

УДК 82.091

ББК 83.3(4Гем)5-8Гете И.В.

СТРАСТИ ПО ФАУСТУ

В. А. Пронин

Аннотация. В статье рассматривается легенда о чернокнижнике и чарошее докторе Фаусте, нашедшая впервые воплощение в немецкой народной книге, а также ее последующее отражение в литературе в романтическую и постромантическую эпоху. Автор статьи отмечает возросшее внимание к фаустовской теме, нашедшее отражение в литературе и искусстве XX в. Трагедия Гёте «Фауст» оценивается как главный шедевр, давший мощный импульс к развитию образа Фауста в творчестве как немецких, так и российских авторов. Уделяется особое внимание интерпретации образа Фауста в творчестве А. С. Пушкина и И. С. Тургенева, дается оценка переводу трагедии Гёте, выполненному Б. Л. Пастернаком. Автор статьи подчеркивает актуализацию архетипического образа Фауста в современную эпоху.

Ключевые слова: Фауст, миф, легенда, поэма, эпистолярная проза, лирика, трагедия.

FAUST PASSION

V. A. Pronin

Abstract. The article considers the legend of the warlock and sorcerer Dr. Faust, who was first embodied in the German folk book, as well as its subsequent reflection in literature in the romantic and post-romantic era. The author of the article notes the increased attention to the Faustian theme, which is reflected in the literature and art of the twentieth century. Goethe's tragedy "Faust" is evaluated as the main masterpiece, which gave a powerful impetus to the development of the image of Faust in the works of both German and Russian authors. Particular attention is paid to the interpretation of the image of Faust in A.S. Pushkin and I.S. Turgenev's works and an assessment is given to the translation of Goethe's tragedy by B. L. Pasternak. The author of the article emphasizes the actualization of the archetypal image of Faust in the modern era.

Keywords: Faust, myth, legend, poem, epistolary prose, lyric, tragedy.

Легенда о маге и чернокнижнике Фаусте обрела широкую популярность в Германии в пору Реформации, а затем получила продолжение в творчестве немецких писателей вплоть до наших дней. Образ Фауста сформировался как архетип, воплощающий дерзкую мысль и безграничную отвагу деяний. Многочисленные версии обобщил и переосмыслил в трагедии «Фауст» Иоганн Вольфганг Гёте, придав образу ученого универсальный характер представителя всего человечества, который берется за постижение и переустройство окружающего мира и всего человечества. Трагедия Гёте «Фауст» – уникальный шедевр, который проецируется в различные эпохи, предлагая актуальные истолкования легенды.

Во всемирной литературе периодически писатели, будь то К. Марло, Г. Э. Лессинг, К. Грабе, А. С. Пушкин, Т. Манн и Г. Манн, наконец Г. Гейне, на свой лад пытаются истолковать фабулу «Фауста». С последнего и начнем.

Свой первый поэтический сборник «Юношеские страдания» (*"Junge Leiden"*) Генрих Гейне послал Гёте. Германский гений, несмотря на переключку названия с *"Die Leiden des jungen Werthers"*, не откликнулся, даже неизвестно, читал ли он первую книжку геттингенского студента. Путешествуя по Гарцу, начинающий стихотворец попросил великого старца пригласить его в дом. Второго октября 1824 г. создатель трагедии «Фауст» принял Гейне. Гёте любезно поинтересовался, над чем трудится его молодой коллега. «Над "Фаустом"», – незамедлительно последовал ответ.

У Гёте дерзость не вызвала никакой реакции. Почувствовал ли создатель знаменитой трагедии «Фауст» желание уколоть его? Вряд ли. Суть диалога в том, что Гейне на самом деле изучал источники фаустовской легенды и размышлял над собственной версией. Гейне вернулся к легенде на склоне лет, однако потерпел неудачу. Он сочинил либретто балета, но притом превратил Мефистофеля в колдунью, владеющую таинствами магии. Постановка не состоялась

ввиду сомнительности версии. Явного надругательства над сюжетом как будто не было, но все же замысел Гейне не укладывался в традиционную версию. Это была неудача Гейне, однако преклонение перед героем легенды и знаменитым интерпретатором фаустовского сюжета сохранилось у него навсегда.

Как уже отмечалось, фабула «Фауста» привлекала многих авторов, в том числе и А. С. Пушкина. Совпадение дат удивительное. Буквально в те же самые осенние дни, когда состоялся диалог Гёте и Гейне, в Михайловском А. С. Пушкин завершил «Сцену из Фауста», а в мае 1828 г. она была напечатана в «Московском вестнике» под заголовком «Новая сцена между Фаустом и Мефистофелем». Определение «новая» подчеркивало отсутствие подобного эпизода в предыдущих вариациях трагедии, прежде всего у Гёте. Со временем издатели стали помещать пушкинский фрагмент в цикл «Маленькие трагедии», что оказалось вполне логичным, ибо в нем идет речь о неудовлетворенности Фауста, переживающего тотальное разочарование, что было не свойственно Гётевскому Фаусту – искателю истины и благодетелю человечества. В трагедии Гёте Фауст отвоевывает у моря сушу, правда, ценой гибели Филемона и Бавкиды, ибо исторический прогресс отнюдь не всегда способствует благополучию отдельной личности.

Фауст Пушкина сосредоточен исключительно на себе самом, а все прочее – тут к месту знаменитая финальная реплика: «Все утопить». Пушкин заключительной фразой удивил и напугал, а между тем пессимизм оказался вполне обоснованным, что подтвердило восстание декабристов и как своего рода продолжение – появление «лишних людей». Любопытно сравнить отрывистые реплики сцены из Фауста, например, с монологом Печорина перед дуэлью: «Пробегаю в памяти все мое прошлое и спрашиваю себя невольно: зачем я родился?.. А, верно, она существовала и, верно, было мое назначение высокое, потому что я чувствую в душе моей силы необъятные... Но я

не угадал этого назначения, я увлекся при- манками страстей пустых и неблагодар- ных».

Настроения пушкинского и лермонтов- ского персонажей близки, замеченное Пушкиным разочарование поколения дека- бристов усугубилось в следующее лермон- товское десятилетие.

В. М. Жирмунский категорически ут- верждал: «Относительно Пушкина можно сказать, что ни одна черта в его поэтиче- ском облике не была подсказана влиянием немецкого поэта» [1, с. 195]. Так ли это? Без- условно, на формирование творческой личности русского поэта наибольшее влия- ние оказали англичане и французы. Но при этом Пушкин ставил в ряд с «Илиадой» и другими шедеврами, в частности Гомера, Байрона, и «Фауста» Гёте. Известно, что в период работы над «Борисом Годуновым» автор обращался к трагедии Гёте. Что же ка- сается «Сцены из Фауста», то в отечествен- ном литературоведении она стояла особ- няком, ее «забывали» включать в цикл «Ма- леньких трагедий» издатели и постановщи- ки спектаклей.

Текст трагедии Гёте «Фауст» постепенно входил в круг чтения русского интеллиген- та. Для этого понадобились переводы, в ко- торых точность совпадала бы с доступно- стью. Но трагедию читали в XIX в. просве- щенные молодые люди и любопытствующие барышни, испытывая порой потрясе- ние от сюжета, переживая как бы заново трагедию бедной Гретхен. И. С. Тургенев оставил нам любопытное свидетельство в эпистолярной повести, названной, как и трагедия Гёте, просто «Фауст». Довольно молодая героиня читает опус Гёте, который предложил ей не без злого умысла отвер- гнутый поклонник. Она переживает потря- сение от творения Гёте, собственная пе- чальная влюбленность влечет ее к гибели. Опыт последующих поколений несколько остудил пыл читательниц как Гёте, так и Тургенева. Повесть знаменитого русского писателя, тем не менее, – яркое свидетел- ство воздействия, которое оказывал Гёте на русскую читающую публику.

Пушкинский Бес лишен вальяжности Гётевского Мефистофеля. Порой он напо- минает повзрослевшего Бесенка из «Сказ- ки о попе и работнике его Балде». Функция пушкинского потустороннего персонажа – все помнить и говорить о том, о чем хочет забыть Фауст, но не решается произнести. Он в сущности alter ego героя, каким был и Мефистофель для Гётевского Фауста. Он вольнодумец и в свое сомнение стремится обратить Фауста. Он послушно выполняет последнее распоряжение хозяина, ибо не верит в прогресс.

Фауст и Бес в пушкинской маленькой трагедии – двойники: Бес – второе «я» Фау- ста, от которого он не прочь избавиться. От сцен из Фауста веет пессимизмом, что, не- сомненно, отпугивает читателя. Но скепсис и критицизм необходимы в равной мере герою и автору. Финальное «Все утопить» в контексте означает все уничтожить и на- чать жизнь заново.

Такого рода опыты предпринимались в пушкинскую эпоху, начиная с взятия Басти- лии и продолжая завоевательными похода- ми корсиканца, коим юный автор был сви- детелем. Маленькая трагедия «Сцена из Фауста» основана на историческом опыте человечества и предупреждает о грядущем прогрессе. Пушкинские страсти по Фаусту у его современников энтузиазма не вызвали. «Московский вестник», где публиковался Пушкин, устроил в 1828 г. вечер в честь Гёте и его «Фауста». Собралась молодежь, так называемые «любомудры». Пушкин читал свой текст, обозначив его «Новой сценой между Фаустом и Мефистофелем». Моло- дые слушатели его не поняли и не приняли. Ничего удивительного, для понимания ма- ленькой трагедии нужен большой истори- ческий опыт. В наше время стал ли пушкин- ский текст понятнее? Страсти по Фаусту требуют дополнительных размышлений и рассуждений.

Для русскоязычного читателя полно- ценное знакомство с трагедией Гёте «Фа- уст», на наш взгляд, началось с публикации текста трагедии в переводе Б. Л. Пастерна- ка. Пусть текст местами был явно осовреме-

нен, а отдельные строфы отступали от оригинала, но переводчик предельно в соавторстве, в результате чего часто ощущал вполне допустимую двойственность текста: старинного и обновленного.

Гейне и Пушкин – современники Гёте и почти ровесники. Будучи двумя годами старше Пушкина, немецкий поэт подчеркнул в «Мемуарах»: «Я родился в конце скептического XVIII века и в городе, где в пору моего детства господствовали не только французы, но и французский дух» [2, с. 66].

Пушкин, прозванный друзьями-лицеистами «французом» и зачитывающийся творениями французского вольномыслия, вполне был солидарен с Гейне в юношеском увлечении сочинениями Вольтера, Дидро и других критических умов минувшего столетия.

Быть современником означает иметь общих предшественников в литературном процессе, стать участником или свидетелем одних и тех же исторических событий. У Гёте, Гейне и Пушкина в молодости был один кумир: лорд Байрон.

Выступление декабристов в числе прочего показало несостоятельность романтического бунтаря-одиночки. Спор Пушкина с философией индивидуализма начался накануне декабрьского восстания, а после его поражения внутренняя полемика с байронизмом нарастала.

Напомним известную характеристику творческого метода Байрона, данную Пушкиным: «Байрон бросил односторонний взгляд на мир и природу человечества, потом отвратился от них и погрузился в самого себя. Он представил нам призрак самого себя. Он создал себя вторично, то под чалмою ренегата, то в плаще корсара, то гяуром... В конце концов он постиг, создал и описал единый характер (именно свой), все, кроме некоторых сатирических выходов, рассеянных в его творениях, отнес он к сему

мрачному, могущественному лицу, столь инстинктивно пленительному» [3, с. 66].

Суждения Пушкина шире конкретной оценки байроновского творчества. Он размышляет о природе романтического творчества как такового, справедливо акцентируя его личностный аспект. Гёте импонировал сам Байрон, тогда как мирозерцание и поэзия Байрона и Гейне по настроениям различны, мировая скорбь автора «Манфреда» и «Каина» органически чужды немецкому поэту. Спектр переживаний Гейне более разнообразен и подвижен в сравнении с байроновским. Но характеристика Пушкина принципиально применима и к творчеству Гейне, создавшему, в конечном счете, серию автопортретов.

Гейне в своем творчестве исходит из множественности собственного «я», являющегося прихотливым отражением мира реального. Гейне был бы однообразен, если бы его «я» не обладало артистизмом. Он постоянно играет, лицедействует, примеряет самые разнообразные маски. В его произведениях грань между вымыслом и фактом ликвидирована, реален только повествователь – изменчивый, играющий, создающий как бы в присутствии читателя свой изустный экспромт.

Пушкин Гейне не переводил, но, возможно, читал. В библиотеке Пушкина имелось шесть томов сочинений Гейне, вышедших в Париже. Обнаружена записка Пушкина от 27 апреля 1837 г. на французском языке при чтении «Путевых картин». Однако содержание ее не позволяет определенно выявить отношение к только что прочитанному произведению, хотя такие попытки неоднократно предпринимались¹.

В этой пушкинской заметке, возникшей при чтении «Путевых картин», содержится внутренняя полемика с Гейне. Верный декабристским идеалам, Пушкин не может согласиться с резко критическим отноше-

¹ См. *Алексеев М.* Автографы Байрона в СССР // Литературное наследство. 1952. Т. 58; *Дьяконова Н. Я.* Лирическая поэзия Байрона. М., 1975; *Дьяконова Н. Я.* Английский романтизм. М., 1978; *Елистратова А. А.* Байрон. М., 1956; *Жирмунский В. М.* Байрон и Пушкин. Л., 1978; *Кургинян М. С.* Джордж Байрон. М., 1958; *Чавчанидзе Д.* Байрон и русские поэты // Тураев С. В., Чавчанидзе Д. Л. Изучение зарубежной литературы в школе. М., 1982.

ем сатирика Гейне к аристократии, роль которой в Западной Европе в ту пору была исторически исчерпана.

Известно также, что Пушкин читал статью Герцена о Гофмане, в которой есть и рассуждения молодого Герцена о Гейне. Среди друзей Пушкина было немало поклонников Гейне. Однако высказываний самого поэта о Гейне не обнаружено.

Можно отметить эстетические связи между творчеством Пушкина и Гейне, которые проявились в интересе обоих поэтов к классическому образу Фауста. Но обращение это носит независимый характер, хотя источники общие: Гёте и народные немецкие книги.

Гейне и Пушкин жили в одно историческое время, не удивителен их интерес к современной истории, хотя интерес этот у каждого носил, разумеется, избирательный характер. Однако для поэта не менее важно время и место в литературе, то есть литературный процесс, а в движении национальных литератур Гейне и Пушкину предстояло выполнить различное назначение.

Гейне писал после Гёте, не только создавшего немецкую литературу рубежа XVIII–XIX вв., но возвысившего ее до мирового Олимпа. Гёте создал универсальную немецкую словесную культуру, объединившую все жанровое и тематическое многообразие литературы как определенного искусства. Гёте удалось достичь в своих творениях гармонического соотношения человека с историей человечества. Продолжать ту же восходящую линию для Гейне и других романтиков было бы повторением. Гёте интегрировал культуру, Гейне дифференцировал. У него нет и не могло быть Гётевской цельности, согласия с самим собой и с миром. Гейне обратился к тем повседневным земным частностям, коих не замечал, не хотел замечать и просто игнорировал олимпиец Гёте. Гейне ввел в литературу тему повседневной дисгармонии человеческого существования.

Пушкин в русской литературе в известной мере сыграл ту же роль, что и Гёте в немецкой. Он разработал все литературные

жанры, обращался к мировой и отечественной истории, раскрывал богатства внутреннего мира человека, не сомневаясь – если не практически, то в теории, что идеал достижим. Поэтому любое, самое мрачное раздумье бессильно опровергнуть убеждение поэта в предустановленности гармонии, вера в которую проистекала во многом из сознания собственных неограниченных творческих возможностей.

Фауст как архетипический образ потенциально обладает актуальностью, что и обнаружилось с особой остротой на исходе Второй мировой войны.

На наш взгляд, архетипический образ обладает несколькими устойчивыми критериями:

- генезис: легенда, предание, молва; в античности – миф;
- критерий: нарушение экзистенциальных законов бытия;
- последствия: обретение некоторых сверхчеловеческих возможностей путем потери своей человеческой цельности;
- результат: способность персонажа к саморазвитию, метаморфозам и модернизации.

Актуальность легенды о Фаусте в том, что она раскрывает, как соблазняет зло, как человек добровольно идет на эксперимент над самим собой. Развитие науки в послевоенный период продемонстрировало, что гений и злодейство – «две вещи несовместные» – могут быть совместимы и что зло сопутствует расширению возможностей человечества. Об этом размышляли и Пушкин, и Гёте, что было убедительно, а главное, актуально раскрыто в романе Томаса Манна «Доктор Фаустус» (1947). В послевоенной Германии литературоведы предпринимали попытку актуализации «Фауста». Так, Бенно фон Визе в книге «Немецкая трагедия от Лессинга до Гегеля» рассматривал историю Фауста как трагедию, состоящую из двух основных акций: преступление и покаяние. Мефистофелю отводилась роль искусителя. В финале Фауст обращался в вечности к Богу. Идея, которая явно отсутствует у Гёте, по мысли Бенно фон Визе, со-

стоит в том, что человек лишь с помощью дьявола способен постигнуть Бога [4].

Все это слишком похоже на средневековый миракль, но пафос покаяния перекликается с аналогичными призывами В. Борхерта, Г. Бёлля и других западногерманских авторов. Иохим Мюллер в монографии «Фауст. Действие и смерть», напротив, несколько принижает функцию Мефистофеля, полагая, что встреча с ним лишь обнаруживает изначальную порочность Фауста [5].

Самовыявление, неумная жажда деятельности влекут Фауста к моральному банкротству и смерти. Такого рода осуждение Фауста встречается в Гётеане тех лет нередко, в частности в известнейшей работе Г. К. Корфа «Дух эпохи Гёте» (“Geist der Goethezeit”, 1958).

В этой связи любопытно посмотреть, как воспринималась актуальность Фауста в нашей стране, где И. В. Сталиным было сказано, что «эта штука [имеется в виду «Девушка и смерть»] посильней, чем “Фауст” Гёте», а стало быть, его надо было как-то уязвить и принизить. Например, в статье «Мировое значение советской литературы» утверждалось: «В образе Фауста нашел высшее художественное выражение тот пафос деяния и борьбы, который был присущ буржуазному гуманизму в пору его расцвета. Однако финал «Фауста» отмечен трагической двойственностью: Фауст достигает итога своих исканий, но именно в этот момент его сражает смерть» [6, с. 215].

Долгое время трагедия Гёте не ставилась, так как считалась несценической. Но актуальность содержания заставила поновому взглянуть на старинный фантастический сюжет. То, что предчувствовал Фауст Гёте и бесовский Мефистофель, вдруг стало явью. На сценах Германии и других стран, переживших фашизм, возникли Гётевские персонажи, достаточно доступные современникам, солдатам, узникам и палачам. В истории европейского театра особое место заняла гамбургская постановка «Фауста», осуществленная Густавом Грюндгенсом. По воле обстоятельств Гётевским дьяволом он

сам выступил сперва в политике, потом в бессмертном опусе Гёте.

В декабре 1959 г. на гастроли в Москву и Ленинград приезжал Гамбургский драматический театр, показавший первую часть «Фауста». Спектакль поставил Густав Грюндгенс, он играл в «Театральном вступлении» Комического актера, а затем – Мефистофеля, роль которого он исполнял с начала 30-х годов, то есть когда у власти в Германии были нацисты. Тогда о нем мало знали, но ходили разного рода слухи. Говорили, что он гениальный актер, в чем и довелось убедиться всем присутствующим на его спектаклях. Б. Пастернак пришел к Г. Грюндгенсу за кулисы, они беседовали, но о чем шел разговор двух пленников времени, осталось неизвестно.

Набеленное, с кровавыми губами лицо Грюндгенса превращено было в постоянную маску скептика, которому претил дерзкий мыслящий рассудок кабинетного ученого, он был не прочь поглумиться над сентиментальностью своего подопечного в сценах с Гретхен.

Знаковой, самой запоминающейся мизансценой был Мефистофель, раскачивающийся на гигантских качелях. Он то опускался до людского уровня, то возносился ввысь. Он обольщал и обещал, дразнил и дерзил, обнадеживал и обезоруживал.

Это прочитывалось в демоническом облике и монологах Мефистофеля-Грюндгенса. Но понималось и другое: добро ненадолго, а зло навсегда, потеря будет не меньше, чем приобретений. У Б. Пастернака есть стихотворение «Мефистофель» (1919), которое воспринимается как сцена того давнего спектакля:

Считая ехавших, как веху,
Едва прикладываясь к шляпе,
Он шел, откидываясь в смехе,
Шагал, приятеля облапя [7, с. 167].

Мargarита в этом спектакле была в полном соответствии с текстом. Могла быть разве что помоложе. Ее сюжетная линия оставалась в рамках правдоподобия, а актрисы – кувшин да жемчуг – точно впи-

сывали персонаж в контекст спектакля. Добродетель не выдерживала испытания на прочность. И все же была в образе своя символика: заурядная героиня предстала олицетворением отечества. Судьба Маргариты – еще одно подобие новейшей истории Германии. Так в контексте времени воспринимался тогда хрестоматийный сюжетный мотив судьбы Гретхен.

Трагедия Гёте «Фауст» на российской сцене редко превращалась в полноценное художественное произведение. Причины могли быть разными; основное объяснение: немецкая трагедия соответствовала привычным русским пьесам А. Н. Островского или А. П. Чехова. Гёте требовал особой режиссуры. Российский зритель, как правило, знакомился с оперой «Фауст» Шарля Гуно, занимавшей прочное место в репертуаре музыкальных театров. Либреттисты Л. Барбье и М. Карре не злоупотребляли философской мудростью сюжета, зато любовную коллизию сохранили во всей первозданности.

В октябре 2017 г. на сцене Большого театра впервые прозвучала драматическая легенда Гектора Берлиоза «Осуждение Фауста» в постановке Петера Штайна, сумевшего придать знаменитому сюжету правду чувств и внутреннюю дисциплину персона-

жей. Отраднo, что Мефистофель заметно помолодел и стал впрямь похож на артиста, который ловко притворяется приятелем заглавного героя. Притом что они в равной мере вызывают осуждение и сочувствие, Маргарита предстает самодостаточной красавицей, а не жалкой барышней, угодившей в сети дьявола. Она сподвижница беса Мефистофеля и его жертва.

Один из первых фильмов мирового кинематографа – «Фауст – немецкая легенда» (1926) снят в экспрессионистской манере Фридрихом Мурнау. Это классика, это шедевр. Последний фильм «Фауст» А. Н. Сокурова вряд ли станет классикой. Удачей признать общий фон средневековья затруднительно. Потoki мрачных кадров, снятых в натуралистической манере, создают атмосферу тотального зла. В фильме есть воля режиссера, но не ощущается воля Всевышнего, который, между прочим, и сотворил этот сюжет, как явствует из пролога. В фильме мир мрачен, а еще не так давно М. М. Бахтин воссоздал гипотетически карнавальную культуру, в которой смех вытеснял страх. Наконец, создатели фильма «забыли» омолодить Фауста, из-за чего смысл легенды ускользает.

Страсти по «Фаусту» продолжаютcя, ибо Гёте несть конца.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Жирмунский В. М.* Гёте в русской литературе. Л.: Наука, 1982. 558 с.
2. *Гейне Г.* Собрание сочинений в десяти томах / под общ. ред. Н. Я. Берковского, В. М. Жирмунского, Я. М. Металлова. М.: Гослитиздат, 1959. Т. 9. 748 с.
3. *А. С. Пушкин – критик: авторский сборник / сост. Е. Н. Лебедев, В. С. Лысенко.* М.: Советская Россия, 1978. 670 с.
4. *Wiese B., von.* Die deutsche Tragedie von Lessing bis Hebbel. Hamburg, 1955. 712 S.
5. *Müller J.* Fausts Tat und Tod // Müller J. Neue Goethe-Studien. Halle (Saale), 1969. С. 78–92.
6. *Мотылева Т.* Мировое значение советской литературы // Новый мир. 1947. № 7. С. 211–217.
7. *Пастернак Б. Л.* Полное собрание сочинений в 11 т. / Сост.: Е. Б. Пастернак, Е. В. Пастернак. М.: СЛОВО/SLOVO, 2003. Т. 1. 576 с.
8. *Данилевский Р. Ю.* Пушкин и Гёте. Сравнительное исследование. СПб.: Наука, 1999. 288 с.
9. *Жирмунский В. М.* Гёте в русской литературе. Л.: Наука, 1982. 560 с.
10. *Пронин В. А.* Иоганн Вольфганг Гёте, его современники и последователи. М.: Московский гос. ун-т печати, 2014. 208 с.

11. Эккерман И. П. Разговоры с Гёте в последние годы его жизни; пер. с нем. Н. Ман. М.: Худож. лит., 1986. 669 с.

REFERENCES

1. Zhirmunskiy V. M. *Goethe v russkoy literature*. Leningrad: Nauka, 1982. 558 p.
2. Heine H. *Coll. works in 10 vols*. N. Ya. Berkovskiy, V. M. Zhirmunskiy, Ya. M. Metallov (eds.). Moscow: Goslitizdat, 1959. Vol. 9. 748 p. (in Russian)
3. Lebedev E. N., Lysenko V. S. (comp.) *A. S. Pushkin – kritik: avtorskii sbornik*. Moscow: Sovetskaya Rossiya, 1978. 670 p.
4. Wiese B., von. *Die deutsche Tragedie von Lessing bis Hebbel*. Hamburg, 1955. 712 S.
5. Müller J. Fausts Tat und Tod. In: Müller J. *Neue Goethe-Studien*. Halle (Saale), 1969. P.78-92/
6. Motyleva T. Mirovye znachenie sovetskoi literatury, *Novyi mir*, 1947, No. 7, pp. 211–217.
7. Pasternak B. L. *Complete works*. Moscow: SLOVO/SLOVO, 2003. Vol. 1. 576 p.
8. Danilevskiy R. Yu. *Pushkin i Goethe. Sravnitelnoe issledovanie*. St. Petersburg: Nauka, 1999. 288 p.
9. Zhirmunskiy V. M. *Goethe v russkoy literature*. Leningrad: Nauka, 1982. 560 p.
10. Pronin V. A. *Johann Wolfgang von Goethe, ego sovremenniki i nasledovateli*. Moscow: Moskovskiy gos. un-t pechati, 2014. 208 p.
11. Eckermann J. P. *Razgovory s Goethe v poslednie gody ego zhizni*; transl. for German by N. Man. Moscow: Khudozh. lit., 1986. 669 p. (in Russian)

Пронин Владислав Александрович, доктор филологических наук, профессор кафедры истории, философии и литературы Российского института театрального искусства ГИТИС

e-mail: profpronin@mail.ru

Pronin Vladislav A., ScD in Philology, Professor, History, Philosophy and Literature Department, Russian Institute of Theatre Arts GITIS

e-mail: profpronin@mail.ru

Статья поступила в редакцию 13.11.2019

The article was received on 13.11.2019