



Научная статья

<https://doi.org/10.22455/2541-7894-2025-18-66-93>

<https://elibrary.ru/SBPMTG>

УДК 821.111(73).0

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Ольга АНЦЫФЕРОВА

## ТРИ АМЕРИКАНСКИЕ МОДИФИКАЦИИ ТЕМЫ ФАУСТА: СТИВЕН ВИНСЕНТ БЕНЕ, ГЕРТРУДА СТАЙН, ДЖЕК КЕРУАК

**Аннотация.** В статье рассматриваются три американские модификации фаустовской темы, позволяющие осмыслить существенные тенденции американской культуры между двумя мировыми войнами, точнее — 1930-х гг. Для С.В. Бене и Г. Стайн вторая половина 1930-х стала временем создания произведений, навесных образом Фауста, для Джека Керуака атмосфера 1930-х была культурным субстратом, определившим его индивидуально-авторскую трактовку фаустовской темы, окончательно оформившуюся в 1950-х. Для Стивена Винсента Бене основным источником новеллы «Дьявол и Дэниел Уэбстер» (“The Devil and Daniel Webster”, 1937) стала версия о сделке с дьяволом в романтической интерпретации Вашингтона Ирвинга, которую Бене обогатил мотивом таланта как предмета торга с дьяволом. Популярность версии фаустианской темы Бене, с ее стилизацией под американский фольклор и углубленностью в национальную историю, симптоматична для расцвета исторического жанра в США в 1930-х. Либретто Гертруды Стайн «Доктор Фауст зажигает огни» (*Doctor Faustus Lights the Lights*, 1938) имеет кроссжанровую и кросскультурную природу. Ее абсурдистская версия легенды о Фаусте, получившем власть над электричеством и разочарованном своей победой, может рассматриваться как наглядная иллюстрация модернистского кризиса гуманизма, как свидетельство бессилия человека, оставленного Богом, лишившегося морали и утратившего идентичность. Джек Керуак воспринял интерес к теме Фауста от Шпенглера с его концептом фаустианского человека и свой роман «Доктор Сакс: Фауст. Часть третья» (*Doctor Sax: Faust Part Three* (1959, написано в 1952 г.) задумал как лично-автобиографическое продолжение двухчастного гетевского «Фауста», сделав свою индивидуально-авторскую версию легенды о докторе Фаусте важнейшим элементом автомифологии, формирование которой происходит под решающим влиянием массовой культуры, бурно развивающейся в США 1930-х гг.

**Ключевые слова:** Стивен Винсент Бене, Гертруда Стайн, Джек Керуак, мотив сделки с дьяволом, фаустианство, 1930-е гг., американская литература и культура середины XX в.

**Информация об авторе:** Ольга Юрьевна Анцыферова, доктор филологических наук, профессор кафедры истории зарубежных литератур, Санкт-Петербургский государственный университет, Университетская наб., д. 7–9, 199034 г. Санкт-Петербург, Россия. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-1219-0134>. E-mail: [o.antsyferova@spbu.ru](mailto:o.antsyferova@spbu.ru).

**Для цитирования:** Анцыферова О.Ю. Три американские модификации темы Фауста: Стивен Винсент Бене, Гертруда Стайн, Джек Керуак // Литература двух Америк. 2025. № 18. С. 66–93. <https://doi.org/10.22455/2541-7894-2025-18-66-93>



Research Article

<https://doi.org/10.22455/2541-7894-2025-18-66-93>

<https://elibrary.ru/SBPMTG>

UDC 821.111(73).0

This is an open access article  
distributed under the Creative  
Commons Attribution 4.0  
International (CC BY 4.0)

Olga ANTSYFEROVA

## THREE AMERICAN MODIFICATIONS OF THE FAUSTIAN THEME: STEPHEN VINCENT BENÉT, GERTRUDE STEIN, JACK KEROUAC

**Abstract.** The article examines three American modifications of the Faustian theme, manifesting essential tendencies of American culture between the two world wars, or more precisely, in the 1930s. S.V. Benét and G. Stein turned to Faust theme in late 1930s, for Jack Kerouac the atmosphere of the 1930s became the cultural substrate that determined his individual interpretation of the Faustian legend, which took its final shape in the 1950s. For Stephen Vincent Benét, the main source of the short story “The Devil and Daniel Webster” (1937) was the Romantic version of the deal with the devil of W. Irving, which he enriched with the motif of talent as a bargaining chip with the devil. The popularity of S.V. Benét’s version of the Faustian theme, with its stylization of American folklore and delving into national history, is symptomatic of the popularity of the historical genre in the US in the 1930s. Gertrude Stein’s libretto *Doctor Faustus Lights the Lights* (1938) is cross-genre and cross-cultural in nature. This absurdist version of the legend of Faustus, who gains power over electricity and is disappointed with his victory, can be interpreted as a graphic illustration of the modernist crisis of humanism, as evidence of the impotence of man abandoned by God, deprived of morality and a real idea of who he is. Jack Kerouac gained the interest in the Faustian theme from O. Spengler, and his novel *Doctor Sax: Faust Part Three* (1959, written in 1952) was conceived as a personal-autobiographical sequel of Goethe’s two-part *Faust*, to incorporate his individual version of Doctor Faust legend as the most important element of his automythology, *in toto* decisively influenced by mass culture, rapidly developing in the USA in the 1930s.

**Keywords:** Stephen Vincent Benét, Gertrude Stein, Jack Kerouac, the motif of a deal with the devil, Faustianism, 1930s, mid-twentieth century American literature and culture.

**Information about the author:** Olga Yu. Antsyferova, Doctor Hab. in Philology, Professor of the Department of the History of Foreign Literature, St. Petersburg State University, 7–9 Universitetskaya Emb., 199034 St. Petersburg, Russia.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-1219-0134>. E-mail: [o.antsyferova@spbu.ru](mailto:o.antsyferova@spbu.ru).

**For citation:** Antsyferova, Olga. “Three American Modifications of the Faustian Theme: Stephen Vincent Benét, Gertrude Stein, Jack Kerouac.” *Literature of the Americas*, no. 18 (2025): 66–93. <https://doi.org/10.22455/2541-7894-2025-18-66-93>

Фаустианская тема как извод более объемной темы сделки с дьяволом широко представлена в американской литературе и не раз попадала в фокус научного интереса, хотя попыток целостно исследовать ее во всем разнообразии хронологических и идейно-художественных проявлений, пиков и спадов, насколько мне известно, не предпринималось. В последние десятилетия важную роль в осмыслении этой темы сыграли сборник статей «Фауст за четыре века: взгляд в прошлое и анализ» [Faust 1989], антология «Жизни Фауста: фаустианская тема в литературе и музыке» [Lives 2008] со вступительной статьей Питера Уэрреса и монография Османа Дюррани «Фауст: икона современной культуры» [Durrani 2004]. В отечественном литературоведении американская фаустиана XX в. далеко не полно и достаточно бегло затрагивается в монографии Г.В. Якушевой «Фауст в искушениях XX века: гетевский образ в русской и зарубежной литературе» [Якушева 2005]. Ввиду огромного количества источников по данной теме исследователи часто подразделяют их на временные кластеры (порой специально оговаривая заведомую неполноту своего отбора материала). Так, Томас Г. Райт писал о необычайном интересе, который возбуждала легенда о Фаусте в Северной Америке в XVII в. — английская брошюра о Фаусте была одной из самых популярных книг в пуританских поселениях. Расчетные книги бостонских книготорговцев показывают, что в Новой Англии в XVII в. «История проклятой жизни и заслуженной смерти доктора Джона Фауста» продавалась лучше, чем какие-либо другие книги, за исключением Библии, псалтырей и ряда школьных учебников [Wright 1920: 121–123]. Осман Дюррани в статье «Американские Фаусты XIX века» считает вполне закономерным, что «именно в пуританском сердце Новой Англии появились многие из самых «фаустовских» произведений Америки», к которым он относит «Родимое пятно» и «Итона Брэнда» Н. Готорна и «Моби Дика» Г. Мелвилла [Lives 2008: 405–407]. Теодор Жолковский задается вопросом о причинах одержимости авторов второй половины XX в. интересующей нас темой: «Романисты от Джека Керуака («Доктор Сакс») до Джона Херси («Слишком далеко идти»), поэты от Карла Шапиро («Прогресс Фауста») до Энн Секстон («Фауст и я»), авторы комиксов («Фауст на прикроватной тумбочке») и рок-оперы («Фауст» Рэнди Ньюмана) вернули к жизни легенду Реформации в самых разноликих ее версиях, где современные Фаусты продают свои души за удовольствия, выходящие далеко за рамки традиционного поиска запретного знания» [Ziolkowski 2010: 201].

Подобный же подход положен и в основу данной статьи. Выбор трех текстов определяется двумя факторами. Первое: все три уходят корнями в американскую действительность между двумя мировыми войнами (1930-е годы): новелла Стивена Винсента Бене и либретто Гертруды Стайн были написаны в конце 1930-х (практически одновременно с «Мефисто» Клауса Манна). Автобиографический роман «Доктор Сакс» Джека Керуака о собственном детстве описывает то же самое время через призму личной мифологии битника, основанной на переосмыслении легенды о Фаусте под решающим влиянием массовой культуры. Второй фактор определяется тем, что хорошо сформулировал Т. Жолковский: немногие из архетипических фигур, живущих в коллективном культурном сознании, ведут себя так агрессивно, как Фауст, и столь точно отражают в своих трансмутациях особенности принимающей культуры [Ziolkowski 2006: 299]. Выбор трех текстов представляется показательным не только потому, что своей принадлежностью к трем различным жанрам, и даже — к различным литературным родам (эпос, драма, лирика) свидетельствуют о живучести легенды о Фаусте и универсальности ее воздействия. Они становятся своеобразным срезом ведущих художественных тенденций, определявших развитие литературы США между двумя мировыми войнами: это интерес к национальному прошлому как своеобразной нравственной опоре, влияние модернистской идеологии и эстетики, а также особая роль массовой литературы в культурном сознании США: «В 20-30-е годы массовая литература США, страны, где изначально отсутствовал фольклорный пласт культуры, оставалась выразителем духа большинства населения — среднего класса. Как и прежде, она была чутка к историческим, политическим и идеологическим особенностям эпохи, отличаясь имманентно ей присущими актуальностью и конъюнктурностью и одновременно — охранительностью и консервативностью [...] Люди, уставшие от лишений и несчастий Первой мировой войны и пережившие тяжелые времена Великой Депрессии, когда каждому нужно было в одиночку заново строить свою судьбу, нуждались в восстановлении жизненных ориентиров и стимулов. Эту функцию и взяла на себя массовая культура» [Стеценко 2013: 815]. Ретроспективный, «взрослый» взгляд на собственное межвоенное детство, на определяющую роль массовой культуры в формировании собственной жизненной философии и автомифологии, запечатленный в романе

«Доктор Сакс. Фауст. Часть 3» (1959) позволит нам осветить и эту американскую модификацию фаустовской темы, уходящую корнями в ту же культурную почву межвоенных США.

### **I. Стивен Винсент Бене. «Дьявол и Дэниэл Уэбстер» (1936)**

Принято считать, что фаустовская тема в американской литературе берет отсчет с новеллы Вашингтона Ирвинга «Дьявол и Том Уокер» (“The Devil and Tom Walker”, 1824), которая входит в третий сборник писателя-романтика «Рассказы путешественника», а точнее — в раздел сборника под названием «Кладоискатели», где собраны сюжеты, относящиеся к ранней американской истории, и повествователем здесь, традиционно для Ирвинга, является Дидрих Никербокер (последнее появление перед читателем легендарного персонажа-рассказчика). Хотя, строго говоря, в этом сюжете о сделке с дьяволом отсутствует столь существенный для фаустианства мотив поиска истины, стремления к запретной мудрости и безграничному знанию (у Ирвинга предметом договора становятся мирские богатства и только), для нас важно отметить, что тема сделки с дьяволом в американском культурном сознании уходит корнями не в европейское средневековье, а в собственное национальное прошлое и связывается не с поиском духовных сокровищ, но со стремлением к земным благам и богатствам. Важно также добавить, что после смерти разбогатевшего на ростовщичестве Тома Уокера душеприказчики не нашли никаких следов его богатств, ни в денежном выражении, ни золота, ни серебра, ни драгоценностей. Все обратилось в прах. В конюшне обнаружили два лошадиных скелета, а громадный дом Тома на следующий день сгорел, как свечка.

Намеченную Ирвингом морализаторскую линию (с усиленной иронической огласовкой) продолжит в 1936 г. Стивен Винсент Бене (1898–1943), который переносит действие своего рассказа «Дьявол и Дэниэл Уэбстер» (“The Devil and Daniel Webster”) из никербокеровской колониальной Америки в молодые Соединенные Штаты. Он усилит «нативистское» звучание темы сделки с дьяволом, сохранив сказовую интонацию и приблизив свою новеллу к фольклору. Дьяволу, который наделяется обликом вездесущего «соседушки», С.В. Бене противопоставляет легендарного политического деятеля и адвоката

Дэниела Уэбстера (1782–1852), чья фигура приобретает здесь полу-фольклорные черты героя американских “tall tales” и описывается со сказовой интонацией и нарушением орфоэпических норм, характерных для разговорной речи:

You see, for a while, he was the biggest man in the country. He never got to be President, but he was the biggest man”<sup>1</sup>

(И не было когда-то в стране человека больше его. В президенты он так и не вышел, но больше его человека не было).

“He was a great lawyer, Dan’l Webster, but we know who’s the King of Lawyers, as the Good Book tells us, and it seemed as if, for the first time, Dan’l Webster had met his match” (Benét 1936)

(Он был великий юрист, Дэниэл Уэбстер, но мы знаем, кто Царь юристов, как сказано в Писании, и похоже было, что Дэниэл впервые встретил себе ровню)<sup>2</sup>.

По признанию самого С.В. Бене, относящемуся к 1941 г., эта первая часть новеллистической трилогии, посвященной им Дэниелу Уэбстеру, была навеяна чтением «Расцвета Новой Англии» (1936) Ван Вик Брукса и задумывалась, чтобы прославить этого политического деятеля и сделать его частью национальной легенды (мифологии):

И мною овладела мысль: что бы случилось, если бы такая фигура вступила в схватку с самым нечистым, да не с импортным дьяволом, а с самым что ни на есть посконным мистером Обломом<sup>3</sup> [Partenheimer 1996: 37].

Действие происходит в новоанглийском штате Нью-Гэмпшир, где дьявол предлагает крайне невезучему фермеру Йавису Стоуну обменять душу на семь лет процветания. В указанный срок умелому адвокату и оратору Дэниелу Уэбстеру удастся защитить Йависа Стоуна перед судьей и присяжными — призванными из преиспод-

---

<sup>1</sup> Benét, Stephen V. *The Devil and Daniel Webster*. 1936. <https://gutenberg.net.au/ebooks06/0602901h.html>. Далее — (Benét 1936).

<sup>2</sup> Бене С.В. Дьявол и Дэниэл Уэбстер / пер. с англ. В. Голышева // Дьявол и Дэниэл Уэбстер. М.: АСТ, 2023. С. 7. Далее — (Бене 2023).

<sup>3</sup> Именно так переводит В. Голышев англоязычное фольклорное прозвище дьявола Mr. Scratch.

ней и опаленными языками адского пламени. Каждый из этих осужденных на вечные муки присяжных, впрочем, уже обеспечил себе позорное место в американской истории. Это лоялист Уолтер Батлер (1752–1781), заслуживший ненависть борцов за независимость шпионажем в пользу англичан и устроенной им резней женщин и детей в Черри-Вэлли (1778); лоялист Саймон Герти (1741–1818), имевший репутацию перебежчика, вместе с индейцами любовавшегося тем, «как белых людей сжигают заживо» (Бене 2023: 16); легендарный индейский вождь Король Филипп (1639–1676), поднявший в 1675 г. мощное национально-освободительное восстание против английских колонистов, в котором каждый пятый поселенец был убит; губернатор Вирджинии Томас Дейл (1570–1619), прославившийся жесткостью и произволом, «ломавший людей на колесе» (Бене 2023: 16); Томас Мортон (1579–1647), основатель колонии в Мерриманте, изучавший культуру аборигенов и заслуживший ненависть пуритан из соседней колонии Плимут за язычество и разврат, автор «Ново-английского Ханаана» (1637) — первой книги, официально запрещенной в Америке; грозный пират Эдвард Тич («Черная Борода», 1680–1718) и др. Председательствует над присяжными «высокий человек с горящим взглядом изувера» (Бене 2023: 16) — судья Джон Хаторн (1640–1717), один из ключевых участников процессов над салемскими ведьмами (1692–1693), предок знаменитого романтика Натаниэля Готорна.

Сюжет о сделке с дьяволом насыщается у Бене исторически-ми реалиями, и решающее значение и в описании заглавного героя, и в разрешении спора с дьяволом приобретает опора на американские национальные ценности («Мистер Стоун — американский гражданин, а ни один американский подданный не может быть призван на службу иностранному князю» (Бене 2023: 14) — так мотивирует адвокат Уэбстер невозможность отпустить Стоуна в преисподнюю).

Обратим внимание и на то, что, в отличие от «первоисточника» В. Ирвинга, в произведении Бене можно усмотреть более сложную трактовку дьявольских искушений, не сводящихся теперь к материальному благополучию. Наряду с семью годами процветания Йависа Стоуна, дьявол здесь, так или иначе, подается как основной источник невероятной славы Дэниела Уэбстера — сказочного богатыря со сверхъестественными ораторскими способностями, портрет и статус которого в народной памяти описывается так:

Рот — что у твоего волкодава, лоб — гора, глаза — что уголья в топке — вот каков был Дэниел в лучшие годы. А самое большое его дело в книги не попало, потому что тягался он с самим дьяволом — один на один, и не на живот, а на смерть (Бене 2023: 8).

Несколько двусмысленная историческая репутация Уэбстера, пользовавшегося невероятной популярностью, но так и не осуществившего свою заветную мечту стать президентом США, отыгрывается у Бене не только безнадежно загубленной репутацией присяжных, которых он призван убедить в своей правоте, но и незаурядным даром красноречия, который, несомненно, инспирируется созданными дьяволом обстоятельствами:

И вот наконец пришла пора ему (Уэбстеру. — О.А.) встать, и он встал, готовясь разразиться всяческими громами и обличениями. Но прежде чем начать, он обвел взглядом присяжных и судью — такой у него был обычай. И он заметил, что блеск в их глазах сделался вдвое ярче, и все они наклонились вперед... И он понял, что [...] явились они за ним, не только за Йависом Стоуном. Он угадал это по блеску в их глазах и по тому, как Гость прикрывал рот ладонью. И, если он станет драться с ними их оружием, он окажется в их власти; он знал это, но откуда — он сам не мог бы сказать. Это его ужас и гнев светятся в их глазах, и он должен погасить их, иначе пиши пропало. Он постоял минуту, и его черные глаза горели, как антрацит (Бене 2023: 17).

Таким образом, мотив сделки с дьяволом у Бене усложняется и удваивается: искомой добычей дьявола у него оказывается не только продающий свою душу за материальные блага Стоун, но и обладатель несомненного таланта адвокат Уэбстер, которого дьявол пытается понудить использовать свой дар нужным ему, дьяволу, образом. Однако Уэбстер преодолевает это искушение — в несправедливом гневе возвыситься над собратьями: после завершения своей речи «он не знал, спас ли он Йависа Стоуна или нет. Но он знал, что сделал чудо. Ибо блеск в глазах присяжных и судьи потух, и сейчас они снова были людьми и знали, что они люди» (Бене 2023: 19). Присяжные выносят приговор в пользу ответчика, Йависа Стоуна, и «Гость» проигрывает процесс.

Если бы новелла закончилась на этом, то она бы читалась как триумф Уэбстера и однозначное поражение «Гостя». Однако все



не так просто. «Гость» предлагает Уэбстеру погадать и открыть ему его будущее. Это, по сути, есть еще одно искушение, т. к. будущее весьма беспросветно и должно лишить Уэбстера радости победы. Дьявол открывает, что ему не суждено стать президентом, что оба его сына погибли в гражданской войне, сражаясь на стороне северян, что его последняя великая речь восстановит против него многих соратников<sup>4</sup>:

Вас будут звать Икабодом и еще по-всякому. Даже в Новой Англии будут говорить, что вы перевертень и продали родину, — и голоса эти будут слышны до самой смерти (Бене 2023: 21).

Однако реакция бесстрашного Дэниела подтверждает, что сам черт ему не брат:

Убирайся восвояси, пока я тебя не отметил! Потому что, клянусь тринадцатью первоколониями, я в самую преисподнюю сойду, чтобы спасти Союз! (Бене 2023: 21).

В конечном итоге читатель остается с впечатлением несомненного морального превосходства Уэбстера над гостем из преисподней, которого пинком выгоняют по его месту назначения и отмечают это доброй пирушкой.

Вклад Бене в трактовку сюжета о сделке с дьяволом состоял в том, что он накрепко привязывает этот сюжет к американской почве и обогащает его более ранний ирвинговский вариант темой таланта как предмета торга с дьяволом. Популярность такой трактовки «дьяволиады» в США может быть подтверждена двумя очень неплохими экранизациями рассказа Бене. Первую снял в 1941 г. немецко-американский режиссер Уильям Дитерле с Уолтером Хьюстоном в роли дьявола (актер был номинирован на «Оскар» за эту роль). На рубеже

---

<sup>4</sup> Имеется в виду речь, которую Дэниел Уэбстер произнес 7 марта 1850 г. в Конгрессе и которую считают порой самой знаменитой, грандиозной и блестящей за всю историю. Ради сохранения Союза и единства страны, он, в частности, призывал северян строго соблюдать положения закона «О беглых рабах» и содействовать их поимке и возвращению хозяину. Этим Уэбстер настроил против себя многих аболиционистов, в частности Дж.Г. Уиттьера: он посвятил Уэбстеру одно из лучших своих стихотворений «Икабод» (1850), в котором оплакивал «бесславное падение» всеми почитаемого политика и сравнивал его с падшим ангелом.

XX–XXI вв. Алек Болдуин как режиссер снимает ремейк этого фильма и исполняет в нем главную роль Йависа Стоуна, пригласив Энтони Хопкинса на роль Дэниела Уэбстера. Действие этой экранизации, озаглавленной «Короткий путь к счастью» (*Shortcut to Happiness*), переносится в Нью-Йорк конца XX в., неурядицы новоанглийского фермера заменяются коллизиями литературного быта неудачливого писателя, а дьявол становится обольстительной красоткой, ведущей писателя к литературному успеху.

Такая модификация сделки с дьяволом может показаться несколько отдаленной от собственно фаустианского сюжета, так как предметом торга здесь являются исключительно мирские блага, но никак не стремление к безграничному знанию, не поиск истины, которые являются неотъемлемой составляющей легенды о докторе Фаусте. Отметим, однако, что, по крайней мере, в американском культурном сознании стремление к богатству и готовность пожертвовать за это бессмертной душой до сих пор продолжает ассоциироваться с мифологемой Фауста. Об этом заново свидетельствует, к примеру, недавно вышедший дебютный романа Ричарда Брауна-мл. «Американский Фауст» [Brown Jr.: 2022]. В целом же, популярность версии фаустианской темы Бене с ее стилизацией под американский фольклор и углубленностью в национальную историю безусловно симптоматичен для расцвета исторического жанра в США, пришедшегося на 1930-е гг.:

[...] В годы после Первой мировой войны и во времена Великой депрессии естественно обострился интерес американцев к собственному национальному прошлому, в котором они искали нравственную опору и надежду. Именно там можно было получить уроки выживания, преодоления препятствий, стойкости и оптимизма [Стеценко 2013: 830].

## II. Гертруда Стайн. «Доктор Фаустус зажигает огни» (1938)

Примерно в одно время с Бене, в Париже в 1938 г. обращается к фаустианской теме Гертруда Стайн (1874–1946), сочиняя оперное либретто «Доктор Фаустус зажигает огни» (*Doctor Faustus Lights the Lights*). Истоки ее версии Фауста совершенно иные. Во-первых,

писательница-модернистка, с 1902 г. постоянно живущая в Европе, но никогда не отказывавшаяся от американского гражданства, никак не ассоциирует свои размышления о Фаусте с национальной проблематикой, помещая его в современный контекст развития новых технологий, размывания представлений об идентичности, острого осознания абсурдности бытия, ремифологизации, подразумевающей и глубоко индивидуально-творческое использование укорененных в культуре мотивов и образов, и уподобление художественного языка мифологическому праязыку с его полисемантизмом и ассоциативностью — одним словом, в контекст того, что связано с модернизмом как способом художественного мышления. Во-вторых, истоки стайновской версии Фауста имеют, так сказать, космополитическую и кроссжанровую природу и включают ренессансную драму Кристофера Марло, немецкую легенду об Иоганне Фаусте в обработке И.В. Гете и оперу Гектора Берлиоза «Осуждение Фауста» (1846) [Balkin 2008: 433]. В пользу того, что Стайн вдохновлялась *одновременно* и «Трагической историей доктора Фауста» Кристофера Марло и «Фаустом» Гете, может свидетельствовать, к примеру, то, что она попеременно называет своего протагониста Фаустус, Доктор Фаустус и просто Фауст [Balkin 2008: 434].

Опора на столь разнородные источники и их общая принадлежность к драматическому искусству, по-видимому, объясняет то, что Стайн использует только три самых знаменитых топоса легенды: стремление доктора Фауста к знаниям, его сделку с дьяволом и соблазнение Маргариты [Puchner 2011: 297]. Уже из заглавия видно, что она модернизирует сюжет, перенося действие в современность, т. е. во времена, когда началось промышленное применение электричества. Отражение технологического прогресса в литературе на рубеже XIX-XX вв. и связанный с этим пересмотр социально-философского смысла извечных категорий света и тьмы в последнее время заслуженно привлекает внимание историков культуры и литературоведов<sup>5</sup>. Корреляция драматической формы и электрификации у Стайн кажется далеко не случайной. По словам знаменитого американского сценографа и театрального режиссера Роберта Уилсона,

<sup>5</sup> См., например, написанную на материале американской литературы первой половины XX в. монографию Уильяма Бревда «Знаки знаков: литературные огни накаливания и неона» [Brevda 2011] или сборник статей «Темные ночи, яркие огни: ночь, тьма и освещение в литературе» [Dark Nights 2015].

свет — самая важная часть театра [...] Все зависит от того, как он раскрывает объекты, как объекты меняются при изменении света, как свет создает пространство, как пространство меняется при изменении света [...] Я рисую, строю, сочиняю с помощью света. Свет — это волшебная палочка [Dark Nights 2015: 4].

Исследователи давно обратили внимание на то, что самые ранние наброски к своему «Фаусту» Гертруда Стайн сделала на обороте программки оперы Моцарта «Дон Жуан», которую она слушала в Париже 23 февраля 1938 г. [Bay-Cheng 2004: 76]. Р. Кастлман отмечает несомненное сходство визуальных образов:

На программке [...] была напечатана фотография сценического оформления к опере «Осуждение Фауста» Гектора Берлиоза, которая недавно была поставлена в этом же театре. На изображении слегка наклонившийся крест высится на вершине покатого холма; к нему приближаются семь некрупных согбенных фигур, сзади их освещает расширяющийся луч света, оставляя их самих в тени. В собственной драме о Фаусте «Доктор Фауст зажигает огни» Стайн использует этот сценический образ в начальной авторской ремарке, где Фауст стоит, «опираясь поднятыми руками на дверной проем, глядя наружу, на фоне яркого электрического освещения», так что его тело образует подсвеченный крест, напоминающий сценографию оперы Берлиоза. Эта аллюзия на недавнюю парижскую постановку оперы Берлиоза может свидетельствовать о пристальном внимании Стайн к традиции театральных постановок «Фауста», в которую она хочет вписать свою пьесу. Как и другие современные адаптации истории Фауста, «Доктор Фаустус» Стайн бросает ностальгический взгляд на ушедший в прошлое мир, [где не было искусственного света, электричества], который Фауст отвергает в своем стремлении к всеобъемлющему знанию [Kastleman 2019: 338–339].

В модернистской версии сюжета доктор Фауст продает душу Мефистофелю за возможность получить в свое распоряжение негаснущий электрический свет. Сама по себе сделка вынесена в предысторию и характерным образом не приносит удовлетворения заглавному герою, так как вопреки возможным ожиданиям, власть над искусственным светом (электричеством) не делает Фауста богоравным существом, но превращает в обитателя мира, из которого исчезла гармония при-

родного ритма смены дня и ночи. Его смятенность от достигнутого результата формулируется уже в первом акте: «У меня столько света, что свет уже недостаточно ярок»<sup>6</sup>.

В начале пьесы мы застаем Фауста в состоянии полного разочарования: он просит Мефистофеля о возможности покинуть этот выморочный мир и... оказаться в аду. Однако для этого надо совершить преступление. В свою очередь, совершить преступление может лишь человек, обладающий душой. Желание Фауста отправиться в ад соприкасается с главным теологическим вопросом пьесы: есть ли у Фауста душа? Из обмена репликами Фауста и Мефистофеля следует парадоксальный вывод: лишенный души не может попасть в ад, а Фауст свою душу уже продал. Таким образом, пьеса Стайн, в полном соответствии с поэтикой абсурдистской драмы, отвергает принцип сюжетной напряженности, и стайновская версия легенды о докторе Фаусте начинается тогда, когда основная религиозная проблема легенды (то, что для Марло и Гете является ее проблемным ядром) уже решена: Фауст уже продал дьяволу свою душу к началу стайновского либретто. Программная амбивалентность стайновского текста скорее нагромождает вопросы, нежели предлагает ответы.

В пьесе нет однозначного ответа на целый ряд вопросов: есть ли у Фауста душа, которую он мог бы продать дьяволу; имела ли всем известная сделка вообще какое-либо значение; может ли Фауст при каком-либо условии заполучить свою душу обратно; побывал ли уже Фауст в аду... [Balkin 2008: 435].

Главные персонажи наделены множественными идентичностями, к тому же наряду с обычными действующими лицами присутствуют голоса, лишенные телесной оболочки. Маргарита здесь предстает как Маргерит Ида-Хелена Аннабель, декларирующая: «Я могу быть всем и чем угодно, и это всегда всегда правильно»<sup>7</sup>. Она — главный женский персонаж с двойным (а по сути четверным) именем и флуктуирующей идентичностью, что-то вроде сложносоставной женщины (composite woman), которая не может защитить себя от «че-

<sup>6</sup> “I keep on having so much light that light is not bright” (Перевод мой. — O.A.) Stein, Gertrude. *Doctor Faustus Lights the Lights* (1938): 1. <https://faustuslightsthelights.wordpress.com/wp-content/uploads/2015/07/dr-faustus.pdf>. Далее — (Stein 1938).

<sup>7</sup> “I can be anything and everything and it is always always alright” (Stein 1938: 28)

ловека из-за моря». В свою очередь, этот загадочный персонаж — «человек из-за моря» — разными интерпретаторами отождествляется то с Мефистофелем, то с Фаустом.

Сара Бэй-Ченг полагает, что в этой пьесе Стайн не только замещает сомнения в существовании Бога секуляризированной аморальностью современных технологий, она также заменяет психофизическую определенность преставлений об идентичности, способной к внутренним изменениям, неготовностью человечества ни эволюционировать, ни понять самое себя. Ни один из персонажей пьесы не способен ни понять мир, ни совершить в нем хоть какое-то действие [Bay-Cheng 2000]. Как дьявол не может контролировать доктора Фауста и не может разрешить вопрос, есть ли у него душа, так Фаустус не может управлять огнями после того, как он их зажег; а в конце пьесы он не может убедить Маргерит Иду-Хелену Аннабель спуститься с ним в ад. Ни мальчик, ни собака (эпизодические персонажи пьесы) не имеют власти над собственной жизнью: ими манипулирует Фауст, который в конце концов убивает их, дабы совершить искомый грех. В итоге Стайн живописует бессилие человека, лишившегося Бога, морали и утратившего идентичность.

В финале гетевского «Фауста» хор ангелов провозглашает спасение души Фауста; у Марло, как и в опере Берлиоза, дьявол уносит душу Фауста в ад. Стайн и ее читатели/зрители к концу так и остаются в неведении: «побывал ли уже Фауст в аду; является ли адом то место, куда он отправляется по окончании пьесы» [Balkin 2008: 435]. На сцене воцаряется тьма, и смысл такого финала тоже неоднозначен, но, во всяком случае, тьма вряд ли может символизировать воцарение гармонии...

Отечественная исследовательница судеб гетевского Фауста в литературе XX в. Г.В. Якушева считает «Доктор Фауст зажигает огни» комедией. Опираясь на западноберлинскую постановку пьесы Стайн начала 1980-х, Якушева заключает:

«Маленький», «испуганный» Фауст Гертруды Стайн отлично вписывается в легкую, веселую, лишенную какой-либо магии «потустороннего» или непостижимого комедию [Якушева 2005: 166].

Хотя, и правда, в пьесе Стайн можно усмотреть «элементы пародирования, “карнавального” снятия высокого напряжения гетевской трагедии с ее глубокими и многозначительными монологами»

[Якушева 2005: 166-167], смысл стайновской интерпретации сюжета о Фаусте вряд ли сводится исключительно к такому жанровому решению. В гораздо большей степени прав Н.А. Анастасьев, заключая:

Мятущийся, утративший собственное “я” чернокнижник готов спуститься в ад, и эта коллизия смутно соотносится с той грозовой атмосферой, что сгустилась в Европе накануне большой войны [Анастасьев 2013: 189].

С. Бэй-Ченг прочитывает эту пьесу так:

Как многие художники-авангардисты, Стайн утратила веру в патриархального Бога, но она также потеряла веру и в неконвенциональную женскую духовность, и, самым парадоксальным образом, в духовный потенциал любого индивида, утратившего веру. «Индивидуальный квест» Фауста, в конечном итоге заканчивается убийством, отчаянием и хаосом [Bay-Cheng 2000: 24].

Персонажи стайновской версии легенды о докторе Фаусте словно бы упиваются собственной пассивностью. Ощущение гипнотической самоупоенности и инфантильной беспомощности оставляет и полная повторов ритмизованная речь персонажей:

**Dr. Faustus.** I am Doctor Faustus who knows everything can do everything and you say it was through you but not at all... And you wanted my soul what the hell did you want my soul for, how do you know I have a soul, who says so nobody says so but you the devil and everybody knows the devil is all lies, so how do you know how do I know that I have a soul to sell how do you know Mr. Devil oh Mr. Devil how can you tell you can not tell anything and I, I who know everything I keep on having so much light that light is not bright and what after all is the use of light, you can see just as well without it, you can go around just as well without it you can get up and go to bed just as well without it, and I I wanted to make it and the devil take it yes you devil you do not even want it and I sold my soul to make it. I have made it but have I a soul to pay for it (Stein 1938: 1).

Стиль пьесы характеризуется привычным для Стайн отсутствием знаков препинания, повторами, словесной игрой, нарушениями логики (*non sequiturs*). Однако в этой пьесе, в отличие от более

ранних драматических опусов, внимание автора концентрируется уже не только на нарушении языковых конвенций. Это либретто исследователи относят к финальному, или «нарративному» периоду ее драматургической карьеры: примерно с 1932 г. Стайн начала использовать *сюжеты* в своих драматических произведениях (ранее этого элемента художественной структуры она тщательно сторонилась). В письме Карлу Ван Вехтену Стайн назвала свою работу над этой пьесой прорывом: «Я боролась с проблемой драматического повествования, и в “Доктор Фаустус зажигает огни”, думаю, я с ней справилась» [Ryan 1984: 55]. Как бы то ни было, стайновскому «Доктору Фаусту» так и не суждено было стать оперой: хотя она писала свое либретто по заказу британского композитора Лорда Бернерса (1883–1950), но он не смог написать партитуру. В 1949 г. Вирджил Томсон задумывался о написании музыки, но его отговорила Элис Б. Токлас, тогдашний литературный душеприказчик Стайн. С тех пор «Доктор Фауст зажигает огни» был поставлен несколько раз, в основном в студенческих экспериментальных театрах.

Испытанный временем и в то же время модернизированный сюжет легенды о докторе Фаусте очень пригодился Гертруде Стайн на новой ступени ее художественной эволюции. Вместе с тем, ее пьеса о Фаусте содержит весь комплекс модернистской проблематики: размышления о последствиях технического прогресса, о крахе просветительского проекта, о значимости гендера, о теряющей очертания идентичности и программную множественность интерпретаций.

### III. Джек Керуак. «Доктор Сакс. Фауст. Часть 3» (1959)

Еще одна существенная для нас линия осмысления фаустианства в американской литературе восходит к концепции «фаустовского человека» Освальда Шпенглера, которая была достаточно влиятельна в американской литературе США первой половины XX в. и оказала формирующее влияние на битников [Анцыферова 2019]. Сама суть битнического движения была связана со все более глубоким ощущением духовного кризиса, и будущее для Джека Керуака (1922–1969) и его друзей по Колумбийскому университету все явственнее ассоциировалось с упадком, а не с бесспорным прогрессом, на котором настаивала официальная послевоенная американская



идеология. Известно, что в 1944 г. Уильям Берроуз рекомендовал Керуаку почитать «Закат Европы» Шпенглера. Темы, намеченные Шпенглером, стали магистральными для творчества Керуака: отупляющее и разрушительное влияние города на современного человека, феномен разъедающего отчуждения, противопоставление жизни интеллекта реальному существованию, непостижимость времени, творческий потенциал механизмов памяти и неукротимое, порой разрушительное стремление «фаустовского» человека к движению и совершенствованию. Разные ипостаси этой шпенглеровской идеологемы воплощают герои писателя-битника. На страницах его прозы раздираемый страстями «фаустовский человек» стремится вырваться из пут, налагаемых на него временем и смертью, пытается сохранить в себе прошлое посредством памяти, в то время как непреодолимое стремление к переменам и совершенствованию обрекает его на вечное, не до конца понимаемое движение. Свою автобиографическую прозу о детстве в Лоуэлле (штат Массачусетс) Керуак назовет «Доктор Сакс: Фауст. Часть третья» (*Doctor Sax: Faust Part Three*, 1959, написано в 1952).

При том что имя Фауста заявлено в заглавии книги, ее связь с легендой о сделке с дьяволом совсем не очевидна и выражается, на первый взгляд, лишь в спорадически попадающихся на страницах книги топонимах, антропонимах и мифонимах, восходящих к Фаусту, которые, впрочем, не более частотны, чем отсылки к католицизму или другим пластам культуры.

Г.В. Якушева видит в «сентиментальном фантастико-утопическом романе» о докторе Саксе парафраз «Доктора Фаустуса» Томаса Манна:

Сама фаустовская коллизия Керуака представляется воспринятой не непосредственно от Гете или от народной книги, но пропущенной через призму романа Т. Манна, находящейся в сфере влияния ее поэтики [Якушева 2005: 135].

Именно эту линию преемственности исследовательница обнаруживает в отсутствии сюжетной стройности, наличии фантастического плана и биографической канвы, и эта аргументация, на мой взгляд, не вполне убедительна, так как обнаруженные аналогии могут восходить и вкупе, и по отдельности, к целому ряду других источников. К примеру, относить наличие второго

фантастического плана в романе Джека Керуака за счет влияния «Доктор Фаустуса» Манна можно с таким же успехом, как и за счет влияния «Фауста» И.-В. Гете. Плодотворнее, думается, говорить о том, что американский писатель творит собственную мифологию, герои которой, как это всегда бывает с героями мифов, в фантастически преображенном виде воспроизводят некий исторический (в данном случае — биографический) материал, и один из этих героев (а скорее, целый ряд) обязан происхождением Фаусту, о чем без излишнего педантизма, но достаточно настойчиво напоминает своими подчас шутовскими аллюзиями автор. Автомифология позволяет Керуаку представить собственные детские годы как часть вселенской апокалиптической мистерии, вдохновленной в равной степени впитанными с детства католическими представлениями, индейской мифологией, сюжетными и персонажными штампами журнальных комиксов, бульварной литературы и — классической словесностью.

С первых же главок становится очевиден материал, из которого будет соткана автобиографическая проза Керуака: сны и призраки всякого рода, включая фигуры из воспоминаний и персонажей массовой культуры — кино, комиксов, радиопередач. «Память и сон перемешаны в нашей безумной вселенной»<sup>8</sup>.

Персонажи делятся на героев реального, автобиографического плана (приятели, родственники, жители городка) и плана фантастического (Доктор Сакс и проч.). Сам герой, протагонист Джеки Дулуз (для родственников — Ти-Жан), принадлежит обоим планам: в мире собственных воспоминаний, благодаря своей позиции рассказчика и будучи в этом качестве фигурой, принадлежащей сразу нескольким временным слоям, он может приобретать «призрачную», фантастическую природу. Так, в главе 12 первой части, воспроизводя одну из сиюминутных картин детских воспоминаний, рассказчик замечает: «Дети во дворе не обращают на меня внимания, может, просто так, может, потому что я призрак, и они не видят меня»<sup>9</sup>. И чуть дальше уже непонятно, кому адресует повествователь фразу:

---

<sup>8</sup> Керуак Дж. Доктор Сакс / пер. с англ. М. Немцова. СПб.: Азбука, 2012. С. 9. Далее — (Керуак 2012).

<sup>9</sup> The children in the court pay no attention to me, either that or because I am a ghost they do not see me (Kerouac, Jack. Dr Sax. *Faust Part Three*. New York: Grove Press, 1987: 56. Перевод мой. — О.А.).

«Ступай помягче, призрак!» (Керуак 2012: 12) — к фигурам из своих воспоминаний-фантазий или к самому себе.

Как расслаиваются фикциональные миры, смыкаясь и проникая друг в друга, также *расслаивается время*, запечатленное в книге. Фигура рассказчика лишена стабильности: он меняет возраст, меняет статус по отношению к описываемому (участник/ наблюдатель/ мифотворец). Все это создает особого рода фокализацию: у читателя складывается впечатление, что повествование ведется не просто ретроспективно, но *с точки зрения вечности*, с точки зрения творца, существующего одновременно во всех временных слоях своей художественной вселенной, которая открыта ему вся — и в синхронном срезе, и в процессе становления, становления личностно-индивидуального и всемирно-универсального.

Можно вспомнить, что практически каждая глава первой части заканчивается чем-то вроде пролепсиса, фиксирующего позицию человека, умудренного знанием о том, что будет после:

Чернота доктора Сакса явилась позже (Керуак 2012: 28).

Предчувствия тени и змея мне явились рано (Керуак 2012: 44).

Пока дождь хлестал в оконное стекло, а на ветви наливались яблоки, я лежал в белых моих простынях, читал с котом и батончиком [...] вот тут-то все это и зародилось (Керуак 2012: 54).

Приведу также пример *расслаивающегося времени* в одном из многочисленных настойчиво всплывающих воспоминаний о встрече героя-подростка со смертью:

Пацан через дорогу от Джо умер, мы слышали рыдания [...] Ой-ей-ей ненавижу все это — вся моя смерть и Сакс обернуты атласными гробами — Граф Кондю в одном таком спал весь день под Замком — лиловогобый — в них хоронили маленьких мальчиков — я и своего брата видел в атласном гробу, ему было девять, лежал с недвижимостью лица моей бывшей жены во сне [...] Я отказался от церкви, чтобы облегчить себе ужасы, — слишком много свечного света, слишком много воска — У себя в смерти я предпочитаю реки или моря и другие континенты, только не атласную смерть в Атласном Массачусетском Лоуэлле (Керуак 2012: 78).

Творимая художественная вселенная подвластна повествователю во всех ее проявлениях — от детских страхов и подростковой похабени до ностальгической поэзии быта маленького городка времен Великой депрессии, от католических ритуалов до нарочито кощунственных религиозных образов. Автор стремится описать историю своего взросления в провинциальном Лоуэлле, насыщая свой рассказ локальными топонимами и одновременно представляя ее как часть всемирной трагикомедии, которую подрастающий Ти-Жан разыгрывает наряду с персонажами, рожденными его фантазией, уходящей корнями в чтение, кино, радиопередачи. Действующие лица мистери — персонажи, имеющие несомненно аллюзивную природу, но их претексты нарочито закамуфлированы и залихватским шутовством, и сбивчивой интонацией воспоминаний, и лирико-эмоциональной повествовательной стихией, и шаблонной образностью массовой литературы. Какие-то антропонимы и мифонимы атрибутируются легко, какие-то вызывают узнаваемые фонетические или географические ассоциации, но во всех случаях они лишены последовательного этиологического сюжета и семантически однозначного поименования. Почему доктор Сакс зовется именно так? Происходит ли это имя от названия джазового инструмента? Или было навеяно псевдонимом «Сакс Ромер», принадлежащего английскому писателю А.Г.С. Уорду (1883–1959), создателю одного из самых выразительных воплощений зла в бульварной литературе, китайца Фу Манчу, упоминаемого в тексте Керуака?

Таинственный Замок на Змеином холме на берегу Мерримака в реальном Лоуэлле становится фантастическим локусом, где находят прибежище Граф Кондю, вампир, прибывший из Будапешта, Великий Всесветный Змей и прочие плоды подростковой фантазии и одновременно порождения всемирного зла. На их фоне эпонимический доктор Сакс гораздо менее привязан к географическому локусу, он вездесущ и, вместе с тем, он словно бы вмещает в себя всех других персонажей, которые временами будто перетекают в него.

Доктор Сакс, Тень, вампир Кондю, колдун Ниттлинген, улетающие летучей мышью... Их можно рассматривать и как многоликих участников шабаша, Вальпургиевой ночи, периодически творимой в замке на Змеином холме близ Лоуэлла на берегу бурного Мерримака. А можно видеть в них разнообразные обозначения некоего темного таинственного присутствия, олицетворения сначала детских страхов, позже — фантазии, уносящей героя за пределы обыденности

и повседневности. Граф Кондю подается как «герой Доктора Сакса» (Керуак 2012: 33). В другом месте повествователь, вспоминая пригрезившегося ему рано умершего младшего брата, восклицает:

Во тьме, в средисонной ночи я видел, как он стоит над моей колыбелькой, волосы дыбом, сердце мое каменело, я ужасался [...] неумолимо стоял брат мой Жерар-О [...] видать так *тени* ложились. — Ах Тень! Сакс! (Керуак 2012: 45; курсив мой. — О.А.).

Да и была ли хоть какая-то разница между Графом Кондю и Доктором Саксом у меня в детстве? (Керуак 2012: 57).

Согласимся с определением образа Доктора Сакса как «амальгамы», смеси, комбинации элементов [Mortenson 2016: 107]. Всмотримся в одну из важнейших составляющих образа Доктора Сакса — порождение бульварной литературы, фигуру Тени. «Доктор Сакс был как Тень, когда я был молод» (Керуак 2012: 43). Среди вариантов заглавия автобиографического романа у Керуака был и связанный с этим персонажем. В письме Аллену Гинзбергу в мае 1952 г. Керуак заявляет:

Мой «Доктор Сакс» готов к публикации [...] или «Тень доктора Сакса», если вспомнить видения Тени в мои 13 и 14 лет на Сара-авеню в Лоуэлле [Mortenson 2016: 107].

«Тень» (*The Shadow*) — американский pulp-журнал, издававшийся с 1931 по 1949 гг. В каждом номере журнала печатался детективно-приключенческий роман о Тени — таинственном супергерое, боровшемся с преступностью и несправедливостью. Журнал стал первым в ряду популярных в 1930-х гг. так называемых «журналов одного героя» (англ. Hero Pulps). В первых романах Тень в совершенстве владел фантастической способностью прятаться в тених, исчезать, отвлекая внимание, и принимать облик других людей. Его настоящее лицо и имя никому не известны. Несомненно, журнал и его эпонимический персонаж сыграли большую роль в сознании массового читателя времен Великой депрессии и Второй мировой войны, давая возможность бежать от тягостной реальности и воплощая идею справедливости. Исследователи этого феномена массовой культуры отмечают, наряду с всепроникающей популярностью, и его программную двойственность:

Тень, зародившись как герой бульварной прессы в 1931 г., а потом перекочевав на радио, был весьма двусмысленным борцом с преступностью. Он имел обыкновение передвигаться незамеченным по темным местам, и благодаря этому он и получил свое прозвище, которое, кстати, намекает и на его двойственную сущность. Защищая самым явным способом интересы простого обывателя, Тень также удовлетворял спрос на мстительное правосудие. Его дьявольский смех, возможно, является лучшим выражением его неоднозначности. Конечно, он призван прежде всего внушить ужас его противникам, но жуткие и злобные раскаты его смеха *внушают ужас как преступникам, так и их жертвам*. Тень служил проводником в подземный мир преступлений, позволял читателям почувствовать вкус запретных, тайных жизней преступников, которых он преследовал. В своей роли борца за справедливость Тень выходил за рамки простых подвигов супергероя, такого, как Супермен, и даже те, кого он спас, не были уверены, захотят ли они столкнуться с ним темной ночью в незнакомом переулке [Mortenson 2016: 99–100. Курсив мой. — О.А.].

Облик доктора Сакса имеет, кстати, и вполне реалистические истоки: он

слегка напоминал Карла Сэндберга, но по контуру облеплен саваном, высокий и худой, если тенью по стене, а не по миннесотской дороге [...] Карл Сэндберг, переодетый в темную шляпу, как я видел однажды в ямайско-негритянском районе Лонг-Айленда, в квартале Даун-Стада, на задворках Сатфина, где он шел по долгому, трагично освещенному бульвару островов и покойнических неподалеку от лонг-айлендских железнодорожных путей, только что с монтанского товарняка (Керуак 2012: 33).

Доктор Сакс — и гуру юного героя в его инициации в мир зла, и проводник в катасии, и пугающая тень, и верный помощник, и избавитель от одиночества:

[...] Доктор Сакс. Тогда я не знал его имени. Да и не испугал он меня. Я ощущал, что он мой друг [...] мой старый друг [...] мой призрак, личный ангел, персональная тень, тайный возлюбленный (Керуак 2012: 43).

Доктор Сакс — также фигура, близкая Фаусту, хотя говорить о полном тождестве, конечно, нельзя, в силу уже отмеченной амальгамической природы этого образа.

Доктор Сакс обладал знанием смерти [...] но был он безумным дурнем силы, фаустовым человеком, ни один фаустианец не боится темноты — только феллахи — и Готического Каменного Католического Собора Летучих Мышей [...] (Керуак 2012: 55).

Напомню смысл противопоставления фаустианства и феллахов в шпенглерианской, а потом и битнической парадигме:

В современном мире слово «феллах» обозначает остатки уходящих культур, которые выживают на периферии современного Запада. Носители западной цивилизации вдохновляются фаустианским духом своей культуры, который помогает им осознать собственное место в мировой истории и ведет к завоеванию новых и новых интеллектуальных и географических пространств. Феллахи же, напротив, — это те, кто находится вне осмысленной исторической траектории [Schryer 2011: 128].

В ряду фантастических или мифологических персонажей книги для нас особый интерес представляют упоминания или ассоциации, так или иначе навеянные Фаустом. При первом описании посетителей Тайного Замка, куда собираются представители мирового зла, упоминается «миссис Колдун Ниттлинген» (Керуак: 34). Как известно, немецкий город Ниттлинген считается одним из возможных мест рождения исторического доктора Иоганна Георга Фауста (ок. 1480 – ок. 1540). Далее — одна из ролей в воображаемой игре, в которую включался повествователь, сравнивается с Мефистофелем: «[...] Я был Черный Вор [...] По вечерам приходил в накидке и широкополой шляпе [...] (пляжная накидка моей сестры из тридцатых, красная и черная, как у Мефистофеля)» (Керуак 2012: 58–59). Наконец, короткая глава 21 первой части целиком посвящена «Колдуну Замка Фаусту», который грезит только «о Змеях», молчаливо переносит сварливое ворчание своей жены и «слишком немощен, чтобы жить дальше» (Керуак 2012: 62). В целом эта «фаустовская» глава носит скорее раблезианский характер и заканчивается недвусмысленной отсылкой:

На нем по-прежнему кошмарные отметины удушенья и вторженья Дьяволом в XIII веке: — высокий воротник по старой моде Инквизиции, что он носит, дабы отчасти скрывать признаки надругательства Сатаной так давно — уродственный выворот (Керуак 2012: 63).

Ближе к финалу фаустовские аллюзии становятся все более частотными: появится и черный кот, и трудяги-гномы, громко стучащие лопатами, стремящиеся докопаться до Всесветного Змея, и гетевская ведьма как элемент портрета Доктора Сакса —

Саван летел за ним, он стоял как гетевская ведьма перед своей горнопечью, высокий, выхолощенный, ницшеанский, сухопарый — (в те дни я знал Гете и Ницше лишь по названиям выцветшими золотыми буквами [...] на корешках [...] старых бархатистых классических книг в лоуэллской библиотеке...) (Керуак 2012: 225).

Итак, заявленная в подзаголовке романа отсылка к легенде о Фаусте, романа, несомненно задуманного как своеобразный сиквел к гетевскому Фаусту («Часть третья»), реализуется не вполне очевидно. Персонажи автомифологии Керуака, имеющие явно аллюзивную природу, включают в своей структуре отсылки к героям протестантской легенды и события индивидуальной мифологии Керуака, творимой отчасти по детским воспоминаниям, отчасти по законам фантазии, возвращенной детским и не только детским чтением. В то же время мифологический сюжет следует не только библейскому паттерну (потоп, угрожающее присутствие зла, апокалипсис — с последующим пародийным хэппи-эндом), но несет следы оммажа легенде о Фаусте, причем в ее гетевском варианте, которые видится мне, прежде всего, в специфике решения проблемы добра и зла (теодицеи). В мире Керуака «зло в добре, добро — во зле», если вспомнить слова шекспировских ведьм; Зло перетекает в добро и наоборот, тоскливые годы Великой депрессии окрашены ностальгической дымкой детских воспоминаний и последующим бунтарским битническим опытом. И подобно тому как гетевский Господь из «Пролога на небе» «человечно думает о черте», видя в нем необходимое условие движения вперед, так и у Керуака в конечном итоге «Вселенная сама избавляется от собственного зла» (Керуак 2012: 254), когда гигантская Птица вырывает из земной тверди гигантского Змея, воплощение зла, и уносит его в Неведомое. Картина апокалипсиса венчается пародий-



ным хэппи-эндом, который предваряется последним появлением Доктора Сакса в тексте: «После я несколько раз видел Доктора Сакса, в сумерках, осенью, когда детишки прыгают вверх-вниз и орут, — *он теперь занимается лишь ликованием*» (Керуак 2012: 254. Курсив мой. — О.А.).

А наш герой под звон колокольчиков отправляется домой, вставляя себе в волосы розу за розой:

I went along home by the ding dong bells and daisies, I put a rose in my hair. I passed the Grotto again and saw the cross on top of that hump of rocks, saw some old French Canadian ladies praying step by step on their knees. I found another rose, and put another rose in my hair, and *went home*. By God.<sup>10</sup>

Это возвращение домой после апокалипсиса напоминает финал готического романа Чарльза Метьюрина «Мельмот Скиталец»: герои Метьюрина, измученные изобретательными inferнальными поворотами сюжета, которым, кажется, не будет конца, так же в конце концов... «пошли домой». Однако главное здесь — несомненная переключка со второй частью «Фауста» Гете, с его ангелами, рассыпающими розы перед возносящейся в небеса душой Фауста.

Католическое воспитание, протестантская легенда, ацтекская мифология, запойное поглощение бульварной литературы, комиксов, фильмов и радиопередач, а позже основательное знакомство с литературной классикой и бестрепетное богохульство, нон-конформистски панибратское отношение ко всем авторитетам — вот то, что определило индивидуально-авторскую керуаковскую версию легенды о докторе Фаусте, заканчивающуюся пародийно-идиллической победой добра, недолговечной, как детство.

Рассмотренные три американские модификации фаустовского сюжета демонстрируют программное разнообразие финалов и жанровых решений. В новелле Бене дьявол терпит крах, а его антагонист Дэниэл Уэбстер торжествует победу, несмотря на скорбное провидение грядущих несчастий. Стайновская версия может рассматриваться как выражение модернистского кризиса гуманизма: здесь Фауст, полностью разочарованный своим всевластием над светом,

<sup>10</sup> Kerouac, Jack. *Dr Sax. Faust Part Three*: 245.

идет на преступление и в финале исчезает во мраке. Лирическая автобиографическая проза Керуака, возвращающая в мир детства, заканчивается идиллической победой добра — одновременно и в духе примитивизированного способа решения конфликтов в массовой литературе, и в духе нонконформистской пародии на спасение Фауста в гетевской версии. Во всех трех случаях архетип сделки с дьяволом в его фаустианском изводе помогает авторам не только в очередной раз обратиться к коренным вопросам человеческого бытия, но и, в зависимости от опосредований, через которые эта тема входит в их творческую практику, откликнуться на запросы момента и предложить собственные, глубоко индивидуальные решения, что, вероятно, подтверждает мысль о том, что ни один из «вечных образов» не обладает такой способностью, как Фауст, в своих трансмутациях отражать особенности принимающей культуры.

#### ЛИТЕРАТУРА

Анцыферова 2019 — Анцыферова О.Ю. Шпенглеризм в американском культурном сознании // Филологический класс. 2019. № 4 (58). С. 109–117.

Анастасьев 2013 — Анастасьев Н.А. Гертруда Стайн // История литературы США: в 6 т. М.: ИМЛИ РАН, 2013. Т. 6: Литература между двумя мировыми войнами. Кн. 1. С. 177–217.

Стеценко 2013 — Стеценко Е.А. Массовая литература // История литературы США: в 6 т. М.: ИМЛИ РАН, 2013. Т. 6: Литература между двумя мировыми войнами. Кн. 1. С. 815–847.

Якушева 2005 — Якушева Г.В. Фауст в искушениях XX века: гётевский образ в русской и зарубежной литературе. М.: Наука, 2005.

#### REFERENCES

Anastasiev 2013 — Anastasiev, Nikolay A. “Gertruda Stain” [“Gertrude Stein”]. *Istoriia literatury SShA* [History of American Literature]: in 6 vols, vol. 6. *Literatura mezhdu dvumia mirovymi voynami* [Interwar Literature], Book 1, 177–217. Moscow: IWL RAS Publ., 2013. (In Russ.)

Antsyferova 2019 — Antsyferova, Olga. “Shpenglerianstvo v amerikanskom kul'turnom soznanii” [“Spenglerian Ideas in American Cultural Consciousness”]. *Filologicheskii klass*, no. 4 (58) (2019): 109–117. (In Russ.)

Balkin 2008 — Balkin, Sarah. “Regenerating Drama in Stein’s *Doctor Faustus Lights the Lights* and Woolf’s *Between the Acts*.” *Modern Drama* 51, no. 4 (2008): 433–457.

Bay-Cheng 2000 — Bay-Cheng, Sarah. “Atom and Eve: A Consideration of Gertrude Stein’s *Doctor Faustus Lights the Lights*.” *Journal of American Drama and Theater*, no. 12 (2000): 1–24.

Brevda 2011 — Brevda, William. *Signs of the Signs: The Literary Lights of Incandescence and Neon*. Lewisburg, PA: Bucknell University Press, 2011.

Brown 2022 — Brown, Richard, Jr. *American Faust*. Ilex press, 2022.

Dark Nights 2015 — *Dark Nights, Bright Lights: Night, Darkness, and Illumination in Literature*. Edited by Susanne Bach and Folkert Degenring. Berlin/Boston: De Gruyter, 2015.

Durrani 2004 — Durrani, Osman. *Faust: Icon of Modern Culture*. Helm Information Ltd, 2004.

Faust 1989 — *Faust through Four Centuries: Retrospect and Analysis*. Edited by Peter Boerner and Sidney Johnson. Tübingen: Niemeyer, 1989.

Jakusheva 2005 — Jakusheva, Galina V. *Faust v iskusheniiah XX veka: giotevskii obraz v russkoi i zarubezhnoi literature* [*Faust in 20th century Temptations: Goethe’s Hero in Russian and Foreign Literature*]. Moscow: Nauka Publ., 2005. (In Russ.)

Kastleman 2019 — Kastleman, Rebecca. “An Acquaintance with Religion: Pluralizing Knowledge in Gertrude Stein’s *Doctor Faustus Lights the Light*.” *Modern Drama* 62, no. 3 (2019): 338–360.

Lives 2008 — *Lives of Faust: The Faust Theme in Literature and Music. A Reader*, 2nd, revised edition. Edited by Lorna Fitzsimmons. Berlin: de Gruyter, 2008.

Mortenson 2016 — Mortenson, Erik. “What the Shadows Know: The Crime-Fighting Hero the Shadow and His Haunting of Late-1950s Literature.” *American Studies* 54, no. 4 (2016): 99–117.

Partenheimer 1996 — Partenheimer, David. Benét’s “The Devil and Daniel Webster.” *The Explicator* 55, no. 1 (1996): 37–40.

Puchner 2011 — Puchner, Martin. “Drama and Performance: Toward a Theory of Adaptation.” *Common Knowledge* 17, no. 2 (2011): 292–305.

Ryan 1984 — Ryan, Betsy Alayne. *Gertrude Stein’s Theatre of the Absolute*. (Theater and Dramatic Studies Ser., vol. 21). Ann Arbor and London: UMI Research Press, 1984.

Schryer 2011 — Schryer, Stephen. “Failed Faustians: Jack Kerouac and the Discourse of Delinquency.” *Modern Fiction Studies* 57, no. 1 (2011): 123–148.

Stetsenko 2013 — Stetsenko, Ekaterina A. “Massovaia literatura” [“Mass literature”]. *Istoriia literatury SShA* [*History of American Literature*]: In 6 vols., vol. 6. Literatura mezhdru dvumia mirovymi voynami [Interwar Literature], Book 1, 815–847. Moscow: IWL RAS Publ., 2013. (In Russ.)

Wright 1920 — Wright, Thomas G. *Literary Culture in New England*. New Haven, CT: Yale University Press, 1920.

Ziolkowski 2006 — Ziolkowski, Theodore. «Faust: Icon of Modern Culture by Osman Durrani». *The Modern Language Review* 101, no. 1 (2006): 299–300.

Ziolkowski 2010 — Ziolkowski, Theodore. *Lives of Faust: The Faust Theme in Literature and Music. A Reader*, 2nd, revised edition. Edited by Lorna Fitzsimmons. *The Modern Language Review* 105, no. 1 (2010): 201–202.

© 2025 О.Ю. Анцыферова

Дата поступления в редакцию: 04.03.2025

Дата одобрения рецензентами: 07.05.2025

Дата публикации: 25.06.2025

© 2025 Olga Yu. Antsyferova

Received: 04 Mar. 2025

Approved after reviewing: 07 May 2025

Date of publication: 25 Jun. 2025