), Р. Беер-Хофмана («Смерть Георга»), Г. Броха («Смерть Вергилия») и, конечно, самого Ф. Верфеля («Барбара, или Благодетель», «Дом скорби», «Парк

аттракционов», «Гостиничная лестница»). Культ смерти был настолько востребован, что все составляющие церемонии обращались в фетиш. До сих пор в Вене существует музей похоронных принадлежностей.

В австрийской литературе рубежа 20–30-х годов формируется важный смысловой аспект мотива смерти: явленная в своей мнимости и неокончателности в произведениях искусства, снах и случайных совпадениях, она становится предупреждением бездумному и утратившему ценности человеку. Мотив устойчиво переносится в план косвенного повествования («indirect») и вставных эпизодов: становится частью театральных представлений, является в скульптурах, стихах, мифологических ассоциациях. Реальной смерти предшествуют ее «отражения» – знаки угрозы. Смерть напоминает о себе в параллелизме судеб и ситуаций, «случайных» совпадениях, неожиданных метафорах, герой, не внимающий ее предостережениям, – обречен. Дуализм мнимой и настоящей смерти организует композицию романов этого периода: ее составляют две части, в которых сначала танатологические образы появляются в субъективном мире героя, затем реализуются в крахе, разочаровании и смерти. Так, в своей монографии Н. Э. Сейбель анализирует романы «Иов» (Hioh, 1930) Й. Рота, «Лунатики» («Die Schlafwandler», 1931 – 1932) Г. Броха, «Человек без свойств» («Der Mann ohne Eigenschaften», 1941 – 1942) Р. Музиля, композиция которых, с точки зрения реализации мотива смерти, имеет двухчастное строение от ложной смерти к настоящей и от смерти к воскрешению.

Мотив смерти появляется уже в ранней лирике Верфеля («Der Weltfreund», 1911) и связан со смыслами преображения и преодоления ограниченности и разобщенности людей. В диалоге «Искушение: разговор Поэта с Архангелом и Люцифером» («Die Versuchung: ein Gespräch des Dichters mit dem Erzengel und Luzifer», 1913) восторг смерти преодолевается, мечта о ней признается эгоистичной, а назначением Поэта провозглашается вчувствование во всеобщую боль и счастье мира.

С начала 20-х годов Верфель последовательно представляет себя христианским писателем. Мотив смерти переосмысливается через образность

озарения, прозрения, дарованного за прижизненные добродетели (как в трилогии «Человек из зеркала» («Spiegelmensch», 1920). В стихотворении «Страстотерпцы» («Die Leidenschaftlichen», 1919 – перевод В. Микушевича) Верфель подчеркивает неизбежность смерти, великого уравнителя для праведника и грешника.

Почиют, господа, в твоих глубинах
 Не только те, кто звал тебя в немых руинах,
 Нет, всякий, чье лицо от бессонниц в морщинах,
 Чье сердце, словно пламя, жжет ладони,
 Кто, спотыкаясь на равнинах,
 Спасался бегством от мнимой погони [Верфель 1977: 40].

Es werden ruhen, Gott, in deinen Tiefen
 Nicht die allein, die deinen Namen riefen,
 Nein alle, die in den Nächten nicht schliefen!
 Die am Morgen ihr Herz mit beiden Händen häuften
 Wie Flamme, und liefen
 Tiefatmend, blind, in unbekanntem Läufen. [Werfel 1923].

Для автора одинаково важны мысли об универсализме («Ты, господа, придешь, и сядут одесную / Не только праведники, жизнь прожив земную»; «Mein Gott, es werden sein zu deiner Rechten / Nicht die Wahrhaftigen allein und die Gerechten!») и невозвратности. Смена жизни и смерти – естество течения времени, отражение космического закона перерождения и перевоплощения: «Мы будем там, поскольку здесь мы были» [Верфель 1977: 40]; «Wie sehr wir hier sind, sind wir dort vorhanden» [Werfel 1923].

С 30-х годов в центре повествования верфельевских текстов устойчиво оказывается не умирающий герой, а персонаж, переживающий чужую смерть, наблюдающий ее со стороны (как в романе «Барбара, или Благодетель»). Роман построен как ретроспекция. Он представляет собой воспоминания главного героя, спровоцированные полученной телеграммой, содержание которой – известие о смерти Барбары – загадка для читателя почти до конца повествования. Смерть

вырывает из привычного течения жизни, принуждает проанализировать все прожитое и сделать выбор. Границей жизни и смерти устойчиво оказывается «зеркальная гладь воды», находящая материальное выражение в водах городского пруда, где утонула несчастная девушка (случайно подслушанный ребенком рассказ), океане, разделившем семью (мать уезжает в Буэнос-Айрес), зеркале, в которое перед смертью смотрит отец, реке, разделившей родных, но преодоленной любовью (в сказке Барбары). Умершие, в понимании героя, не перешагнули раз и навсегда непреодолимую границу, а продолжают путь по иному (зазеркальному, подводному) миру, где их ждет воздаяние за грехи, пороки и ошибки.

Верфель в трилогии «Человек из зеркала» усложняет соотношение жизни и смерти, используя загадку: монахи – воплощение духовного мира – описываются в характеристиках, связанных со смертью: выглядят, как мертвецы, не отражаются в зеркалах, наделены плавностью движений и не спешат, будто их время уже остановилось. Главный герой, попадая к монахам, чтобы обрести духовное возрождение, просит о перерождении и проходит некий обряд инициации, похожий на погребальный.

Большинство «внереальных» характеристик в трилогии связаны с символикой смерти: зеркало – знак человеческого тщеславия, монахи преодолели его, поэтому лишились отражения, «бег жизни» – воплощение суетности, монахи призывают не торопиться, борясь с греховностью, «изжить, а не бежать от искушенья!» [Верфель 1922: 22]. Тамал задает многочисленные вопросы: «Сплю я сейчас? Или сном было то?»; «Я не умер разве?»; «Я выпил ... яду ... потерял сознание?»; «Воскрес?»; [Верфель 1922: 219–220]; «Bin ich nicht tot?»; «Ich trank... das bittere Gift... und sah mich liegen. War alles Traum?»; «Auferstanden???!» [Werfel 1973: 213]. Но получает один ответ: «Тайна!» Герой Верфеля попадает в абстрактное «инобытие», называемое монахами «новой жизнью», суть которого в нравственном совершенстве и самоотверженности. Связано ли оно с переходом границы жизни и смерти / жизни и сна остается для читателя загадкой. Мотив смерти/сна исчерпывается всеобщим воскрешением из мертвых, в соответствии

со словами пророка Даниила: «И многие из спящих в прахе земли пробудятся, одни для жизни вечной, другие на вечное поругание и посрамление» (Дан.12:2).

Путь героя, таким образом, путь-преображение, завершающийся отстранением от земных треволнений самоотречением и самопожертвованием. Параллельно путь преобразования проходит и Амфэ, возлюбленная главного героя, являющаяся двойником Тамала. **Мотив любви-искушения** существенным образом роднит тексты Гете и Верфеля. Повторяя многие гетевские фабульные ходы и характеристики, Верфель, однако, рисует не любовь-преданность, а любовь-соратничество. Его героиня лишена наивности юной Гретхен в «Фаусте», Амфэ – невеста друга Тамала. Она сознательно отказывается от спокойного семейного счастья с Джалифаром ради помощи людям, спасения мира. Тамал: «Себя я посвятил высокой цели <...> служу я сну, – служи ему и ты!» [Верфель 1922: 99]. Гретхен набожна, чиста сердцем и разумом, открыта и искренна в любви, тогда как разочарованная Амфэ в Тамале ищет своего бога. В отличие от Лейлы в «Черной мессе», Амфэ утрачивает гармонизирующую связь с музыкой.

Образ возлюбленной Тамала Амфэ, как и образы возлюбленных в двух предыдущих текстах, в большой мере интертекстуален. Она является олицетворением одновременно богини иудаизма и Девы Марии. В начале трилогии она приносит дары в виде молока, меда, вина и белых цветов, которые являются жертвоприношением богини Сарасвати, покровительницы наук и искусства. Амфэ поддается обаянию Тамала, боготворит его и бросает жениха Джалифара. В третьей части трилогии Амфэ уже появляется с белыми розами, символом Девы Марии. Она жестоко платит за свой грех, несет эти цветы на могилу своего сына. И этот переход от ассоциации с Сарасвати, богини, требующей жертвоприношения, к чистой и милосердной покровительнице человечества Деве Марии – знак вероятного смягчения и примирения. Имеет Амфэ и очевидного биографического прототипа. В образе Амфэ Верфель нарисовал свою будущую супругу Альму, которой и посвятил трилогию. Ещё в пьесе «Троянки» («Die Troerinnen») Альма появляется образе богини. Неравный союз, построенный на непонимании и обмане, обречен: Тамал не желает

оставаться с Амфэ и растить их будущего ребенка. Эволюция героини отражает восстановление целостности мировоззрения самого Верфеля, который сделал в конечном итоге свой выбор в пользу семейных ценностей и единства религий.

Итак, в «Человеке из зеркала» наибольшее звучание обретают фаустианские мотивы, среди которых – мотив избранничества.

Если в диалоге «Искушение: разговор Поэта с Архангелом и Люцифером» мессианство Поэта подтверждено его даром, а в «Чёрной мессе» избранность определяется выбором монаха между Добром и Злом, то в «Человеке из зеркала» мессианство Тамала осуждается, является порождением грешной природы человека, его гордыни и тщеславия, приводит его к греху и покаянию.

Фаустианский мотив пути реализуется в трилогии в варианте пути-«перерождения» главного героя, который проходит границу между жизнью и смертью, воплощенной в образе зеркала/окна. В отличие от героев диалога и фрагмента романа в трилогии, Тамал поддается искушениям зеркального двойника, что приводит героя к раскаянию и покаянию. С этим мотивом сопряжен мотив сна, который, как и в «Искушении: разговор Поэта с Архангелом и Люцифером», и в «Черной мессе», стирает границы между прошлым и настоящим, реальностью и ирреальностью. Мотив богоискательства проходит эволюцию от притяжения помощи высших сил в «Искушении: разговор Поэта с Архангелом и Люцифером», сомнения в справедливости Бога в «Черной мессе» к уверенности в духовной силе самого человека, способного изменить мир, в «Человеке из зеркала», что воплощается в триединстве слова, мысли и дела.

Дополнительный мотив любви-искушения определяет выбор героя между семейным счастьем и мессианскими устремлениями. Выбор в пользу власти над миром губит не только Тамала, но и его возлюбленную Амфэ, которая является его двойником и также проходит путь-преображение.

Мотив маскарадности/театральности определяет истинную суть героев. Если в «Искушении: разговор Поэта с Архангелом и Люцифером» маски носит только Сатана, в «Черной мессе» маска скрывает и выделяет героя, то в «Человеке

из зеркал» маски носят все герои, кроме Тамала. Они, во-первых, обезличивают толпу, во-вторых, помогают Человеку из зеркала прятаться и управлять жизнью Тамала, в-третьих, помогают монаху следить за Тамалом, сопровождать его в каждом испытании, что является основой развития сюжета. Мотив маски сопряжен с социальной сатирой, за масками скрываются политики, журналисты, бездарные художники, которые создают какофонию и хаос.

Таким образом, Верфель, ищущий Бога, приводит своего героя к идее универсальности добра и зла. Грех есть грех вне зависимости от вероисповедания. Искупление – сфера личного выбора каждого человека. Фаустовский сюжет существенно переосмысливается в соответствии с идейными задачами автора и эпохи, наполняется новой идеологией и новыми вопросами.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Трагедия «Фауст» Гете оказалась источником неисчерпаемого вдохновения для писателей классицистов, романтиков, модернистов. Существует немало «произведений заведомо фаустовской тематики» [Ишимбаева 1999: 39], где имена гетевских персонажей, сюжет или основной конфликт вынесены в заголовок либо прямо обозначены в тексте. Однако мы рассматриваем комплекс мотивов, употребляя термин «фаустианский» в том смысле, в котором его определяет Г. Г. Ишимбаева, как предполагающие не столько наличие гетевских образов, сколько проблематику, аллегоричность и «события трагедии Гете» [Королевская 2018: 125].

Определяя круг фаустианских мотивов, мы опирались на труды, посвященные трагедии Гете (М. М. Жирмунского, Н. А. Холодковского, А. А. Аникста, А. Г. Аствацатурова, Г. В. Якушевой и др.). К фаустианским мотивам в данном исследовании отнесены:

- мотив сделки человека с дьяволом (шире – мотив искушения), расширительную трактовку мотива дает А. А. Аникст [Аникст 1986: 457], соотнося сделку с дьяволом с искушением – возможностью постичь смысл человеческой жизни и обрести опыт добра и зла;
- мотив избранничества, мессианства, который трактуется исследователями и комментаторами Гете противоречиво и становится объектом полемики;
- мотив стремления к познанию, интерпретирующемуся как стремление к совершенству духа, вершиной которого является милосердие;
- мотивы богоотступничества и богоискательства, составляющие в текстах интерпретаторов неразрывную диаду, поскольку утративший веру Фауст все же стремится к познанию божественного замысла;
- мотив пути (странствия), движения, с одной стороны, инициированного «духом отрицания», «возбуждающего к делу» и

непрекращающемуся движению Фауста, с другой стороны – путь в широком общекультурном контексте как воплощение судьбы и предназначения;

– мотив сопричастности человека природе как желание обрести новую созидательную силу;

– мотив любви-испытания, которая в трактовке исследователей обретает вселенские масштабы, становится воплощением «мученической христианской любви» и дает «мощный импульс природных сил».

Большое влияние трагедия Гете оказала на писателей XX века. Именно в этот период появляется понятие «фаустовский человек», который становится символом эпохи начала XX века. В ситуации экономического кризиса, Первой мировой войны, гибели империй (в частности, Австро-Венгрии) стало очевидно «обесценивание человеческого духа» [Werfel 1980: 25], следствие которого – появление в текстах писателей апокалиптических мотивов, разочарование в положительном герое и сомнение в силе и справедливости Бога.

С опорой на концепции О. Шпенглера, Ф. Ницше, З. Фрейда, в немецкоязычной литературе формируется тип «нового человека», который, стремясь к самоосуществлению, должен был изменить будущее, привести человечество к духовной гармонии.

Говоря о фаустианских мотивах, мы рассматриваем устойчивый круг, в котором центральный – мотив договора с дьяволом, основные – это мотивы искушения, пути, избранничества, богоискательства/богоборчества. Кроме того, к ним тесно примыкает набор дополнительных мотивов, среди которых есть как адресованные к традиции «Фауста» Гете мотивы любви, сна, маски, так и нехарактерные для фаустианского круга, но важные для Верфеля: двойничества, музыки, неподкупности Поэта. Центральные и основные мотивы связаны с ключевыми сюжетными линиями текста, определяют типологию центральных героев, идейное содержание произведения. Дополнительные мотивы чаще всего связаны с второстепенными героями и эпизодами, но в то же время определяют стилистику авторского текста.

Обращение к фаустианским мотивам становится актуальным для Верфеля на рубеже 1910–1920-х годов. Опираясь на монографию В. Хартманна «Религиозность как интертекстуальность», Г. Вагнера «Понимание Франца Верфеля», Л. Фолтина «Франц Верфель», Н. Абельса «Франц Верфель», мы рассматриваем эволюцию творчества автора, исходя из его религиозно-философских исканий, и выделяем:

- ранний период – 1910–1920 годы, время саморефлексии, поиска героя-пророка, поэта, мессии, избранного в ряду многих и призванного служить людям ради объединения их под знаменем братства. Поэзия и религия выступают в тесной взаимосвязи, герой стремится преодолеть отчужденность от мира и ощущение распада собственной личности;
- промежуточный период с 1920 по 1930 год, время пессимизма и разочарования, отразившихся в религиозном скепсисе, обращении к ветхозаветным сюжетам и образам и поиске героя, способного найти выход из нравственного тупика;
- поздний период (1930–1945), во время которого складывается идея становления человека и формирования его жизненной позиции под влиянием благочестия, самоотверженности, смирения и верности пути, предопределенному свыше, возникает концепция внеконфессиональной веры, мировой религии, отречения от социального успеха и ложных ценностей ради истинного и важного.

Исследуемые в данной работе тексты Верфеля «Искушение: разговор Поэта с Архангелом и Люцифером» («Die Versuchung: Ein Gespräch des Dichters mit dem Erzengel und Luzifer», 1912), «Черная месса» («Die Schwarze Messe», 1919), «Человек из зеркала» («Spiegelmensch», 1920) обозначают переход от оптимистических идей и экспрессионистской экстатичности раннего периода к напряженному духовному поиску 20–30-х годов.

Диалог «Искушение: разговор Поэта с Архангелом и Люцифером» написан в контексте экспрессионистских исканий автора и должен рассматриваться в тесной связи с традициями писателей-экспрессионистов, в центре внимания

которых фаустианские мотивы оказались уже начиная с 1908 года. Именно в это время возникает потребность в экстатическом обновлении и осознании личной ответственности за всю несправедливость мира, в связи с которой «сознание – это я, мир – это мое высказывание» [Natvani 1917: 72]. Возникновение нового героя, сталкивающегося со злом в лице Агасфера, Смерти, Люцифера и др., показано в экспрессионистских пьесах Г. Кайзера «С утра до полуночи», «Граждане Кале», «Трилогия о Газе», в трилогии Ф. фон Унру «Род», в пьесе Л. Рубинера «Люди без насилия», в пьесе Э. Толлера «Превращение» и др.

Писатели-экспрессионисты с помощью фаустианских мотивов стремились «выразить то последнее, беспредельное, что связывает людей с космосом» [Эдшмид 2012]. Синтез веры в Бога, экстатичности любви и вечного поиска является единым полем гетевского текста и экспрессионистской литературы. В творчестве писателей этого направления особенно ярко выявились фаустианские мотивы: искушения, реальности-сна, мотив человеческой свободы и поиска, мотив любви-искушения. У одних экспрессионистов эти мотивы выступали в контексте установки на бунт, мятеж, революционный призыв, как в пьесе Э. Толлера «Человек-масса», у других – внутренней гармонии (Кайзер, Зорге).

Фаустианские мотивы соединяются с актуальной для экспрессионистов русской традицией. Произведения Ф. М. Достоевского, Л. Н. Толстого привлекают христианскими идеями мученичества и покаяния, мотивами богоискательства и богоборчества, искушения, пути; решением, которое принимает герой, находясь в ситуации выбора между Добром и Злом.

В написанных позже текстах влияние экспрессионизма значительно менее ощутимо. Верфель разочаровывается во многих ранних идеях и обретает иной путь в духовных поисках.

Соответственно, центральный фаустианский мотив – **мотив договора с дьяволом** – реализуется в изученных нами текстах Франца Верфеля принципиально по-разному. В диалоге «Искушение» предлагаемая Сатаной сделка не заключена. Несмотря на диалогическую форму, источник конфликта – не столкновение с Сатаной или Архангелом, а внутренняя полемика проходящего

путь превращений. Обещанное дьяволом облегчение участи не влечет Поэта, поскольку страдания, эмоциональные взрывы и разочарования – равноправный источник вдохновения. Центральный мотив тесно сопряжен с выступающими на первый план мотивами *избранничества и искушения*. Образ Поэта является переосмыслением образа Фауста. Его существо наполнено трагическими переживаниями, ощущением тотальности хаоса и безумия окружающего мира. Он выступает в роли мессии, открывающего людям новый мир путем собственного преображения. Он способен сострадать всему человечеству, но осознает собственную избранность, ценит целостность собственной личности, поэтому все искушения Сатаны легко отвергнуты ради искусства как высшей ценности, рядом с которой страсть, слава, богатство и народное признание – ничто.

В отличие от своего предшественника, послушник в «Черной мессе» не принимает окончательного решения, встать ли на сторону дьявола, в силу принципиальной незавершенности произведения, жанр которого обозначен автором как фрагмент романа. Договор с доктором Грау вписан в контекст повторяющейся ситуации, являющейся в трактовке Верфеля универсальной моделью любой революции. Конфликт богов и судьбоносный выбор пророка Илии в пользу Яхве во вставном рассказе доктора Грау составляет параллель с современностью и ее историческими катаклизмами: любая революция – это борьба титанов, стремящихся к добру, но не обладающих бесспорными правами на власть, и только «маленький» сомневающийся человек, вставая на одну из сторон, делает ее позицию легитимной. Главный герой «Черной мессы» – новый избранник, на которого возложена миссия совершить выбор между Добром и Злом за все человечество. Если Поэт в диалоге «Искушение» легко отрекается от искушений Сатаны, то послушник осознает груз ответственности, мешающий принять окончательное решение. Таким образом, система, включающая центральный мотив договора с дьяволом и основные мотивы избранничества и искушения, сохраняется и в этом тексте, получая историко-религиозное наполнение. Мессианство героя в отличие от предшественника, с одной стороны,

устойчиво становится предметом сатиры, с другой – определяет жизненный путь героя.

В мистической трилогии «Человек из зеркала» герой поддается искушению и заключает договор с дьяволом. Залогом сделки с новым Мефистофелем становится изначальная греховность героя: он разочарованный скептик, уверенный в порочности мира. Ситуация искушения и выбора усиливается двукратным повторением: уход от мира или активное участие в судьбах целых народов в начале, или жизнь во зле или самоотвержение в конце. Кольцевая композиция настойчиво возвращает к мысли о том, что источник зла – самоупоение, а дьявол лишь иллюзия (отражение в зеркале). Мотив избранничества трактуется двойственно. Человек из зеркала провоцирует и поддерживает веру героя в свою избранность, однако пройдя путем испытаний, открытий, Тамал убеждается в ошибочности своих притязаний и разрушительности своей гордыни.

Не менее важными в кругу основных фаустианских мотивов становятся мотивы *пути и богоискательства и богоборчества*, тесно сопряженные между собой.

В «Искушении» путь соотносится с внутренней метаморфозой: обретение уверенности и восхождение к высотам силы и таланта. Разорванность хронотопа, монтаж, фрагментарность воплощают неприкаянность героя. Пустыня – холм – небесный храм обозначают вехи пути восхождения, в ходе которого герой обретает идею единства с людьми и Богом.

В романе-фрагменте «Черная месса» развивается вариант пути-побега, пути-странствия. Гонимый осознанием своего греха, рассказчик сбегает из монастыря и оказывается на грани отшельничества, затем обретает иллюзию покоя в театре. Однако сталкивается с двумя проповедниками: дисгармонизма и хаоса – Доктором Грау; восхищения существованием (“*traum ab sein*”) и восхождения к Богу – Кирхмаусом. Недостаточность аргументов как того, так и другого оборачивается новым побегом героя, которым обрывается повествование.

В магической трилогии «Человек из зеркала» Верфель видит решение в пути-преображении. Герой пьесы должен, пройдя путь испытаний, отречься от прошлой жизни, от самого себя, раскаяться в своих грехах и принять новую жизнь в самоотречении, принятии мира, абстрактной религии, воплощающей в себе все лучшее из разных конфессиональных традиций.

С этим набором основных мотивов устойчиво связаны дополнительные фаустианские *мотивы любви, сна и маски*, которые становятся формами искушения для каждого из героев

Вместе с образом главного героя эволюционирует образ его возлюбленной. Оливия в «Искушении» – объект пренебрежения и вожделения одновременно, она вызывает у героя ненависть, презрение и отчаяние от невозможности обладания. В «Черной мессе» Лейла, ассоциированная с Лилит, Лейли, Иезавель, рождает у монаха инфернальный страх. В «Человеке из зеркала» Амфэ, подобно герою, проходит путь от предательства до смирения и просветления, уподобляясь сначала богине Сарасвати, затем Деве Марии. Сталкиваясь с испытанием любовью, каждый из героев находит свой способ преодоления. Поэт находит в любви путь к вдохновению, монах устремляется к вере и борьбе, Тамал – к покаянию и искуплению.

Мотив сна играет важную роль в построении хронотопа текстов. В диалоге «Искушение» сон является способом мгновенной смены времени и пространства. Во фрагменте романа «Черная месса» сон/видение выводит героя за границы реальности в мир музыки, в ветхозаветное прошлое – в мистические миры. Сон является предупреждением об опасности и помогает герою выбрать путь борьбы, а не бегства. В трилогии «Человек из зеркала» автором стираются границы между сном и реальностью, смертью и жизнью. Поступки, кажущиеся герою видением, имеют реальные последствия: мысль Тамала стала причиной смерти его отца, слово – разрушенной жизни Амфэ, поступок – смерти сына. Поняв тотальность ответственности, главный герой оказывается готов к перерождению.

Маска, переодевание становятся индикатором правильности решений, принимаемых каждым из героев на пути испытаний. Поэт отказывается от масок,

которые предлагает Сатана, воспринимая их как измену своим убеждениям, предательство, отречение от Бога. Облачение монаха в «Черной мессе» скрывает его греховные терзания и выделяет из толпы. Приверженность рясе или отказ от нее отмечают этапы на пути его прозрения. В «Человеке из зеркала» мотив маскарадности обретает наиболее сильное звучание. Все герои, окружающие Тамала, носят маски, действительность – театральное представление. Для монаха переодевание – способ помочь герою, для Человека из зеркала – обрести могущество. Путь Тамала – это путь отказа от маски.

Не являются регулярными (проявляются не во всех текстах), но выполняют важную функцию мотивы, дополнительные по отношению к основному мотиву избранничества: *неподкупности Поэта и двойничества*.

Для ранних экспрессионистских произведений Верфеля характерно принятие идеи мессианства. Как и для Р. Зорге («Нищий»), Г. Йоста («Одинокий»), Г. Кайзера («Не прикасайся ко мне»), для Ф. Верфеля актуален мотив продажности или неподкупности таланта. В диалоге «Искушение» мучимый своей уникальностью Поэт остается верен своему предназначению и не отказывается от выбранного пути. Он выше богатства и славы. В написанных позже текстах избранность – источник трагизма и вины и утверждается через сходство с ветхозаветным двойником – пророком Илией («Черная месса») – или дистанцирование от воплощающего злое начало Человека в зеркале (одноименная трилогия). В первом случае на двойников возложена сходная историческая миссия, во втором они – один скрыто, другой явно – привержены одним и тем же порокам. И чем больше Тамал уверен в своей избранности, тем больше становится его грех, сильнее его зеркальный двойник.

Кроме того, сопряженным основному мотиву искушения становится дополнительный верфелевский *мотив музыки*, который устойчиво проявляется во всех трех текстах. Во-первых, для автора и для его героев, музыка – дар небес, который помогает человеку обрести желанное благословение: церковные пения дают Поэту обрести предназначение, в «Черной мессе» для монаха музыка – спасение от порока, музыкальная какофония для Тамала – признак утраты

внутренней гармонии. Во-вторых, музыка организует тексты на структурно-композиционном уровне. Так, диалог «Искушение» соединяет лирическое, драматическое и музыкальное начала. Музыкальные элементы выстроены в характерном для австро-немецкого зингшпиля порядке: начало представляет собой монолог (арию) Поэта, следующая часть, как и в зингшпиле, – набор дуэтов, наконец, в финале звучит хор прихожан в церкви. Фрагмент романа «Черная месса» имеет структуру церковной мессы: «Kyrie eleison» («Господи, помилуй!»), «Gloria in excelsis Deo» («Слава в вышних Богу»), «Credo» («Верую»), «Sanctus Benedictus» («Благословен»), «Agnus Dei» («Агнец Божий»). Каждая из пяти частей мессы соотносится с частями верфелевского текста. В трилогии «Человек из зеркала» Монах объясняет Тамалу, что он считает своим долгом найти гармонию в музыке. Гармония в музыке, окружающей монахов храма, – символ божественного. Музыкальная дисгармония, сопровождающая Человека из зеркала, символизирует дисгармонию духовную.

В каждом из подробно рассмотренных нами произведений Верфель создает свой тип «нового человека», который проходит ряд испытаний, преодолевает искушения. В диалоге «Искушение» Поэт воплощает творческое начало. Отвергая предложения Люцифера, герой получает благословение, находит свое предназначение в служении людям, таким образом утверждая бессилие зла перед истинным талантом и предназначением, данным Господом.

В романе-фрагменте «Черная месса» Верфель делает главным героем монаха-изгоя. Испытание веры помогает герою обрести силы и готовность к борьбе со злыми духами. Автор утрачивает надежду на помощь божественных сил, его герой не находит спасения в истовой вере, но обретает ее в осознании своей собственной высокой миссии. В «Человеке из зеркала» Верфель рисует образ человека, готовящегося к постригу, но не способного преодолеть искушение гордыней и тщеславием. Его преодоление заключается в покаянии.

В качестве важного источника фаустианских мотивов в текстах Ф. Верфеля выступает не только трагедия Гете, но и повесть А. Шамиссо «Необыкновенная история Петера Шлемиля», начиная с прямой отсылки к героям: поэт называет

себя Шлемилом, Доктора Грау – человеком в сером, тенью-двойником, становящейся могущественнее человека. Кроме этого, мы находим сходство в изображении главных героев верфельских текстов и повести Шамиссо. Путь к обретению себя проходит каждый из персонажей. Преодолев искушение, достигает самоосуществления Поэт в диалоге «Искушение», в качестве предчувствия обретает себя монах в романе «Черная месса», и как осознание тяжести греха прошлого, покаяния – Тамал в пьесе «Человек из зеркала».

Таким образом, с помощью фаустианских мотивов Ф. Верфель формирует свои творческие и религиозные взгляды, приходит к идее внеконфессиональности веры, необходимости искупления своего греха ради новой жизни, обретения собственного пути.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

Список научной литературы

1. Августин, А. О христианском учении / А. Августин // Антология средневековой мысли. Теология и философия европейского Средневековья: в 2 т.; под ред. С. Неретиной. – СПб.: Амфора, 2008. – С. 66-112.
2. Агранович, С.З. Двойничество: Монография / С. З. Агранович, И.В. Саморукова. – Самара: ООО «Медиа-Книга», 2014. – 207 с.
3. Аль-Ани, Н.М. Закат «фаустовской» цивилизации в свете биокультурологической концепции техники О. Шпенглера / Н.М. Аль-Ани // Научно-технический вестник Санкт-Петербургского государственного института точной механики и оптики. – 2003. – № 8. – С. 5-12.
4. Аникст, А.А. Гете и Фауст: От замысла к свершению / А.А. Аникст. – М.: Книга, 1983. – 271 с.
5. Анисимов, И. Основная проблема творчества Верфеля / И. Анисимов // Печать и революция. – 1929. – № 7. – С. 64-78.
6. Аристов, В.В. Магистр Фаустус. Фаустианские мотивы в романах «Мастер и Маргарита» и «Доктор Фаустус» / В.В. Аристов // Вопросы литературы. – 2014. – № 4. – С. 60-102.
7. Архипов, Ю.И. Пражская немецкая школа: [Австрийская литература на рубеже XIX и XX веков] / Ю.И. Архипов // История всемирной литературы: в 8 томах / АН СССР; Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького. – М.: Наука, 1983 – 1994. – На титл. л. изд.: История всемирной литературы: в 9 т. – 1994. – Т. 8. – С. 355-359.
8. Аствацатуров, А.Г. Поэзия. Философия. Игра / А. Г. Аствацатуров. – СПб.: Геликон Плюс, 2010. – 494 с.
9. Атаев, Ш.-А. А.-А. Символ и образ в трагедии Гете Фауст» / Шукур-Али Аюб-Алиевич Атаев // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2010. – № 3(7). – С. 32-35.

10. Бахтин, М.М. Вопросы литературы и эстетики / М.М. Бахтин. – М.: Художественная литература, 1975. – 504 с.
11. Бахтин, М.М. Проблемы поэтики Достоевского / М.М. Бахтин // Собрание соч.: в 7 т. – М.: Русс. словари: Языки славянской культуры, 2002. – Т.6. – С. 7-300, 466-505.
12. Бахтин, М.М. Человек у зеркала / М.М. Бахтин // Соч.: в 8 т. – М.: Русские словари, 1997. – Т.5. – С. 71.
13. Белецкий, А.И. Избранные труды по теории литературы / А.И. Белецкий. – М.: Просвещение, 1964. – 483 с.
14. Бем, А. К уяснению историко-литературных понятий / А. Бем // Известия Отделения русского языка и литературы Академии наук. – Петроград, 1919. – Т.23. Кн.1. – С.225-245.
15. Бентли, Э. Жизнь драмы / Э. Бентли; перевод с англ. В. Воронина; Предисловие И. В. Минакова. – М.: Айрис-пресс, 2004. – 416 с.
16. Блох, Э. Тюбингенское введение в философию / Э. Блох; пер. с нем. Т.Ю. Быстровой, С.Е. Вершинина, Д.И. Криушова. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 1977. – 400 с.
17. Вальцель, О. Импрессионизм и экспрессионизм в современной Германии (1890-1920) / О. Вальцель. – СПб.: Академия, 1922. – 96 с.
18. Варенникова, А.М. Пьесы Георга Кайзера на мифологические и легендарные сюжеты и их воплощение на немецкой сцене: дис.... канд. филол. наук: 10.01.03 / А.М. Варенникова. – СПб., 2011. – 309 с.
19. Васильчикова, Т.Н. Драматургия Ханса Хенни Янна и типология немецкой экспрессионистической драмы: дис.... д-ра филол. наук: 10.01.03 / Т.Н. Васильчикова. – Ульяновск, 2006. – 542 с.
20. Веселовский, А.Н. Историческая поэтика / А.Н. Веселовский. – Л.: Художественная литература, 1940. – 652 с.
21. Вильмонт, Н. Гете. История его жизни и творчества / Н. Вильмонт. – М.: ГИХЛ, 1959. – 336 с.

22. Волков, И.Ф. «Фауст» Гете и проблема художественного метода / И.Ф. Волков. – М.: Изд-во Московского университета, 1970. – 263 с.
23. Волокитина, Н.И. "Фауст" Гете И "Человек из зеркала" Ф.Верфеля: опыт сравнительного анализа / Н.И. Волокитина // Вестник ЧГПУ. Научный журнал. – 2013. – № 7 – С. 149-158.
24. Волокитина, Н.И. Драма «Искушение: разговор поэта с Архангелом и Люцифером» в творчестве Ф. Верфеля / Н.И. Волокитина // Литература-театр-кино: проблемы диалога: коллективная монография / ред. кол.: Л.Г. Тютелова (отв.ред.) [и др.]. – Самара: Изд-во «Самарский университет», 2014. – С. 330-333.
25. Волокитина, Н.И. Специфика фаустовского сюжета в пьесе Ф. Верфеля «Человек из зеркала» / Н.И. Волокитина // Вестн. Том. гос. ун-та. – 2014. – № 382. – С. 19-23.
26. Волокитина, Н.И., Бароненко, Е.А. «Искушение» Верфеля как экспрессионистская драма / Н.И. Волокитина, Е.А. Бароненко // Вестник ЧГПУ. Научный журнал. – 2015. – № 1 – С. 139-147.
27. Гольц, Й. Фауст и фаустианское: актуальные аспекты одной полемики / Й. Гольц; пер. В. Гильманова // Балтийский филологический курьер. – 2009. – № 7. – С. 85-96.
28. Горбачевская, С.И. О требованиях к филологическому переводу (на примере романа Франца Верфеля „Das Lied Bernadette“) / С.И. Горбачевская // Вопросы филологии. – 2004. – № 1(16). – С. 41-44.
29. Горохов, П.А. Добро и зло в трагедии И.В. Гете «Фауст»: опыт философского анализа / П.А. Горохов // Вестник Оренбургского государственного университета. – 2000. – № 2. – С. 9-13.
30. Гугнин, А.А. Австрийская литература XX века: статьи, переводы, комментарии, библиография / А.А. Гугнин. – М.: Науч. центр славяно-германских исследований. – 2000. – Вып. 1. – С. 17-45.

31. Дадаизм в Цюрихе, Берлине, Ганновере и Кельне: тексты, иллюстрации, документы / под ред. К. Шумана; пер. с нем. С. К. Дмитриева. – М.: Республика, 2002. – 59 с.
32. Дандес, А. Структурная типология индейских сказок Северной Америки / А. Дандес // Зарубежные исследования по семиотике фольклора. – М.: Глав. ред. восточ. лит-ры, 1985. – С. 184-193.
33. Джонстон, У. Австрийский Ренессанс. Интеллектуальная и социальная история Австро-Венгрии 1848 – 1938 / У. Джонстон; пер. с англ. В. Калиниченко. – М.: Московская школа политических исследований, 2004. – 640 с.
34. Жирмунский, В.М. Байрон и Пушкин / В.М. Жирмунский. – Ленинград: Наука, 1978. – С. 25 –30
35. Жирмунский, В.М. Гете в русской литературе / В.М. Жирмунский. – Ленинград: Наука, 1982. – 558 с.
36. Затонский, Д. Австрийская литература в XX столетии / Д. Затонский. – М.: Художественная литература, 1985. – С. 71-74.
37. Зеркало. Семиотика зеркальности: Труды по знаковым системам / Под ред. Ю. Лотмана. – Тарту: ТГУ, 1988. – 165 с.
38. Зусман, В.Г. Немецкоязычная Прага как литературная столица / В.Г. Зусман // Русская германистика: ежегодник РСГ. – 2008. – Т. 4. – С. 165-176.
39. Иванюк, Б.П. Жанровый синтез: версия словарного описания понятия / Б.П. Иванюк // Дергачевские чтения – 2006. Русская литература: национальное развитие и региональные особенности: материалы международной научной конференции, Екатеринбург, 5-7 октября 2006 г. – Екатеринбург: Издательство Уральского университета; Издательский дом «Союз писателей», 2007. – Т.1. – С. 115-116.
40. Ильичева, Н.И. Метаморфозы художественного образа (образ Фауста в литературе и музыке) / Н.И. Ильичева // Вопросы культурологии. – 2010. – № 1. – С. 73-77.

41. Исакова, С.А. Антимилитаристские и антифашистские тенденции в творчестве Франца Верфеля / С.А. Исакова // Вопросы истории и теории литературы. – Ставрополь, 1972. – С. 153-159.
42. Исакова, С.А. Революция в романе Верфеля «Барбара или Благочестие» / С. А. Исакова // Вопросы филологии. – 1973. – № 3. – С. 77-90.
43. Исакова, С.А. Романы Франца Верфеля 20-х годов: автореф. дис... канд. фил. Наук: 10.01.05 / С.А. Исакова. – Ленинград, 1973. – 19 с.
44. История доктора Джона Фаустуса // Gemma Magica: материалы и исследования по истории магии и оккультизма вып. 2.; пер. с англ. А. Шермана – Б.м.: Salamandra P.V.V., 2010. – 40 с.
45. История немецкой литературы: в 5 т. / под ред. В.М. Жирмунского, Б.И. Пуришева. – М.: Наука, 1968. – Т. 4. – С. 237-252.
46. История немецкой литературы: в 5 т. / под ред. В.М. Жирмунского, Б.И. Пуришева. – М.: Наука, 1976. – Т. 5. – С. 536-562.
47. Ишимбаева, Г.Г. Фаустианская тема в немецкой литературе: дисс. ... док. филол. наук: 10.01.05 / Г.Г. Ишимбаева. – М., 1999. – 444 с.
48. Ишимбаева, Г.Г. Финальная утопия трагедии И.В. фон Гете «Фауст» / Г.Г. Ишимбаева // Вестник Башкирского университета. – 2018. – Т. 23, № 1. – С. 130-136.
49. Карасев, Л.В. Онтологическая поэтика / Л.В. Карасев // Эстетика: Вчера. Сегодня. Всегда. – М.: ИФ. РАН, 2005. – Вып. 1. – С. 91-113.
50. Карасев, Л.В. “Темная материя” текста / Л.В. Карасев // Вопросы философии. – М., 2016. – № 3. – С. 103.
51. Карасев, Л.В. Философия смеха / Л.В. Карасев. – М.: РГГУ, 1996. – С. 14-69.
52. Карельский, А. В. Драматургия немецкого романтизма первой трети XIX века: автореф. дисс.... д-ра филол. наук: 10.01.03 / А. В. Карельский. – М., 1985. – С. 18.
53. Королевская, Н.В. Смыслообразование в сонате Н-MOLL Ф. Листа в свете посвящения Р. Шуману: нефаустианский сюжет / Н.В. Королевская // Исторические, философские, политические и юридические науки,

- культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – 2018. – № 4(90). – С. 125-130.
54. Красовицкая, Ю.В. “Der neue Mensch” в немецкой экспрессионистской драме: дисс. ... канд. филол. наук: 10.01.03. / Ю.В. Красовицкая. – М.: РГГУ, 2017. – 201 с.
55. Красовицкая, Ю.В. Образ поэта в драме немецкого экспрессионизма / Ю.В. Красовицкая // В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии: сб. ст. по матер. LXVII междунар. науч.-практ. конф. – Новосибирск: СибАК, 2016. – № 12(67). – С. 96-102.
56. Лабай, Е.В. Фаустовский контекст в литературе / Е.В. Лабай. – Релігія та Соціум. – 2013. – № 3-4 (11-12) – С. 320-327.
57. Лейтес, Н.С. «Фауст»: типология жанра / Н.С. Лейтес // Гетевские чтения – 1991. – М.: Наука, 1991. – С. 31-50.
58. Лейтес, Н.С. О жанровой природе «Фауста» Гете / Н.С. Лейтес // Изв. АН СССР. Сер лит. и яз. – 1982. – № 5. – С. 460-465.
59. Ленкова, Н.Р. Фаустианская тема в английской литературе XX века: автореф. ... канд. дисс.: 10.01.03 / Н.Р. Ленкова. – Самара, 2017. – 12 с.
60. Лосев, А.Ф. Проблема художественного стиля / А.Ф. Лосев. – Киев: Collegium, 1994. – 286 с.
61. Лосев, А.Ф. Форма. Стил. Выражение / А.Ф. Лосев. – М.: Мысль, 1995. – 940 с.
62. Лотман, Ю.М. Происхождение сюжета в типологическом освещении / Ю.М. Лотман // Избранные статьи в 3-х томах. Статьи по семиотике и типологии культуры. – Таллинн, 1992. – Т. 1. – С. 224-242.
63. Луначарский, А.В. Предисловие к сборнику / А.В. Луначарский // Кайзер Г. Драмы: пер. с нем. – Москва, Петроград: Госиздат., 1923. – С. 3-25.
64. Матушкина, М. В. Философские концепции тела / М. В. Матушкина // Alter Idem. — Екатеринбург, 2008. — Вып. 1. — С. 24.
65. Мелетинский, Е. И. Мифологический словарь / Е. И. Мелетинский. – М.: Советская энциклопедия, 1990. – 672 с.

66. Мелетинский, Е.М. Введение в историческую поэтику эпоса и романа / Е.М. Мелетинский. – М.: Наука, 1986. – 320 с.
67. Мелетинский, Е.М. О литературных архетипах / Е.М. Мелетинский. – М.: РГГУ, 1994. – 136 с.
68. Мельшиор-Бонне, Сабин. История зеркала / Предисл. Жана Делюмо; пер. с франц. Ю. М. Розенберг. – М.: Новое литературное обозрение, 2005. – 456 с.
69. Моташкова, С.В. Антиномия «слово» – «дело» в диалоге и конфликте культур (на материале трагедии И.В. Гете «Фауст» и ее русских интерпретаций) / С.В. Моташкова // Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Лингвистика и межкультурная коммуникация. – 2017. – № 4. – С. 143-147.
70. Наумова, В.С. Поэзия немецкого экспрессионизма и ее русская рецепция (1920-е годы): дисс. ... канд. филологических наук: 10.01.03. / В.С. Наумова. – Екатеринбург: УрГПУ, 2016. – 169 с.
71. Неупокоева, И. Г. Революционно-романтическая поэма первой половины XIX века: Опыт типологии жанра / И. Г. Неупокоева. – М., 1971. – С. 19.
72. Никифоров, В.Н. Франц Верфель / В.Н. Никифоров // История австрийской литературы XX века в 2 тт. – М.: ИМЛИ РАН, 2009. – Т. 1. – С. 335.
73. Опарина, Е.Ю. «Свое» и «чужое» в художественном мире Франца Верфеля: дисс. ... канд. филологических наук: 10.01.03. / Е.Ю. Опарина. – Н.Новгород, 2009. – 160 с.
74. Павлова, Н.С. Природа реальности в австрийской литературе / Н.С. Павлова. – М.: Studio Filologica, 2005. – 312 с.
75. Парфенов, А.Т. Легенда о Фаусте и гуманисты Северного Возрождения / А.Т. Парфенов // Культура эпохи Возрождения и Реформации. – М., 1981. – С. 163-170.
76. Пестова, Н.В. Лирика немецкого экспрессионизма: профили чужести. Изд. 3-е, доп. и исправл. / Н.В. Пестова. – Екатеринбург: Урал. Гос. Пед. Ун-т, 2010. – 463 с.

77. Пестова, Н.В. Немецкий литературный экспрессионизм: учеб. пособие по зарубежной литературе: первая четверть XX века / Н.В. Пестова. – Екатеринбург: Урал. Гос. Пед. Ун-т, 2004. – 335 с.
78. Пестова, Н.В. Экспрессионизм / Н.В. Пестова // Авангард в культуре XX века (1900 – 1930): Теория. История. Поэтик: В 2 кн. / Под ред. Ю.Н. Гирина. – М.: ИмЛИ РАН, 2001. – Кн. 1. – С. 309.
79. Пирумова, М.Б. О творческом пути Франца Верфеля / М.Б. Пирумова // Историко-филологический журнал. – 1967. – № 2-3. – С. 297-302.
80. Поспелов, Г.Н. Проблемы исторического развития литературы / Г.Н. Поспелов. – М.: Просвещение, 1972. – 271 с.
81. Правдивцев, В.Л. Эти загадочные зеркала / В.Л. Правдивцев. – М.: РИЦ МДК, 2004. – 576 с.
82. Пропп, В.Я. Морфология сказки / В.Я. Пропп // Вопросы поэтики. – Л.: Academia, 1928. – Вып. 12. – 151 с.
83. Путилов, Б.Н. Мотив как сюжетобразующий элемент / Б.Н.Путилов // Типологические исследования по фольклору. – М., 1975. – С. 149.
84. Руднев, В. Венский ключ / В. Руднев // Ковчег. – 1996. – № 22. – С. 15.
85. Русская германистика. Ежегодник Российского союза германистов. Т. 3.: сб. науч. статей / ред. Н.С. Бабенко, А.В. Белобратов. – М.: Языки славянской культуры, 2007. – 472 с..
86. Сейбель, Н.Э. Австрийский роман *Zwischenkriegszeit* / Н.Э. Сейбель. – Челябинск: Изд-во ЧГПУ, 2006. – С. 107-144.
87. Сейбель, Н.Э. Верфель Ф. / Н. Э. Сейбель // Большая российская энциклопедия. В 30 т. – М.: Науч. изд-во «БРЭ», 2006. – Т. 5. – С. 189-190.
88. Силантьев, И.В. Поэтика мотива / И.В. Силантьев. – М.: Языки славянской культуры, 2004. – 296 с.
89. Скафтымов, А.П. Поэтика и генезис былин. Очерки / А.П. Скафтымов. – Москва – Саратов, 1958. – С. 3-56.

90. Тамарченко, Н.Д. Мотив / Н.Д. Тамарченко, Л.Е. Стрельцова // Литература путешествий и приключений. Путешествие в "чужую" страну. – М., 1994. – С. 229-231.
91. Теория литературы: Учеб. пособие для студ. филол. фак.: в 2 т. / Н.Д. Тамарченко, В.И. Тюпа, С.Н. Бройтман; под ред. Н.Д. Тамарченко. – М.: Издательский центр «Академия», 2004. – Т. 1. – 512 с.
92. Томашевский, Б.В. Теория литературы. Поэтика / Б.В. Томашевский. – М.: Аспект Пресс, 1996. – 334 с.
93. Топоров, В.Н. Метафора зеркала при исследовании межъязыковых и этнокультурных контактов / В.Н. Топоров // Славяноведение. – 1997. – № 1. – С. 4-9.
94. Тюпа, В. И. Мотив пути на раздорожье русской поэзии XX века / В.И. Тюпа // «Вечные» сюжеты русской литературы: «блудный сын» и другие. – Новосибирск, 1996. – С. 97-113.
95. Топоров, В. Н. Пространство и текст / В. Н. Топоров // Текст: семантика и структура. – М., 1983. – С.263.
96. Тюпа, В.И. В поисках исторической эстетики (Уроки М.М. Бахтина) / В.И. Тюпа // Историческое развитие форм художественного целого в классической русской и зарубежной литературе. – Кемерово, 1991. – С. 20-31.
97. Тюпа, В.И., Ромодановская, Е.К. Словарь мотивов как научная проблема // Материалы к словарю сюжетов и мотивов русской литературы: От сюжета к мотиву. – Новосибирск, 1996. – С. 3-15.
98. Уэллек, Р., Уоррен, О. Теория литературы / Р. Уэллек, О. Уоррен; пер. с англ. А. Зверева, В. Харитонова, И. Ильина. – М.: Прогресс, 1978. – 325 с.
99. Флоренский, П. А. Иконостас / П. А. Флоренский. – СПб.: Азбука, 2013. – 224 с.
100. Фрейд, З. Психология масс и анализ человеческого «Я» / З. Фрейд; перевод с нем. В. Гореликова. – Санкт-Петербург: Издательский Дом «Азбука-классика», 2008. – 191 с.

101. Фрейд, З. Художник и фантазирование (сборник работ) / З. Фрейд; перевод с нем. Р. Додельцева. – М.: Республика, 1995. – 400 с.
102. Фрейденберг, О.М. Поэтика сюжета и жанра / О.М. Фрейденберг. – М.: Лабиринт, 1997. – 448 с.
103. Фрэзер, Дж.Дж. Золотая ветвь: исследование магии и религии. В 2 т. / Дж.Дж. Фрэзер; пер. с англ. М. Рыклина. – М.: Терра – Книжный клуб, 2001. – Т. 1. – 260 с.
104. Хализев, В.Е. Теория литературы / В.Е. Хализев. – М.: Высш. шк., 2004. – 405 с.
105. Холодковский, Н.А. Комментарий к поэме И.В. Гете «Фауст». Изд.2-е / Н.А. Холодковский. – М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2010. – 288 с.
106. Холопова, В. Формы музыкальных произведений: Учебное пособие. 2-е изд. / В. Холопова. – СПб.: Лань, 2001. – С. 170-230.
107. Храпченко, М.Б. Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы. Изд-е 4-е / М.Б. Храпченко. – М.: Худ. лит., 1977. – 446 с.
108. Цветков, Ю.Л. Литература венского модерна. Постмодернистский потенциал / Ю.Л. Цветков. – М.-Иваново: Изд-во «МИК», 2003. – 431 с.
109. Цветков, Ю.Л. Природа экспрессионистической драмы Г. Кайзера / Ю.Л. Цветков // Вестник Ивановского государственного университета. – Сер.: Гуманитарные исследования. – 2011. – № 1. – С. 5.
110. Цветков, Л.В. Феномен Вены: на перекрестке культур и традиций / Ю.Л. Цветков // Личность. Культура. Общество. – 2005. – Т. VIII, № 3. – С. 295.
111. Чаки, М. Идеология оперетты и венский модерн / М. Чаки. – СПб.: Изд-во им. Новикова, 2001. – 348 с.
112. Черепенникова, М.С. Трансформация творческого потенциала Гете в произведениях итальянских авторов второй половины XIX столетия / М.С. Черепенникова // Вестник Московского государственного областного университета. Серия: Русская филология. – 2009. – № 2. – С. 190-195.
113. Шеллинг, Ф. Философия искусства / Ф. Шеллинг. – М.: Мысль, 1999. – 608 с.

114. Шкловский, В.Б. О теории прозы / В.Б. Шкловский. – М.: Федерация, 1929. – 266 с.
115. Шор, Г.А. “Фауст” И.-В.Гете и русская литература XX века: мотивы, образы, интерпретации: автореф.... канд. филол. наук: 10.01.03: 10.01.01 / Г.А. Шор; Урал. гос. ун-т им. А. М. Горького. – Екатеринбург: [б. и.], 2009. – 24 с.
116. Шпенглер, О. Закат Европы: В 2 т.: Всемирно исторические перспективы / О. Шпенглер; перевод с нем. и примеч. И.И. Маханькова. – М.: Айрис Пресс, 2004. – Т. 2. – 612 с.
117. Якимович, А.К. Двадцатый век. Искусство. Культура. Картина мира: от импрессионизма до классического авангарда / А.К. Якимович. – М.: Искусство, 2003. – 491с.
118. Якушева, Г.В. Гете в русской культуре XX века / Г.В. Якушева. – М.: Наука 2004. – 464 с.
119. Якушева, Г.В. Русский Фауст периода Goethe-Zeite и после: в поисках человеческого, слишком человеческого / Г.В. Якушева // журнал Балтийский филологический курьер. – Калининград: Балтийский федеральный университет им. Иммануила Канта. – 2009. – № 7. – С. 145-154.
120. Якушева, Г.В. Фауст и Мефистофель в литературе 20 века: К проблеме кризиса просветительского героя: дисс. ... д-ра филол. наук: 10.01.05 / Г.В. Якушева. – М., 1998. – 319 с.
121. Ярхо, Б.И. Методология точного литературоведения (набросок плана) <Отрывки> / Б.И. Ярхо // Труды по знаковым системам. – Тарту, 1969. – Вып. 4. – С. 515-526.
122. Abels, N. Franz Werfel / N. Abels. – Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1990. – 159 S.
123. Arnold, M. Lyrisches Dasein und Erfahrung der Zeit im Frühwerk Franz Werfels: Diss. ... d-r filol. s. / M. Arnold. – Altdorf: Universität Freiburg, 1961. – 106 S.

124. Blocher, F. Identitätserfahrung: literarische Beiträge von Goethe bis zu Walser / F. Blocher. – Köln: Pahl-Rugenstein, 1984. – 148 S.
125. Böhm, W. Faust der Nicht Faustische / W. Böhm. – Niemeyer, 1933. – 136 S.
126. Braselmann, W. Franz Werfel. Dichtung und Deutung / W. Braselmann. – Wuppertal: Miiller, 1960. – 132 S.
127. Dundes, A. From Etic to Emic Units in the Structural Study of Folktales / A. Dundes // Journal of American Folklore. – 1962. – Vol. 75, № 296. – P. 95-105.
128. Expressionismus. Aufzeichnungen und Erinnerungen der Zeitgenossen / Hrsg von Paul Raabe. – Walter Verlag, 1965. – S. 59.
129. Eykman, Ch. Denk- und Stilformen des Expressionismus / Ch. Eykman. – München: Francke, 1974. – 192 S.
130. Frenzel, E. Motive der Weltliteratur. Ein Lexikon Dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte / E. Frenzel. – Stuttgart: Kröner, 1999. – S. 935.
131. Foltin, L.B. Franz Werfel / L.B. Foltin. – Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlags buch handlung und Carl Ernst Poeschel Verlag, 1972. – 127 S.
132. Franz Werfel Stern der Ungeborenen im okkulten/magischen/mystischen Diskurs / hsrsg. J. Krappmann // Phantastik, Okkultismus, (Neo) Mystik UP Olomouc 2004. – S. 155-166.
133. Hartmann, V. Religiosität als Intertextualität: Studien zum Problem der literarischen Typologie im Werk Franz Werfels / V. Hartmann. – Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1998. – 351 S.
134. Hatvani, P. Versuch über den Expressionismus / P. Hatvani // Die Aktion VII. – 1917. – Nr. 11/12. – S. 68.
135. Johst, H. Der Einsame: ein Menschenuntergang / H. Johst. – Berlin: Langen, Müller, 1938. – 110 S.
136. Junge, K. Die Lyrik des jungen Werfel: Diss. / K. Junge. – Hamburg, 1956. – 224 S.
137. Jungk, P.S. Franz Werfel. Eine Lebensgeschichte / P.S. Jungk. – Frankfurt a. M.: Fischer, 1987. – 453 S.

138. Kemper, H.-G. Vom Expressionismus zum Dadaismus / H.-G. Kemper. – Kronberg/Ts.: Scriptor Verlag GmbH, 1974. – 242 S.
139. Klarmann, A.D. Franz Werfel / A.D. Klarmann // Expressionismus als Literatur; hrsg. von W. Rothe. – Bern, München, 1969. – S. 410.
140. Klarmann, A.D. Musikalität bei Werfel: Diss. / A.D. Klarmann. – Druck: Philadelphia, 1931. – 82 S.
141. Knevels, W. Expressionismus und Religion: gezeigt an der neuesten deutschen expressionistischen Lyrik / W. Knevels. – Tübingen.: Mohr, 1927. – 40 S.
142. Kornfeld, P. Der beseelte und der psychologische Mensch. Kunst, Theater und Anderes / P. Kornfeld // Das Junge Deutschland I (1918), Nr. 1, 1–13. Reprinted in: Thomas Anz / Michael Stark, Expressionismus: Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1910 – 1920. – Stuttgart: Metzler, 1982. – S. 222-238.
143. Lämmert, E. Avantgarde, Modernität, Katastrophe / E. Lämmert. – Firenze: Olschki, 1995. – 224 S.
144. Leide, H. Mensch und Welt in der Lyrik Franz Werfels: Diss. / H. Leide. – Berlin, 1954. – 184 S.
145. Mautner, H. Aus Kitsch wird Kunst: zur Bedeutung Franz Werfels für die deutsche „Verdi-Reneissance“ / H. Mautner. – Schliengen: Edition Argus, 2000. – 310 S.
146. Meier, B. Goethe in Trümmern. Zur Rezeption eines Klassikers in der Nachkriegszeit / B. Meier. – Verlag: Deutscher UniversitätsVerlag, 1989. – 319 S.
147. Paulsen, W. Deutsche Literatur des Expressionismus / W. Paulsen. – Bernu. a.: Lang, 1983. – 234 S.
148. Pfeiffer, G. J. Klingers philosophische Romane / G. J. Pfeiffer. – Wien: Bouvier, 1974. – S. 57-58
149. Pike, K.L. Language in Relation to a Unified Theory of the Structure of Human Behavior / K.L. Pike. – Part 1. – Glendale: Summer Institute of Linguistics, 1954. – 170 p.
150. Puttkamer, A. von. Franz Werfel. Wort und Antwort / A. von Puttkamer. – Würzburg: Werkbund Verlags, 1952. – 173 S.

151. Riedel, W. Der neue Mensch. Mythos und Wirklichkeit / W. Riedel. – Bonn: Bouvier, 1970. – 124 S.
152. Rothe, W. Der Mensch vor Gott: Expressionismus und Theologie / W. Rothe // Expressionismus als Literatur. Gesammelte Studies – Bern, München, 1969. – S. 37-66.
153. Ruck, H. Dramatiker Franz Werfel / H. Ruck. – Köln: Hueber, 1994. – 218 S.
154. Runge, R. Das Faust-Mephisto-Motiv in der deutschen Dichtung und seine Ausprägung in Franz Werfels Motivgruppen: Dis. / R. Runge. – Bonn, 1933. – 146 S.
155. Ruprecht, E. Literarische Manifeste des Naturalismus 1880–1892 / E. Ruprecht. – Stuttgart: Metzler, 1962. – 298 S.
156. Sporis, E. Franz Werfels politische Weltvorstellung / E. Sporis. – Frankfurt a. M.: Lang, 2000. – 235 S.
157. Stadler, E. Zwiegespräch / E. Stadler // Die Aktion. 2. Jg. – 1912. – № 24. – S. 754
158. Steiman, L.B. Franz Werfel, the faith of an exile: from Prague to Beverly Hills / L.B. Steiman. – Wilfrid: Laurier Univ. Press, 1985. – 256 p.
159. Strelka, J.P. Einführungen in die literarische Textanalyse / J.P. Strelka. – Tübingen: Francke, 1989. – 168 S.
160. Strelka, J.P. Zwischen Wirklichkeit und Traum. Das Wesen des Österreichischen in der Literatur / J.P. Strelka. – Tübingen: Francke, 1994. – 332 S.
161. Thompson, S. Motif-Index of Folk Literature. / S. Thompson. – Copenhagen: Indiana University Press, 1960. – V.1. – 556 p.
162. Unser Fahrplan geht von Stern zu Stern: zu Franz Werfels Stellung und Werk / hrsg. von Joseph P. Strelka und Robert Weigel Bern; Berlin; Frankfurt/M.; New York; Paris; Wien: LangErscheinungsdatum: 1992. – 295 S.
163. Vietta, S., Kemper, H.-G. Expressionismus / S. Vietta, H.-G. Kemper. – 5.Aufl. - München: Wilhelm Fink Verlag, 1994. – 464 S.
164. Wagener, H. Understanding Franz Werfel / H. Wagener. – Carolina: Univ of South Carolina Press, 1993. – 191 p.

165. Wagener, H., Nemecker, W. Judentum in Leben und Werk von Franz Werfel / H. Wagener, W. Nemecker. – Berlin; Boston: Walter De Gruyter, 2011. – 180 S.
166. Zahn, L. Franz Werfel / L. Zahn. – Berlin: Colloquium Verlag Otto H. Hess, 1966. – 94 S.

Список художественной литературы

167. Брех, Г. Лунатики: в 2 т. / Г. Брех; пер. с нем. Н. Кушнира. – Киев: Лабиринт, 1997. – Т. 2. – С. 347-348.
168. Верфель, Ф. Верди / Ф. Верфель; пер. с нем. Н. Вольпина. – М.: Гослитиздат, 1962. – 212 с.
169. Верфель, Ф. Песнь Бернадетте / Ф. Верфель; пер. с нем. Е. Марковича. – М.: Энигма, 1997. – 458 с.
170. Верфель, Ф. Сорок дней Муса-Дага / Ф. Верфель; пер. с нем. Н. Гнединой и Вс. Розанова. – Ереван: Советакан грох, 1988. – 720 с.
171. Верфель, Ф. Страстотерпцы / Ф. Верфель // Западноевропейская поэзия XX века. – М.: Художественная литература, 1977. – С. 40.
172. Верфель, Ф. Человек из зеркала / Ф. Верфель; пер. с нем. В. А. Зоргенфрея. – Пг.; М.: Гос. из-во, 1922. – 224 с.
173. Верфель, Ф. Черная месса / Ф. Верфель; пер. с нем. А. Кантора. – М.: Эксмо, 2005. – С. 9-71.
174. Гете, И.В. Фауст / И.В. Гете // Собрание сочинений в 10 т.: пер. с нем. Б. Пастернака. – М.: Художественная литература, 1986. – Т. 2. – 510 с.
175. Гофмансталь, Г. Избранное / Г. Гофмансталь; пер. с нем.; предисл. Ю. Архипова; коммент. Э.Венгеровой. – М.: Искусство, 1995. – 846 с.
176. Майринк, Г. Голем. Избранные рассказы / Г. Майринк; пер. с нем. В. Крюкова. – М.: Эксмо, 2007. – 800 с.
177. Манн, Т. Доктор Фаустус. Роман одного романа / Т. Манн // Собр. соч. в 10 т. – М.: Государственное издательство художественной литературы, 1960. – Т. 9. – С. 224.

178. Стриндберг, Ю.А. На пути в Дамаск / Ю.А. Стриндберг; пер. с швед. А. Старк. – СПб.: изд. тип А.С. Суворина, 1911. – 248 с.
179. Толлер. Э. Человек – Масса. Драма на тему социальной революции XX столетия / Э. Толлер; пер. с нем. и предисл. А. Пиотровского. – Москва, Петроград: Госиздат, 1923. – 96 с.
180. Франк, Л. Человек добр / Л. Франк; пер. с нем. М. Елагиной. – СПб., М.: Гос. Изд-во, 1923. – С. 162.
181. Bahr, H. Selbstinventur / H. Bahr // Die Neue Rundschau. – Berlin: Fischer Verlag, 1912. – Bd. 23. – S. 1303.
182. Ball, H. Kandinsky / H. Ball // Expressionismus: Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1910–1920. – Stuttgart, 1982. – S. 124.
183. Edschmid, K. Über den dichterischen Expressionismus / K. Edschmid // Theorie des Expressionismus / hrsg. O.F. Best Stuttgart. – Dublin: Copenrath Verlag, 1994. – 200 S.
184. Hauptmann, G. Abenteuer meiner Jugend / G. Hauptmann // Sämtliche Werke. – Propyläen-Verlag, B., 1962. – Bd. VII. – S. 1059.
185. Kaiser, G. Die zwölf unsterblichen Dichter / G. Kaiser // Antwort auf eine Rundfrage der New York Times Werke: in 6 Bde. – Filme, Romane, Erzählungen, Aufsätze, Gedichte / hrsg. v. W. Huder. – Berlin [u.a.]: Propyläen-Verl., 1971. – Bd. 4. –S. 591.
186. Kaiser, G. Gas / G. Kaiser // Werke in 6 Bdn. – Bd 2. Stücke 1918 – 1927 / Hrsg. von Walther Huder. – Berlin [u.a.]: Propyläen-Verl., 1971. – S. 9-59.
187. Kronberg, S. Der Fremdling / S. Kronberg // Die Dichtung. – Buch 2. Postdam, 1923. – 2. Folge. – S.78.
188. Mahler-Werfel, A. Mein Leben / A. Mahler-Werfel. – Frankfurt a. M.: Fischer-Taschenbuch-Verlag, 1992. – 376 S.
189. Pinthus, K. Menschheitsdämmerung / K. Pinthus. – Berlin: Ernst Rowohlt Verlag, 1959. – 384 S.

190. Rheiner, W. An Gott / W. Rheiner // Ich bin ein Mensch – ich fürchte mich. Vergessene Verse und Prosaversuche. – Assenheim: Breinnglas Verlag, 1986. – S. 71.
191. Werfel, F. Barbara oder Die Frömmigkeit / F. Werfel. – Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag, 1988. – 625 S.
192. Werfel, F. Der veruntreute Himmel. Die Geschichte einer Magd: Roman / F. Werfel. – 3. Aufl. Frankfurt a. M.: Fischer Verlag GmbH., 1992. – 332 S.
193. Werfel, F. Die Schwarze Messe / F. Werfel // Gesammelte Werke in Einzelbänden. – Frankfurt: Fischer Verlag GmbH., 1989. – S. 159-213.
194. Werfel, F. Die Versuchung: Ein Gespräch des Dichters mit dem Erzengel und Luzifier / F. Werfel. – Leipzig: Kurt Wolf Verlag, 1913. – 30 S.
195. Werfel, F. Gedichte aus den Jahren 1908 – 1945 / F. Werfel. – Frankfurt a. M.: Fischer Verlag, 1992. – S. 18-19.
196. Werfel, F. Juarez und Maximilian / F. Werfel. – Berlin, 1963. – S. 9.
197. Werfel, F. Menschenblick. Ausgewählte Gedichte / F. Werfel. – Berlin und Weimar, 1967. – S. 138.
198. Werfel, F. Spiegelmensch / F. Werfel // Dramen. – Aufbau -Verlag Berlin und Weimar, 1973. – S. 65-216.
199. Werfel, F. Stern der Ungeborenen: Ein Reseroman / F. Werfel. – Berlin: Contumax-Hofenberg, 2016. – 608 S.
200. Werfel, F. Zwischen Oben und Untern / F. Werfel // Prosa, Tagebücher, Aphorismen, Litererische Nachträge / Hrsg. von A. D. Klarmann. – München – Wien: Langen-Müller, 1980. – 915 S.

Справочные издания, словари

201. Литературная энциклопедия: в 11 т. Т. 2. / под ред. Фриче. – М.: изд. Коммунистической академии, 1929. – 768 с.
202. Новейший философский словарь / Сост. и гл. ред. А. А. Грицанов. – 3-е изд., исправл. – М.: Книжный Дом, 2003. – 1280 с.
203. Пави, П. Словарь театра / П. Пави. – М.: Прогресс, 1991. – 504 с.

204. Ришар, Л. Энциклопедия экспрессионизма: Живопись и графика. Скульптура. Архитектура. Литература. Драматургия. Театр. Кино. Музыка / Л. Ришар; пер с фр. Н. Кисловой, Т. Даниловой; науч. ред. и авт. послесл. М. В. Толмачев. – Москва: «Республика», 2003. – 432 с.
205. Рошаль, В.М. Символы. Знаки. Эмблемы / В.М. Рошаль. – М.: АСТ, 2005. – 1008 с.
206. Энциклопедический словарь экспрессионизма / гл. ред. П.М. Топер. – М.: ИМЛИ РАН, 2008. – 736 с.

Электронные ресурсы

207. Иоанн Златоуст, Слово святого Иоанна Златоуста на день усекновения главы Святого Предтечи Господня Иоанна [Электронный ресурс] / Иоанн Златоуст. – Режим доступа: <http://www.pravoslavie.ru/put/040910143251.htm>.
208. Ницше, Ф. Так говорил Заратустра. Книга для всех и ни для кого [Электронный ресурс] / Ф. Ницше. – Режим доступа: <http://www.nietzsche.ru/works/main-works/zaratustra/antonovsky/>.
209. Эдшмид, К. Об экспрессионизме в литературе (Речь, прочитанная в Берлине в декабре 1917-го в «Немецком обществе имени 1914 года») [Электронный ресурс] / К. Эдшмид // Крещатик. – СПб.: Алетейя. – 2012. – №2. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/kreschatik/2012/2/d30.html>.
210. Werfel, F. Gedichte Der Gerichtstag [Electronic resource] / F. Werfel. – Leipzig: Kurt Wolff Verlag, 1923. – Mode of access: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/der-gerichtstag-8757/2>.