*А. Доброхотов.*

АДОРНО О СПАСЕНИИ ФАУСТА.

Провозгласив невозможность этики в современном мире, Адорно, по обыкновению философов, посвятил ей несколько книг и обширных курсов лекций. В этом, собственно, нет даже парадокса. Большее удивление может вызвать то, что опору для своей философии негативности он ищет у классиков европейской культуры, в их вполне позитивных творениях и доктринах. Проще и многочисленнее те случаи, когда ему удается найти оборотно-критическую сторону классики, ее протест против самодовольной аффирмативности культуры. Сложнее те, когда он видит, как сама позитивность переступает через свои границы, но не за счет разрушения смыслов или отказа от них, а благодаря радикальному расширению горизонта. Таков феномен Гегеля, которому Адорно обязан столь многим. Таков и Гёте, если судить по нечастым, но значимым обращениям Адорно к классику. Очерк «К заключительной сцене «Фауста»[[1]](#footnote-1) примечателен в этом отношении острой, этически окрашенной интиуцией времени.

В короткой статье Адорно заглавной теме отведено всего несколько последних абзацев. Половина работы посвящена размышлениям о судьбе поэтического языка в обществе обмана порожденного обменом и коммерцией, о возможности искусства сохранить величие без фальшивой патетики. Переход к «Фаусту» дает эффект энтимемы, если не вспомнить, что и для Гёте этот вопрос уже был актуально проблемой и отразился в его постоянном стремлении защитить всеобщее и отдельное друг от друга, минимизировать потери от этой обострившейся культурной войны. «Тот, кто не хочет, чтобы Гете оказался среди гип­совых статуй, стоящих в его веймарском доме, не может уклониться от проблемы, почему его поэзию называют прекрасной, несмотря на трудности, препятствующие ее восприятию […]. Первым ответом было бы, пожалуй, свойственное ему качество величия, которое нельзя путать с монументальностью, но при ближайшем рассмотрении оно кажется издеватель­ством. Ближе всего оно, видимо, к ощущению глот­ка воздуха под открытым небом. Это не непосредственность бесконечного, однако оно возникает там, где преодолевается конечное, ограниченное; отно­шение к этому сохраняет от растворения в космичес­ком энтузиазме. Само величие становится познавае­мым в том, что оно превосходит. В заключительной сцене «Фауста» – это величие, присутствующее в чистом виде в языковом образе, идет, как и в юно­шеской лирике, от воззрений на природу. Его транс­цендентность можно назвать конкретной.»[[2]](#footnote-2) Само это глубокое наблюдение о том, что не «непосредственность бесконечного», но какой-то способ, которым «преодолевается конечное», содержит тайну гётанского величия, требует от Адорно критического взгляда на финал «Фауста». Отдав должное диалектике бюргерского начала у Гёте, Адорно все же не сглаживает вопрос о том, почему проигравший пари бюргер-гелертер оказывается спасенным: «А как обстоит дело с вопросом, выиграл черт дело или проиграл?»[[3]](#footnote-3)

Адорно не сомневается, что Фауст проиграл и считает софистикой попытки найти ему некие юридические оправдания: «Выиграй Фауст пари, было бы абсурдом, из­девательством над поэтической экономией вклады­вать перед смертью в уста слова, которые, следуя пакту, отдавали его черту.»[[4]](#footnote-4) Но и рассматривать причину фаустовского спасения как сумму накопленных добродетелей он не согласен: «Метафизика Фауста – это не та «жизнь в стремлениях», которую в бесконечном ждет неокантианская награда, а ис­чезновение порядка всего природного в каком‑то ином порядке».[[5]](#footnote-5)

Посмотрим с этой точки зрения на финал трагедии. Вопрос, который задает Адорно – почему Фауст оправдан – далеко не тривиален. Последняя сцена «Фауста» весьма неоднозначна и представляет собой сложнейшее сплетение предшествующих мотивов, причем Гёте дает нам мало подсказок для его расшифровки. Начать с того, что Фауст приходит к финалу своего пути отнюдь не преображенным: это такой же мерзавец, каким он был с самого начала. Его отношение к собственному опыту это – нечто вроде «Портрета Дориана Грея»: герой не стареет, но стареет и набирается опыта его портрет – текст Гёте. Однако расстановка моральных оценок здесь – навыворот: изображение прекрасно и наполнено моральным смыслом, а сам оригинал – моральный урод. В момент, когда он ослеп из-за дуновения Заботы, Фауст начинает финальную этическую деградацию. Он подозревает, что находится не на правильном пути, но эти подозрения лишь мелькнули у него на короткое время. После ослепления он переживает душевный подъем, утверждает, что, несмотря на внешний мрак, внутри у него горит *огонь*, который ведет его к исполнению его замысла; что слово *господина*, это единственный источник власти; что ему никто не нужен и его организующей *воли* достаточно для исполнения задуманного. Несмотря на долгий пройденный путь, Фауст ничему не научился, и он по‑прежнему остается человеком, сконцентрированным на своей воле и своих целях. Все остальное вокруг него – это материал и инструмент. Таков он был с самого начала: окружающий мир для него был или вожделенной целью, которой он хочет в полноте овладеть, или средством. Восторженная речь Фауста о самодостаточности его творческой воли дана Гете с негативными коннотациями, лексически подтверждаемыми для внимательного читателя акцентом на сакральные слова – господин, господь, слово господа, дух – что уличает Фауста в самообожествлении. Само действие пятого акта лишено экивоков: ослепленный Фауст рассылает приказы, вокруг кипит трудовая жизнь, и Фауст говорит: «Как мне нравится стук их лопат». Но неослепленный читатель видит, что лемуры копают ему могилу, Мефистофель потирает руки, и это – итог фаустовской жизненной активности. Как установили комментаторы, песня лемуров это парафраз песни могильщиков из «Гамлета». Не совсем ясно, кто – Гамлет. О смерти тут рассуждать будет Мефистофель, Фауст же отнюдь не разочарован: под стук лопат мертвяков-лемуров он произносит один из ключевых монологов, в котором – самые цитируемые слова трагедии: «Лишь тот заслуживает свободы и жизни, кто каждый день их отвоевывает». Фраза звучит очень весомо, и никакой иронии здесь нет. Это давно написанные для финала слова, и Гете верит в то, что произносит Фауст: высшее, что может быть, это свободный труд свободных людей на свободной земле. Дальше высказывается интересный для нас тезис: «Вот об этом мгновении я могу сказать, остановись, ты прекрасно». Здесь употребляется глагол dürfen, который обозначает не то, что я должен, или физически могу, а то, что мне теперь можно. Мы тем самым возвращаемся к условиям первичного договора, с которого все начиналось. Спор шел о том, может ли Фауст найти такую точку во времени, которой он присвоит статус вечности, придаст ей вечный смысл: может ли он остановить мгновение. И вот решение вынесено, но возникает очередная двусмыслица: кто кого одурачил? С одной стороны – Мефистофель Фауста: ведь вроде бы очевидно, что договор выполнен, Фауст остановил мгновение, он умирает и попадает в руки к черту. Но тут есть одна тонкость, которая делает решение амбивалентным. Теперь – говорит Фауст – следы моих земных дней не исчезнут в «эонах». (Мы знаем, что гностическую лексику Гете любит и бессмертие того, что создает Фауст видит именно в бесконечности смены этих эонов.)

Почему, собственно, следы его деятельности не исчезнут? Мефистофель рад возможности смести эту дурацкую дамбу, и поскольку, как он говорит, стихии служат чертям, это для него лишь очередной карнавал. Но проблема в том, что Фауст делает не совсем то, что в его договоре[[6]](#footnote-6) обозначено как «остановить мгновенье». По сути он инициирует бесконечный вечный процесс, в котором свобода – постоянное самоизменение и самовосстановление – уже не подчиняется природе. Мефистофель думал, что будет остановлено время, а Фауст заводит вечную машину самопорождения Я. Получается, что Фауст не попался в ловушку: он, в сущности, вывернулся из ситуации, и кто кого одурачил, это – большой вопрос. Гёте – профессиональный юрист – не мог сделать акт спасения Фауста произволом. У Небес была не только высшая власть, но и формальная зацепка. Фауст говорит:

11581. Zum Augenblicke dürft' ich sagen:

11582. Verweile doch, du bist so schön!

11583. Es kann die Spur von meinen Erdetagen

11584. Nicht in äonen untergehn. —

11585. Im Vorgefühl von solchem hohen Glück

11586. Genieß' ich jetzt den höchsten Augenblick.

То есть, в предчувствии высшего счастья он не говорит, что это – высший момент. Им сказано: данный момент является высшим, потому что я предчувствую высшее. Он наслаждается этим моментом и имеет такое право, потому что это момент переживания выхода в бесконечность, а не остановки времени, не выпадения из бесконечности. Через текст трагедии проходит оппозиционная пара глаголов: streben – стремиться и genießen – наслаждаться. Кто наслаждается, тот выпадает из бесконечности, уткнувшись в свое «корыто». Для Гете это плохо: это значит – потерять себя и выпасть из процесса *восхождения* (Steigerung). А «streben» – это то, что всегда оставляет хотя бы тончайшую связку, мостик между конечным и бесконечным.[[7]](#footnote-7) Именно об этом говорит Господь Мефистофелю, утверждая, что если человек *стремится*, то он никогда не будет потерян для Бога: это может быть бесконечно длинным и извилистым путём, но этот путь будет существовать. Фауст своими словами не останавливает время, а «потенцирует» его, преобразуя в бесконечность, и когда он рисует утопические картины реализовавшегося духа, это – начало Geschichte и конец Vorgeschichte, если воспользоваться концептами Гегеля.

Уже здесь можно догадаться, что Мефистофель проиграет. Но все же Фауст произнес заветные слова: он покачнулся, падает, лемуры его подхватывают и аккуратно укладывают, как дорогой трофей, в подготовленное для этого место. Мефистофель торжествующе говорит: «Не могло его насытить никакое наслаждение! Не могло удовлетворить никакое счастье! Ловил он в безумной мечте ежеминутно меняющиеся призраки! Хотел, жалкий бедняк, удержать последний пережитый им глупейший миг. Великий властелин Время одолело старика, сопротивлявшегося так упорно мне! Лежит он ниц! Часы остановились» (11587-11593). Мы можем сопоставить с этим Введение, где Гете вспоминает об ускользнувших днях своей молодости и говорит: «Вы приближаетесь опять, колеблющиеся (schwankenden) образы (Gestalten), рисовавшиеся предо мной в смутном виде прежде!» В монологе Мефистофеля – не *schwankenden*, а *wack(e)ligen* *Gestalten*, но это очень близко: речь о переменчивых гештальтах. Вспомним для продуктивного сравнения, что «гештальт» – это технический термин гегелевской философии, т.е. структурный образ, который дорастает до некоторого маленького мифа, объясняющего диалектическую ситуацию. Вся «Феноменология духа» выстроена как системная цепочка гештальтов; это именно *образы*. Цепочка гештальтов, которые Гёте выстроил для своего героя, привела его к выходу из конечного в бесконечное. Фауст достиг такого гештальта, который перестал быть просто зыбким и текучим. Мефистофель же не понял, что именно зыбкие образы, выстроенные как Путь, стали предпосылкой его еще не осознанного проигрыша. Собственно, победителем он считает даже не себя, а Время: «Великий властелин Время одолело старика, сопротивлявшегося так упорно мне! Лежит он ниц! Часы остановились». Здесь звучит резонный ответ на слова Фауста о том, что он – господин и будет все творить своим господским словом. Но Мефистофель не замечает, что прыжок из времени в вечность уже осуществлен. «Часы остановились», говорит он, и демонический хор подпевает ему.

«Хор. Остановились! Молчат, как полночь. Стрелка упала.

Мефистофель. Упала! Свершилось все.

Хор. Свершилось и прошло!»

То, что стрелка часов (der Zeiger) упала и время остановилось, звучит как-то очень личностно: возможно, что Zeiger это – образное имя Фауста. Он Zeiger, указатель, который только что мертвым упал на руки лемуров. Хор точно говорит о его функции: он был указателем времени, точкой отсчета. Прошедшее время этого гётевского текста – время жизни Фауста. Без него оно остановилось и смысла не имеет. Хор подпевает Мефистофелю: «Все прошло». (Es ist vorbei.) vorbei буквально значит – мимо. Есть немецкое выражение – es ist mit ihm vorbei – которое употребляется по отношению к погибшему человеку. Это и имеют в виду лемуры. Но тут вдруг Мефистофель неожиданно встрепенулся и раздраженно уцепился за это слово, кратко развивая свою философию небытия: "Прошло"! глупое слово! Почему прошло? Прошлое, однозначащее с ничем. Какой же смысл в вечном творчестве, если сотворенное превращается в ничто? "Прошло"! Что читаем мы в этом слове? Если равнозначаще оно со словом "не было", то ради чего же копошилось и хлопотало оно, точно действительно существовало? Вот почему предпочитаю я вечную пустоту!»[[8]](#footnote-8)

 В этом программном монологе Мефистофель настаивает на том, что все бывшее, это именно ничто – *reines Nicht*. Он чувствует подвох в *vorbei*, поскольку за ним тянется некий шлейф живого времени, и отдает предпочтение честному *das Ewig-Leere*, которое не оставляет надежд и иллюзий*.* Чутье не подводит Мефистофеля, и он нервничает не напрасно: в том и дело, что аннигилировать прошедшее он не вправе. Не случайно *das Ewig-Leere* составляет смысловую рифму с финальным  *das Ewig-Weibliche*. Перед нами нигилистический символ веры Мефистофеля – вечно пустое как контр-позиция к Вечноженственному. Соколовский перевел – «предпочитаю», но здесь важно ich liebte, т.е. Мефистофель не просто предпочитает – он любит ничто: эту вечную пустоту, честную и правильную. Ничто и есть ничто. Интонационно здесь звучит шекспировский мотив: можно вспомнить одно из самых цитируемых мест «Макбета»: Life's but a walking shadow … signifying nothing. Но у Макбета это – отчаяние (вернее, ему уже все равно), и он выносит последний вердикт жизни. А Мефистофель – герой веселый, и он радостно говорит, как это здорово, что на самом деле есть вечная пустота, а не вся эта витальная чушь. Логично, что и посрамление его стилистически оформлено как фарс. В тот момент, когда следовало бы поймать душу Фауста, сверху спускается сонм юных ангелов, поющих гимны любви и несущих сияющие цветы. Начинается странная, даже рискованная с точки зрения приличия, сцена предварительного поединка ангелов с чертями. Ангелы излучают энергию любви: это то, что не известно мефистофелевскому миру, где любовь доступна только в косвенных плотских отражениях в виде блуда и похоти, в виде «наслаждения», лишенного других аспектов ( а для Гете слово «наслаждение» – это слово‑ловушка). Существа, которые не в состоянии адекватно воспринять энергию любви, переживают весьма болезненный контакт: цветы превращаются в жгущий огонь. Но Мефистофель, созерцая этих юных красивых ангелов, все-таки переживает ощущение влюбленности, скабрезно и смешно изображенное у Гете, и обнаруживает, что его одурачили, одурманили этой любовью и вытащили добычу из рук.[[9]](#footnote-9) Примечательно, что Гете как повествователь ставит на первый план не философский или юридический аспект спасения, а эротико-авантюрный, чтобы не сказать – плутовской. Но это вполне логично как в свете той философии любви, которая является одним из лейтмотивов трагедии, так и в свете его испытанного приема инверсии добра и зла в той или иной среде (а в данном частном случае – перверсии).

Протрезвевший Мефистофель приходит в себя и произносит в завершение этой эротической оперетты любопытную речь (11825-11843): «Что же это со мной? Покрылся я весь волдырями, как Иов, так что гадко смотреть на самого себя. Но зато, как Иов, я над своей бедой и восторжествую! Останусь верен моей нату­ре и моему происхождению. Благородный чертов дух (die edlen Teufelsteile) будет во мне спа­сен. […] Хитро вырвали у меня из зубов дра­гоценнейшее сокровище (großer, einziger Schatz): великий дух, продавшийся мне добровольно! (Die hohe Seele, die sich mir verpfändet[[10]](#footnote-10)) Кому теперь жаловаться? Кто восстановит мои законные права? […] По­зорно провалил великолепный замысел! Обыденнейшая любовная жил­ка зачесалась в черте от ног до головы! Могли же увлечься та­кой ребячьей глупостью мой ум и опытность! Поистине надо признать великой ту глупость, которая в конце концов одурачивает сама себя!» Мефистофель не выходит за рамки своего амплуа: он – трикстер, который так и не осознал, что участвует в мистерии, а не в комедии. В то же время звучат и серьезные мотивы. С Иовом обычно сравнивают Фауста, но сейчас в этой ситуации – пародийной и патетичной одновременно – чёрт, который стремиться загладить конфуз и вернуться к своему благородному нигилизму. Здесь слышна грозная музыка: Мефистофель не капитулирует, знает свои права и четко формулирует, в чем его главное сокровище – в добровольном предании ему свободного духа. Гёте, впрочем, несколько смягчает эту угрозу последней фразой чёрта, показывающей, что зло метафизическое содержит в себе, так сказать, программу самоуничтожения.

В этот же момент начинается история возрождения Фауста, которая еще раз возвращает нас к теме le temps retrouvé. Младенческие души говорят, что с радостью принимают это существо, diese Puppenstand. Puppenstand значит – куколка. Здесь обозначается духовное состояние Фауста, начинающего эволюцию. Известно, что насекомые проходят четыре стадии своего развития: яйцо, личинка, куколка, имаго. Явно и латентно тема, замкнутого в себе эмбриона, яйца, несколько раз встречается в «Фаусте». Прежде всего в связи с Гомункулусом, Еленой и Евфорионом. (Орфический миф о космическом яйце, содержащем в себе светоносную сущность, которая, выйдя на свет, превращается в крылатое существо, дух, был, конечно, известен Гёте.) Вторая стадия – личинка – уже автономное живое существо, но в виде довольно гадкого червячка, каковым зачастую и выглядит Фауст. Потом идет стадия куколки, нимфы, когда этот червячок начинает как бы диалектически возвращаться к стадии яйца, он превращается в замкнутый кокон. Дальше оттуда уже может выпорхнуть имаго, имеющее окончательную «дефинитивную» стадию – полноценное существо. Кажется, что сюжет уже закончен, но здесь в нескольких строчках обозначено настоящее начало. Фауст возродился – пока в виде этой куколки, которая долго будет созревать. Это значит, что спасение пока не произошло, надо будет проделать работу, пройти *путь*. Можно сравнить Фауста с двумя другими «эксклюдированными» персонажами. Гомункулус прошел быстро духовную эволюцию, но не прошел физическую; он хотел напрямую вырваться в мир, но его сублимированному интеллекту не хватало физической плоти, для чего нужно было правильно «вылупиться». Кончилось тем, что ему пришлось разбить свою оболочку, раствориться в стихии и опять начинать естественный эволюционный путь. Евфорион же не сумел правильно «вылупиться»[[11]](#footnote-11), он вышел из своей оболочки непосредственно в эфирное открытое пространство и погиб. Фауст прошел физическую и историческую эволюцию, но не прошел духовную, что и загнало его в ловушку. Но спасение, как мы видим, это только начало новой жизни. Если Гомункулус попал в колыбель жизни – в стихию моря, если Евфорион погиб, преждевременно попав в стихию воздуха-эфира, то спасенный Фауст погружается в оптимальную для него среду младенческих душ, которая является своего рода субстратным материалом для его душевно-духовного роста.

Как можно увидеть, ключевым условием для спасения оказываются не этические достоинства Фауста, но его способность быть «живым, живым и только», что в свою очередь связано с его волей к обретению живого времени через радикальный слом любых застывших во времени границ; его неприятие условного и открытость безусловному. Спасение Фауста вряд ли можно понять как помилование. Конечно, Бог формально имел право как Суверен делать исключения из закона и миловать, но – как Суверен, стоящий не *вне* закона, а *над* законом. Чтобы осуществить эминентную справедливость и возвыситься над ограниченностью морального и религиозного Закона, Богу нужно было минимальное встречное движение: «Wer immer strebend sich bemüht, den können wir erlösen (11936-11937)». В свете этого вряд ли, как на том настаивает Адорно, Фауст однозначно проиграл пари: правовая несостоятельность чёрта важна, чтобы вывести Фауста из безусловной юрисдикции земного мира. Адорно идет и дальше: он предполагает, что прошлое Фауста просто забыто. «Не предано ли забвенью пари в «глубокой старости» Фауста, вместе со всеми преступлениями, которые заблуждающийся совер­шил и которым потворствовал […] ? Не эпический ли образ поэмы, называющей себя трагедией, трагедией жизни, подпавшей под действие закона о сроке давности? Не потому ли спа­сают Фауста, что он вообще больше не тот, кто под­писывал договор с дьяволом; не заключается ли муд­рость пьесы, состоящей из пьес, в том, как мало человек тождествен самому себе, как легка и мелка та «бессмертная сущность», которую похищают, как если бы это было ничто. Сила жизни, в форме силы для дальнейшей жизни, уподобляется забвению (Die Kraft des Lebens, als eine zum Weiterleben, wird dem Vergessen gleichgesetzt).»[[12]](#footnote-12) Здесь сплетены несколько устойчивых мотивов Адорно: интерес к негативным аспектам эпоса[[13]](#footnote-13), презрение к истории, смиряющейся со «сроком давности»; и – одновременно – мечта о возможности забыть историю, в которой нашлось место Освенциму. Но забвение zum Weiterleben – это все же особый аспект, который позволяет Адорно заметить в «преодолении конечного», в тайне спасения Фауста не только преодоление природы, но и преображение времени. Пройденный путь можно отбросить как абсурд, но можно преобразить памятью, если она уже не коренится исключительно в земной реальности (а этот минимум как раз и отработал Фауст). О такой памяти Адорно знал от своего учителя – Гегеля, чье понятие «Erinnerung» (т.е. «воспоминание» и в то же время «погружение внутрь» как уход от внешней объективации духа к его внутренней динамике) имеет прямую связь с платоновским анамнесисом. Этот тип памяти стал предметом особого внимания мыслителей 20 века: Бергсона и Хайдеггера прежде всего. Путь, память и надежда связаны в одно целое, рассмотренное сквозь призму «Фауста», в «философии надежды» Э. Блоха, мысли которого Адорно был далеко не чужд.[[14]](#footnote-14) Разумеется, это – центральная тема Пруста, о котором есть глубокие страницы в *Noten zur Literatur*. Вряд ли известный Адорно Вяч. И. Иванов делает понятие анамнесиса едва ли не центральным в своем учении о «предвечной памяти Я», посредством которой Нетварная Премудрость учит человека превращать средства вселенской разлуки, – пространство, время и инертную материю, – в средства единения и гармонии. Но путь, которым пришла к идее анамнесиса мысль Адорно, все же особый. Он не предполагает субстанциальной опоры на этические или метафизические ценности. Так, в «Фаусте» Адорно не усматривает иного стержня, кроме надежды на будущее преображение: «То, что вто­рая часть мыслится мало связанной с реалиями пер­вой, и связь ослабевает настолько, что в руках толко­вателя ничего не остается, кроме тонкой идеи грядущего очищения, - это и есть идея.»[[15]](#footnote-15) Но связующую силу этой последней оставшейся идеи Фауст демонстрирует убедительно. Свой очерк Адорно завершает словами, которые уже стали афоризмом: «Надежда – это не сохраненное воспоминание, а возрождение забытого (Hoffnung ist nicht die festgehaltene Erinnerung sondern die Wiederkunft des Vergessens)»[[16]](#footnote-16). Спасение Фауста, как это проницательно увидел создатель «негативной диалектики», связана с его способностью к забвению конечно-позитивного и возвращению (Wiederkunft) позитивного в горизонте вечной жизни.

1. Адорно Т. К заключительной сцене «Фауста» // Коллегиум. 2004. № 1 – 2. Пер. Е. Лейбель. Предисл. А. Аствацатурова. Нем. текст цитируется по: Adorno, Theodor W.: Gesammelte Schriften, a.a.O., Bd. 11: Noten zur Literatur II. Frankfurt a.M. 1996. Русский текст «Фауста» цитируется по прозаическому переводу А.Л. Соколовского. Современное его издание см.: Гёте И.В. Фауст. Трагедия. М., 2007. [↑](#footnote-ref-1)
2. Адорно. Цит. соч. С. 188. [↑](#footnote-ref-2)
3. Адорно. Цит. соч. С. 190. [↑](#footnote-ref-3)
4. Там же. [↑](#footnote-ref-4)
5. Там же. [↑](#footnote-ref-5)
6. Заметим, что это – договор Фауста и Мефистофеля. Бог дозволяет испытание Фауста, но не участвует в азартном пари, как явствует из пролога, и не связан правилами. [↑](#footnote-ref-6)
7. Стоит подчеркнуть, что это не романтический штамп стремления к бесконечному, для которого сама бесконечность томления по бесконечному уже составляет смысл процесса. Здесь же – речь о качественном переломе, разделяющем историю метаний души в « здешнем» мире и историю ее органического развития в «тамошнем». [↑](#footnote-ref-7)
8. Vorbei! ein dummes Wort.

11596. Warum vorbei?

11597. Vorbei und reines Nicht, vollkommnes Einerlei!

11598. Was soll uns denn das ew'ge Schaffen!

11599. Geschaffenes zu nichts hinwegzuraffen!

11600. »Da ist's vorbei!« Was ist daran zu lesen?

11601. Es ist so gut, als wär' es nicht gewesen,

11602. Und treibt sich doch im Kreis, als wenn es wäre.

11603. Ich liebte mir dafür das Ewig-Leere. [↑](#footnote-ref-8)
9. Адорно замечает: «то, что черт одурачен собственной любовью, есть отрицание отрицания». Цит. соч. С. 190. [↑](#footnote-ref-9)
10. Verpfändet - буквально: прозакладывался. [↑](#footnote-ref-10)
11. См. : «разметавши пурпурные повязки, вырвался на свободу, как вырывается из куколки бабочка, смело и весело устремляясь в пронзенный солнечными лучами эфир (9657-9661)» или «Но мальчик, не слушая, переносился с одного утеса на другой, как надутый воздухом шар (9613).» [↑](#footnote-ref-11)
12. Адорно. Цит. соч. С. 190-191. Нем. текст : Adorno, op.cit. S. 138. [↑](#footnote-ref-12)
13. См. анализ гомеровского эпоса в «Литературных заметках»: Адорно Т.В. Об эпической наивности // Путь. 1994. № 5. [↑](#footnote-ref-13)
14. См. главу «Методический мотив путешествия» в кн.: Блох Э. Тюбингенское введение в философию. Екатеринбург, 1997. Об этом же комплексе идей у Блоха и Лукача см. Болдырев И.А. «Фауст» и «Феноменология духа»: литературно-философские параллели // Гетевские чтения, 2012. Готовится к печати. [↑](#footnote-ref-14)
15. Адорно. Цит. соч. С. 191. [↑](#footnote-ref-15)
16. Там же. Нем. текст : Adorno, op.cit. S. 138. [↑](#footnote-ref-16)