

СТУДИИ ВЪРХУ ГЪОТЕВИЯ „ФАУСТ“*

ДЪОРД ЛУКАЧ

Пушкин нарича „Фауст“ Илиада на модерния живот. Отлично казано, но за да го конкретизираме правилно, трябва само да подчертаем думата модерен. Защото за разлика от античността в съвременния живот не всички характеристики на идеята и художественото изображение могат да се изведат непосредствено от гледна точка на човека. Философската дълбочина, съвкупността на обществените и човешките категории и художествената завършеност в тази творба не са обединени с естествена непринуденост, а встъпват по-скоро в бурно стълкновение. Гьотевият синтез на противопоставящите се тенденции е породил едно в пълния смисъл на думата неповторимо творение. Сам Гьоте го нарича „несравнимо произведение“.

Разкрива се съдбата на един човек, ала съдържанието на творбата е участта на цялото човечество. Пред нас се поставят най-важните философски проблеми на една велика преходна епоха, но не отвлечено, а неделимо свързани с пластични и вълнуващи (или поне ярко декоративни) изображения на най-съкровени човешки отношения. А отношенията стават все по-проблематични. Ненарушеното конкретно-духовно единство надделява само в първата част. Идейното съдържание, разкриването на обществено-историческите и натурфилософските зависимости все повече обременяват и дори взривяват конкретното единство на формите и образите. Такъв е общият процес в развитието на литературата през XIX век, който разрушава завършеността и красотата на света на формата, принася ги в жертва на неумолимостта, присъща на новия велик реализъм, и така поставя края на „класическия период в изкуството“.

Неслучайно втората част на „Фауст“ е завършена почти едновременно с появата на „Шагренова кожа“ на Балзак: реализмът, заместил „класическия период“, се ражда в тази творба във все още фантастично-романтични форми, докато в другата великият реализъм на „класическия период“ си взема сбогом във фантастично-алегоричните форми. При Балзак имаме една фантастична прелюдия към модерния роман, в която намира израз реално-призрачното в капиталистическия живот. При Гьоте — фантастичен финален акорд на последния период на формална завършеност в буржоазната литература. Както Балзак, така и Гьоте изживява наплива на новия живот, рушенето на дигите на старите форми от този буреносен прилив. Но Балзак се

* Из: Д. Лукач. Литературни портрети (подготвяна за печат от ДИ „Народна култура“).

стреми да вникне във вътрешните силви линии на наплива, за да извлече нова епическа форма от познанието за тях, докато Гьоте се заема да регулира този вихрен поток, използвайки стари, реконструирани форми.

Ала последното не може да се постигне адекватно. Колкото и парадоксално да звучи, окончателното решение на Балзак е по-близо до големите, модерни традиции на епоса, отколкото „Фауст“ — до която и да било традиционна форма. Границите на епоса или драмата биват разчупени още в първата част, но в по-голяма степен — във втората, която не е нито драма, нито епос, а още по-малко съвкупност от описания на настроението, каквито по-късно, изхождайки именно от „Фауст“ (Ленау), създава деветнадесети век. Това е едно „несравнимо произведение“.

КЪМ ИСТОРИЯТА НА ВЪЗНИКВАНЕТО

Но за литературната история определеното „несравнимо произведение“ не е дефиниция, а проблем. „Несравнимостта“ престава да бъде просто курioз, обикновен биографичен факт единствено когато е непреходно отражение на важен исторически процес, когато не просто представлява индивидуален, отчаян изход от лично трудно разрешими или изобщо неразрешими проблеми, а се оказва необходимост именно поради своята неповторимост, поради това, че разчупва нормите.

Ето защо (а не само по чисто филологически причини) тъкмо при тази творба е важна историята на възникването. Старият Гьоте неведнъж е заявявал, че концепцията на „Фауст“ била твърдо установена за него още преди петдесет-шестдесет години. Между литературните историци съществуват големи разногласия относно верността на това твърдение. Според нас полемиката им е безполезна: Гьоте едновременно е прав, и не е прав. Несъмнено още на младини той е предугаждал във „Фауст“ творба с общочовешко значение, привлекли са го именно възможностите, заложили в легендата. Ала няма съмнение също, че не е създал същата творба, която се е мерзелеела в представите му на младини. Изграждането на „Фауст“ успоредно с живота и опита на Гьоте представлява не просто съзряване, развитие на първоначалния кън, то е същевременно и коренно преобразование. Ето защо непрекъснатостта в работата над „Фауст“ не противоречи на факта, че неведнъж Гьоте я изоставял за десетилетия, че дълго време смятал за неизбежно творбата му да си остане фрагмент, че успоредните записки на писателя говорят за първоначалното пълно отсъствие на единен план на „Фауст“, за създаването и подредбата по-скоро само на отделни сцени. (В някои случаи строгата им последователност дори не е била уточнена. Сцената „Гора и пещера“ се появява още във фрагмента от 1790 г., но намира същинското си място в творбата едва през 1808 г.) А и в значително по-късен етап продължават да възникват решителни промени, особено що се отнася до Еленината поява във втората част например, чиято драматургична мотивировка е довела до създаването на „Класическа валпургиева нощ“. Всичко това не изключва наличието на твърдо установена, макар и подлежаща на промени, основна идея. Особено при положение, че идеята в тази творба трябва да се схваща не като отвлечена формулировка, а като конкретна характеристика, като хо-

ризонт, като перспектива на развитието на героя. Като се запазват най-общите контури на неговата съдба, е могло едва забележимо, „скрито“ да се видоизменят проблемите и дори постепенно да се стигне до тяхната противоположност, без това непременно да разрушава единството на Фаустовия образ.

Легендата като основа е благоприятна за тази история на възникването. Горки действително има право, когато твърди, че легенди от рода на Фаустовата „не са „рожда на въображението“, а напълно закономерна и неизбежна хиперболизация на реалните факти“. Това са значими реални и исторически житейски тенденции, които народното поетическо съзнание е уловило в тяхната същина и на това стъпало е превърнало в образи. В такива образи младият Гьоте е съзрял живи, нагледни и осезаеми, ала все пак отразени в цялата им дълбочина най-съкровени проблеми на съответната епоха, съзрял е в тях същевременно възплъщение на най-болезнените въпроси на собствения си живот и собственото си време.

Отъждествяването на личната съдба с легендата и произтичащото от това постепенно, оригинално видоизменение на легендата не са следователно „интросекция“, неоправдано привнасяне на собствената индивидуалност в чуждия сюжет, а своеродно и самостоятелно доизграждане на самосъзнанието за националния живот и дори за живота на човечеството въобще. Епохата на Гьоте, и то на младия Гьоте, все още притежава способността за органично пре моделиране на фолклорните традиции на мита. Особено ранният Гьоте се отличава от повечето си съвременници и връстници с това, че тематично предпочита популярни митове (Фауст, Скитникът евреи, Прометей) или исторически образи, разработвани също в народното предание (Мохамед, Цезар, Гьоц фон Берлихинген) и притежаващи — ако не самия образ, то най-малкото съответния перид — аурата на народната традиция. С това Гьотевите теми рязко се отличават от тематично случайните драматизирани случки от историята или конкретните житейски преживелци в творчеството на „Буря и натиск“. Аурата на народната традиция е изключително благоприятна за големите теми. Тя позволява живо да се открие връзката на легендата със съвременността, без да се разруши органичната цялост на легендата, тъй като в големите теми неизменно се съхранява неотслабващото въздействие на фолклорната преработка и дейността на големия писател може да се превърне в законно продължение на създаването от поетическото съзнание на народа. А като органично продължение на народната традиция и самата нова концепция на индивидуалния творец носи в себе си възможността да съзрява и да се променя, като при това само преобразява човешките контури на главния герой, без да ги заличава.

Разбира се, легендата се променя през различните епохи. Отделните ѝ варианти се отличават с различна степен на живост, на вкременост в съвременността, а поради това и с различни възможности за вътрешно преобразование. Легендите, на които се опира младият Гьоте — с две решаващи изключения „Гьоц“ и „Фауст“, — са библейско-религиозни в най-широкия смисъл на думата или антични. Те са възникнали следователно от менажите се митологеми, първата от които господства от възникването на новата епоха до времето на Кромвел, ала въпреки големия първоначален успех на „Месия“ от

Клопшок¹ започва да отзвучава в Германия от времето на младия Гьоте; втората се превръща още в Ренесансовата епоха в знаме на обновяването в Европа, а в периода на Френската буржоазна революция и Наполеон — в основа на последната „героична илюзия“ в Западна Европа.

Не е чудно, че в Германия, която по това време се пробужда за духовен живот за пръв път от Реформацията и Селската война на сам, всички идеологически елементи на буржоазната революция (често пъти дори без да са осъзнати като идеологически) се носят, така да се каже, във въздуха и оплождат творчеството на младия Гьоте. Ала практическата незрялост на буржоазната революция, далечната перспектива на самото ѝ осъществяване отслабват жизнеността на старите легендарни сюжети, водят до избледняване на техните герои. Така от тези тематични кръгове младият Гьоте извлича само лирически фрагменти, само чувства и мисли; а емоционално възприетите мисли стават по-живи от действувашите хора.

Големи завършени творби възникват — и то неслучайно — от двете големи изключения, чиито сюжети не са общоевропейски, а специфично немски — „Гьоц“ и „Фауст“. Насочването към легендата и полулегендарното минало доказва дълбокия усет на младия Гьоте за актуалност в един по-висш смисъл на думата. Страсбургското му възхищение от „всичко готическо“ няма нищо общо със средновековието, не е белег за предвестничество на романтизма. С двете си големи и действително осъществени идеи от ранния период Гьоте се връща по-скоро към първите (и последни) грандиозни битки, в които Германия се стреми да се отърси от средновековието: към Реформацията, Немския ренесанс, към борбите между дребните владетели и аристокрацията, към Селската война.

Още в избора на тези теми се проявява гениалността на младия Гьоте: неговите сюжети нямат изолиран, чисто личен характер, а непосредствено произтекли от личното преживяване, спонтанно съвпадат с най-значителните национални тенденции. Гьотевата поезия връща духовното пробуждане на буржоазна Германия — авангарден пост на политическото ѝ пробуждане — към неговите корени: към епохата, в която някога се е прекъснала нишката на органичното развитие. Поетическото възкресяване на тази епоха е насочено в идеологически план към възобновяване на историческата нишка. Връщането към миналото представлява всъщност необходим трамплин към новото осмисляне на историческото наследство. (...)

Според схващането на младия Гьоте за историята „Гьоц“ и „Фауст“, чиито герои са „силни независими личности в дива анархистична епоха“, са исторически свързани както обективно, така и субективно: и двете творби засягат епохата на Реформацията; съвременен и двете в нагледна историческа форма дават израз на националния и политическия копнеж за свобода у младия Гьоте — копнеж, който с многостранността и дълбочината си, с патоса и ограничеността си бе символ на жаждата за освобождение през цял един период от време в Германия. Това, което бе „Гьоц“ за младия Гьоте по отношение на политическия и социалния живот, „Фауст“ бе по

¹ Фридрих Готлиб Клопшок (1724—1803), нем. поет, чиято новаторска лирика преодолява традициите на късния барок и предвещава („Месия“, 1748) някои тенденции на движението „Буря и натиск“.

отношение на всички мирогледни проблеми и тяхното отражение в живота.

Ето защо философски и политически замъглената диалектика на свободата в „Гьотц“ е важен ключ към въпроса, защо ранният вариант на „Фауст“ е трябвало да остане незавършен. Ограниченото схващане за немската история, за човешката свобода и нейния политически израз — ограниченост, която Гьоте споделя с най-значителните идеолози на своята младост Хердер и Юстус Мозер², — е не толкова плод на тесногърдието и сковаността на отделната личност, колкото неизбежен идеологически отпечатък от развитието на самата Германия. Докато в Англия и Франция на Запад и в Русия на Изток формирането на единна национална държава бе почти изцяло завършено, когато икономическият подем на капитализма постави на дневен ред буржоазнодемократичната революция, развитието в Германия съдържаше в себе си противоречието, че възникващото буржоазно общество тепърва трябваше да изгражда националното единство, че постигането на националното единство се превърна в основен въпрос на буржоазнодемократичната революция (Ленин).

Своеобразното положение в Германия — своеобразна последица от закъснялото развитие на капитализма — отслабва революционно-демократичните тенденции. В Германия на младия Гьоте не бяха на лице дори в зачатък плебейските маси, които наложиха на буржоазията демократичната революция (в Англия — пуританите, във Франция — якобинците). Ето защо идеологията и на най-напредничавия авангард не се отличаваше с омази дързост, която е така характерна за подготвителния период на революцията във Франция и Англия. Революционна дързост срещаме само у някои изолирани, лишени от влияние личности. Истинската програма на революционно-демократичното преустройство в Германия можеха да предложат едва теоретическите водачи на немския пролетариат — в „Комунистическия манифест“, в „Нов рейнски вестник“.

Затова и възобновената връзка с предходните революции намери последователен и исторически верен израз едва при тях, едва в „Селската война“ на Енгелс. Младият Гьоте не можеше да схване Селската война като демократична революция, а с това и последната като основа на свободна и единна Германия. Като повечето известни просветители Гьоте не приемаше революцията изобщо и особено демократичната революция. Изпитваше подобно на тях дълбока и топла симпатия към потиснатия народ и също като тях остро разобличаваше неговите потисници; проявяваше истинско разбиране към героичното тегло, както и към героичния отпор на отделни личности. Но революционното преобразуване „отдолу“, макар и на най-отвратителния обществен ред, го отблъскваше. Както Хобс на времето си и той виждаше в разбунтувалия се народ „*puer robustus sed malitiosus*“, „силен, но злонаведен момък“.

Въпреки тази непреодолима преграда Немското просвещение — късно възникнало и бързо развило се — твърде скоро възприе влиянието на плебейската критика на прогреса в капиталистическата цивилизация. Докато Лесинг бе настроен по същество критично и отрицателно към Русо, Хердер и Гьоте (както и младият Кант) вече му

² Юстус Мозер (1720—1794), нем. писател, историк и държавник, представител на Немското просвещение.

дължаха решително много. Разбира се, не можем да разглеждаме младия Гьоте просто като ученик на Русо. И все пак немският му патриотизъм, горчивината от разпокъсаността на отечеството се проявиха в русоистка по дух критика на победителите в Селската война, на ползуващите се от плодовете на Реформацията, на князете, на политиката в немските дворове, морала, културата и цивилизацията. Тази критика „отдолу“ се изрази при Гьоте в защита на демократичното дворянство в лицето на Гьоц, Зикинген и пр. и това замъгли перспективата, направи я неясна, доведе до идеализиране на реакционния герой от ранния му период, когато Маркс нарече „жалък човек“. Ала от тази плебейско-русоистка ненавист се роди безжалостна и правдива картина на света „горе“, света на малките дворове, на тяхната пустота и поквара, на дребнавию им егоизъм и погубване на най-добрите кълнове в немската нация. И макар контрастната положителна картина, здравословиюто „долу“ да бяха политически погрешно представени в лицето на дребното дворянство, повечето им хубави и чисти черти възплъщават буржоазно-плебейската простота и честност, съпротивата срещу псевдокултурата на дворовете. В това отношение „Гьоц“ стои между Лесинговата „Емилия Галоти“ и „Коварство и любов“ на Шилер, колкото и чужд да е младият Гьоте на изобличителния патос в тези две произведения.

За младия Гьоте рицарят разбойник Гьоц е само символ, олицетворение на неукротимата, неударжима потребност от свобода, свойствена на новия човек, на себеосъзнаващия се идеологически авангард на буржоазното общество в Германия. Слабата социална и политическа диференциация — „не можем да говорим нито за съсловия, нито за класи, а в най-добрия случай само за бивши съсловия и неродени класи“, отбелязва Маркс — води до изолация и откъснатост на идеолозите. Враговете ясно се очертават пред тях в лицето на дворцовия феодализъм. Като буржоазни революционери те се стремят да премахнат тесногърдието на възникващата буржоазна класа. Но масата интелектуалци се отдава отчасти на дворцовата зараза, отчасти на беспочвеното епигонство на плоското просветителство (и приспособяване към еснафството). Така възниква идеалът на „силната независима личност“. Тук именно се проявява и води до „победа на реализма“ поетическият гений на младия Гьоте — въпреки емоционалното си пристрастие към своя герой, въпреки идеализирането на образа му писателят ясно вижда не само поражението му, но и неговата неизбежност, въпреки пристрастието си художествено разкрива неговата социално-историческа определеност. Независимо от субективната оценка за съпротивата на Гьоц и нейния край тяхното художествено изображение е вярно и исторически неподправено. Ето защо, макар остро да отрича образа на Гьоц, Маркс дава положителна оценка на Гьотевата творба. Идеята за „силната независима личност“ е разгърната още по-обстойно и задълбочено във „Фауст“. Самата легенда изправя Гьоте пред необходимостта от универсална постановка на въпроса. В това отношение положително може да се вярва на късния Гьотев спомен, че още от самото начало целта му била да пресъздаде както „големия“, така и „малкия свят“, и обществения, и личния живот. А както показва по-късното й осъществяване (второ и четвърто действие на втората част), „големият свят“ във „Фауст“ може да бъде само светът, обрисувани в дворцовия живот в „Гьоц“. Отрицанието му е все така категорично и след петдесет-

шестдесет години, само илюзиите за рицарските „независими личности“ са изчезнали безследно: тук рицарите са едно отмиращо явление, каквото са и дворовете, и църквите и т. н.

Ала този възглед е плод на продължително развитие. Алюзиите за „големия свят“ в най-ранния вариант на „Фауст“ във фрагмента към „Скитника евреи“ показват, че всестранността в пресъздаването на немския шестнадесети век — епохата на родилните мъки и помятането, една нова Германия — през този период би могла да доведе само до едно уголемено копие на фона в „Гьоц“. Фауст от първия фрагмент би претърпял неуспех в този свят, така както Гьоц или Вертер загиват в сблъсък с възникналата от размириците нова Германия.

Разбира се, не само по тази причина „Фауст“ на младия Гьоте е трябвало да остане фрагмент. Няма доказателства, че първоначалната концепция на „Фауст“ не е била трагична, но няма и за обратното. Общото в историческия фон на „Гьоц“ и „Фауст“ се проявява в непосредствената им тематична разработка само на някои места, но все пак се отразява върху общата за двете ранни творби трагична атмосфера. Във „Фауст“ несъмнено са поставени далеч по-различни по обхват и дълбочина проблеми и неразрешимостта (респективно само трагичното решение) на общите социално-исторически въпроси далеч не изчерпва комплексите, които Гьоте е трябвало радикално да преосмисли, за да стигне до истинското ядро на „Фауст“.

Това са преди всичко въпросите за познавателното отношение към природата, за познанието изобщо и за връзката между познание и практика (а трите в крайна сметка съставят един-единствен въпрос). Още в легендата тези проблеми са поставени, но в изопачен вид. Неслучайно. Защото всички преработки на легендата са направени от „вража страна“, от лутеранци, страстни привърженици на Реформацията. Те преразглеждат ренесансовата легенда — трагичните конфликти на безграничните искания за всезнание, безпределна активност, неограничена наслада от живота, характерни за освобождения от средновековието човек — от гледище на религиозната греховност на подобни стремежи. Така те преиначават трагичните ренесансови герои, за да ги превърнат в пример за назидание.

Наистина първоначалната възвишеност и дълбочина на ренесансовата легенда все пак прозират зад изопачения ѝ облик, наистина един забележителен писател като Марлоу вече бе опитал да възстанови духа на първоизвора. Ала той не съумя художествено и философски убедително да възобнови първоначалната дълбочина на легендата; твърде често оставаше в плен на някои повърхностни, магьоснически, измамнически, фразьорски, магично-мистични черти на преработката, така че не успя да я превземе решително и трайно.

Великите немски просветители Лесинг и Гьоте не познаваха Марлоу и самостоятелно пристъпиха към легендата за Фауст, за да спасят истинското ѝ съдържание в духа на Просвещението. Такова обновяване бе несъмнено органично и оправдано. Защото Просвещението е действителният законен наследник на Ренесанса. Ала съвременен подобен опит неминуемо водеше до решителна промяна на основната концепция, защото повече от двувековното развитие междуременно бе поставило по съвършено нов начин всички важни проблеми (за творческата индивидуалност, доброто и злото, за познанието и живота и т. н.).

Според замисъла на Лесинг легендата претърпява коренна промяна в духа на зрялото Просвещение — съблазънта на злото се оказва просто мираж; Фаустовите приключения с дявола, съглашението му с него не са нищо повече от съновидение; а отношението между познанието и живота в крайна сметка не е проблематично.

Младият Гьоте се придържа много по-близо до легендата. Но проявявайки по-малко просветителски критицизъм от Лесинг, той същевременно показва — разбира се, само в зачатък — и друго, по-задълбочено отношение към злото и неговата противоречива роля в историята на човечеството. Тази двойственост отразява развитието на Немското просвещение. В резултат на определени тенденции към изживяване на Просвещението и при специфичните условия в Германия у младия Гьоте и у Хердер възникват първите кълиове на идеалистическата диалектика. Устремено към последния си върхов етап, буржоазното мислене понякога бележи повратни моменти в развитието си (често, разбира се, вътрешнопротиворечиви и само при видно повратни). Негово средоточие става кристализиращото съзнание за противоречието като основа на живота и познанието. Тук не бихме могли дори бегло да анализираме историческия развой на диалектиката в Германия. Ще изтъкнем само някои моменти: преди всичко обновеното от Хама³ схващане за *coincidentia oppositorum* (единство на противоречивото), което Хама и младият Гьоте смятат, че са възприели от Джордано Бруно; на второ място — скритото влияние на Вико⁴, чийто първи прочит в Италия напомня на Гьоте идеите на Хама, макар че последният е във всяко отношение само слабо ехо на големия италианец; накрая и неосъзнатата диалектика на самите велики просветители и особено диалектиката на Русо, както и влиянието на Спиноза в тази насока. Всичко това оказва най-дълбоко въздействие върху светогледа на младия Гьоте.

С Хама, Хердер и преди всичко с Гьоте Немското просвещение навлиза в нова, противоречива и по-висша фаза на развитие. Откритието, че противоречието е средоточие на живота и познанието, е неделимо свързано с историческото осветляване на целия живот. Развитие в природата и обществото се превръща в основен проблем, чието разработване отрежда на немците водеща роля в преустройството на философията, достигнало своя връх при Хегел — чрез създаването на една нова историческа наука. (...)

Първоначално въздействието на всички тези тенденции се проявява интуитивно и неизбистрено върху младия Гьоте. Емоционално възприетата им цялостност определя Гьотевото отношение към легендата за Фауст. Те тласкат фаустическата тема към глъбини и висоти, останали непостижими в „Гьоц“, ала с все същата сила я обвързват с епохата, тази на легендата и тази на Гьоте. Заниманията на младия Гьоте с Готфрид-Арнолдовата⁵ „История на еретичеството“, с

³ Йохан Георг Хама (1730—1788), немски философ и писател, чиято критика на просветителския рационализъм (разумът като неделимо свързан с интуицията и историческия опит) поощрява развитието на „Буря и натиск“.

⁴ Джовани Батиста Вико (1668—1744), итал. философ, създател на народопсихологията и спекулативната философия на историята, един от пионерите из историята.

⁵ Готфрид Арнолд (1666—1714), немски теолог, автор на „История на църквата и еретичеството“ (1699).

Парацелз, Хелмонт⁶ и др. представляват в идеен план изходна основа за възприемането на фаустическата тема, както автобиографията на Гьоц фон Берлихинген⁷ е отправна точка за драмата „Гьоц“.

Така младият Гьоте остава много по-близо от Лесинг до първоначалната легенда, и то не само като повече се придържа към определените моменти от действието в нея, но и преди всичко, като възобновява ренесансовия дух, първичното, заличено от лутеранските преработки, идейно съдържание. А обновяването произтича от духа на Немското просвещение, от възжеланията на епохата на преход към диалектичното мислене. Осъзнатото кристализиране на този нов светоглед изгражда основата за работата над „Фауст“, продължила през целия живот на Гьоте; етапите на кристализационния процес определят съдържанието и формата на различните фази от развитието на творбата. Характерно е при това, че философското развитие на Гьоте има решаваща роля за прехода към всяко следващо преобразуване; преосмислянето на историко-социалния комплекс съставя само част от неговата работа.

По-нататък подробно ще разгледаме резултатите от работата на Гьоте над най-важните проблеми и образи, продължила през целия му живот. Изпреварвайки анализа и с осъзната едностранчивост тук засягаме само онези особености, които най-добре изясняват по-съществените повратни моменти в съзряването на творбата.

Към тях трябва да отнесем преди всичко проблема за познанието, сцената със Земния дух, съставяща основното философско съдържание на най-ранния вариант на „Фауст“. Породилният се стремеж към диалектично мислене първоначално рязко, пряко се сблъсква с метафизичния начин на мислене. Емоционално възприеманият нов метод на мислене тласка младия Гьоте към безусловно отрицание на кабинетното, схоластично и метафизично мислене; в това Гьоте силно се доближава до първите натурфилософи от Ренесансовата епоха, отхвърлили тогавашното кабинетно мислене. По такъв начин той съумява да вложи в своя ренесансов герой най-дълбоките конфликти на собственото си развитие като мислител, без да фалшифицира историята. През този период Гьоте е все още твърде далеч от по-късното си разбиране за тясната връзка между интелект и разум, от включването на интуитивното знание в общия процес на познанието, от правилното схващане за неотменната необходимост на рефлексията и нейните категории и същевременната неизбежност на превъзможването ѝ. Ето защо подобно на Хаман, Якоби⁸, Лафатер⁹ и други свои съратници от ранния период Гьоте рязко противопоставя като взаимноизключващи се интуитивното знание и разчленяващата рефлексия. Неговата все още предимно емоционално възприета представа за диалектиката се свежда до овладяването на движещото и раздвижено единство на света при безусловно отхвърляне на разделител-

⁶ Похан Бантис Хелмонт (1579—1614), фламандски лекар и природознатеател, привърженик на известния немски лекар и философ Парацелз (1493—1541).

⁷ За създаването на „Гьоц фон Берлихинген“ (1773) Гьоте използва публикуваната през 1731 г. автобиография на рицаря Гьоц фон Берлихинген (1480—1562).

⁸ Фридрих Хайнрих Якоби (1743—1819), немски писател и философ, тясно свързан с движението „Буря и натиск“.

⁹ Похан Каспар Лафатер (1741—1801), швейцарски философ, поет и протестантски богослов, създател на учението за физическата.

ните класификации на интелекта и в пълен противовес на тях. Но докато Хаман, както и повечето съвременници на младия Гьоте остават на това стъпало в своето интуитивистко учение и стигат до реакционни изводи, Гьоте търси пътя към истинското познание на раздвижената противоречивост на живота. „Поезия и истина“ свидетелства, че това търсене и неминуемо свързаното с него отрицание на тогавашната наука представляват най-значителният изходен момент в насочването към легендата за Фауст. Но още в този ранен етап проличава критичната предпазливост на младия Гьоте. Неговият Фауст извървява докрай пътя на търсенето, и то далеч по-решително, отколкото самия Гьоте. От тази решителност произтича и трагизмът на сцената със Земния дух. Копнежът на Фауст е такъв, какъвто е и копнежът на младия Гьоте — по една философия на природата, която да води до пълно съпричастие с раздвижеността на природата, която да надмогне чисто съзерцателното, мъртво-обективното начало, необвързаността на познанието за природата с човешката практика. Ето защо след опияняващото познание на макрокосмическите зависимости, изпълнен от дълбоко разочарование, Фауст изповядва в духа на ренесансовата натурфилософия:

Величествена гледка! Ала гледка само!
Къде да те докосна, естество голямо...¹⁰

Копнеещ да се домогне до познанието, Фауст призовава Земния дух. Но тук се разкрива трагична пропаст. Напразно Фауст чувства безкрайно родство със Земния дух, чиито думи цитира — духът безжалостно го отхвърля:

„Приличаш на духа, когото ти разбираш,
не на мен.“

Трагичен дух изпълва най-ранния вариант на „Фауст“, също както и „Гьоц“. Неслучайно, както ще видим по-нататък, ранната разработка на трагичния конфликт между мъжа и жената достига неговата най-остра, болезнена форма в трагедията Гретхен. Именно тя преобладава в първата редакция на фрагмента, в най-ранния „Фауст“. И още тук — разглеждаме ли любовната трагедия сама по себе си — е представена в завършения си вид. Всичко, което е добавено впоследствие, само уточнява мястото на тази трагедия в големите историко-философски зависимости в миросгледа на зрелия Гьоте. Но без тях тя неминуемо има трагично-мрачен колорит. Напълно логично е, че във финала на най-ранния „Фауст“ остават да звучат само думите на Мефистофел за Гретхен: „Осъдена е тя!“; отговорът на „глас отгоре“: „Спасена!“ се появява едва в окончателната редакция от 1808 г.

В периода преди подновяването на работата над „Фауст“ Гьоте изпълнява министерска длъжност във Ваймар, последвана от бягството му в Италия. Гьотевият опит да пренесе своя светоглед върху политическите си начинания завършва неуспешно и води до дълбоко разочарование; но същевременно, както винаги — и до значително обогатяване на познанията, на историческия и социалния му хоризонт, резултатите от което обаче се проявяват значително по-късно. Ваймарският период представлява също така период на решително насочване към системни занимания с естествените науки, на надмогване

¹⁰ Цитира се по: И. В. Гьоте, „Фауст“, прев. Д. Статков, С., 1966.

емоционалния интуитивизъм от младостта. Първоначално тези занимания са свързани с практически нужди, ала още във Ваймар и Италия водят до важни открития в областта на новото естествознание, до схващането на природата като единен процес на развитие (откриването на междучелюстната кост, на пратина растение и т. н.).

Ако плодотворните кълнове на окончателния му светоглед започват да съзряват през ваймарския период, то престоят в Италия позволява на Гьоте преди всичко да възстанови, да укрепи своята личност, да се върне към творчеството, да възобнови неведнъж прекъснатата си писателска дейност. Ето защо никак не е случайно, че в Италия неговата продуктивност се изразява главно не в създаването на нови творби, а в завършването на стари фрагменти, започнати през и дори преди ваймарския период: „Ифигения“, „Егмонт“, „Тасо“ и „Фауст“.

От всички тези произведения само „Фауст“ остава незавършен, и то отново неслучайно. Работата над ранния фрагмент свидетелства за коренна промяна в миросгледа, но все още не и за способността да се приложи тя докрай. Сцената „Гора и пещера“, както и първият фрагмент на диалога между Фауст и Мефистофел вече недвусмислено показват накъде води промяната: по-късната творба с общочовешко значение започва да придобива своите контури, планът на „Фауст“ започва да надраства чистия трагизъм на най-ранния вариант на „Фауст“. А както ще видим по-нататък, това не се изразява в повърхностно надмощване на трагизма. Гьотевото творчество съдържа поне толкова и също така дълбоки трагедии, както и това на други забележителни писатели. („Егмонт“ и „Тасо“ придобиват окончателната си форма именно през този период.) Но трагичното вече не е последен принцип за Гьоте; той разглежда развитието на света като победоносен път през единични трагедии.

Промяната проличава най-ясно в новата сцена „Гора и пещера“. (Много характерно за преходното състояние на Гьоте по това време е, че тази сцена, решаваща за трагедията Гретхен, във фрагмента от 1790 г. все още има чисто случайно място, а това нарушава психологическия ход на трагедията; едва през 1808 г., непроменена, но намерила точното си място, тя поема функцията на светогледен и драматично-човешки повратен момент.) Тук ще засегнем само чисто светогледната страна. С бягството си към природата Фауст стига сега до съвършено различен отговор на своя въпрос към Земния дух. Думите на Фауст отразяват новото схващане на Гьоте за природата, придобито във Ваймар, а доразвито и задълбочено в Италия. Те се отнасят пряко до Земния дух и представляват непосредствено философско и поетическо продължение и превъзможване на първия трагичен досег в най-ранния „Фауст“:

Възвишен дух, ти всичко, всичко даде,
каквото те помолих! Ненапрочно
във пламък своя образ ми показа,
природата за царство подари ми
и сила да я чувствавам с наслада.
Из нея ти ми позволи да бродя
не само със учудване студено,
а да проникна в нейното сърце,
тъй както във сърцето на приятел,

С това е направена първата стъпка към превръщането на „Фауст“ в онази творба с общочовешко значение, която имаме днес пред себе си. Ала в Италия и през последвалия период във Ваймар Гьоте все още далеч не е могъл да оползотвори всички изводи от новото си светоусещане, художествено и философски да ги приложи към всички явления в природата и човешкия живот. За да стигне до това, е трябвало да преживее политическите преобразования на Европа от избухването на Френската революция до падането на Наполеон, а също да осъзнае и възприеме раждащата се нова диалектическа философия в Германия.

След завръщането си от Италия Гьоте като че ли поема противоположен път и в политическо, и във философско отношение. Той е ужасен, направо потресен от Френската революция; подчертава, а често дори надценява емпиричния характер на природонаучните си изследвания, стреми се да се предпази от влиянието на философските обобщения. Понятно е, че в този преходен период общочовешката творба „Фауст“ не е могла да бъде завършена: фрагментът от 1790 г. е в известен смисъл още по-незавършен, отколкото най-ранния „Фауст“. Както посочихме, той съдържа отделни важни сцени, открояващи посоката на по-нататъшното развитие, но без Гьоте да е съумял да разкрие философското и художественото значение на новите моменти и техните последици. От друга страна, долавяйки започналото превъзможване на чистия трагизъм в най-ранния „Фауст“, той изоставя финалните сцени на трагедията Гретхен; фрагментът завършва със самата трагедия, без тя да е придобила органичен художествен финал.

Реалността твърде скоро показва, че повърхностните симптоми, разкриващи новия етап от развитието на Гьоте, са само измамна привидност, забулваща решаващите, засега скрити течения. Не е възможно подробно да разгледаме промените в отношението на Гьоте към Френската революция, налага се отново да посочим само някои показателни моменти. Особено важно е при това, че първото голямо потресение на Гьоте е породено не от самата Френска революция, а от скандала с огърлицата (1785), разкрил пред Гьоте дълбоката корупция на управляващата върхушка във Франция, прогнилостта на целия режим. Общозвестно е, че Гьоте не приема плебейските тенденции във Френската революция. Ала известно е също, че още при канонадата край Валми (1792) той ясно съзира началото на една нова епоха в световната история. И само няколко години по-късно започва да гледа на създаденото от Френската революция ново буржоазно общество и на неговата държава с растяща симпатия, която достига връхната си точка в преклонението пред Наполеон, в заставащото на негова страна и срещу тогавашна Германия. Кое то означава, че Гьотевото отрицание засяга само плебейските методи на осъществяване на революцията, само определени плебейски искания; но към същественото социално съдържание на Френската революция той се отнася с все по-голямо одобрение. (...)

В още по-голяма степен само привидни са антифилософските тенденции у Гьоте след пътуването му в Италия. Твърде скоро успоредно на дружбата с Шилер за Гьоте започва период на усърдно изучаване на немската класическа философия от най-значителния й етап на развитие: когато се изявяват Фихте и младият Шелинг, когато биват създадени Шилеровите естетически съчинения, когато започва преходът

на немската философия от субективния идеализъм на Кант и Фихте към обективния идеализъм на Шелинг и Хегел и възниква идеалистическата диалектика. Гьоте не се присъединява безрезервно към което и да било течение в тази философия, но искрено симпатизира на натур-философските търсения на младия Шелинг, а по-късно стига до значителни сходства в мисленето си с обективната диалектика на Хегел. Доколкото антифилософските тенденции след пътуването в Италия са чисто повърхностно явление, просто привидност, най-ясно проличава в литературния отзвук на фрагмента „Фауст“ от 1790 г. Литературните среди го приемат хладно: известният филолог Хейне¹¹, Виланд, Шилеровият приятел от младини Хубер¹², както и самият Шилер през своя дофилософски период се отзовават критично и съдържано, докато всички известни представители на класическата немска философия — Фихте, Шелинг и Хегел — възторжено приемат фрагмента и веднага съзират значението му на общочовешка творба. А положителният отглас не се изчерпва само с водещите умове на философската революция, той се разпростира по-скоро и сред всички привърженици на движението. През 1806 г. Гьоте води разговор с историка Луден¹³, който го запознава с въздействието на фрагмента „Фауст“ върху философската младеж от годините на своето следване. Учениците на Фихте и Шелинг твърдели следното:

„Когато един ден бъде завършена, тази трагедия ще изразява духа на цялата световна история; тя ще бъде правдиво отражение на живота на човечеството, обхващайки неговото минало, настояще и бъдеще. Фауст представлява идеалното възплъщение на човечеството; Учениците на Фихте и Шелинг твърдели следното:

Напомняйки за Данте, те наричали фрагмента „divina tragaedia“¹⁴. Видно е, че отзвукът на трагедията сред представителите на философското движение се покрива с развитието на самия Гьоте, което очертахме по-горе. Макар Гьоте сега вече съзнателно да се насочва към философията, той — нека повторим — не се присъединява безусловно към никоя от възникващите системи, ала позволява да бъде оплоден от общия процес на новата обективна диалектика. Неслучайно този преход води същевременно до окончателното скъсване на Гьоте с тенденциите от младостта, както и с техните идейни и литературни представители, преди всичко с Хердер. Но това засяга само определени специфични тенденции на късната фаза от Немското просвещение. Неговата философия представлява прерастване на просветителското мислене в диалектиката, при което наследството на Просвещението се съхранява далеч по-непокътнато, отколкото дори при Хегел: радикалното скъсване, характерно за Шелинг, е напълно чуждо на Гьоте.

С това той представлява живият мост, органът на индивидуално пренасяне на идеологията от осемнадесети век в идеологията на деветнадесети. В това се крие неповторимостта на миросгледната му позиция: традицията на Монтезкьо и Волтер, Дидро и Русо никога не

¹¹ Кристиан Готлоб Хейне (1729—1812), немски филолог, известен със съчиненията си в областта на средновековната литература, митологията, изкуството и историята на културата.

¹² Лудвиг Фердинанд Хубер (1764—1804), немски писател.

¹³ Хайрих Луден, (1778—1847), немски философ, оказал с либералните си идеи голямо влияние върху възникването на немските студентски сдружения.

¹⁴ Божествена трагедия (итал.).

загасва у него (както и някои тенденции на материализма), ала цялото му развитие извежда до Хегел и Балзак, а нерядко се докосва и до умонастроенията на утопистите.

Осъзнаването на този философски преврат съставя идеологическата основа за завършването на първата част на „Фауст“ (1806 г., публ. 1808). Това, което във фрагмента е само загатнато, тук се превръща в художествена реалност. Гьоте създава първите големи диалози на Фауст и Мефистофел и през тяхната призма изяснява преди всичко истинската роля на Мефистофел в трагедията Гретхен: тази трагедия престава да бъде център, тя се превръща в решаващ трагичен етап от житейския път на Фауст, от пътя на развитието на човечеството. „Пролог в небето“, издигащ голямата битка между доброто и злото над съдбата на отделния човек, също възниква едва през този период. Едва сега „Фауст“ недвусмислено се очертава като творба с общочовешко значение; едва от тази нейна концепция и преработка на първата част възниква безусловната необходимост от завършващата втора част.

И работата над втората част действително започва още през този период. (Гьоте работи главно над епизода с Елена, но по същото време са възникнали навярно и други откъси.) Ала все пак, преди да бъде завършена втората част, отново настъпва продължително прекъсване. Едва около 1816 г. се подновява сериозната работа върху детайлната композиция и същинското изложение, но тя е доведена докрай едва през последните години от живота на Гьоте. Никак не е случайно при това, че онези моменти от творбата, които в политическо, социално и историческо отношение са близки до света на „Гьог“ (първо и четвърто действие във втората част), най-късно придобиват окончателната си редакция. При тях Гьоте е трябвало да изживее най-тежките си вътрешни борби, преди окончателно да изясни схващането си за историята. Финалът на цялото произведение е бил напълно ясен по същество и готов значително по-рано, както и епизодът с преминаването на Фауст през възродената античност.

Старият Гьоте определя смисъла на действието във втората част като „наслада от делото и наслада от творчеството“ за разлика от „насладата от живота“ в първата част. Но за да се обхванат и избистрят философски и художествено първите две, е било нужно да се стигне до окончателно становище за целия исторически период от Френската революция до Реставрацията, до перспективни изводи за капиталистическото развитие. Защото само на тази основа е било възможно напълно да се преодолее схващането за историята от периода на младостта, намерило художествен израз в „Гьог фон Берлихинген“. Както вече отбелязахме, политическите и социалните елементи във втората част разкриват света, показан и в ранната драма. Но схващането за историята и историческата перспектива коренно се е променило. В съответствие с това и пресъздадената историческа картина надхвърля тесните, специфично немски рамки, ала без да заличава специфично немския ѝ характер: Гьоте вече не само разобличава особените прояви на упадък на немския феодализъм, но и рисува задълбочена, обхватна картина на разпадащия се феодализъм, на загниването му в дворцовия живот и успоредно с това разкрива факторите, довели до действителното му премахване — капиталистическото развитие на производителните сили. Ето защо Гьоте е имал право да заяви пред Екерман, че основната концепция и на втората част

била изградена отдавна. „Но — добавя той — това, че пиша втората част едва сега (1829), след като много повече си изясних светските въпроси, е само от полза за творбата.“

ДРАМАТА НА ЧОВЕШКИЯ РОД

Във фрагмента от 1790 г. е включен диалог между Фауст и Мефистофел, който започва с програмните за новата редакция на цялата творба думи на Фауст:

... това, което е на всички хора дял,
за мен дълбоко щастие да стане!
В тъга и радост като тях да чезна
и да позная всеки връх и бездна —
тъй всички тях да побера във мен
и като тях да рухна поразен!

Тези думи ясно изразяват специфичната постановка на въпроса, превърнал „Фауст“ в неповторима творба с общочовешко значение: в центъра ѝ е поставен индивид, чиито преживявания, съдба и развитие трябва да представляват същевременно развитието и участието на целия род.

Необходимо е да доуточним това твърдение. Защото всеки правдиво и много типично пресъздаден художествен образ засяга проблемите на цялото човечество. Но ги засяга, така да се каже, само с една страна от своя характер, само като израз на цялостното си художествено съдържание, само като обхватно обобщение на цялото произведение. А за да бъде правдиво пресъздаден и като човек, всеки литературен герой трябва да бъде специфичен, особен, той трябва само да загатва общото. Но, от друга страна, педантичният, енциклопедичен стремеж към отражение на целия свят, на целия световен процес разрушава поетичната живост на образите и ситуацията. Нещо подобно се наблюдава дори при един такъв голям писател като Милтън, а и при Клопшток. Докато при Данте единството на процеса, йерархията или обективната действителност са разкрити само чрез субективните настроения и размисли на героя от първо лице и неговите водачи Вергилий и Беатриче — живото пълнокръвие, човешкото вълнение, вътрешният драматизъм на пресътворения свят намират израз в многобройните конкретни образи, които се нижат пред погледа на Данте.

Що се отнася до трагедийната тема във „Фауст“, то тук — независимо от секулярно обусловената противоположност — „божествена“ и „човешка комедия“ се доближават. Фаустовата одисея от злощастие до избавление трябва да представлява, така както е показана, съкратено възпроизвеждане на самото човешко развитие, без при това да са заличени индивидуалността, историческата и човешка конкретност на героя, без отделните етапи от неговия път да са размити от отвлечен абстрактен универсализъм.

Тази концепция откроява „Фауст“ от другите големи шедеври на епоса и драмата и го превръща в „несравнимо произведение“. По наглед парадоксален, ала всъщност напълно естествен начин обаче само тя ни позволява да вникнем в скритите зависимости на композицията, да открием историческите корени на творбата.

Гьотевият „Фауст“ и Хегеловата „Феноменология на духа“ са

взаимносвързани в качеството си на двете най-големи постижения в областта на художественото творчество и мисленето през класическия период в Германия. (Интересно е да се отбележи, че „Феноменология...“ е завършена почти по същото време, през 1807 г., когато и първата част на „Фауст“.) Важната за анализа ни методологическа страна на Хегеловото произведение Енгелс характеризира като „паралел на ембриологията и палеонтологията на духа“, като „развой на индивидуалното съзнание на различните му стъпала, схванато като съкратено възпроизвеждане на стъпалата, през които исторически е преминало човешкото съзнание“.

Но Хегеловата „Феноменология“ е само най-изразителният продукт, обемащ всички тенденции на епохата и достигнал максимално високо за времето си равнище. Теченията, довели до него, се наблюдават значително по-рано. Още с Хердеровите „Идеи“¹⁵ е направена първата крачка към него, ала тя е безуспешна, защото Хердер не съумява да вникне в диалектическите проблеми. Кълнове на идеята за историята, съкратено възпроизвеждаща се в индивида, наблюдаваме при Кант и Фихте от представителите на идеалистическата диалектика; Шелинг схваща историческия процес в природата и обществото вече като „одисея на духа“, като завръщане на духа към самия себе си и разглежда етапите на философското мислене от възприятието до адекватното познание на света като епохи.

Но всички тези тенденции са все още само в зародиш, същинска завършеност, последователно методологическо приложение те придобиват едва в Хегеловата „Феноменология“. В нея се кръстосват и преплитат три взаимозависими концепции за историята: на първо място, историческото израстване на отделния човек от елементарното възприятие на света до завършеното философско познание за него; на второ място, историческото издигане на човечеството от най-примитивните му начала до висотата на културата в епохата на Хегел, до Френската революция, преодоляването ѝ в периода на Наполеон и новото общество, родено от този земеръс. И, на трето място, схващането на цялото това историческо развитие като дело на самия човек: как човекът създава самия себе си благодарение на своя труд. Изтъквайки величието на Хегеловото произведение, Маркс подчертава, че Хегел „вниква в същността на *труда* и разглежда конкретния човек — истинен, защото е реален — като продукт на *собствения му труд*.“

Този процес е възможен според Маркс само защото човекът „проявява ... действително всички свои *родови сили*“. Тези думи могат да послужат и като общофилософска формулировка на проблема във „Фауст“. Как възникват, как се развиват родовите сили у отделния човек, какви препятствия преодоляват, каква е тяхната съдба, как даденият природен и историко-социален свят като независима от човека реалност въздейства върху него и как същевременно е продуктът или (що се отнася до природата) обектът на неговата себезграждаща дейност, от къде изхожда и накъде извежда този път — това е темата на „Фауст“.

Естествено при Гьоте индивидът е в още по-голяма степен непоследователен носител на очертанния процес, отколкото при Хегел. За Хегел индивидуалното съзнание е съкратено отражение на разви-

¹⁵ Идеи към философията на историята на човечеството (1784).

тието на рода; затова отделните етапи на развитието са въплъщени във философски прегнанти, индивидуално характеризирани „образи на съзнанието“. Но когато родовата съдба трябва да се представи съкратено възпроизведена в индивидуалната, абстрактната верига от последователни категории и етапи на съкратено предаденото родово развитие вече не може да обладава обективната логическа последователност и разчлененост на абсолютната философия. Този неин порядък ще трябва да бъде нарушен и заменен с друг, нов порядък, обусловен от развитието на индивидуалното съзнание. Макар че за нормалното логическо мислене това изглежда като някакъв произвол, новият порядък, съкратеното отражение на цялото (рода) в единичното, необходимостта от привидно преиначеното отражение ще се разкриват от съкращението, от собствената логика на това развитие.

Обърканата плетеница на „образите на съзнанието“ във „Феноменология на духа“, където след „Рамо“ на Дидро е поставен парижкият *terreux*, а след него Антигона става понятна, ако я разгледаме от тази гледна точка, от логиката на съкращението, и ако различим строгия принцип на подредба в конкретните етапи. По този начин е изградена и композицията на „Фауст“. Гьоте неизменно се е противопоставял на мнението, че се е стремил да въплъти някаква „идея“ във „Фауст“. Изявленията му само привидно противоречат на съпротивата му срещу чистите емпирици. Така например, когато историкът Луден отхвърля философското обяснение на фрагмента от 1790 г. и изтъква, че човек трябва да се придържа към единичното, Гьоте припомня усилията на философите да открият идейния център на творбата му. „А какво породил в тях тази потребност? Несъмнено все пак самият фрагмент. Единичното, което Вас, изглежда, Ви задоволява, за други се оказва недостатъчно и ето че те все пак не са захвърлили произведението, а са го запомнили или навярно дори отново са се върнали към него. Следователно произведението съдържа нещо, някаква непрекъсната нишка, която насочва към средището, към идеята, разкриваща се в цялото и в единичното.“ Гьотевите думи недвусмислено сочат в какво се изразява представата му за художествената идея: тя е невидимо средище, в което е центриран основният проблем на схващането му за света, в което взаимовръзката между моментите става прегледна и понятна, без да е изрично посочена или абстрактно заявена, в което тя придобива характера на обобщение за рода, без да губи непосредствената конкретност на индивидуалната характеристика.

Гьотевата композиция постига — не механично, не схематично — вътрешната си правдивост благодарение на покритието между проблемите на развитието на индивида и на рода. Писателят изхожда от индивида Фауст и тази отправна основа трябва да проличава в цялата творба, иначе би се разрушило единството на отделната личност. Но диалектичното движение в отделните етапи на развитие, тяхната последователност, прескочените ненужни или подразбиращи се междинни етапи, това диалектичното движение вече надхвърля индивида и неговата правдивост е заложена в социално-историческото, в антропологическото развитие на самия род.

Диалектичното двуединство на индивид и род, превърнато в художествено-органично единство, поражда фантастиката в изграждането на действието. Понякога цялото действие застива, когато индивидът нетърпеливо разтърсва затворническите решетки на отблъск-

ващата действителност и стремглаво се понася напред, когато в развитието на рода се осъществява скок. Във „Фауст“ наблюдаваме такива фантастични, скокообразни субективно-обективни време и хронология, каквито и във „Феноменологията“. Гьоте и сам осъзнава това. По повод публикуването на откъса с Елена (1826) той пише на Вилхелм фон Хумболт: „Отвреме-навреме продължавах работата си над творбата, но не можех да я приключа другояче, освен като едно изобилие от епохи, тъй че сега творбата ще обхваща цели 3000 години, от падането на Троя до превземането на Мисолонги. В един по-висш смисъл това също може да се приеме за единство на времето; ала единството на мястото и на действието са спазени най-точно и в общоприетия смисъл.“

Фантастиката се корени именно в реализма на Гьоте. Писателят никога не подчертава прекомерно родовите черти, не допуска те да придобият самостоен характер спрямо индивида, нито да заличат своеобразието на отделните герои. Гьоте разглежда реалността на човешкия род трезво и реалистично: „Разумният свят трябва да се разглежда като величествен, безсмъртен индивид, който безспирно способствува за утвърждаването на необходимото, а така овладява дори и случайното.“ Именно по време на работата си над „Фауст“ пише на Шилер, че природата „е непостижима за човешкото знание тъкмо защото си остава непонятна за отделния човек, макар цялото човечество несъмнено да е способно да я проумее“. Фантастиката на родовото, възникнала на тази светогледна основа, служи за изграждането на реална, но лишена от натуралистичен педантизъм среда, при което фантастичната ситуация и съзрелите благодарение на нея индивидуални характери непринудено издигат проблемите на висотата и типологията на родовостта.

Така пътят на художествената „феноменология“ на човешкия род в индивидуалното съзнание и съдба на Фауст е волен, раздвижен, чужд на педантичната логика, на педантичната „цялостност“, необвързан и романтично неопределен, баладично прескачащ междинните етапи, но същевременно показан като исторически и социално дълбоко необходим и тъкмо затова човешки неподправен: обемаш еднакво и индивидуалността, и рода.

Гьоте нарича „Фауст“ трагедия. Всъщност творбата е нещо много повече: тя е едновременно определяне и снемане на трагичното. Индивидуалната съдба на Фауст обхваща повече от една трагедия (Земния дух, Гретхен, Елена, финалът), но по отношение на родовото развитие всяка една от тях представлява само преходен етап. Това гледище на Гьоте нерядко се е тълкувало неправилно, понякога и от самия него. В писмо до Шилер Гьоте отбелязва, че трагедията предполага „патологичен интерес“, а той бил убеден, че „самият опит“ да пресъздаде нещо трагично може да се окаже „пагубен“. В този случай Шилер вниква в характера на Гьоте по-добре от самия него. „Във всичките Ви творби — пише той — аз откривам цялата трагическа сила и дълбочина, които биха били достатъчни за една съвършена трагедия; във „Вилхелм Майстер“ е заложена, що се отнася до чувството, повече от една трагедия.“ И добавя в заключение, че ако Гьоте не съумее да напише трагедия, то „причината сигурно не е в поетическите предпоставки“. Няколко десетилетия по-късно, когато завършва втората част, Гьоте много повече си е изяснил гледището

си за трагичното. Той пише на Целтер¹⁶, че „непримиримото“ му изглеждало „просто абсурдно“ и „чисто трагическият случай“ не го интересувал поради това.

В тези думи вече напълно осъзнато е посочено философското място на творбата с общочовешко значение. Гьоте е дълбоко чужд както на фалшивото дълбокомислие, на едностранчивия песимизъм на XIX век (назоваван често пантрагизъм), така и на плоския оптимизъм на либералната литература и философия през същата епоха, които изцяло отричат трагическата необходимост или в най-добрия случай се мъчат да я субективизират. Пътят на рода не е трагичен, но минава през безброй обективно необходими индивидуални трагедии.

Както Гьоте, така и Хегел изповядват вярата на Просвещението, че човешкият род може да се усъвършенствува безгранично, след като веднаж се е освободил от оковите на средновековието. И двамата многократно са изразявали това свое убеждение. Да припомним отново Гьотевото изявление за битката край Валми, както и пасажа за „прекрасното утро“ на Френската революция в Хегеловата философия. Но просветителската вяра в напредъка на човешкия род съществено се променя при тях и добива своя специфика вследствие на преживените исторически събития. Конкретните противоречия на капиталистическото общество, родено от Френската революция, застават в центъра на тяхното световъзприятие и размисъл за света. Те не желаят нито да прикриват или смекчават тези противоречия, нито да признаят дисонанцията им характер за последен принцип на историята. С това е достигнат възможният максимум на *буржоазното* виждане за напредъка на човечеството; едва социалистите утописти като Фурне съумяват да издигнат на по-високо стъпало възгледа за противоречията на досоциалистическата епоха и особено за противоречията при капитализма.

Това виждане обуславя при Гьоте и Хегел различията в осмислянето на индивидуалната участ и на родовата съдба. Към първата и двамата проявяват завидна несантименталност. Гьоте заявява веднаж пред Екерман (думите му допълват цитираното писмо до Целтер): „Човекът отново и отново стига до своята гибел като индивид! Всеки изключителен човек има определена мисия, която е призван да изпълни. Изпълни ли я, той вече не е потребен на земята в този си вид...“ В своята философия на историята Хегел изразява същата мисъл: „Особеното има свой дял в световната история; то е нещо преходно и като такова трябва да загине. Особеното се изчерпва в борба с особеното и част от него е осъдена на гибел. Но от борбата, от гибелта на особеното произтича общото.“ Недържимият напредък на човешкия род възниква според Гьоте, както и според Хегел от цяла верига индивидуални трагедии; трагедиите в микрокосмоса на индивида са проявление на неспирния напредък в макрокосмоса на рода — в това се състои общият философски момент между „Фауст“ и „Феноменология на духа“.

Художественото пресъздаване на взаимовръзката между индивида и рода поражда баладичната фантастика като адекватно художествено средство за изразяване на противоречивото им единство.

¹⁶ Карл Фридрих Целтер (1758—1832), немски композитор и музикален педагог, близък приятел на Гьоте, създал музика по негови стихове.

Тази особеност се схваща неправилно и в съдържателно, и във формално отношение от повечето тълкуватели и най-вече от Ф. Т. Фишер, който — в духа на Кант — прилага мярката на чисто индивидуалния морал към преходи и етапи от развитието, неизбежно надвърлящи това равнище. Той критикува началото на втората част, където Ариел и духовете, олицетворяващи отвъдния морален принцип и естествения ход на човешкото развитие, помагат на Фауст да надогне трагедията Гретхен:

... и в бедата съжالياват
те светец и грешен мъж.

Фишер е неудовлетворен, че тук не било показано разкаянието на Фауст. Всъщност Гьоте неведнаж много въздействащо го показва в хода на трагедията: в сцената „Мрачен ден“, в опита на Фауст да спаси Гретхен, в неуспеха му, завършил с отчаяния му вик: „О, да не бях се никога родил!“ Фишер не забелязва също така, че трагедията Гретхен е кулминация на трагичните противоречия само в етапа на „насладата от живота“, на „малкия свят“, не забелязва, че именно родовата необходимост на развитието изисква преодоляване на този свят. Преодоляването му е трагично не само за Гретхен, но и за самия Фауст, ала по-нататъшният път представлява необходимост за съдбата на рода, непричастна на индивидуалните трагедии. Именно тази необходимост изправя Фауст пред далеч по-дълбока трагедия от тази на чисто индивидуалното морално разкаяние, показано още в образа на Вайзлинген, Клавиго и пр. Упрекът на Фишер свежда Фауст до по-ниското стъпало на един Вайзлинген.

А това означава, че е напълно логично изображението на „големия свят“, света на „насладата от делата и насладата от творчеството“ да започва с фантастичната сцена на Ариел и духовете, в която надиндивидуалното, надморално поставяне на рода над индивидуалната съдба е показано е голяма художествена яснота. (Интересно е, че в първите скици на Гьоте все още се срещат индивидуално-морални проблеми, които обаче отпадат в хода на работата.)

При това фантастичното изображение във „Фауст“ е историческо. И то в твърде широк и неограничен смисъл: това е историзмът на една народна легенда, която и в най-дръзките си емпирични небивалици не напуска реалната почва на историята, която само лирично, патетично или сатирично подсилва същностните си характеристики, но без да заличава при това истинския колорит на епохата. Колкото и да се отдалечава от легендата в отделни сцени, колкото и да променя редица от традиционните ѝ моменти, Гьотевата творба представлява продължение на творчеството на народа върху един внушителен образ, представителен за неговата историческа съдба; тя зателва легендоизграждащото историческо въображение на народа, като го съхранява в поезията и го увековечава. Защото промените, които Гьоте внася в легендата, най-малкото я пречистват от ортодоксално-лутеранските примеси, от утайките се в нея шлаки.

Историческата фантастика има различни функции в „малкия“ и в „големия свят“. Гьоте недвусмислено изтъква тази стилистична разлика между първата и втората част в разговор с Екерман: „Първата част е почти изцяло субективна; всичко в нея изхожда от един почтен, по-пламенен индивид... Докато във втората част няма поч-

ти нищо субективно; пред нас е един по-извисен, по-ясен, по-безстрастен свят. . .“

Като изключим ролята на Мефистофел, първата част ни предлага един напълно завършен, исторически неподправен реален свят, където фантастичното, твърде отчетливо открояващо се, е или вpletено в обособени, фантастично изградени сцени (Кухията на вещицата, Валпургиева нощ), или е резултат от прерастването на реалистични жанрови картини в свръхестествени (Избата на Ауербах). Ала основата е реалистичното изображение на немския шестнадесети век, което наблюдаваме и в „Гьоц“, само че по-въздуващо, по-драматично, поетически по-възвишено от него.

Гьотевата обективност в пресъздаването на „големия свят“ вече изисква друг тип реализъм. В него се дават съществените, типологичните характеристики, и то единствено те. Гьотевият реализъм се насочва към такова пресъздаване на дадената и правдоподобна среда, при което тя реално да контрастира с действията на индивида Фауст. Ето защо независимо от *сдобржателната* вярност към историческата истина във втората част *всичко* е пропито от фантастиката: границата между реално и призрачно е вече заличена; пред нас е една призрачна действителност.

Този метод на изображение е тясно свързан с обективността, с преобладаването на родовата съдба. Неподправеният историзъм на първата част се превръща в осмислен историзъм, непосредствената история — в осъзната философия на историята. Тази промяна определя оттук нататък композицията, звученето и стила. Първата част представлява една баладична драма — до голяма степен в стила на „Буря и натиск“, — но неизменно непосредствено свързана с драматичното. Във втората част и драматичното е подчинено на рефлексията. Това не означава, че се преминва към епичното, защото разпадащият се феодализъм на XVI век (периодът на Гьоц) се разкрива пред нас като драматично раздвижена епоха, като съвкупност от действащи пред очите ни хора, а не като репортаж на съвременен човешковател за нещо отминало. И все пак по-късното развитие (Гьотевото съвремие) осветява поетически възкресеното настояще на XVI век и го прави прозирно. Но не защото в него са привнесени, да речем, социални категории или чувства от Гьотевата епоха, а защото разпадането на феодализма, станало зримо само чрез по-сетнешния исторически ход, вече разкрива явно призрачния характер на това настояще. Следователно непосредствено пресъздадената епоха е тази на исторически правилно видения период на Гьоц, изяснен вече не от гледище на бунтуващите се рицари, а въз основа на обхватна историческа перспектива, която превръща дори любимите герои на ранния Гьоте в явление на упадък, в призраци сред призраците. Така цялостната картина на съвременността откроява характеристики, които сами по себе си са били налице и преди, но които стават зрими и понятни само чрез по-късната история. Ето защо историческата основа на втората част (I и IV действие) представлява гротесков танц на смъртта, в който като в древните танци на смъртта участвуват не просто индивиди, а социални типове, в който самите хора изглеждат като призраци, както напълно основателно ги определя Мефистофел:

Не са потребни тук магьосни речи,
сами ще дойдат призраците вече.

Така и разпределянето на този материал в две действия не е случайно и не се обуславя само от драматургичната техника. Става дума по-скоро за историко-философския ритъм, за общественото и човешкото съдържание на разпадащото се средновековие. В първото действие призрачният свят, на който по-късно, в третото действие, Гьоте противопоставя истинската епоха на рицарството, раждането на новата поезия, откриването на индивидуалната любов и човешкото достойнство на жената, идеологически се взривява от духа на античността. В четвъртото действие — исторически вярно разкрит като феодално привилегировано „пространство между световите“ — в лоното на феодализма се ражда истинският му гробокопач, капитализмът.

Но идеологическото взривяване също има своята реално-икономическа предистория, разкрита вярно от Гьоте: изнамирането и въвеждането на книжните пари от Мефистофел. (Защо инициаторът тук е той, а не както при капиталистическото развитие на продуктивността — Фауст, ще изясним подробно по-нататък.) Проникновеният схващане на Гьоте проличава в това, че хаосът на разпадащия се феодализъм само се увеличава от господството на парите — книжните пари тук са явен символ на парите изобщо, — ако не се променят икономическите и социалните производствени условия; господството на парите само ускорява разпадането на феодализма. След първоначалното опиянение от въздействието на книжните пари дори императорът е принуден да установи:

... и златен дъжд над вас да завали,
ще бъдете, каквито сте били.

А в четвъртото действие е показан следващият, по-висш стадий на упадъка: от борбата на всички срещу всички, от гражданските войни на отмиращото средновековие възниква онзи застой, който Германия трябва да преживее след неуспеха на Селската война, след Тридесетгодишната война — господството на някогашните васали, превърнали се в дребни владетели при едно чисто декоративно обединяване на разпокъсаната и безпомощна нация в империя.

Сред този разпад просиява античната красота. И то отново на два пъти; веднаж като привидение, втория път като реалност. Позоваването на Елена Гьоте е заимствувал от легендата, но е подложил този момент на най-радикална идейна преработка. В легендата Елена се споменава от Мефистофел като дяволско привидение; появата и съвместният ѝ живот с Фауст са връх на „епикурейските блудства“. С други думи, епизодът с Елена в легендата представлява — според достигналите до нас редакции — важен момент от борбата на Лутеранската реформация срещу духа на Ренесанса.

Гьоте коренно променя това отношение. На етапа на втората част самите идеи на Реформацията, стремежите на възникващата в тогавашна Германия полумистична натурфилософия са вече отдавна преодоленни. Елена действително представлява за Гьоте възраждането на античността, изобличаващо характера на средновековния свят на привиденията, възраждането, чиято постепенно извисяваща и засилваща се светлина окончателно прогонва царството на мрака.

Ето защо е изключително важно, че Елена е възкресена и двата пъти от Фауст, напълно противоположно на легендата. Още първия път, когато може да се призове само нейният дух, Мефистофел е способен само да съветва и предупреждава Фауст за трудността на задачата:

... тъй лесно като златното видение
Елена няма да извикаш ти.

При същинското съживяване на Елена Мефистофел е безпомощен и безучастен зрител, при това отново иронично се подчертава, че като средновековно привидение той вече няма и не може да има нищо общо с античността.

Така най-напред е призван духът на Елена, и то за развлечение на дворцово-феодалното общество, което пожелава да види Парис и Елена. Гьоте много ясно подчертава противоположното отношение на Фауст, от една страна, и на средновековното му обкръжение, от друга (включително и на Мефистофел), към Елена. За обкръженето нейната поява е безразлично посрещнато развлечение сред безброй други дворцови забавления; Парис (и Елена) не удовлетворява дворцовите понятия за красота: „на вид е хубав, но малко груб все пак“, установяват зрителите. Възраждането на античността не може да бъде истински плодотворно за отмиращия феодален абсолютизъм, не може да бъде нов елемент на действителността. А Фауст още в духа на Елена съзира възходящата и отдавна мечтана действителност:

Действителен е днес светът пред моите взори,
могъл би с духове духът ми да се бори
и двойно царство порти ще разтвори.
Тя бе далеч, днес виждам я пред мен!
Ще я спася — да я владее!
На помощ, майки, майки! Вече съм решен!
Съзрем ли я веднъж, не можем ний без нея!

Опитът на Фауст да покори духа на Елена завършва печално. Изпаднал в безсъзнание, героят е обладан от един-единствен копнеж: да се домогне до истинската Елена, до живата антична красота. Втората поява на Елена трябва да онагледява именно тази реалност в противовес на призрачността при първата поява. Гьоте дълго е работил над прехода между двата момента, като неведнаж е променил написаното, за да може, както споделя с Целтер, „Елена да встъпи напълно непринудено в третото действие и появата ѝ, след като е добре подготвена, да изглежда вече не фантастична и прибавена, а рационално-естетически органична.“ Но какво означават думите „рационално-естетически органична“? Гьоте си поставя задача да покаже, първо, че Елена, античната красота, не е плод на някакво вълшебство, на фокусничество, а е родена по естествен път; второ, че тя е духовната и човешка основа, върху която трябва да стъпи съвременният живот, отправната точка на истински плодоносно новото, и трето, че по тези причини тя е едновременно и минало, и настояще. Ето защо класическата валпургиева нощ, разгръщаща тези характеристики, не е символистично-фантастичен епизод, както средновековната валпургиева нощ в първата част, където с безмерни плътски приключения Мефистофел временно отклонява вниманието на Фауст от трагедията Гретхен, а органична, идейно-естетическа подготовка за реалната поява на Елена.

Класическата валпургиева нощ дава най-отчетлив израз на „феноменологическата“ история на родовото развитие. Субективно тя представя пътя на Фауст към Елена, но обективно същевременно и развитието на гръцката красота от примитивните ѝ, все още само

естествени, донякъде ориенталски наченки. Според първоначалния план на Гьоте Фауст е трябвало да се спусне в античното царство на мъртвите и с благоволенieto на Прозерпина да възкреси Елена. Впоследствие той променя плана си. Преминавайки през валпургиевата нощ, Фауст наистина отива при Прозерпина, но сцената между двамата не е представена. Затова пък в края на валпургиевата нощ пред очите ни се изправя победоносната красота на Галатея, родена от органичната игра на природните сили. Пътят от грифоните, сфинксовете и джуджетата в началото до триумфалното шествие на красавицата, родена от морето — това е осъществяването на Гьотевата програма, очертана в писмото до Целтер. И когато в третото действие се появява самата Елена, нейното присъствие вече не изглежда плод на възшебство, а резултат от природен процес, какъвто ни е показан при класическата валпургиева нощ. Щом красотата веднаж се е родила по естествен път, то и появата на Елена вече не удивява повече от раждането на Галатея.

Сдържането на сцените с Елена се състои в раждането на повото, на специфично модерното въз основа на усвояването на античността от човечеството, отърсило се от средновековието. Тук Елена е реална, тя вече не е привидение — но що за реалност е това? Още класическата валпургиева нощ се колебае между съня и реалността и има „феноменологично“-фантастична хронология. Тя започва с края на античната свобода, основана според Винкелман, а и според Гьоте на гръцката хармония и формална завършеност. А след като процесът на възникване на античната красота драматично се повтаря пред очите ни след залеза на същинската античност и дълго след битката при Фарсалос, на бойното поле, където окончателно загива античното републиканство, то този процес неминуемо ще се колебае между съня и реалността, а неговите действащи лица — между истинските герои и виденията на спомена.

Реалността на сцените с Елена представлява следователно само тънка обвивка на проявената, превъплътена в образ антична красота, един воал, под който предишни и още неродени сили си оспорват бъдещето на човечеството. Наистина Елена се появява с достойнството и величието на една истинска царица, напълно реална, сигурна в непреодолимата власт на своята красота; ала, след като Мефистофел — Форкиас ѝ припомня миналото, различните, отчасти противоречащи си легенди, от които е изтъкан сегашният ѝ несравним символичен образ, собственото ѝ битие започва да ѝ се струва невероятно, призрачно, нереално.

Усещането за нереалност намира още по-ясен израз в началото на сцената с Евфорион. Трагизмът в стремежите на Евфорион все още не се е проявил, всичко изглежда все още красиво и обнадеждаващо, а Фауст вече изпитва ясното чувство за един неизбежно рушащ се, нереален свят:

О, да свърши това!
Със тревога ловя
празен блясък и звук.

Но характерът на тази нереалност е коренно различен от характера на нереалността в императорския двор. Във втория случай има една емпирична действителност, която призрачно фосфоресцира поради вътрешната си прогнилост, докато в първия — идеалния връх

на една хилядолетна битка на модерното човечество за светлина, яснота и красота, най-възвишения идеал на действителността, представен като реален, ала именно само представен, не и емпирично действително съществуващ. И тъкмо поради това отново погубен, разрушен от действителността.

В неговото разрушаване се изразява функцията на сцената с Евфорион. Много е писано за идентичността или неидентичността на Евфорион с Байрон. Несъмнено смъртта на Байрон при Мисолонги е придала окончателния вид на сцените с Евфорион. Но чисто филологическото обяснение на този образ, отъждествяването му с Байрон не са достатъчни, за да се изяснят историко-философското и поетическото съдържание на сцените. Трябва да се има предвид освен това как Гьоте си е представял Байрон и защо е съзрял в негово лице представител на новата епоха, която преминава през възобновяването на античността и води до ново, изпълнено с нови трагедии бъдеще.

В разговор с Екерман Гьоте заявява: „Байрон не е свързан нито само с античността, нито само с романтизма, а олицетворява самата съвременност. Именно такъв ми беше нужен.“ (Погрешно е, с други думи, всяко обяснение, което търси в тези думи помиряване на класиката и романтизма.) В един по-ранен разговор Гьоте пояснява още по-конкретно какво разбира под неантичния и неромантичния модернизъм на Байрон. Той определя Байроновия „символ на вярата“ по следния начин: „Много пари и ничия власт.“ Вижда в него сиреч най-големия представител на либерално-анархистичния индивидуализъм, идеологическият изразител на възникващата капиталистическа епоха, изместила последния ренесанс на личността, периода на Гьоте и Наполеон.

Гьоте чувствава много дълбоко, че тази нова епоха вече не е епохата на собствения му творчески разцвет. Но не по-малко ясно чувствава също, че пред него се изправя нещо оправдано, напредничаво, нещо, което трябва да се потвърди в историко-философски смисъл. Ето защо той защитава Байрон от филистерските упреци на Екерман, според когото Байрон нищо не допринасял за „чистото човешко изграждане“. „Трябва да ви възразя — отбелязва Гьоте — Байроновата дързост, сърцатост и величие, няма те не са градивни? Не бива да търсим градивното винаги само в чистото и нравственото. Всяко величие е градивно, стига само да го съзрем.“

Този образ, символ на започващата нова епоха, взривява класическия свят на фантазията, така както античната красота взривява преди това средновековния свят на привиденията.

Още преди появата на Евфорион Форкиас — Мефистофел заявява:

... блян лъжовен забравете!

Вече боговете древни

са залезли с вековете.

По такъв начин образът на Евфорион представя в завършен вид идеологията на най-новата епоха, макар и в трагично неуспешна форма, ала все пак така, че гибелта неизбежно да поражда нови полети, загиналият герой да се възпроизвежда отново и отново върху почвата, която го е откърмила. Поради това елегията на хора за трагичната смърт на Евфорион завършва с думите:

Кой успял би? — Мрачно слово!
Няма в бъдното ответ.
В скръбен деи мълчи сурово,
в кръв облят, народът клет.
Ала чуите глас чудесен,
разтворете пак гърди!
От земята блика песен
както винаги преди.

Тази концепция е внушителна и проникновена. Специфично Гьотевият ѝ характер се изразява в това, че възобновяването на античността малко едностранчиво се възприема само откъм естетическо-нравствената му страна, като одяние на последните „героични илюзии“; античността на революционния терор, както и твърде различният Наполеонов период отсъствуват в символично представеното историческо платно на Гьоте, макар че без това историческо развитие то изобщо не би достигнало философската и художествената си висота. По този въпрос Гьоте проявява далеч по-голяма колебливост от късния Хегел, за когото Френската революция бе наложителна като минало, като брънка от историческата диалектика. Във „Феноменологията“ Френската революция е представена дори като непосредствена основа на съвременността, на започващата нова епоха. Гьоте неизменно приема социалното и политическото съдържание на Френската революция и с възрастта одобрението му придобива все по-решителни форми, но винаги отхвърля революционно-политическия път на преобразование. В това отношение той остава до края на живота си рожба на Просвещението. Ала нека не забравяме, че и френските наследници на Просвещението, великите утописти, проявили далеч по-голяма зрелост в очертаването на перспективите за бъдещето, винаги са отричали революционно-политическия път като неподходящ и вреден. Положителното отношение на Гьоте към съдържанието на Френската революция намира само частичен и косвен израз във „Фауст“: във Валпургнева нощ в първата част, където презрително се осмиват френските емигранти, всевъзможните *ci-devant*¹⁷, в сцените с Евфорион и в последния монолог на Фауст като перспектива, както ще видим по-нататък.

Ето защо в историческото платно на втората част отсъствува политическата активност. Напълно понятно е, че Фауст не може да действа в императорския двор. Запазените фрагменти открояват това още по-отчетливо от окончателния текст. В един от тях Гьоте показва как Фауст излага пред императора амбициозните си планове. Императорът го изслушва в пълно недоумение. Забелязал, че положението става неудържимо, Мефистофел влиза в ролята на Фауст и започва да сипе всевъзможни безсмислици, а императорът и придворните му изпадат във възторг от дълбокомислието и изобретателността на новия чародей. Дори когато идва на себе си след изчезването на античния свят, Фауст се интересува само от икономическата и техническата борба за покоряването на природата.

В сцените, подготвящи този последен етап, прави впечатление човешки примиреният тон на Фауст. Той отхвърля насладата: „Насладата го мигом принижява.“ Не го вълнува и славата: „Едничко де-

¹⁷ Бивши (фр.).

лото е всички тук, || а славата е празен звук.“ Гьоте дори пародира чрез Мефистофел сцената с изкушаването на Христос от сатаната; на Фауст се предлагат „царствата земни в мощ и слава“, но той отхвърля съблазънта и не желае нищо друго, освен поле за разгръщане на новите си планове. В това отношение някои фрагменти отново са по-показателни от самата творба; в един от тях дори се стига до разрыв с Мефистофел.

Схващането на късния Гьоте за обществената практика неведнаж е подлагано на критика в литературата върху „Фауст“, особено от Ф. Т. Фишер, който дори пояснява как Гьоте трябвало да напише втората част. Фауст трябвало да участва в Селската война, и то като либерал, стремящ се да избегне „ужасите“ на революцията. Мефистофел пък, когото Фауст вече е изоставил, трябвало да се промъкне сред бунтовното движение и като „радикал“ да го тласне към крайности, да предизвика „ексцесии“, каквито Фауст наистина не желал, но за които носел отговорност. А разкаянието за причиненото щяло да доведе до пречистването на Фауст. Независимо от субективистичната морализаторска ограниченост на това схващане видяхме, че Гьоте поначало не включва във втората част категории от рода на чисто индивидуалния морал, разкаянието и пр. — то отразява една либерална философия на историята, според която истинските представители на мефистофелския принцип щяха да са революционери плебеи, личности като Мюнцер и Робеспьер.

Въпреки че проявява неразбиране към стремежите на последователната революционна демокрация, Гьоте далеч надхвърля това схващане. Наистина сходни настроения се срещат на места в ранната творба „Гьот фон Берлихинген“, но значението им тук — тъй като това е творбата на един дореволюционен просветител — е съвършено различно. Фишеровият идеал е въплътен във „Фауст“ на Клингер, където недвусмислено са отразени разочарованието и смутът на един представител на „Буря и натиск“, породени от Френската революция. Гьоте в никакъв случай не е привърженик на демократичната революция, но и никога не отправя реакционни или либералистични нападки срещу нея в най-забележителните си творби. Геннале изход, естествено нелишен от утопични елементи, той открива в развитието на производителните сили при капитализма.

Показателно е, че и този изход среща неодобрението на Фишер. Според него Фауст можел да допринесе за намирането на помирително решение с практическа, „ала не и с прозанчно-индустриална“ дейност. Либералът Фишер, отнасящ се далеч по-положително и по-безкритично към капитализма като цялостно явление, отколкото Гьоте, критикува сиреч от дребнобуржоазна, романтическа позиция тъкмо най-грандиозния момент във финала на „Фауст“ — откриването на нов, свързан с практиката геронзъм, на нов, дълбоко трагичен конфликт сред прозата на капитализма.

Макар че нехайно пренебрегва именно художествено най-внушителните моменти във втората част и въпреки либерално-романтичните си предубеждения Фишер поне отразява вярно фактите. Докато реакционният романтик от периода на империализма Фридрих Гуиндолф е така дълбоко възмутен от Гьотевия отказ от „титанизма“ на ранния период, та дори не е в състояние правилно да изтълкува финала и решава, че Фауст се посвещавал на „служба на държавата“.

Финалът на втората част органично произтича от размислите на

късна Гьоте за обществото. Онзи, който е запознат с изявенията от последните години на живота му, няма да се изненада от финала. Гьоте пронично отрича неясните илюзии, свързани с войните за освобождение от Наполеон, ала по-късно установява, че хубавите шосета и железницата щели да доведат до обединяването на Германия; ревносно се интересува от всяко ново постижение на техниката и икономиката при капитализма и веднаж дори изразява желанието си да доживее изграждането на канала Дунав—Рейн, на Суецкия и Панамският канал. В тази връзка нека споменем и твърде рядко срещаното в тогавашна Германия завистливо-възторжено отношение към започващия подем в Съединените щати.

Тази перспектива изгражда у Гьоте илюзията, че политическата революция ще се окаже излишна при подобен неудържим и грандиозен подем на производителните сили. Тук се крие една забележителна едностранчивост, ограниченост на светогледа му, намерила отражение и в Гьотевата философия на природата, в схващането му за диалектиката, в надценяването на еволюцията, в отхвърлянето на всяка „теория за катастрофата“. (Но като установяваме едностранчивостта, не можем да не забележим, че със своята философия на природата Гьоте прави голяма крачка напред в сравнение с Кювие например.) Именно тази Гьотева едностранчивост е най-тясно свързана с често изтъкваната му своеобразна позиция, с особеното му значение на мост между Просвещението и XIX век.

Но както и да се критикува Гьотевата ограниченост, неоспоримо си остава, че художествената „феноменология на духа“ завършва с реалното развитие на производителните сили, показани като мощен фактор, премахващ призрачния свят на феодализма и водещ към света на същинското разгръщане на човешките способности, към истинския свят на човешката дейност. Гьоте не омаловажава сатанинския характер на капиталистическата форма на прогреса, но същевременно показва, че само чрез нея се разкрива реално поле за човешката практика. Само този насочен към практиката, прозаичен финал дава адекватен отговор на нерешения в началото ренесансов въпрос, на трагизма в сцената със Земяния дух. Като се придържа в концепцията на „Фауст“ далеч по-малко от Лесинг към просветителското понятие за познанието и възприема повече ренесансовите традиции, Гьоте се домогва до модерното единство на теория и практика, разкрито от развитието на индустрията.

Разбира се, отговорът във финала на „Фауст“ е показан само като перспектива. Хоризонтът на Гьоте не надхвърля капитализма. Но като изключително честен мислител и писател той показва в оголен вид непреодолимите противоречия. Капиталистическата практика наистина създава възможност да се сбъдне Фаустовата мечта на живота, но същевременно в неделима връзка и ново, максимално благоприятно поле за изява на Мефистофел, който преди това, в античните сцени, е сведен просто до наблюдател. Така образът на новата епоха се разкрива в двойствена, противоречива форма. От една страна, пред нас е бунтовната младост на Евфорюн, от друга — Фауст като стогодишен, ослепял старик. Без да съумее да се домогне до конкретна историческа яснота, Гьоте възприема капиталистическата епоха едновременно като стара и млада, като начало и като край.

Противоречията са показани ясно, но остават нерешени, нещо повече, изострени са така силно, както в никоя друга творба на Гьоте.

те. Възможността за разрешаване на трагичните противоречия в последния монолог на Фауст е подчертано само възможност на бъдещето. Пропити от надежда, думите на Фауст рязко контрастират със ситуацията, в която са изречени: по нареждане на Мефистофел лемерите копаят гроба на Фауст, докато той бленува за големи творчески дела, които ще тласнат човечеството напред. Християнско-католическата образност във финалната картина философски и естетически необходимо произтича от окончателните изводи на Гьотевата философия на историята, от принципната неразрешимост на противоречията в живота върху реалната основа, позната на мислителя и писателя Гьоте. С други думи, всички критики, в които се пледира за друг, чисто земен финал, са само привидно по-радикални от Гьотевото виждане; те се основават по същество на опростено либерално схващане за света — на желанието да се „помирят“ противоречията на капиталистическия живот в самото капиталистическо общество. Гьотевото разбиране е несравнимо по-дълбоко: той вярва в съществуването на ненакърнимо *ядро* у човека, човечеството и неговото развитие; вярва, че това ядро може да бъде спасено дори при — и особено *въпреки* — капиталистическата форма на развитие.

Превод от немски: Бисерка Рачева