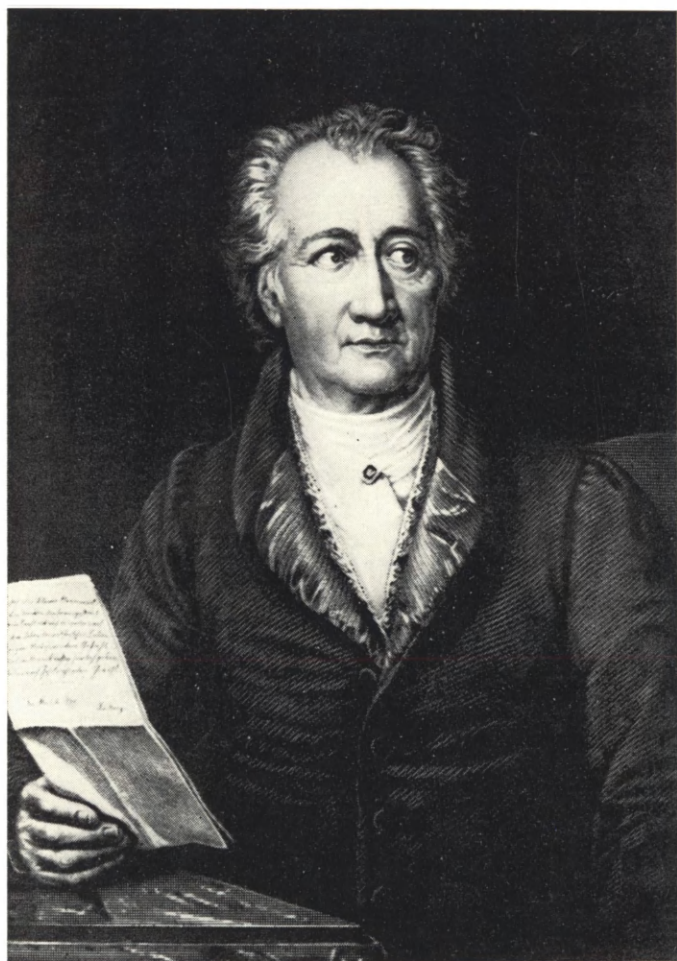


А. Аникст

*Творческий
путь*

ГЕТЕ





А. Аникст

*Творческий
путь
ГЕТЕ*



МОСКВА
«ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА»
1986

ББК 83.34Г
А67

Рецензенты
С. П. Гиждуе, А. А. Гугнин

Оформление художника
Ю. Зеленкова

Аникст А. А.
А67 Творческий путь Гете.— М.: Худож. лит.,
1986. — 544 с.

Монография А. Аникста представляет собой обобщающий труд о творчестве великого немецкого писателя. В книге анализируются литературно-эстетические и общественно-политические взгляды Гете, разбираются все наиболее значительные его произведения.

Книга рассчитана на специалистов-литературоведов, студентов и аспирантов, а также на широкие круги читателей, интересующихся классической зарубежной литературой.

А $\frac{4603020000-124}{028(01)-86}$ 197-86

ББК 83.34Г

© Издательство «Художественная литература», 1986 г.

*Памяти
моих учителей
Исаака Марковича Нусинова
и Франца Петровича Шиллера*

Введение

ПОЭТ НАЦИОНАЛЬНЫЙ И ВСЕМИРНЫЙ

1

Нечасто, порой раз в столетия, рождается поэт, который становится воплощением лучших творческих способностей своего народа. Он не идеален, не безупречен; недаром о великом человеке говорят: ничто человеческое ему не чуждо; еще вернее сказать: в нем есть все человеческое, ибо такие богатые натуры совмещают в себе все возможности, заложенные в природе человека.

Будем справедливы. Богатые натуры встречаются и помимо гениев, иначе как могло бы человечество распознать их величие? Но гениальный поэт не только думает, переживает, радуется, страдает, подобно всем людям. Его, как сказал Гете, бог еще наделил умением выразить, как он страдает.

Этот дар — поэзия, искусство речи, способной образно передать все наполняющее душу человека, хорошее и дурное; сделать очевидным для людей главное в жизни, ее смысл, показать то истинное и прекрасное, ради чего стоит жить.

Гете — один из величайших поэтов мира, мастер художественной, выразительной речи, предельно музыкальной, чарующей ритмом, звучностью, мелодией, наполненной яркими образами, раскрывающими красоту природы, силу и глубину чувств; все богатство душевного мира человека звучит в этой поэзии, то нежной, то бурной, то раздумчивой, то энергичной, использующей разнообразные возможности словесного выражения.

Один из величайших гениев мировой литературы, Гете стоит в ряду немногих титанов, каждый из которых воплотил в своем творчестве духовный опыт целой эпохи. Таким для классической античности был Гомер, для средних веков — Данте, для Возрождения — Шекспир, для более близкого нам времени — Лев Толстой. Но исторический смысл их творчества не ограничивается хронологическими рамками их жизни. Творческая мысль гениального писателя вбирает духовные стремления, надежды и разочарования, порывы и чаяния ряда поколений. Гомер — это, может быть, целое тысячелетие, если не больше, жизни, культуры, социального быта Древней Греции. Данте тоже избрал в свое творчество столетия развития средневековой веры, мысли, политики, общественного быта. В Шекспире воплотилось все то яркое, могучее и страшное, что было порождено расцветом и концом Возрождения. Гете — художник эпохи, в центре которой стоит такое всемирно-историческое событие, как Великая французская революция.

Настоящий художник — не хроникер своего времени. Если у Данте мы и находим непосредственное отражение социально-политических битв его времени, то не в этом выразил он действительное содержание эпохи, а в человеческих образах, характерах, страстях. Гомер, Шекспир, Гете, Толстой не летописцы, а художники. Они живописуют, каким был человек, каким стало человечество в ту пору. В их произведениях раскрывается вечное и неизменное, составляющее основу человеческой природы, ее развитие и обогащение в ходе развития мировой истории.

Это достигается отнюдь не обязательно прямым изображением событий своего времени. Гомер воспевал героев и деяния, уже для него ставшие прошлым. То же самое относится к Шекспиру, сюжеты которого были по преимуществу историческими. Гете не раз обращался к прошлому и к легендам давнего происхождения. «Война и мир» изображает время, предшествующее жизни Толстого. Но в каком бы наряде ни появлялись герои этих творений — в доспехах ли иного или в костюмах своего времени, — это всегда современники автора, они чувствуют, думают, поступают, как люди, типичные для той эпохи, в которую жил и творил великий художник. В них воплощена ступень, достигнутая человечеством на данной стадии его развития. Литература —

это живая история человека, его души, чувств, страстей, стремлений, надежд, разочарований, трагедий и комедий его жизни, летопись духовного опыта человечества.

В Гомере воплотилось героическое детство человечества. Человек поднялся над природой, сделал первые шаги от первобытной дикости к цивилизации, создал особые нормы общежития. Этот человек обладает цельностью, характером, но как личность он ощущает и познает себя в пределах рода, племени, народа. Отдельно от них он не мыслит своего существования, и самое страшное наказание для него — быть изгнанным из своей общины.

Пройдут века, и законом жизни останется та же человеческая общность, вплоть до самой вольной городской цивилизации средневековья — итальянской коммуны. Но в этих пределах личность уже обрела новое качество — самосознание. Обе черты ясно видны в Данте. Он всю жизнь чувствует себя гражданином Флоренции, даже будучи изгнанным из нее. Вместе с тем этот флорентиец настолько сознает свою значительность, что считает себя вправе судить все человечество. Не дожидаясь Страшного суда, он сам разместил весь род людской по трем областям загробного мира: беспросветных злодеев и невольных грешников — в ад, небезнадежных — в чистилище, добродетельных — в рай. Мир Данте — огромное иерархическое целое, и каждое подразделение в нем представляет собой своего рода единство во грехе или нравственной чистоте. Но личность родилась, и ей стало тесно в уготованных каждому пределах.

У Шекспира человек разрывает оковы общины. Здесь каждый сам по себе. Страсти бушуют вовсю. Личность не только осознает себя, она деятельно утверждает себя в борьбе с другими. Но никакое восстание против общего не проходит человеку даром. Он расплачивается жизнью за своеволие, за попытку следовать своей натуре, за желание быть самим собой, отступать от вековых законов. Герои Шекспира не боятся смерти — они встречают ее легко и бесстрашно, для них есть только одна форма жизни — полноценная, а это означает для них удовлетворять свои страсти. Герои Шекспира обладают подлинным величием. Но они уже утратили душевную цельность. Каждый трагический герой в разладе либо с окружением, либо с со-

бой, раздваивается, ощущает крушение ценностей, казавшихся незыблемыми.

У Гете личность уже полностью освободилась от оков патриархальности, обрела независимость и вступает в открытый конфликт с обществом, чей жизненный уклад не удовлетворяет ее. Гете — художник эпохи буржуазной революции, он художественно выразил то освобождение личности, которое политически и социально осуществляло рождавшееся буржуазное общество со свойственным ему индивидуализмом.

В творчестве Гете идея личности ни в коей мере не отождествлялась со своекорыстием буржуа и эксплуататоров. Поэт унаследовал великую мечту гуманистов эпохи Возрождения о полном и всестороннем развитии всех задатков, вложенных природой в человека. Иллюзией передовых людей XVIII века была вера в то, что буржуазная революция способна создать для этого реальные условия. Иллюзия была благородной, и она вдохновляла как тех, кто осуществил революцию во Франции, так и тех, кто не мог совершить ее в Германии. Так или иначе, время Гете отмечено в идеологии развитием благороднейших сторон индивидуализма, новой вспышкой гуманистической идеи личности, завещанной Ренессансом.

Красота и величие героев Гете в осознанном стремлении свободно, раскованно и деятельно утвердить своей жизнью высшие идеалы человечности.

Гете понимал всю трудность этой задачи, особенно в условиях феодальной Германии. Ему открылись и противоречия, вытекавшие из самого существа буржуазного строя, с одной стороны, породившего представление о ценности личности, а с другой — создавшего все предпосылки для ее угнетения и подавления. Гете — поэт личности, стремящейся к полной свободе, к самореализации, художник, создавший прекрасные образы людей, борющихся за утверждение этого идеала в действительности, страдающих от сознания его неосуществимости.

В XVIII веке Германия была раздроблена на триста двадцать мелких княжеств, герцогств, королевств и вольных городов. Существовали немцы, но единой Германии не было.

Изменение в сознании немцев произошло в 1773 году, когда появилась небольшая книжка под названием «Гец фон Берлихинген с железной рукой». В подзаголовке стояло обозначение — «драма». Имя автора не было названо.

Книга произвела огромное впечатление. Она напомнила, что у народа было бурное и значительное прошлое. Но отнюдь не исторический интерес сыграл главную роль в успехе этого произведения. В обстановке тяжелейшего гнета и несправедливости оно заговорило о времени, когда не все были рабами, более того, когда даже самые забитые и угнетенные восставали против своих поработителей. Неизвестный автор показал соотечественникам, что их предки обладали духом независимости и с оружием в руках боролись за свои права. В смутах давней эпохи выделялись могучие личности, способные отстаивать свое человеческое достоинство. Именно этим привлек читателей герой произведения — человек волевой, страстный, упорный и непреклонный. В нем была сила, мощь, стремление к свободе. Он жил и умер как герой.

Стало известно имя автора. Им оказался Иоганн Вольфганг Гете, уроженец Франкфурта-на-Майне, молодой адвокат, занимавшийся литературой. Ему было всего 24 года, когда книга вышла в свет, а написал он ее, будучи еще более молодым.

Прошел всего лишь год, и появилась вторая его книга — «Страдания юного Вертера», роман в письмах, исповедь нежной, чувствительной души, легко ранимой, мечтательной, полной страсти. Трагическая история героя, покончившего самоубийством, произвела еще большее впечатление, чем личность и судьба средневекового рыцаря-бунтаря. В драме изображалось прошлое, в романе — настоящее, там — красота, проистекающая из мощи и величия характера, здесь — красота, проявляющаяся в необыкновенной тонкости и чувствительности души. Герой прошлого даже в час смерти проявлял стойкость, герой современный пал под бременем жизни, неспособный выдержать его.

Образ юного мечтателя и страдальца увлек современников, поразил сердца молодого поколения немцев; оно узнало в нем свои порывы и разочарования, увидело в его судьбе символ безвыходности своего положения. Никогда писателю не приходилось получать

такого бурного отклика на свое произведение, какой вызвали «Страдания юного Вертера»: в разных германских землях происходили самоубийства молодых людей, повторивших поступок героя. Гете почувствовал себя вынужденным, выпуская второе издание романа, обратиться к читателю с призывом не следовать примеру Вертера.

Двадцатипятилетний писатель стал общенациональным гением, властителем дум целого поколения. В нем сочетались необыкновенно яркое художественное дарование с глубоким пониманием того, что наболело у современников.

И драма и роман на свой лад говорили об одном и том же: человек рожден для свободы, но в мире ее нет. Человек борется за нее, если обладает решимостью и силой; задыхается и погибает, если нет ни сил, ни условий для борьбы.

Молодому Гете выпала великая радость, высшее счастье, доступное писателю, — сознание, что он выразил думы и чувства лучшей части своего народа. И не только своего.

Слава Гете быстро вышла за пределы стран немецкого языка, стала общеевропейской. «Страдания юного Вертера» были переведены на многие языки. Во Франции они вышли уже в 1774 году, в Англии — в 1776-м, в Голландии и в Италии — в 1781-м, в Швеции — в 1783-м, в России — в 1788 году.

В 1790 году в печати появился фрагмент «Фауст», сразу привлечший внимание необыкновенной поэтической силой, глубоким символическим, философским смыслом. А восемнадцать лет спустя была опубликована целиком первая часть «Фауста», навсегда утвердившая значение Гете как поэта мирового значения. Первоклассные европейские поэты — Гюго, Байрон, Шелли — восхищались великим творением Гете. Пушкин «благоговел» перед созданием «Фауста»¹ и называл его «высшим образцом художественной смелости», «где план обширный объемлется творческой мыслью»². Высоко оценили «Фауста» многие философы. Шеллинг уже на основании первого опубликованного фрагмента объявил: «Это произведение есть не что иное, как со-

¹ Пушкин А. С. Полн. собр. соч. в 10-ти томах, т. 7. М.—Л., 1949, с. 435.

² Там же, с. 67.

кровеннейшая сущность нашего века»¹. Гегель назвал «Фауста» «абсолютной философской трагедией»².

По определению В. Белинского, «Фауст» есть полное отражение всей жизни современного немецкого общества. В нем выразилось все философское движение Германии...»³. Герцен также видел в Гете «усиленную, сосредоточенную, очищенную, *сублимированную* сущность Германии, он из нее вышел, он не был бы без всей истории своего народа, но он так удалился от своих соотечественников в ту сферу, в которую поднялся, что они не ясно понимали его и что он, наконец, плохо их понимал...»⁴.

Тургенев, горячий поклонник немецкого поэта, в большой статье, посвященной разбору «Фауста», писал: «Гете, этот защитник всего человеческого, земного, этот враг всего ложно-идеального и сверхъестественного, первый заступился за права — не человека вообще, нет, — за права отдельного, страстного, ограниченного человека; он показал, что в нем таится несокрушимая сила, что он может жить без всякой внешней опоры и что при всей неразрешимости собственных сомнений, при всей бедности верований и убеждений, человек имеет право и возможность быть счастливым и не стыдиться своего счастья»⁵.

Естественно, что каждый писатель, характеризуя Гете, выделяет такие стороны его творчества, которые важны для данного этапа его собственного развития и в связи с интересами своего времени. Так, Достоевский, доказывая, что, «по всем вместе взятым историческим фактам, искусство никогда не оставляло человека, всегда отвечало его потребности и его идеалу, всегда помогало ему в отыскании этого идеала...»⁶, свою мысль подтверждал следующим образом: «И неужели вы думаете, что маркиз Поза, Фауст и проч., и проч. были бесполезны нашему русскому обществу в его развитии и не будут полезны еще? Ведь не за облака же мы с вами пришли, а дошли до современных

¹ Шеллинг Ф.-В. Философия искусства. М., 1966, с. 148.

² Гегель Г.-В.-Ф. Эстетика, т. 3. М., 1971, с. 602—603.

³ Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. X. М., 1956, с. 310.

⁴ Герцен А. И. Собр. соч. в 30-ти томах, т. 6. М., 1955, с. 103.

⁵ Тургенев И. С. Собр. соч. в 12-ти томах, т. 11. М., 1956, с. 33.

⁶ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. в 30-ти томах, т. 18. Л., 1978, с. 101.

вопросов, и кто знает, может быть, они тому много поспособствовали»¹.

Из суждений о Гете, высказанных писателями и мыслителями XX века, остановимся лишь на некоторых.

Известный мыслитель-гуманист Альберт Швейцер признавал: «Гете — личность, наиболее глубоко привлекавшая меня... Он является живым для меня при всех противоречивых фактах как автобиографических, так и мнимобиографических, которые доступны нам. Меня привлекает к нему то, что он одновременно человек действия и поэт, мыслитель, а в некоторых областях ученый и исследователь. Нас связывает до самой глубины наших душ его философия природы»².

Томас Манн, глубоко изучивший творчество Гете и написавший о нем замечательные этюды, высоко ценя «многообразный художественный мир» писателя, видел его главную черту в том, что он «человечен в самом честном, открытом, прямом значении слова и при этом или как раз благодаря этому в любом слове, в каждом обороте мысли отмечен такой печатью личного обаяния, какую нелегко встретить в обширных владениях творческого духа»³.

Основу марксистского понимания Гете создал еще в 40-е годы XIX века Энгельс. «Гете, — писал он, — в своих произведениях двояко относится к немецкому обществу своего времени. То он враждебен ему; оно противно ему, и он пытается бежать от него, как в «Ифигении» и вообще во время путешествия по Италии; он восстает против него, как Гец, Прометей и Фауст, осыпает его горькими насмешками Мефистофеля. То он, напротив, сближается с ним, «приноравливается» к нему, как в большинстве своих стихотворений из цикла «Кроткие ксении» и во многих прозаических произведениях, восхваляет его, как в «Маскарадных шествиях», даже защищает его от нападения на него исторического движения, особенно во всех произведениях, где он касается французской революции. Дело не только в том, что Гете признает отдельные стороны немецкой жизни в противоположность другим сторо-

¹ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. в 30-ти томах, т. 18, с. 99—100.

² Schweitzer Albert. Goethe. Five Studies. Boston, 1961, p. 3. Письмо переводчику этой книги Ч.-Р. Рою.

³ Манн Томас. Собр. соч. в 10-ти томах, т. 10. М., 1961, с. 426.

нам, которые ему враждебны. Часто это только проявление его различных настроений; в нем постоянно происходит борьба между гениальным поэтом, которому убожество окружающей его среды внушало отвращение, и осмотрительным сыном франкфуртского патриция, достопочтенным веймарским тайным советником, который видит себя вынужденным заключать с этим убожеством перемирие и приспосабливаться к нему. Так, Гете то колоссально велик, то мелок; то это непокорный, насмешливый, презирующий мир гений, то осторожный, всем довольный, узкий филистер. И Гете был не в силах победить немецкое убожество; напротив, оно побеждает его; и эта победа убожества над величайшим немцем является лучшим доказательством того, что «изнутри» его вообще нельзя победить»¹.

Опираясь на высказывание Энгельса, А. В. Луначарский дал яркую характеристику немецкого поэта, проникнутую духом подлинной диалектики. Луначарский указал на самое острое противоречие жизни и творчества Гете, после того как обстоятельства заставили его отказаться от юношеского бунтарства. «Теперь задачей Гете будет не только построить философию компромисса, но и построить царство, в которое можно уходить от всякого компромисса, царство, в котором красота живет независимо от безобразной действительности и т. д.

Борьба Гете за гармоническую личность в негармоническом мире продолжается, она продолжается путем уступок, путем отречений... Уступая в одном, он хочет наверстать на другом и то, что он для себя сохранил, старается развернуть с величайшим блеском.

Тут-то и получается изумительный, полный противоречия эффект. С одной стороны, все сокровища, которые обрел и которые создал Гете на этом пути, как бы компрометируются тем, что они являются оправданием компромисса. С другой стороны, несмотря на то, что они являются детьми компромисса и несут на себе его черты, они часто сами по себе являются огромными ценностями человеческой культуры»². Такой диалектический подход помогает правильно понять и оценить все главное в творчестве Гете.

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве, т. 1. М., 1967, с. 468.

² Луначарский А. В. Собр. соч. в 8-ми томах, т. 6. М., 1965, с. 197—198.

Бросим взгляд на рабочую комнату в доме Гете в Веймаре. В центре ее стол, за которым сидел секретарь, писавший под диктовку поэта, в то время как сам он медленно расхаживал по кабинету. Вдоль стен — пюпитры, низкие шкафы. Здесь, в этом тесном пространстве с невысоким потолком, дописывалось одно из величайших поэтических творений человечества — «Фауст», произведение подлинно космического содержания.

Как сочетать эту скромную обитель гения с его мирообъемлющим творчеством? Неужели здесь, среди немногих вещей, лишь тех, что необходимы для работы, могли рождаться видения, которые охватывали три тысячелетия человеческой истории, ее прошлое, настоящее и возможное будущее?

Правда, рядом, за стеной, большое помещение, тесно заставленное книжными полками, и эти тысячи томов библиотеки Гете содержат все главное, что было к тому времени создано человеческим умом в стремлении познать жизнь, природу и человека. Но Гете не схож с созданной им фигурой усидчивого книжника Вагнера, убежденного в том, что все важнейшее о мире уже сказано и остается лишь старательно усвоить написанное мудрейшими. Нет, не с этим по-своему умным, хотя и ограниченным, человеком связано наше представление о Гете, а с учителем Вагнера — с вечным искателем истины Фаустом, который не удовлетворялся книжным знанием, а стремился постичь непостижимое, с человеком пытливого ума и к тому же наделенным страстным сердцем: он никогда не останавливался на уже достигнутом и устремлялся к новым целям.

И этот вечный искатель, схватывающий духовным взором всю мировую жизнь, поэт, мыслитель, ученый, он, кому открыты сокровеннейшие глубины человеческой души, который то проникает сквозь толщу почвы в земные недра, то вперяет взор в заоблачные выси, — творит, зажатым тесными стенами небольшой комнаты.

Есть нечто глубоко символическое в скромной картине, изображающей Гете в его кабинете: порыв к бесконечному в творчестве и ограниченность жизненных возможностей.

Драма жизни великого человека всегда в большей или меньшей мере отражает драматические противоречия в судьбе его народа. Корни гетевского трагизма

лежали в противоречиях социально-политической жизни Германии его времени.

«Трудно поверить, — писал Ф. Энгельс, — какие акты жестокости и произвола совершали надменные князья по отношению к своим подданным. Эти князья, проводившие время только в удовольствиях и разврате, предоставляли неограниченную власть своим министрам и правительственным чиновникам, которые таким образом получали возможность угнетать несчастный народ безнаказанно, если только они наполняли казну своих господ и поставляли им достаточное количество красивых женщин для их гарема. А те из дворян, которые не были независимы, а находились под властью какого-нибудь короля, епископа или князя, обыкновенно тоже относились к народу с большим пренебрежением, чем к собакам, и выжимали возможно больше денег из труда своих крепостных, ибо крепостная зависимость была тогда вполне обычным делом в Германии. Не было никаких признаков свободы и в имперских городах, торжественно именуемых «вольными»...»¹ Это впрямую относится и к родине Гете — имперскому городу Франкфурту-на-Майне.

Но нация состоит не из одних князей и их приспешников, и Ф. Энгельс помнит об этом: «А народ! Что он говорил по поводу такого положения вещей? Что он делал? Что касается среднего класса, сребролюбивых буржуа, то они находили в этом постоянном беспорядке источник богатства; буржуа знали, что легче всего ловить рыбу в мутной воде; они мирились с тем, что их притесняли и оскорбляли, потому что знали, что могут отомстить за себя на свой манер: *они мстили за свои обиды, надувая своих угнетателей...* А рабочему люду жилось не хуже, чем сейчас (написано в 1842 году. — А. А.), за исключением крестьян, которые в большинстве своем были крепостными и ничего не могли сделать без поддержки горожан, так как среди них постоянно были расквартированы наемные войска, грозившие затопить в крови всякую попытку к восстанию»².

Такова была страна, в которой суждено было родиться великому Гете. «Его темперамент, его энергия, все его духовные стремления толкали его к практиче-

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве, т. 1, с. 452.

² Там же, с. 452—453.

ской жизни, а практическая жизнь, с которой он сталкивался, была жалка. Перед этой дилеммой — существовать в жизненной среде, которую он должен презирать, и все же быть прикованным к ней как к единственной, в которой он мог действовать, — перед этой дилеммой Гете находился постоянно...»¹.

Сквозь мрак пробивались лучи света сначала извне, из Англии, где уже в XVII веке произошла буржуазная революция и буржуазия стала скромной, но признанной частью господствующего класса, затем из Франции, где аристократическое свободомыслие невольно открыло дорогу более глубокой и основательной антифеодальной и антиклерикальной идеологии просветительства. Даже король Пруссии Фридрих II, желая щегольнуть свободомыслием, пригласил к себе Вольтера, но сам же испугался и изгнал его. Из Голландии проникали свободолюбивые сочинения французов, которые не могли появиться в печати на их родине. Так или иначе немцы приобщались к новейшим передовым идеям. Сначала как ученики, потом как самостоятельные мыслители и писатели. Философия и литература стали теми областями, где начала пробиваться свободная мысль. Она искала для себя широкую трибуну, и такие люди, как Лессинг, а за ним Шиллер, стремились использовать для благородной цели просвещения народа театр.

Лишенная возможности реального действия для преобразования жизни, передовая буржуазная интеллигенция посвятила себя деятельности интеллектуальной. Для этого требовалось подлинное подвижничество. Университетская карьера не была доходной, профессора жили на плату, поступающую от студентов, записывавшихся на их лекции. Книги оплачивались мизерно, к тому же законодательство не ограждало прав авторов, и сочинения писателей безвозмездно перепечатывались лишенными щепетильности издателями.

Молодые люди с университетским образованием вынуждены были служить домашними учителями, гувернерами, иные устраивались библиотекарями, становились пасторами. Даже человеку такого огромного дарования, как Гете, нигде было достойно применить свои силы.

Это противоречие проходит через всю жизнь Гете

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве, т. 1, с. 468.

и отражается в его творчестве. Поэт признавал убожество окружающей действительности, свое духовное превосходство над ней и необходимость творить в условиях, глубоко враждебных искусству. С годами Гете обрел маску, позволявшую ему скрывать истинное душевное состояние. Когда он приблизил к себе Эккермана и понял, что может ему доверять, то сделал чрезвычайно важное признание: «Меня всегда называли баловнем судьбы. Я и не собираюсь брюзжать по поводу своей участи или сетовать на жизнь. Но по существу вся она — усилия и тяжкий труд, и я смело могу сказать, что за семьдесят пять лет не было у меня месяца, прожитого в свое удовольствие. Вечно я ворочал камень, который так и не лег на место... Слишком много требований предъявлялось к моей деятельности как извне, так и изнутри.

Истинным счастьем для меня было мое поэтическое творчество. Но как же мешало ему, как его ограничивало и стесняло мое общественное положение. Если бы я мог ускользнуть от суеты деловой и светской жизни и больше жить в уединении, я был бы счастлив и как поэт стал бы значительно плодотворнее...

Слава, высокое положение в обществе — все это хорошо. Однако со всей славой, со всеми почестями я ограничился тем, что из боязни кого-нибудь ранить молчал, выслушивал чужие мнения. Но судьба сыграла бы со мной и вовсе злую шутку, если бы не было у меня того преимущества, что я знаю мысли других, а они мои не знают» (Эк., 101)¹.

Вот что таилось за так называемым «олимпийством» Гете!

Гете отнюдь не был художником, который черпал содержание своих произведений только из личного душевного опыта и наблюдений над действительностью. Рожденный в столетие великого движения мысли, давшего его эпохе название Века Разума, он впитал в себя богатство идей, накопленных человечеством к этому времени.

Очень точно определил общечеловеческое значение Гете как писателя В. Белинский: «В поэзии Гете перед вами выступает поэтически созерцательный мыслитель,

¹ Эккерман И.-П. Разговоры с Гете. Перевод Н. Ман. М., 1981, с. 101. Далее в ссылках на это издание указывается, как и здесь, только номер страницы.

могучий царь и властелин внутреннего мира человека»¹. Именно поэтом-мыслителем и признан Гете всем образованным миром. Мысль его вобрала традиции тысячелетней давности. Он отлично сознавал это и не приписывал исключительно себе заслуги всего созданного им. «По сути дела, — говорил он Эккерману, — мы все существа коллективные, что бы мы там ни думали, что бы о себе ни воображали. Да и правда, много ли мы собой представляем в одиночку и что есть в нас такого, что мы могли бы считать полной своей собственностью? Все мы должны прилежно учиться у тех, кто жил до нас, равно как и у тех, что живут вместе с нами. Даже величайший гений не много добьется, полагаясь лишь на самого себя. Но этого никогда не понимают даже очень умные люди и, гонясь за оригинальностью, полжизни ощупью пробираются в темноте. Я знал художников, которые похвалялись тем, что не шли по стопам какого-либо мастера и всем решительно обязаны лишь собственному гению. Дурачье! Да разве такое возможно? Разве окружающий мир на каждом шагу не навязывает себя человеку, не формирует его вопреки его глупости?..

Да что говорить, чего бы мы стоили, не будь у нас силы и охоты использовать силы внешнего мира и поставить их на службу нашим высоким целям. Конечно, я говорю здесь о себе и своих чувствах. За долгую жизнь я, правда, кое-что создал и завершил, чем можно было бы похвалиться. Но, говоря по чести, что тут собственно мое, кроме желания и способности видеть и слышать, избирать и различать, вдыхая жизнь в услышанное и увиденное и с известной сноровкой все это воссоздавая. Своими произведениями я никак не обязан собственной мудрости, но тысячам предметов, тысячам людей, которые ссужали меня материалом. Были среди них дураки и мудрецы, умы светлые и ограниченные, дети, юноши и зрелые мужи. Все они рассказывали, что у них на сердце, что они думают, как живут и трудятся, какой приобрели опыт, мне же оставалось только взяться за дело и пожать то, что другие до меня посеяли» (Эк., 637—638).

В чем же тогда заключалась его работа? По словам Гете: *«Главное — иметь волю, профессиональную сноровку и довольно настойчивости при выполнении заду-*

¹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. 7. М., 1955, с. 318.

манного» (Эк., 638). Эккерман подчеркнул слова Гете, видимо полагая, что в них заключена вся суть. Но если и верна мысль о том, что художник, мыслитель многим обязан своим предшественникам, а также непосредственному жизненному опыту, то все же одним этим невозможно объяснить такое колоссальное явление, как творчество Гете. Необходим был огромный творческий ум, чтобы переработать духовное наследие веков и собственный богатый жизненный опыт для воплощения их в художественные образы непреходящей красоты.

Богатства, содержащиеся в произведениях Гете, — следствие огромной интеллектуальной культуры поэта.

Из трех сокровищниц черпал Гете. Прежде всего, из национальной художественной традиции.

В средние века творческий дух немецкого народа проявился с огромной художественной силой в эпосе, рыцарском романе и любовной поэзии — миннезанге. Потом наступил перерыв, длившийся несколько столетий, на протяжении которых поэтическое творчество не иссякало, но и не достигало таких вершин, как в пору зрелого средневековья. Даже Ренессанс дал мало больших художественных свершений в немецкой литературе. Гете вернул ее на вершину, снова придал ей мировое значение.

Творчество Гете явилось венцом долгой прерывистой и извилистой литературной традиции Германии. Оно вобрало наследие эпоса, народной песни, площадного фарса, гуманистической сатиры, духовную напряженность барокко, изящество рококо, интеллектуальность и публицистичность просветительства.

Однако одного наследия отечественной литературы недостаточно для объяснения художественного богатства Гете. В его произведениях мы находим гармонию античных художественных форм, пестроту средневековых легенд, вольность и широту Шекспира, стремление к строгому единству, присущее классицизму, пространность английского романа большой дороги, уют и теплоту романа семейно-бытового, интимность эпистолярного романа. Выйдя за пределы европейской литературы, он использовал мотивы индийской драмы, темы персидской и китайской поэзии.

Отечественная и мировая литературная традиция сочеталась у Гете с освоением богатств философской мысли. Он превосходно знал философов античности

(в первую очередь Платона и Аристотеля), христианское богословие средних веков и гуманизм эпохи Возрождения, но особенно изучал философию XVII века; он считал себя последователем Спинозы, рос в интеллектуальной атмосфере века Просвещения, был современником расцвета немецкого идеализма от Канта до Шеллинга и Гегеля.

Интеллектуальный облик Гете неполон, если не учитывать его научных занятий.

Уже в молодости он увлекся естественными науками и до конца жизни занимался различными разделами природоведения. Его равно привлекали все три царства природы: мертвая природа, растительный и животный мир. Особенно увлекала его проблема цвета.

Наконец — последнее по счету, но не по значению, — огромный эмоциональный опыт, бездна переживаний, вызванных обстоятельствами личной и социальной жизни. Не только молодой, но и старый Гете — человек чувства, способный на подлинную страсть, и таким он был до конца.

Поэт, драматург, романист, мастер новелл и сказок, мемуарист, автор оперных либретто, литературный и художественный критик — все виды литературного творчества были испробованы Гете, и в каждом он достиг совершенства. Но Гете был не только писателем. Долгие годы он лелеял надежду стать художником. Он сыграл видную роль в развитии немецкого театра как режиссер, сам играл на сцене, устраивал театрализованные придворные представления и маскарады.

Гете привлекала и практическая деятельность. Много лет участвовал он в управлении маленьким немецким государством — герцогством Саксен-Веймарским, был в нем министром, управлял разными ведомствами, вплоть до военного. Занимался вопросами промышленности — восстановлением рудников и постановкой ткацкого дела.

Писатель, художник, ученый, государственный деятель, в каждой из сфер он проявил свой гений. Но прежде всего он был художником слова, величайшим поэтом своего народа, одним из самых великих писателей мира.

Гениальный писатель был и замечательным человеком. Все, что мы знаем о нем, говорит о красоте и величии его души. Ему не были чужды слабости и непоследовательность. Случалось и ошибаться, быть недобрым. Некоторые из его поступков до сих пор ставят в затруднение биографов, не желающих признать, что и на солнце могут быть пятна. Но все, что строгие моралисты могут поставить ему в упрек, меркнет перед грандиозностью этого необыкновенного человека. Многочисленные рассказы современников говорят о том, что Гете-человек неизменно вызывал восхищение всех, кто встречался с ним. В любом обществе он выделялся. «В Гете действительно во всей полноте ощущалось то совпадение личности с дарованием, какого требуют от необыкновенных людей,— писал Г. Гейне.— Его внешний облик был столь же значителен, как слово, жившее в его творениях...»¹

Но современники видели еще больше — прямое совпадение героев Гете с личностью самого автора. Это началось с образа Вертера, который был воспринят как автопортрет. Тассо также казался образом автобиографическим. В титанизме Фауста естественно было видеть отражение безграничных порывов его творца.

Это было новым в мировой поэзии.

Никому не приходило в голову отождествлять героев античных трагедий с их создателями. Шекспир-человек скрыт от нас, и только в сонетах, может быть, приоткрывается нечто из его личной жизни.

Первое самоизображение в литературе — «Опыты» Монтеня, выразительные эскизы, в которых раскрывается облик автора, особенно его внутренний мир.

Только во второй половине XVIII века возникают художественно законченные романские образы, отражающие личность писателя, — «Новая Элоиза» Руссо и «Сентиментальное путешествие» Стерна. В Сен-Пре уже много от Жан-Жака, а Йорик — автопортрет чудаковатого английского священника. Наконец, появляется наиболее смелое и прямое изображение писателем самого себя — «Исповедь» Руссо. Эти и некоторые другие менее значительные произведения были в духе психологизма XVIII века. Их отличительная особен-

¹ Гейне Г. Собр. соч. в 10-ти томах, т. 6. М., 1958, с. 186.

ность — стремление полностью раскрыть душевный мир пишущего. Все авторы необыкновенно чувствительны, они остро реагируют на обстоятельства, с которыми их сталкивает судьба, и их произведения — это преимущественно повести о душевных муках.

Если уже современники видели в героях Гете непосредственное отражение его личности, то последующие поколения еще более утвердились в этом мнении. В большой мере этому способствовал сам Гете, прямо указавший на сугубо личный характер своего творчества. Он еще в юные годы вступил на путь, с которого — пишет он в автобиографии — «я уже не сошел на протяжении всей моей жизни, а именно: все, что радовало, мучило или хотя бы занимало меня, я тотчас же спешил превратить в образ, в стихотворение; тем самым я сводил счеты с самим собою, исправлял и проверял свои понятия о внешнем мире и находил внутреннее успокоение. Поэтический дар был мне нужнее, чем кому-либо, ибо моя натура бросала меня из одной крайности в другую. А потому все доселе мною опубликованное — не более как разрозненные отрывки единой большой исповеди...» (3, 239)¹.

Что и говорить, высказывание категоричное! Оно определило характер многих, если не большинства, книг о Гете. Они строятся как биографический комментарий к его произведениям. Лирика, романы и драмы прочитываются лишь как более или менее замаскированная исповедь писателя.

Действительно, более, чем любой другой великий писатель до него, Гете черпал материал для творчества из собственного жизненного опыта и переживаний.

В «Геце фон Берлихингене» исповедальный элемент еще незначителен: всего лишь вина Вейслингена, изменившего Марии. «Страдания юного Вертера» уже читались современниками как произведение автобиографическое. Гете признавал, что особенно досаждали ему благожелатели: «...они настойчиво допытыва-

¹ Здесь и в дальнейшем сочинения Гете цитируются по изд.: Гете И.-В. Собр. соч. в 10-ти томах под ред. А. Аникста и Н. Вильмонта. М., 1975—1980. Первая цифра (арабская) означает том, вторая — страницу. При ссылах в тексте на произведения и письма, не вошедшие в это собрание и цитируемые по изд.: Гете И.-В. Собр. соч. в 13-ти томах. М., 1932—1949, для указания тома используется римская цифра.

лись: как же все обстояло в действительности? Я злился и по большей части давал неучтивые ответы. Ведь для того, чтобы удовлетворить их любопытство, я бы должен был растерзать свое творенье, над которым я столько времени размышлял, стремясь придать поэтическое единство разноречивым его элементам, сызнова разрушить его форму...» (3, 500). О тех, кто тем не менее настаивал на раскрытии фактической основы романа, Гете писал: «...при ближайшем рассмотрении многое не совпадало, и тем, кто доискивался правды, хлопот стало не обернуться, так как критический анализ не может не возбуждать нескончаемых сомнений. До сути дела докопаться все равно было невозможно: то, что я вложил в эту книжку из пережитого и выстраданного мною, расшифровке не поддавалось, ибо, никому не известный юноша, я пережил все это если не втайне, то уж, во всяком случае, без огласки» (3, 500—501).

Впоследствии были установлены прототипы героини и ее жениха, а также различные подробности их отношений, во многом совпадавшие с тем, что описано в романе. Бесспорно, «Страдания юного Вертера» — произведение особенно близкое к событиям жизни Гете, и все же, будь оно просто исповедью автора, оно не имело бы такого широкого отклика. Гете сумел сделать своего героя фигурой яркой и типичной. Вертер стал воплощением умонастроений значительной части тогдашней немецкой молодежи. В других странах его история также читалась как отражение судьбы многих и многих людей. Сам Гете, вспоминая о том, как горячо был воспринят его роман, писал: «Как клочка тлеющего трута достаточно, чтобы взорвать большую мину, так и здесь взрыв, происшедший в читательской среде, был столь велик потому, что юный мир сам уже подкопался под свои устои, потрясение же было таким большим потому, что у каждого скопился избыток взрывчатого материала — преувеличенных требований, неудовлетворенных страстей и воображаемых страданий» (3, 498). Иначе говоря, роман явился обобщением настроений, уже существовавших в среде молодых людей семидесятых годов XVIII века.

Судьба самого Гете была во многом типичной для его эпохи. Человек необыкновенно одаренный, он особенно остро переживал препятствия, мешавшие

нормальному развитию индивидуальности. Он реально ощущал главное противоречие между личностью и социальным строем того времени. Даже после того, как Гете разрешил это противоречие для себя лично и обрел возможность жить так, как ему хотелось, оно осталось постоянной темой его творчества, ибо конфликт между личностью и средой сохранял всю остроту для общества в целом.

Этому конфликту Гете придал всеобъемлющий философский масштаб — человек и мир! — но он никогда не отказывался и от социально конкретного, жизненно опосредованного рассмотрения его. Первое воплощено в «Фаусте», второе — в романах о Вильгельме Мейстере.

Можно ли в подтверждение исповедального характера творчества Гете сослаться на его довольно многочисленные автобиографические произведения: «Поэзия и правда», «Путешествие по Швейцарии», «Путешествие по Италии», «Кампания во Франции», «Осада Майнца»? Как раз они-то и опровергают возможность такого подхода. Они написаны в совершенно ином духе, чем «Опыты» Монтеня или «Исповедь» Руссо. Целью их был не рассказ о себе, а повествование о времени, в какое жил писатель, хотя сюжетной канвой и служила личная биография.

Гете поистине великий человек, сумевший сделать свою жизнь подобной произведению искусства. Он сам как человек прекрасен, и жизнь его полна необыкновенных уроков для всякого, кто ознакомится с нею по его письмам, дневникам, записям бесед, воспоминаниям современников, а также по биографиям, достаточно объективно систематизировавшим все эти материалы. Как в художественных, так и в автобиографических сочинениях Гете раскрыл картину своего духовного развития, начиная с детства, показал, как осмыслялся им каждый важный шаг его жизни, каждое событие.

Нет ничего удивительного в том, что в зрелые и поздние годы Гете тщательно анализировал пройденный им путь и четко определял особенности собственного характера. Но мы ошиблись бы, считая это результатом жизненного опыта, приходящего с годами. Молодой Гете, более того — уже мальчик Гете обладал этой способностью. Поразительным свидетельством этого является его письмо к некоему госпо-

дину Л. фон Бури, председателю «Аркадского содружества Филандрия». Обращаясь с ходатайством о принятии в содружество, Гете дает себе следующую характеристику: «Одним из моих недостатков является моя горячность. Вы ведь знаете, что такое холерический темперамент? В то же время никто скорее меня не забывает обиды. Далее, я очень привык повелевать, но там, где мне лучше помалкивать, я могу расстаться с этой привычкой и охотно стану под начало человека Ваших убеждений. Уже в самом начале моего письма Вы обнаружите и третий мой недостаток. А именно, что я пишу Вам запросто, словно знаю Вас уже сотню лет; но ничего не поделаешь; это нечто, от чего я не могу отвыкнуть. Я надеюсь, что Ваш дух, свободный от всякой мелочности, каковой является этикет, простит мне это; поверьте, однако, что я все же никогда не забываю о должном почтении.

Еще одно пришло мне на ум: у меня есть и другой порок... а именно то, что я очень нетерпелив и неохотно пребываю долгое время в неизвестности. Очень прошу Вас, поторопитесь с решением» (XII, 60).

Остается добавить: автору письма недостает трех месяцев до пятнадцати лет! Как тут не вспомнить юношеские самоанализы Льва Толстого — с той, однако, разницей, что темперамент франкфуртского отрока еще более бурный, чем у уроженца Ясной Поляны.

После этого письма, да и ряда других юношеских высказываний, есть все основания верить Гете, когда он пишет в автобиографии, что уже в молодости он решил — «предоставить моей внутренней природе развиваться согласно ее особенностям, а внешней — воздействовать на меня согласно ее свойствам». И далее: «Я стремился внутренне освободиться от всего чуждого, с любовью смотреть на то, что происходит вовне, и подвергать себя воздействию всех существ, каждого на его собственный лад...» (3, 546).

Такого человека не назовешь эгоцентристом. Внимательный ко всему, что происходит в нем самом, он не только не замыкается в себе, но, наоборот, стремится понять окружающих, впитывает в себя все, что узнает о других людях. Удивительно ли после этого, сколько разных лиц и характеров он вывел в своих произведениях: мужчин и женщин, юных и старых, высокопоставленных и людей из народа, соотечественников и иностранцев, современников и исторических деятелей.

Не только люди — весь мир привлекал его внимание. Очень рано возникло в нем особенно важное для поэта «чудесное родство с отдельными явлениями природы, внутреннее созвучие с ней, участие в хоре всеобъемлющего целого» (3, 546). Любую перемену природного окружения, времени дня или года — словом, все, что происходило в природе, он чутко воспринимал.

В старости Гете ясно выразил то, что понял и осуществлял в своем творчестве уже в молодые годы. «Покуда он <поэт> выражает лишь свои скудные субъективные ощущения, он еще не поэт; поэтом он становится, когда подчинит себе весь мир и сумеет его выразить. Тогда он неисчерпаем, он вечно обновляется, субъективная же его натура с ее маленьким внутренним миром быстро выразит себя и в конце концов растворится в манерном» (Эк., 173).

Таким объективным, постоянно обновляющимся поэтом и был сам Гете. Источником его творчества были личные переживания, но он никогда не замыкался в себе, глубоко проникал во внутренний мир других людей, себя и окружающих ощущал и осмыслял в неразрывной связи с обществом, природой, всем мирозданием. Это прекрасно выразил Е. Баратынский в стихотворении «На смерть Гете»:

Погас! Но ничто не оставлено им
Под солнцем живых без привета;
На все отозвался он сердцем своим,
Что просит у сердца ответа;
Крылатою мыслью он мир облетел,
В одном беспредельном нашел ей предел.

Все дух в нем питало: труды мудрецов,
Искусств вдохновенных созданья,
Преданья, заветы минувших веков
Цветущих времен упования;
Мечтою по воле проникнуть он мог
И в нищую хату, и в царский чертог.

С природой одною он жизнью дышал:
Ручья разумел лепетанье,
И говор древесных листьев понимал,
И чувствовал трав прозябанье;
Была ему звездная книга ясна,
И с ним говорила морская волна.

Изведен, испытан им весь человек!..

Я испытываю такое же восхищение величием Гете, и это побудило меня написать книгу о нем. Но зада-

ча у критика и литературоведа иная, чем у поэта, и средства, чтобы представить читателю великого художника, у него другие.

Здесь нет полной биографии Гете. Сведения о его жизни привлекаются в той мере, в какой это необходимо для объяснения его произведений. Задача книги — осветить творчество поэта в развитии, охватив все жанры; дать анализ не только важнейших, но и второстепенных произведений в тесной связи с менявшимися общественно-политическими условиями, с мировоззрением, научными взглядами и эстетикой Гете. Стремясь к этой цели, автор не мог не считаться с трудами его многочисленных предшественников.

Обширная литература о Гете, накопившаяся за два столетия, полна разногласия. Пожалуй, все направления философии, идеологии, литературы и эстетики, обращаясь к Гете, толковали его в своем духе. Уже первые произведения Гете встретили противоречивые оценки. Сторонники драмы, написанной по правилам классицизма, возмущались тем, что эти правила нарушены в «Геце фон Берлихингене», тогда как деятели «бури и натиска» одобряли вольности поэта. Интеллигентная молодежь, недовольная существовавшими в Германии порядками, горячо приветствовала «Страдания юного Вертера», но в лагере просветителей роман осудили и осмеивали героя за недостаток мужественности. Когда Гете перешел к веймарскому классицизму, сторонники вольных форм его поэзии были разочарованы «Ифигенией в Тавриде». Многим оставался дорог Гете-штюрмер, другие восхищались Гете-классиком. Иенские романтики, сначала искавшие в Гете союзника, затем разошлись с ним, а он с ними.

В годы национально-освободительных войн против Наполеона Гете обвиняли в отсутствии патриотизма, его объявили «олимпийцем», пренебрегающим насущными вопросами времени. Как «олимпийца» его отвергали и радикалы 1830—1840-х годов, тогда как «истинный социалист» К. Грюн видел достоинство Гете именно в том, что он был поэтом «чисто» человеческого. В противовес обеим точкам зрения диалектическую концепцию Гете выдвинул молодой Ф. Энгельс, чье мнение приведено выше.

В дальнейшем борьба вокруг Гете продолжается в новом аспекте. В новосозданной Германской империи гармоничный «олимпиец» возводится буржуазной ин-

телигенцией на пьедестал в духе либерального гуманизма. В то время как гетеведы проводят огромную работу по текстологии и сбору фактов, связанных с жизнью и творчеством Гете, культурно-историческая школа ищет объяснение его творений в общественных условиях, культуре, философии и нравственных идеях. Но против буржуазного позитивизма в конце XIX — начале XX века восстает духовно-историческая школа литературоведения, для которой не внешние факторы, а личность гения сама по себе является силой, создающей дух эпохи. Это направление тоже не едино, в нем сталкиваются антропософия, субъективный и объективный идеализм в философии и эстетике. Возникающая в те же годы марксистская критика в лице Ф. Меринга и А. Луначарского, основываясь на высказываниях Ф. Энгельса, объясняет жизнь и творчество Гете с позиций исторического материализма.

Если последователи культурно-исторической и духовно-исторической школ видели в Гете художника-гуманиста и Фауст даже был провозглашен ими воплощением духа всего европейского человечества, то этим направлениям в условиях углубляющегося кризиса буржуазной идеологии и возникновения фашизма противостоят реакционеры, полностью отрицающие гуманистический смысл творчества Гете, превращающие его героев в антигероев. Идеалисты всегда игнорировали материалистические основы мировоззрения поэта, его пытались представить как мистика. При жизни поэта клерикалы осуждали его за «язычество» и пантеизм, а в новейшее время они стремятся приписать ему христианскую религиозность в евангелическом или католическом духе.

В последние десятилетия исследованием Гете занялись представители «новой критики» и других разновидностей формализма. Новые грани поэзии Гете, увиденные ими, нельзя игнорировать, несмотря на ограниченность этой методологии. Но главной и наиболее плодотворной остается гуманистическая традиция, особенно в тех работах, которые стремятся к всестороннему синтетическому рассмотрению наследия Гете. Важный вклад в современное понимание Гете, его значения для мировой культуры в борьбе против человеконенавистнических учений внесли два выдающихся писателя-гуманиста XX века Ромен Роллан и Томас Манн. Во вторую половину XX столетия все большее влияние в

гетеведении приобретает марксистская критика нашей страны, Германской Демократической Республики, Венгрии и других стран.

В этой книге нет ни обзора мнений других авторов, ни полемики, но приняты во внимание все кардинальные проблемы изучения Гете. Я даю свои ответы на спорные вопросы, касающиеся как общей оценки творчества Гете в целом, его отдельных периодов, так и различных произведений, в частности самого проблемного из них — «Фауста». Сознывая, что марксистско-ленинская критика не может развиваться без опоры на лучшие традиции и положительные достижения науки, я стремился опереться в своей работе на все ценное в нашей и зарубежной литературе о Гете, которой я обязан очень и очень многим.

Часть первая

Начало пути

ГОДЫ УЧЕНИЯ И ПЕРВЫЕ ЛИТЕРАТУРНЫЕ ОПЫТЫ

Воспитание

Состоятельному франкфуртскому бюргеру Иоганну Каспару Гете, отошедшему от дел, было тридцать девять лет, когда его восемнадцатилетняя жена Катарина Элизабет 28 августа 1749 года родила ему сына Иоганна Вольфганга. Через год и четыре месяца она родила дочь Корнелию. Четверо других детей, два мальчика и две девочки, умерли в раннем детстве.

Доктор права, имперский советник Гете был истинным сыном века Просвещения. Владелец большой библиотеки в две тысячи книг и домашней картинной галереи, он хотел, чтобы его дети овладели всеми богатствами интеллектуальной культуры. Первые уроки чтения Вольфганг получил в три года. Еще через год бабушка подарила ему кукольный театр. Гете вложил впоследствии в уста героя романа «Годы учения Вильгельма Мейстера» рассказ о том, какую роль сыграло это детское развлечение в развитии его воображения. Об этом говорится также и в автобиографии «Из моей жизни. Поэзия и правда».

В семь лет Гете начал учиться латинскому и греческому языкам, составлявшим тогда первооснову образованности. В девять лет он начал усваивать французский и стал брать уроки рисования. Отец Гете покровительствовал художникам и часто заказывал им картины.

Французы, занявшие в ходе Семилетней войны Франкфурт, завезли туда актеров, и юный Гете получил от деда билет, дававший ему право ежедневно посещать театр, чем он и пользовался, совершенствуя

свое знание французского языка. Он посмотрел большое количество новых тогда комедий Детуша, Мариво, Лашоссе, слушал комическую оперу Руссо «Деревенский колдун», видел на сцене «Отца семейства» Дидро и нашумевшую тогда антипросветительскую сатиру Палиссо «Философы», в которой пародировался призыв Руссо вернуться к природе. «Из последней пьесы, — вспоминал впоследствии Гете, — мне и сейчас еще помнится фигура философа, который ползает на четвереньках и грызет сырой кочан капусты» (3, 80). К тому же времени относится первое знакомство мальчика Гете с новинками буржуазной драмы — «Лондонским купцом» англичанина Джорджа Лилло и «Мисс Сарой Сампсон» Лессинга.

В одиннадцать лет, слушая, как отец учит Корнелию итальянскому, Гете овладевает и этим языком; в тринадцать он берется за английский, а затем изучает древнееврейский. Гете также немного знал немецко-еврейский, так как часто заглядывал во франкфуртское гетто.

Для укрепления своего знания языков тринадцатилетний Гете решает написать своеобразный эпистолярный роман, в котором переписку ведут члены одной семьи — братья и сестра. Старший из них описывает свои путешествия на хорошем немецком литературном языке. Отвечая ему, сестра пишет отрывистыми фразами. Брат-богослов пишет по-латыни с постскриптумами на древнегреческом. Третий брат служит в Гамбурге по торговым делам и пишет на английском, четвертый — тоже коммерсант — сообщает о себе из Марселя на французском. Музыкант изъясняется, конечно, по-итальянски, а самый младший из братьев, оставшийся дома, пишет на еврейском языке. Разослав членов этой семьи в разные концы света, юный автор, чтобы не наделать ошибок, занялся пополнением знаний по географии.

В четырнадцать лет Вольфганг под руководством отца приступил к изучению юриспруденции. Он начал также учиться игре на фортепьяно и флейте. Пятнадцатилетний Гете принялся изучать античную философию. Совершая дальние прогулки по окрестностям Франкфурта, Гете много рисовал с натуры. В шестнадцать лет он стал брать уроки фехтования и верховой езды, одновременно серьезно занимаясь изучением латинской литературы.

Круг чтения юного Гете был велик. Он включал книги по истории, описания путешествий, нравоучительные романы вроде «Телемаха» Фенелона, «Робинзона Крузо» Дефо. Большое впечатление производили на него поэтические легенды. Он рассказывает в автобиографии, что «внимательно проштудировал «Метаморфозы» Овидия, в особенности первые книги, и мой юный мозг наполнился целой массой картин, событий, значительных и оригинальных образов... я уже никогда не скучал, непрестанно занятый переработкой этой поэмы, повторением и воссозданием воспринятого» (3, 31). Воображение юного Гете поразили старинные народные книги: «Эйленшпигель», «Четыре Гаймонова сына», «Прекрасная Мелузина», «Император Октавиан», «Прекрасная Магелона», «Фортунат» «и все их родственники вплоть до «Вечного жида» (3, 33).

У своего дяди, пастора Штарка, Гете впервые прочитал Гомера в прозаическом переводе. «События, там изложенные, привели меня в несказанный восторг, — вспоминал Гете, — я только не мог примириться с тем, что в повествовании отсутствуют исторические сведения о завоевании Трои и что оно обрывается на смерти Гектора. Я поделился своим неудовольствием с дядюшкой, и он посоветовал мне прочитать Вергилия, который вполне меня удовлетворил» (3, 38).

Спектакли французского театра побудили юного Гете обратиться к классикам XVII века, и он, по его словам, «проштудировал всего Расина и Мольера, как и большинство пьес Корнеля» (3, 92). Познакомился он также с теоретическими спорами о драме во Франции XVII века, с «Рассуждением о трех единствах» Корнеля, предисловиями Расина к его пьесам, с критикой их противников и, не сумев понять, почему современники осуждали то, что ему так нравилось, «отбросил весь этот старый хлам, уразумев, что даже авторы превосходнейших произведений, начиная вдаваться в теорию и пытаясь теоретически обосновать свои действия или же защититься от нападков, испросить прощения и пощады, отнюдь не всегда находили убедительные доводы» (3, 92). Тем не менее впоследствии Гете сам уделил много внимания теоретическому обоснованию принципов своего творчества.

Что касается книг отечественных поэтов, отец Гете покупал их с выбором. «Каниц, Гагедорн, Дроллингер, Геллерт, Крейц, Галлер в отличных кожаных перепле-

тах рядком стояли на полке. Рядом помещался «Телемах» Нейкирха, «Освобожденный Иерусалим» Коппа и прочие переводные книги. Все эти томы я прочитал еще в детстве и многое затвердил наизусть, отчего меня частенько звали к гостям, считая, что я сумею развлечь их» (3, 68).

Среди прочитанных в юности книг были также двухтомная всеобщая история — «Полигистор» Д.-Г. Моргофа и одно из крупнейших произведений французского свободомыслия — «Исторический и критический словарь» (1697—1702) Пьера Бейля. Вообще со свободомыслием юный Гете познакомился рано. Он рассказал в автобиографии о нескольких людях, общение с которыми чрезвычайно расширило его умственный горизонт. Одним из них был надворный советник Гюсген, и строки, посвященные ему, заслуживают особого внимания.

«Еще не успев как следует привыкнуть к его обществу и его поучениям, я понял, что он находится в оппозиции к богу и к людям. Одной из любимейших его книг был трактат Агриппы «О тщете наук». Он настойчиво рекомендовал мне прочесть его, чем на время привел мой юный ум в немалое смятение... Однажды, когда он стал расписывать мне жизнь с ее карикатурной стороны, я понял, что у него припасен еще один крупный козырь. Он и правда, как всегда в подобных случаях, зажмурил левый слепой глаз, пристально вперился в меня правым, помедлил и произнес своим гнусавым голосом: «Я и в господе боге подсмотрел недостатки» (3, 135—136). Прочитал ли будущий автор «Фауста» трактат о тщете наук, из его рассказа не ясно, но что с мефистофелевским неверием в людей и отрицанием разумности божьего мироустройства он столкнулся очень рано, несомненно.

Мальчик Гете участвовал в детских спектаклях. Он играл роль короля в пьесе немецкого писателя Элиаса Шлегеля «Канут» (1746) и Нерона в «Британике» Расина. Занимался он еще и садоводством...

Как мы видим, юный Гете имел немалые познания в истории, мифологии, богословии, юриспруденции, природоведении; кроме родного знал три древних и четыре новых иностранных языка, был начитан в старой и новой художественной литературе, интересовался живописью, рисовал, музицировал, играл на любительской сцене, фехтовал и занимался верховой ездой.

Вероятно, мы что-нибудь упустили из сведений о знаниях и умении, приобретенных в первые годы жизни (да, были еще занятия каллиграфией!), но и этого достаточно, чтобы составить представление о том, как были заложены основы этой поистине универсальной личности.

Первые пробы пера

Было бы смешно преувеличивать значение детских сочинений Гете, его литературных предпочтений и вкусов. И все же небезразлично, как протекало его приобщение к литературе в самые ранние годы.

Юный Вольфганг был страстным слушателем, а затем и сочинителем сказок. Вот что мы узнаем об этом от восторженной поклонницы Гете Беттины Brentano, в замужестве Арним, допытывавшейся в первые годы XIX века у матери Гете, каким он был в детстве. Катарина Элизабет хорошо помнила, как любил сын ее рассказы: «Я так же не уставала рассказывать, как он — слушать. Вот там я сидела, а он не сводил с меня своих больших черных глаз, и, когда судьба какого-нибудь его любимца была не такой, как ему хотелось, я видела, что у него на лбу надувалась жилка и он еле сдерживал слезы. Иногда он прерывал меня и, прежде чем я досказывала до конца, говорил: «Правда, мама, принцесса не выйдет за этого проклятого портняжку, даже если он победит великана?» Тогда я прекращала рассказ и откладывала развязку до следующего вечера, чтобы быть уверенной, что он сам найдет верный выход, и, если мне мое собственное воображение не могло помочь, он дополнял его своим; и, когда на следующий вечер я сводила нити судьбы по его желанию и говорила: «Ты угадал, так и случилось», — он весь загорался, и можно было видеть, как под его курточкой бьется его сердечко. Бабушка, любимцем которой он был, жила в доме позади, и он доверял ей, каким ему хотелось бы видеть окончание рассказа, а я узнавала от нее, как следует повести рассказ по его желанию; между нами был, таким образом, тайный дипломатический сговор, которого никто никому не выдал. Мне было приятно, что я завершала сказки к радости и удовольствию слушателей, а Вольфганг, не подозревая, что он сам сочинил все замечательные происшествия, с

сияющими глазами слушал, как исполнялись его хитроумно задуманные планы, и с энтузиазмом приветствовал мой рассказ об этом»¹.

Таково было начало.

Из «Поэзии и правды» мы узнаем, что друзья Гете любили слушать сказки, которые он мгновенно сочинял; больше всего удовольствия они получали, если рассказ велся от первого лица: мальчиков увлекало, что такие чудеса происходят с их товарищем, и они не задавались вопросом, откуда у него бралось время для приключений, хотя отлично знали, где и когда он бывал. «Действие сказок происходило если не в ином мире, то уж, конечно, в иных странах и при этом вчера или сегодня» (3, 44). Таким образом, уже в детстве фантазия Гете была, говоря его словами, «сродни дерзости, с которой поэт властно и гордо выговаривает самое невероятное, требуя, чтобы все признавали доподлинно существующим то, что ему, творцу вымысла, по какой-то причине представилось вероятным» (3, 44).

Одну из таких сочиненных им в детстве сказок Гете запомнил и пересказал. Эта сказка — «Новый Парис», включенная Гете во вторую книгу «Поэзии и правды». В ней повествуется о том, как мальчику во сне привиделся не кто иной, как Меркурий, которому боги поручили передать герою три яблока. Но эти вовсе не съедобные, а чудесные плоды на глазах у мальчика превращаются в трех красивых девушек, которые быстро исчезают в воздухе. Проснувшись, юный герой отправляется в церковь, но, возвратившись домой, никого там не застает. Ища родных, он попадает в место, прозванное Дурной стеной, ибо там водилась всякая нечисть. Встреченный им старик провел его через невесть как появившиеся золотые воротца в таинственное место, где он увидел всевозможные чудеса. Он встретил здесь трех прекрасных женщин, чуть не погиб, пронзенный таинственными копьями, но спасся, оказавшись за решеткой чудесного сада. Сколько он ни пытался потом снова найти воротца туда, ему это не удавалось.

Фантастические сновидения, чудеса, происходящие в таинственном месте, — все это типично для литературы барокко. Нельзя не заметить также, что сказка

¹ Goethes Gespräche. Hrsg. von W. Herwig, Bd. 1. Zürich und Stuttgart, 1965, S. 19.

предвосхищает фантастические рассказы писателей-романтиков XIX века.

Для барокко весьма характерно большое развитие религиозной поэзии, и мальчик Гете отдал дань этому. Он написал много духовных стихов, но уничтожил их еще в молодости. Одна поэма все же сохранилась, ибо друзья, не спросив разрешения у шестнадцатилетнего автора, отдали его сочинение в печать. «Поэтические размышления о нисхождении в ад Иисуса Христа» (1765), как подчеркнуто в подзаголовке, были написаны «по заданию» и в стилистическом отношении представляют собой прямое подражание религиозной поэзии позднего барокко в Германии. Божий сын изображен в поэме героической личностью, рыцарем веры, нисходящим в ад, дабы покарать нечистые силы. Самый стих соответствует воинственному духу поэмы. Благочестивые мысли облечены в четкую риторическую форму велений Христа, гневно осуждающего силы ада, и это выражено в языковом строе поэмы.

От самого Гете мы знаем, что в юные годы он задумал ряд драм на библейские сюжеты, что было вполне в духе барокко. Пьесы «Иезавель», «Руфь» и «Валтасар» были сожжены Гете в восемнадцать лет, но сюжет последней из драм довольно подробно изложен в незаконченном «Театральном призывании Вильгельма Мейстера», где даже приводится монолог из этой пьесы, написанный шестистопным александрийским стихом. Драмы о древних царях изобиловали мотивами мести, трагической любви, верной дружбы и были весьма риторичными.

Ни в чем, однако, увлечение барокко не сказалось так, как в преклонении перед автором «Мессиады» Клопштоком.

Фридрих Готлиб Клопшток (1724—1803) был первым поэтом, полюбившимся мальчику Гете.

Значение этого поэта, которого давно перестали читать, было весьма велико для своего времени. По словам авторитетного историка немецкой литературы, «он был первым крупным свободным человеком со времен Лютера... Он обращался ко всей нации и даже ко всему человечеству. Аппелируя ко всему великому и благородному, вызывая те страсти и эмоции, которые связывают человеческое с божественным, пробуждая бедные, подавленные души людей, которые до тех пор признавали себя лишь как подданных своих государей, к со-

знанию их морального и духовного гражданства, он сделался пророком той невидимой республики, которая потом, в течение почти целого столетия, служила в германской жизни противовесом суровой монархической действительности»¹.

Вольнолюбивых идей Клопштока юный Вольфганг еще не мог воспринять. Его воображение захватили гигантские образы поэмы, космический масштаб действия, происходящего на небе, на земле, в аду.

Влияние Клопштока сказалось в решении мальчика сочинить поэму на библейский сюжет наподобие «Мессиады», и он принялся за писание обширного эпоса в прозе, содержащего пересказ древнейших иудейских преданий. Особенно привлекла Вольфганга история Иосифа, и ему он посвятил отдельное произведение. Подробный рассказ об этих сочинениях читатель найдет в автобиографии Гете «Поэзия и правда» (3, 108—119).

Позже Гете прочитал оды Клопштока, поднявшего в своей лирике личные переживания рядового человека до масштаба мирового события, в котором участвует вся природа. Одну из од — «Весенний праздник» — вспоминают Вертер и любимая им девушка; после грозы, разразившейся во время бала, на котором вспыхнуло чувство юного героя, они подошли к окну: «...я увидел, что глаза ее подернулись слезами; она положила руку на мою и произнесла: «Клопшток!» Я сразу же вспомнил великолепную оду, пришедшую ей на ум, и погрузился в поток ощущений, который она пробудила своим возгласом» (6, 24). Вот чем была поэзия Клопштока в годы молодости Гете!

Книжные и театральные впечатления всегда вызывали у юного Гете желание самому сочинить что-нибудь в этом роде.

Он решает изучить все необходимое для понимания древнего мира, углубиться в филологию. Лучшим местом для этого тогда был Геттингенский университет. Но Иоганн Каспар Гете судил иначе. Он хотел, чтобы сын пошел по его стопам и получил юридическое образование. С этой целью он отправил сына учиться в Лейпцигский университет.

¹ Франке Куно. История немецкой литературы. СПб., 1904, с. 239.

Сохранилось драгоценное признание Гете, показывающее, как рано в нем созрело стремление к поэтическому творчеству и стремление к самостоятельности в выборе пути. Это свидетельство ценно благодаря своей непосредственности и искренности. Юноше Гете незачем и не перед кем было рисоваться, он писал то, что чувствовал. «Так как я лишен гордости, то могу верить моему внутреннему убеждению, говорящему мне, что я обладаю некоторыми качествами, необходимыми для того, чтобы стать поэтом, и уверен, что благодаря прилежанию могу им стать», — писал он сестре Корнелии в мае 1767 года из Лейпцига (Briefe, 1, 43)¹. Характерно, что одним из таких качеств, требующихся для творчества, юноша считает прилежание; здесь нет еще речи о вдохновении, и эти строки пишет не бурный гений следующего десятилетия, а сын века разума и просвещения. Самое слово «гений» употребляется им еще в привычном старом смысле — как дарование, но еще не как поэтическое вдохновение и тем более не как одержимость.

Среди «качеств», присущих юному писателю, бросается в глаза возникающая в нем способность критически оценивать свои сочинения: «Я начал писать стихи в десять лет и считал их хорошими, теперь, в семнадцать лет, я вижу, что они плохи, но ведь я на семь лет старше и пишу на семь лет лучше. Если бы в <17>62 году сказали мне о моем «Иосифе» то, что я сам о нем теперь говорю, это убило бы меня так, что я бы никогда больше не дотронулся до пера» (Briefe, 1, 43—44).

Однако юный поэт еще и теперь болезненно чувствителен к критике: «Когда я в прошлом году прочитал резкую критику Клодиуза (профессор риторики в университете, семинар которого посещал Гете. — А. А.) о моем стихотворении к золотой свадьбе (деда и бабушки. — А. А.), я упал духом, и мне потребовалось целых полгода, прежде чем я оправился и по заказу моей девушки смог сочинить несколько стихотворений.

¹ Письма Гете, не вошедшие в советские собрания сочинений, приводятся в переводе по изд.: Goethes Briefe. Hamburger Ausgabe in 4 Bänden. München, 1962—1967, с указанием в скобках тома и страницы.

С ноября я написал по меньшей мере 15 стихотворений, не особенно хороших и важных, но ни одного из них я не стану показывать профессору, ибо знаю теперь его понятия о поэзии» (Briefe, 1, 44).

Завершается письмо решительным утверждением: «Если у меня есть гений, пойду своим путем, стану поэтом; а если у меня нет гения, никто меня не сделает лучше и мне не помогут все критики» (Briefe, 1, 44).

Духовная атмосфера Лейпцига произвела решительную перемену в творчестве юного Гете. Влияние барокко уступает теперь место более современному и светскому стилю — рококо. Его нельзя выделить в обособленное литературное направление. Эта литература выросла из анакреонтической поэзии, прославлявшей изящную жизнь и легкие наслаждения. Если первоначально она имела чисто аристократический характер, то постепенно утратила свою сословную ограниченность и проникла в среду просвещенных буржуа, которые противопоставляли философию наслаждения суровой религиозной ортодоксии, культивировавшейся в протестантской Германии. Своим вольнодумством и рационалистической трезвостью анакреонтическая поэзия приближалась к просветительской литературе.

Главная тема поэзии студента Гете — любовь, трактуемая в духе светской галантности. Его стихи легки, игривы, веселы, и даже мотив любовной неудачи не нарушает общего жизнерадостного тона.

Сочиняя стихи, Гете не только следовал литературной моде. Он и в самом деле был влюблен в Анну Катарину (Кетхен) Шенкопф, дочь трактирщика, у которого он столовался. Друг Гете Э.-В. Бериш собрал и в 1767 году каллиграфически переписал стихотворения, написанные в ее честь. Рукописный сборничек, содержащий 19 стихотворений, получил название «Книги Аннеты». В стихах фигурируют пастухи и пастушки, нимфы и сатиры, здесь все проникнуто жаждой счастья, понимаемого как наслаждение любовью.

Другую группу стихотворений, сочиненных в Лейпциге, Гете сам записал в альбом, подаренный им Фридерике Эзер, дочери художника, у которого он учился рисованию. Их всего десять, причем одно взято из «Книги Аннеты». Потом Гете сочинил еще одиннадцать стихотворений, и вместе со стихами для Фридерики они составили первый печатный сборник стихотворений Гете — «Новые песни, положенные на музыку Тео-

дором Брайткопфом». Сборник вышел с нотами в 1770 году без имени автора.

Стиль рококо в полной мере проявляется в этих ранних созданиях Гете. Любовь, которую он воспекает, — отнюдь не мучительная страсть, а легкая и приятная игра. Влюбленный домогается близости с возлюбленной, она оттягивает момент счастливого соединения, но не из страха или робости, а потому, что таков ритуал галантной любви. О характере этой поэзии ясное представление дает стихотворение «Смена»:

Лежу средь лесного потока, счастливый,
Объятия раскрыл я волне шаловливой, —
Прильнула ко мне, сладострастно дыша,
И вот уж смеется, дразня, убегая,
Но, ластясь, тотчас набегает другая,
И сменою радостей жизнь хороша.

(1, 61. Перевод В. Левика)

Однако радости любви преходящи, как поется об этом в стихотворениях «Счастье и сон» и «Прощание». Вообще же в «Новых песнях» часто звучит голос искушенного в наслаждениях скептика. Так, в «Новогодней песне» девятнадцатилетний поэт поучает юнцов, что любовь таит радости, которые им еще предстоит узнать; а тем, кто уже познал наслаждение, он советует вступать в брак; супругам можно не ограничиваться семейным кругом; вдовцу не стоит чрезмерно грустить; наконец, тем, кто презрел нежный пол, остаются радости, даруемые Бахусом.

Есть, однако, в отдельных стихотворениях предвестие иной поэзии. Так, «Счастье отдаления» воспекает чистоту чувств.

Особняком в юношеской лирике стоят «Три оды моему другу Беришу», написанные восемнадцатилетним Гете, но опубликованные впервые лишь десять лет спустя после его смерти. Остролов Бериш прогневил графа, сына которого он воспитывал, и ему пришлось расстаться с должностью гувернера и покинуть Лейпциг. Переживая невзгоды друга, Гете впервые обращается в своих стихах к социальным мотивам. Мир враждебен человеку, общество стесняет его. Как жить? И юноша жестко отвечает:

Будь бесчувствен!
Да не дрогнет сердце

В этом и без того
Неверном мире.

(1, 65. Перевод Н. Вильмонта)

Еще сильнее эти мотивы в «Элегии на смерть брата моего друга», то есть старшего брата Бериша. Из стихотворения ясно, что тот тоже навлек на себя гнев одного из сильных мира сего. Восемнадцатилетний поэт-бюргер выражает уверенность, что бог отомстит князю за его жестокою несправедливостью, приведшую к смерти молодого человека.

Оды Беришу отличаются от остальных стихов молодого Гете не только гражданскими мотивами, но и стихотворной формой. Вместо рифмованного стиха Гете применил здесь вольный нерифмованный стих, введенный в немецкую поэзию Клопштоком.

Рококо и свободный стих плохо согласуются, но для Гете не является случайным обращение в одно и то же время к разным стилям и манерам. «Чистая» периодизация его творчества, как мы не раз убедимся, вообще невозможна. В целом, однако, в лейпцигские годы он был последователем рококо, что видно и в его драматических произведениях.

В девятнадцать лет он создал пасторальную пьесу «Капризы влюбленного» (1768) — отнюдь не первый опыт Гете в этом жанре, но более ранние пасторали не сохранились. Гете сам рассказал в автобиографии, что произведение отразило тревожнения его любви к Кетхен Шенкопф.

Герой этой пьесы Эридон проявляет такую же необузданную ревность, какою Гете терзал Кетхен. А она послужила прототипом кроткой и терпеливой Амины. В их несколько мучительных отношениях больше страсти, чем в ровных отношениях другой пары — Ламона и Эгле, доверяющих друг другу и не стесняющих свободы друг друга неоправданной подозрительностью. Благоразумная Эгле пробует научить кроткую Амину, как давать отпор ревнивому возлюбленному. Убедившись в безуспешности своих поучений, она решает проучить его сама и делает это с женской ловкостью и коварством: заманивает Эридона в свои объятия, он в упоении целует ее в губы, тогда Эгле стыдит его, и раскаявшийся Эридон, излеченный от ревнивых подозрений, мирится со своей возлюбленной.

Пьеса написана классическим александрийским

шестистопником с парной рифмой. Каждая фраза отточена, отличается звонкостью. В своем роде «Капризы влюбленного» маленький шедевр.

Вслед за пасторалью Гете создает пьесу, сочетавшую комедию нравов с комедией интриги, — «Совиновники» (1769). Он ее долго не обнародовал. Лишь десять лет спустя Гете поставил ее в Веймаре и сам сыграл в ней роль молодого героя Альцеста. Впервые «Совиновники» были напечатаны во втором томе первого собрания сочинений Гете (1787).

Комедия принадлежит к типу пьес, прочно утвердившемуся в европейском театре после Мольера. Все элементы ее композиции типичны для классицистской комедии: соблюдено единство места — действие происходит в гостинице небольшого города; единства времени и действия соблюдены с такой же точностью: вся интрига строится вокруг остановившегося в гостинице Альцеста, на которого имеют свои виды хозяин дома, его дочь Софья, ее муж Зеллер.

Хозяина разбирает любопытство: что содержится в письме, полученном Альцестом; Софье, неудачно выданной отцом за пьяницу Зеллера, приятно встретиться с Альцестом, который когда-то был в нее влюблен; а Зеллер зарится на кошелек богатого Альцеста. Зеллер пробирается в комнату постояльца, крадет его деньги; хозяин гостиницы разыскивает письмо, а Софья приходит на свидание к Альцесту; если ее одолевают платонические сентиментальные воспоминания, то бывший платоник проявляет такой чувственный пыл, что Софья предпочитает ретироваться. Но амурные влечения не вытесняют из памяти Альцеста пропавшего кошелька. Хозяин не останавливается перед тем, чтобы обвинить в краже собственную дочь. Альцест решает воспользоваться этим, — если Софья способна совершить преступление, почему бы ей не добавить к этому измену мужу. В конце концов истинного виновника кражи уличают, но так как и остальные вынуждены признаться, что вели себя не лучшим образом, то Зеллера прощают.

Лейпцигский студент писал эту пьесу в духе просветительского рационализма и скепсиса. Прочитав знаменитое сочинение Руссо о том, «содействовало ли развитие наук и искусств улучшению нравов», он усвоил из него главным образом положение: «Чем более тонкими становятся нравы, тем более люди ста-

новятся порочными». Приведя эти слова в письме сестре в октябре 1767 года, Гете добавил от себя, что это — «достойная величайшего уважения истина» (Briefe, 1, 50). Такое мнение вполне согласовывалось со взглядом на мир, выраженным в стихотворении, которое за два года до этого шестнадцатилетний юноша написал одному другу:

Вот каков наш белый свет,
А как будто лучше нет:
То ль преступников ловушка,
То ль студентов комнатушка,
То ли опера-балет,
То ль магистерский банкет,
То ли головы поэтов,
То ль собрание раритетов,
То ль истертый круг монет, —
Вот как выглядит наш свет.

(1, 43. Перевод С. Шервинского)

Гете сам рассказывал, что сюжет был подсказан ему жизнью. «Сколько семейств я уже видел издали и вблизи, обреченных гибели или едва удержавшихся на краю пропасти, — из-за банкротств, расторгнутых браков, похищенных дочерей, убийств, домашних краж, отравлений; как ни молод я был, мне уже не раз приходилось в подобных случаях протягивать руку помощи... При этом, конечно, я и сам приобретал немало горького и унижительного опыта» (3, 241). Под влиянием таких впечатлений молодой писатель сажался за стол, набрасывал сцены, разрабатывал планы пьес, но завершил только «Совиновников». С течением времени Гете убедился, что пьеса не имела успеха на сцене, и сам нашел этому объяснение: изображение в ней неблагоприятных поступков персонажей «оскорбляет эстетические и моральные чувства» (3, 242). Но так получилось невольно. Гете отнюдь не имел намерения эпатировать публику. Много десятилетий спустя, оценивая свои юношеские произведения, Гете оправдывал как «Капризы влюбленного», так и «Совиновников» тем, что обе пьесы «ратуют за осмотрительную терпимость при моральной оценке человека и в грубоватых словах и чертах, с веселой непринужденностью доносят до зрителя учение Христово: «Кто без греха, первый брось в нее камень» (3, 242).

Оно рано вошло в жизнь Гете, и этим, как и первыми прочитанными книгами, Гете был обязан отцу. Иоганн Каспар украсил одну из зал мрачного дома на Киршграбене видами Рима, и мальчик ежедневно созерцал Пьяцца-дель-Пополо, Колизей, площадь Святого Петра, собор святого Петра, замок Святого ангела. Гете писал в автобиографии: «Эти образы глубоко запечатлелись в моем воображении, и отец, обычно весьма немногословный, иной раз достаивал меня довольно подробных описаний того или иного уголка Рима» (3, 15).

Когда дом перестроили (Вольфгангу было в то время шесть лет), картины, ранее висевшие где попало, «были собраны вместе и симметрично развешаны по стенам веселой светлой комнаты рядом с кабинетом — все до одной в черных рамках, украшенных золотыми планками» (3, 26).

Иоганн Каспар Гете покровительствовал местным живописцам. Он был убежден, что надо заказывать картины современным художникам, и отнюдь не ценил старые картины.

Французский офицер, граф Торан, квартировавший в доме Гете во время оккупации Франкфурта, тоже оказался любителем живописи. В первые дни пребывания в доме Гете граф призвал к себе всех франкфуртских живописцев: Хирта, Шюца, Траутмана, Нотнагеля и Юнкера. Они показывали ему свои произведения, и граф приобрел некоторые из них, а затем заказал большое количество полотен, которые намеревался увезти для украшения своего жилища на родине. Поскольку Гете с ранних лет знал этих художников, он посещал их мастерские, и даже граф Торан терпел присутствие мальчика, когда он подробно объяснял живописцам содержание заказываемых картин. Когда художники приносили свои работы, Вольфганг, как он рассказывает в мемуарах, даже решался высказывать свое мнение, главным образом — при рассмотрении набросков и эскизов. Среди любителей живописи и в особенности на аукционах, которые он усердно посещал, он был известен своим умением сразу определить сюжет картины, независимо от того, была ли она написана на библейскую, историческую или же мифологическую тему.

Как мы уже знаем, отношение Вольфганга к искусству было не только пассивным. Он учился рисованию, и весьма прилежно. Переехав в Лейпциг, Гете стал систематически брать уроки у живописца А.-Ф. Эзера, директора Академии художеств, находившейся в замке Плейсенбург. Здесь Гете впервые увидел картины мастеров поздней итальянской школы.

Эзер, по словам Гете, был «заклятый враг разных завитушек, ракушек и всех вычур барокко» (3, 261). «Фигуры Эзера всегда носили несколько общих, чтобы не сказать — идеальный характер. Ему удавались благообразные, милые женщины и в меру наивные дети...» (3, 262). При этом лучшим его работам была присуща юмористическая игривость. От Эзера Гете впервые услышал о Винкельмане, которого художники чуть ли не боготворили. Гете и другие ученики не очень понимали теории Винкельмана. По-настоящему понимать Винкельмана Гете стал значительно позднее.

Большим событием в жизни молодого Гете было посещение Дрезденской галереи. В конце февраля — начале марта 1768 года восемнадцатилетний Вольфганг отправился в Дрезден, где провел несколько дней, занятый исключительно осмотром сокровищ галереи. О некоторых картинах он был уже наслышан, другие знал по гравюрам, но многое открылось ему впервые. Несмотря на явное тяготение его учителя Эзера к классицизму, Гете, по его собственным словам, античные статуи даже не стал смотреть, «достоинства итальянских мастеров... скорее принял на веру, чем сам убедился в них» (3, 272). Наибольшее впечатление на него произвели, по-видимому, нидерландские живописцы: «Все то, что я не мог рассматривать как натуру, мысленно переносить в натуру, сравнивать со знакомыми предметами, оставалось мне недоступно» (3, 272).

Избегая постоянных дворов, Гете поселился в Дрездене у одного философски настроенного башмачника. Вернувшись однажды из галереи, Гете вдруг обратил внимание на то, что жилище башмачника выглядело совсем как картина Остаде: «Расположение предметов, свет, тени, коричневатый колорит целого, магическая сила сдержанности и соразмерности, поражавшая нас в его полотнах, — все это наяву предстало предо мной» (3, 271). Гете рассказывает об этом впечатлении потому, что оно помогло ему убедиться в одной способ-

ности, присущей ему: «Здесь я впервые ощутил в себе дар, которым впоследствии стал пользоваться уже сознательно: воспринимать натуру как бы глазами художника, чьи произведения я только что рассматривал с особым вниманием» (3, 271).

Виланд и Лессинг

Большое значение для духовного развития молодого Гете имели два писателя, жившие за пределами «маленького Парижа», как называли тогда Лейпциг. Один из них, Кристоф Мартин Виланд (1733—1813), был на шестнадцать лет старше Гете и принадлежал к тому поколению, которое целиком воспитывалось на идеях Просвещения. Поклонник французской литературы, он перенес на немецкую почву французский юмор и дух жизнерадостного сенсуализма. «...Его талант всего прекраснее проявлялся именно в этом легком поединке между шуткой и сознанием суровости земного бытия. И сколько же блестящих его произведений пришлось на мои университетские годы!» — писал Гете (3, 228).

В студенческие годы Гете появилась и изящная поэма Виланда «Музарион» (1768); Гете признавался: она «произвела на меня сильнейшее впечатление... Передо мною, так мне казалось, оживали античные времена! Все пластическое в Виландовом таланте воплотилось здесь с наибольшим совершенством...» (3, 228—229). Пройдет немного времени, и, став бунтарем, Вольфганг позволит себе посмеяться над Виландовым пониманием античности, но первое знакомство с его поэзией произвело на Гете радостное впечатление: его покорила жизнелюбивая философия Виланда, широкий и просвещенный взгляд на вещи, терпимость. Как и все современники, не мог Гете не поддаться обаянию поэмы «Оберон» (1780), особенно прославившей Виланда. Эта поэма-сказка была едва ли не высшим достижением изящной и галантной поэзии рококо на немецком языке. В ней изображается история царя эльфов Оберона и его жены Титании, встречающаяся, как известно, и в «Сне в летнюю ночь» Шекспира. Забегая вперед, напомним, что в первой части «Фауста» есть эпизод «Вальпургиева ночь», где также упоминается о ссорах Оберона и Титании.

В 1762—1766 годах Виланд перевел прозой двадцать одну пьесу Шекспира, но одну, двадцать вторую, — заметим, что это был «Сон в летнюю ночь»! — он перевел стихами. В 11-й книге автобиографии Гете вспоминает о том, как он с жадностью проглотил Шекспира в переводе Виланда. О значении Шекспира для Гете нам еще не раз придется говорить, здесь же только отметим, что Виланд сыграл роль посредника между двумя гениями поэзии — английским и немецким.

В статье «Литературное санкюлотство» (1795) Гете охарактеризовал Виланда как «человека, которым мы можем гордиться» (10, 172), отметив, что из сочинений Виланда можно было извлечь «целое учение о вкусе» (10, 172).

Гете было 18 лет, когда появилась «История Агатона» (1766—1767) Виланда — воспитательный роман, излагающий духовное развитие молодого грека; под античными именами и названиями легко угадывалась современная автору Германия, в которой так трудно было сохранить человеческое достоинство и воспитать в себе способность служить высоким нравственным целям вопреки косности окружающей среды. Агатон переживает много испытаний, они составляют ступени его духовного развития. Тяжкий жизненный опыт рождает в нем способность стойко противостоять невзгодам. В конце и он, и его возлюбленная становятся на путь самоотречения во имя высших общечеловеческих ценностей.

Жизненная философия Виланда сформировалась в таком духе значительно раньше, чем у Гете. Младший из писателей прошел через большие душевные испытания и бури и лишь в зрелые годы проникся сходными настроениями. Духовное родство Виланда и Гете подтверждается и следующим рассуждением этического характера из «Агатона»: «Основные душевные свойства неизменны. Прекрасная душа может заблуждаться, может быть ослеплена обманчивыми видениями, но она не может перестать быть прекрасной. Дайте рассеяться волшебному туману, дайте душе познать божественные свойства добродетели! В этот момент она познаёт самое себя, почувствует, что добродетель не пустой звук, не создание фантазии, не обманный вымысел; что она — призвание, обязанность, наслаждение, слава, высшая цель разумного существа. Любовь к добродетели, желание преобразовать себя

в соответствии с божественным идеалом моральной красоты овладевают тогда всеми ее инстинктами, делаются ее страстью; в этом именно состоянии более, чем в каком-либо другом, душа может быть названа находящейся во власти божества. Какое же испытание слишком тяжело, какая жертва слишком велика для того энтузиазма, который порождается этим чувством?»¹

Стоит запомнить выражение «прекрасная душа». Оно встретится потом у Гете, станет воплощением представлений о высшем нравственном совершенстве человека.

Мудрец Архит в конце романа так наставляет героя: «Здесь, в этом священном круге, Агатон, и находится наш истинный, высший, прямо скажем, единственный интерес; это и есть круг нашей наиболее благородной и самой свободной деятельности; здесь, и нигде больше, следует нам искать истину, которая сможет послужить надежной руководящей нитью в этом чувственном мире»².

Читая эти и подобные рассуждения, нельзя не вспомнить романы Гете о Вильгельме Мейстере.

«История Агатона» поставила перед современниками кардинальные вопросы жизни, вопросы общественной и личной морали, она подняла литературу на уровень высших философско-моральных проблем. Недаром Лессинг незамедлительно откликнулся на роман, сказав, что это «первый и единственный роман для мыслящего человека с классическим вкусом»³.

Сам Лессинг (1729—1782) также сыграл важную роль в духовном развитии молодого Гете. В автобиографии Гете рассказывает о впечатлении, произведенном на современников комедией Лессинга «Минна фон Барнхельм» (1767). «...Пьеса была им создана среди треволнений войны и мира, любви и ненависти. Она впервые позволила нам заглянуть в область, более возвышенную и замечательную, чем тот литературный и обывательский мирок, в коем до сих пор вращалась наша поэзия.

Ярая взаимная ненависть, в которой пребывали

¹ Wieland C.-M. *Gesammelte Werke in 6 Bänden*. Hrsg. von Franz Muncker, Bd. 5. Stuttgart, o. J., S. 175.

² Wieland C.-M. *Op. cit.*, S. 247.

³ Лессинг Г.-Э. *Гамбургская драматургия*. М., 1936, с. 256. Статья LXIX, 28 декабря 1767 г.

в годы этой войны Пруссия и Саксония¹, не была изжита и с ее окончанием. Саксонец теперь особенно остро чувствовал раны, нанесенные ему не в меру возгордившимся пруссаком. Мир политический не мог сразу восстановить мир душевный. Этому и должны были поспособствовать драматические образы Лессинговой пьесы. Обаяние и прелесть саксонских женщин здесь побеждают самонадеянность и гордое упрямство пруссаков; во всех действующих лицах драмы, главных и второстепенных, искусно сочетаются характерно локальные и противоборствующие им общечеловеческие черты» (3, 238).

«Минна фон Барнхельм», и Гете это достаточно ясно выразил, была первым немецким произведением, поднявшимся выше местнических феодальных ушибов, показывая, что есть нечто более высокое, чем понятие пруссака или саксонца, — звание человека. Человеческое ставится в этом произведении выше политических границ. Пьеса проникнута идеей человеческой общности и единства. В трагедии «Эмилия Галотти» (1772) с большой страстью выражен протест против феодального произвола. Красавица Эмилия, чувствуя себя слишком слабой перед лицом домогательств князя, признается отцу, что у нее нет сил сопротивляться, и тогда тот закалывает дочь кинжалом, чтобы спасти ее честь. Сторонники передовой просветительской морали противопоставляли добродетель и человеческое достоинство деспотической силе феодальной власти. Поступок Одоардо Галотти казался им венцом мужества и высокой морали.

Как жить — и как умереть! — достойно? Этот вопрос был жгучей социально-нравственной проблемой эпохи. Гете, будучи на двадцать лет моложе Лессинга, тоже поставил этот вопрос в своем первом романе «Страдания юного Вертера», вышедшем два года спустя после трагедии.

Гете высоко оценил и «Натана Мудрого» (1778), просветительскую стихотворную драму, утверждавшую идею веротерпимости и гуманности. Особенно большое значение имело внимание, которое Лессинг уделил старинной немецкой легенде о докторе Фаусте.

В знаменитом семнадцатом «Письме о новейшей литературе» (1759) Лессинг объявил войну тем, кто

¹ Имеется в виду Семилетняя война 1756—1763 гг. — А. А.

рабски подражал образцам французской литературы и драмы, в особенности главному теоретику немецкого классицизма Готшеду; Лессинг утверждал, что немецкие писатели должны вернуться к национальной традиции поэтического творчества, и в качестве примера указал на легенду о докторе Фаусте. Не ограничившись этим, Лессинг напечатал отрывок из задуманной им трагедии о Фаусте. В отличие от всех предыдущих трактовок легенды, Лессинг первый представил Фауста искателем истины, богоотступничество которого заслуживает оправдания.

Повлиял на Гете и трактат Лессинга «Лаокоон, или О границах живописи и поэзии» (1766). Сам Гете объяснил, в чем именно состояло для него как для писателя значение этого сочинения: «Это творение из сферы жалкого созерцательства вознесло нас в вольные просторы мысли. Упорное наше непонимание тезиса «*Ut pictura poesis*»¹ вдруг было устранено, различие между пластическим и словесным искусством стало нам ясным; оказалось, что вершины этих искусств раздельны, основания же их друг с другом соприкасаются. Художник, занимающийся пластическим искусством, должен держаться в границах прекрасного, тогда как художник слова не может обойтись без всего разнообразия явлений, и ему вполне дозволено преступать эти границы. Первый работает в расчете на внешнее чувство, удовлетворить которое может лишь прекрасное, второй — в расчете на воображение, а оно не брезгует и уродством. Словно молнией, озарили нас последствия этой великолепной мысли: всю прежнюю наставительную и оценивающую критику мы сбросили с себя, как изношенное платье...» (3, 267).

Уже в своем раннем творчестве Гете сделал практические выводы из теории Лессинга и всю дальнейшую жизнь придерживался правил, извлеченных им из этого выдающегося творения мировой эстетической мысли.

Влияние прославленного театрального журнала Лессинга «Гамбургская драматургия» (1767—1768, отдельное издание — 1769 г.) сказалось у Гете во многом, в особенности же в том значении, какое он придавал театру как средству воспитания народа в духе передовых общественно-нравственных идеалов.

¹ Поэзия — та же живопись (лат.).

Гете высоко ценил Лессинга-мыслителя и так характеризовал его метод: «...в своих теоретических трудах, в «Лаокооне», например, он никогда сразу не говорит о результате, водит нас по тому же философскому пути мнений, опровержения таковых и сомнения, прежде чем дозволить нам прийти к своего рода уверенности. Из уст этого автора мы не столько получаем широкие воззрения и великие истины, подстрекающие нас к собственным творческим размышлениям, а скорее становимся свидетелями процесса мышления и поисков» (Эк., 283).

В другой раз Гете высказал суждение, касавшееся важного вопроса немецкой жизни, равно волновавшего его в молодости и в поздние годы, вопроса о характере: «Недостаток характера у отдельных теоретиков и писателей — вот главный источник зла в нашей литературе...» (Эк., 165). В связи с этим Гете вспоминает Лессинга: «Его величие — в характере, в выдержке! Умных и образованных людей всегда хватает, но подобный характер вряд ли еще найдется!» (Эк., 166). Гете имел в виду стойкость и непреклонность, с какою Лессинг вел борьбу за гуманные идеалы. Живой пример этого писателя и мыслителя, несомненно, имел немалое значение для Гете.

Отношение к религии

Гете вырос в городе, где лютеранство было в полном цвету. Посещение церкви и изучение закона божьего было обязательным. К тому же Катарина Элизабет отличалась искренней набожностью. Но Иоганн Каспар испытал влияние рационализма и скептицизма в вопросах религии.

Вопрос о боге возник для маленького Гете впервые в связи с потрясшей мир катастрофой — Лиссабонским землетрясением 1755 года. «Люди богобоязненные тотчас же стали приводить свои соображения, философы — отыскивать успокоительные причины, священники и проповедники говорили о небесной каре», — вспоминает Гете в автобиографии и переходит к тому, как он воспринял происшедшее: «Мальчик, которому пришлось неоднократно слышать подобные разговоры, был подавлен. Господь бог, вседержитель неба и земли, в первом члене символа веры представший

ему столь мудрым и благостным, совсем не по-отечески обрушил кару на правых и неправых. Тщетно старался юный ум противостоять этим впечатлениям; попытка тем более невозможная, что мудрецы и ученые мужи тоже не могли прийти к согласию в вопросе, как смотреть на сей феномен» (3, 28).

Уважение к церкви подтачивалось то одним, то другим. Так, когда подошло время исповеди, юный Гете, знавший, как он признается, за собой немало прегрешений, решил отнестись к исповеди серьезно. Испытывая религиозные сомнения, он решил признаться в них и с этой целью даже написал свою исповедь. Но когда он оказался запертым в тесном помещении лицом к лицу со старым пастором, когда тот «надломленным, гнусавым голосом произнес слова приветствия, в мгновение ока погас весь свет моего ума и сердца, затверженная наизусть исповедь замерла у меня на губах», и он ограничился первой вспомнившейся общей формулой; отпущение последовало немедленно (3, 248).

Убедившись в пустом и формальном характере церковного богопочитания, юный Гете понял, почему «столько людей отпало от официальной церкви. Появились сепаратисты, пиетисты, гернгутеры, «тихие братья» и как там еще зовутся и характеризуются все эти секты, имевшие общую цель: приблизиться к богу — в основном через посредство христианства, — познать его глубже, чем это казалось возможным в пределах официальной религии.

Мальчик непрерывно слышал разговоры о таких взглядах и убеждениях... Более того, он воодушевился мыслью непосредственно приблизиться к великому богу природы, создателю и вседержителю неба и земли...

Не умея сообщить верховному существу зримый образ, мальчик искал его в творениях и пожелал, на ветхозаветный манер, воздвигнуть ему алтарь» (3, 38—39). Он взял четырехсторонний пюпитр для нот и разместил на нем различные минералы и другие земные предметы друг над дружкой — получилось, как вспоминает Гете, «занятно и вместе с тем многозначительно» (3, 39).

Юного Гете издавна привлекала своими рассказами Библия. Его художественное воображение находило пищу в ветхозаветных преданиях. Прослышав, что

для полного понимания Библии надо знать древнееврейский язык, он решил изучить его, и отец направил Вольфганга с этой целью к ректору франкфуртской гимназии Альбрехту. «Мне уже давно бросилось в глаза, что легенда зачастую противоречит действительному и возможному, — рассказывает Гете, — и я не раз ставил в тупик своих учителей вопросами относительно солнца, остановившегося в Гаваоне, и луны в долине Аиалонской, не говоря уже о других несообразностях» (3, 107).

Библию молодой Гете изучал не по-школярски, в ее восприятии сказывался будущий поэт. Как признает сам Гете: «Мои старания изучить язык и постигнуть смысл Священного писания свелись к тому, что в моей фантазии еще живее возникла прекрасная и достославная страна, ее окружение, соседи, а также народы и события, на тысячу лет вперед прославившие сей клочок земли» (3, 108—109). Гете не пожалел труда, чтобы восстановить картину древней иудейской истории, весьма вольно трактуя многие ее эпизоды. Читая его пространный рассказ об этом в «Поэзии и правде» (3, 108—119), не трудно увидеть, что мальчик оригинально осмыслял древние легенды.

В церкви, посещаемой им, появился новый проповедник, обладавший ораторским даром. Вольфганг стал записывать проповеди и дома полностью восстанавливал их текст, что очень понравилось отцу. Целых три месяца он занимался этим, пока не убедился в том, что «Библия все равно до конца не уяснится ему» (3, 121).

К шестнадцати годам Гете разочаровался в официальной протестантской религии. Поэтому он, «приехав в Лейпциг, постарался избавиться от всякой церковной опеки» (3, 249). Этому содействовала и атмосфера университетской среды, где господствовал рационализм. Философия здравого смысла, процветавшая в университетских кругах, сделала неизбежным поворот некоторой части богословов к идее «естественной религии», согласно которой природа приближает к богу и установлению лучшего нравственного миропорядка. Идея терпимости, проповедуемая просветителями, привела к признанию одинаковых прав за всеми религиями, но при этом, как замечает Гете, «каждая из них казалась одинаково безразличной и ненадежной» (3, 231).

Глубокое разочарование в протестантизме не сделало молодого Гете атеистом.

Уже в самом конце пребывания в Лейпциге Гете заболел, и о нем стал заботиться молодой пастор Лангер, глубоко и искренне веривший в бога. Сам Гете к тому времени уже явно склонялся к деизму и не нуждался в личном боге для веры в разумность мироздания. В отличие от него, Лангеру было «недоступно понятие бога, равнозначного вселенной... Он нуждался в опосредовании» (3, 282), то есть в конкретной фигуре бога. Навещая больного Гете, он беседовал с ним о религии. Чистый нравственный облик и убежденность Лангера привели к новой метаморфозе взглядов Гете. Он признал впоследствии, что возрождение его интереса к религии было вызвано «обострившейся от болезни чувствительностью» (3, 283).

В таком настроении Гете вернулся в родной город и в отчий дом первого сентября 1768 года. В заботах о больном юноше большое участие приняла подруга матери Сусанна фон Клеттенберг (1723—1774), сама очень болезненная. Она была искренне и горячо верующей женщиной, но ее вера не имела ничего общего с протестантской церковью; она принадлежала к секте пиетистов, для которых религия была делом внутреннего чувства, сердечным влечением. Она уверяла Вольфганга, что все его беды происходят от неверия.

При всей своей глубокой набожности, Сусанна фон Клеттенберг нимало не походила на религиозных ханжей: она обладала вполне светскими манерами, отличалась обходительностью и была приветлива. «Радостное спокойствие духа никогда не покидало ее. Свою болезнь она рассматривала как необходимую составную часть земного существования, с величайшим терпением переносила страдания, а в часы, когда они отпускали ее, была оживленна и разговорчива. Занятием, которому она предпочтительно, если не исключительно, предавалась, было приобретение нравственного опыта, который дается только человеку, способному наблюдать за собой...» (3, 286).

Не удивительно, что эта женщина произвела огромное впечатление на юношу Гете. Ее образ глубоко вошел в его сознание, и много лет спустя он запечатлел Сусанну фон Клеттенберг в «Признаниях прекрасной души», составляющих шестую часть романа «Годы учения Вильгельма Мейстера».

Тяжелую и непонятную болезнь молодого человека не могли вылечить обыкновенные лекарства. Тогда пользовавшийся его врач применил чудодейственное снадобье, сделанное им по рецептам алхимиков. Средство неожиданно помогло. Врач любил поучать своих пациентов. Он дал Сусанне фон Клеттенберг книги алхимиков, а она посвятила в это молодого друга. По ее совету Гете прочитал «Трактат по маго-кабалистике» некоего Веллинга, увлекся алхимией и магией, вслед за Сусанной устроил на чердаке отцовского дома химическую лабораторию и производил там всевозможные опыты. С этого начались естественнонаучные занятия Гете.

Магия возникла в глубокой древности как попытка воздействовать посредством заклинаний на природу в интересах человека. Христианская церковь преследовала ее, считая бесовским занятием. Тем не менее она продолжала тайно развиваться и пережила новый расцвет в эпоху Возрождения. Даже материалист Ф. Бэкон включил магию в свою классификацию наук. В магии с древними ненаучными представлениями сочетались черты философского идеализма и волюнтаризма, а также и элементы материализма. Алхимики исходили из принципа единства всей материи и верили, что при помощи химических реакций можно один металл превратить в другой; особенно, конечно, старались превратить неблагородные металлы в благородные — в серебро и золото.

Магия строилась на вере, что мир природы населен духами, при помощи которых можно добиться желаемых перемен. Для общения с духами служили таинственные знаки, описанные в руководстве по магии. Занятия молодого Гете алхимией и магией сыграли роль в формировании замысла «Фауста».

Важнейшая особенность фантазии молодого Гете, проявляющаяся в разных поэтических, повествовательных и драматических замыслах, состоит в стремлении постигнуть главные законы жизни, человеческой истории, узнать тайну происхождения мира, движущие силы материальной и духовной жизни.

Прочитав «Историю церковных ересей» Арнольда, Гете «составил себе выгодное представление о многих еретиках, которых... прежде изображали как безумцев и безбожников» (3, 295).

Гете еще раз придумывает себе религию, и в цент-

ре ее стоит личность падшего ангела Люцифера, который противопоставляется христианской троице. Божественное триединство боролось со злом, воплощенным в Люцифере, но не было силы, которая могла бы действительно противостоять ему, и тогда был создан человек, «во всем сходствующий с божеством, более того — ему подобный, который, однако, именно поэтому вновь оказался в положении Люцифера» (3, 297). Центральная идея этой фантазии, подробно изложенной в «Поэзии и правде» (3, 296—297), — противостояние божественной троице, и в этом чувствуется большой отход Гете не только от церкви, но и от религии вообще. В сознании молодого человека начинает вызревать образ богоборца, и даже человек уже рисуется внутренне глубоко противоречивым: он «одновременно и безусловен и ограничен», ему присуща «постоянная целенаправленность... воли», которая будет «сопровождать все стадии его жизни», «он будет одновременно самым совершенным и самым несовершенным, счастливейшим и несчастнейшим созданием» (3, 297). Так вырисовывается и возникновение другого образа, который займет важнейшее место в творчестве Гете.

Возвращение во Франкфурт ознаменовалось в духовной жизни молодого Гете отходом от просветительского рационализма. Теперь дух его жадно стремится к такому миропониманию, которое удовлетворяло бы не столько требованиям разума, сколько чувствам. Огромные эмоциональные потенции молодого Гете жаждут такого духовного учения, которое давало бы ощущение полноты жизни.

Часть вторая

«Буря и натиск»

ЭСТЕТИКА И ПОЭТИКА «БУРИ И НАТИСКА»

Страсбург и знакомство с Гердером

Весной 1770 года Вольфганг почувствовал себя здоровым. Вернулся юношеский задор, и его потянуло из дома. Отец снарядил его для продолжения образования в Страсбург, где он сам некогда стал дипломированным юристом. Гете слушал в университете лекции по государственному праву и истории, но с бóльшим интересом ходил на занятия по анатомии и хирургии, а также производил в лаборатории химические опыты.

По приезде в Страсбург Гете попытался связаться с единомышленниками Сусанны фон Клеттенберг, но местные пиетисты показались ему сухими и неинтересными. Ему было лучше среди сверстников-студентов, встречавшихся с ним в столовой пансиона. Его очаровал прямодушный Лерзе, и он дал впоследствии его имя одному из персонажей «Геца фон Берлихингена»; интерес к поэзии связывал его с Леопольдом Вагнером, тоже вскоре ставшим писателем; недавнее увлечение пиетизмом делало для Гете понятными стремления Юнга-Штиллинга, набожного проповедника любви к ближнему, ставшего религиозным писателем. Штилинг был на девять лет старше, и Гете интересовали рассказы этого бывалого человека, перепробовавшего разные ремесла и профессии до того, как стать студентом. Особенно сблизился Вольфганг с сорокавосемилетним Даниэлем Зальцманом, душой студенческих застолий. Он многому научил молодого друга, который поверял ему свои душевные тревоги.

Наиболее важное значение для всего дальнейшего развития Гете имело его знакомство с Гердером, при-

ехавшим в Страсбург для глазной операции. Гердер был на пять лет старше Гете и ко времени их встречи уже занял место в литературном мире. Гете оставил подробный рассказ об их отношениях в то время, и эти страницы автобиографии представляют большой интерес.

Гердер отличался придирчивостью, даже обижал студента, приходившего навещать его, когда он лежал одиноко в гостиничной комнате. Но юноша терпеливо относился к раздражительному больному, потому что сразу понял, как многому он сможет у него научиться. «Поскольку разговор его всегда был значителен, спрашивал ли он, отвечал ли или вообще что-то обсуждал, то он, конечно, ежедневно, даже ежечасно прививал мне новые взгляды. В Лейпциге я вращался в узком, замкнутом кругу, во Франкфурте при тогдашнем моем состоянии подавно не мог расширить свои знания о немецкой литературе; более того, мои мистико-религиозные и химические занятия завели меня в достаточно темные области, и мне оставалось чуждо почти все, что за последние годы происходило в литературном мире. И вот благодаря Гердеру я вдруг познакомился со всеми новейшими идеями, со всеми направлениями, которые из этих идей проистекали» (3, 340—341).

В Гердере было много близкого Гете. Его отличало подлинно фаустовское начало. Оно получило выражение в его дневнике путешествия в 1769 году во Францию. Одна страница заслуживает особого внимания: «...Я виню себя за то, что растратил впустую немало лет своей *человеческой* жизни; разве не от меня зависело насладиться ими? Разве судьба не даровала мне все условия для этого?.. Я не совершил бы множества опрометчивых поступков, не занимался бы ненужными делами, не стремился к ложным почестям и чинам, не познал бы ни обид, ни обманчивой любви к наукам. Сколько попусту потраченных часов я сберег бы, если б не предавался чтению, писанию и обдумыванию всякого вздора!.. Я мог бы насладиться жизнью, приобрести основательные, реальные знания, научился бы применять на деле то, что изучил. Я не превратился бы в чернильницу для ученой писанины, не стал бы словарем наук и искусств, которых не видел и не понимаю; я не стал бы набитым книгами и бумагами шкафом, которому место разве что в кабинете ученого. Я избежал бы обстоятельств, которые сковывали мой

дух, ограничивая его лишь мнимо углубленным постижением человеческой природы, тогда как он мог постичь общество, мир, людей, женщин, наслаждения, познать все это вширь, с благородной и страстной любознательностью юноши, едва вступающего в свет и без устали, стремительно переходящего от одного предмета к другому! Совсем иной строй — иной души!»¹

Вспомним первую сцену «Фауста», где ученый жалует на то, что сам замкнул себя в конуру, где «доступ свету загражден»:

Как ты все это перенес
И в заточенье не зачах,
Когда насильственно взамен
Живых и богом данных сил
Себя средь этих мертвых стен
Скелетами ты окружил?

(2, 22. Перевод Б. Пастернака)

И снова из дневника путешествия Гердера: «На суше ты пригвожден к одной точке и ограничен узким кругом одной ситуации. Иногда это — кресло в твоём душном рабочем кабинете, стул перед унылым столом в меблированных комнатах, иногда это — амвон или кафедра, порой — маленький городок, где ты являешься кумиром публики, состоящей из трех человек, к которым ты должен прислушиваться, нередко это — однообразие занятий, на которые нас толкают привычка и непомерные притязания. Какими мелочными, ограниченными становятся жизнь, честь, уважение, желание, страх, ненависть, отвращение, любовь, дружба, жажда знаний, занятия, склонности, каким ограниченным и скудным становится, наконец, сам дух! И вот, если внезапно перешагнуть через этот круг — вернее: оказаться выброшенным за его пределы, без книг, рукописей, обычных занятий и привычного общества, — о, насколько иначе все тогда выглядит!.. Когда же я наконец сумею истребить в себе все, чему я учился, чтобы самому находить все, о чем я думаю, что изучаю, во что верю?»²

Оба искали этого пути в подлинную жизнь — и Гердер, и Гете, и младший из них нашел путь к тем просторам, о которых мечтали оба. Гердер проявил

¹ Гердер Иоганн Готфрид. Избранные сочинения. М.—Л., 1959, с. 316.

² Там же, с. 316—317.

себя как выдающийся мыслитель, оказавший большое влияние на развитие философии, исторической науки, языкознания. Он сыграл важную роль как сеятель новых идей. Он открыл Гете для самого Гете, который до встречи с Гердером еще только искал себя. Как выразился французский критик Дюбос, то был «Гете до Гете». После Страсбурга внезапно возникает гений, чье творчество мгновенно покоряет всех. Внимательно вглядываясь в Гете предшествующих лет, можно увидеть корни будущего расцвета. Юноша, играющий во всезнающего скептика, верующий пиетист, ученик-алхимик, пытающийся проникнуть в тайну сочетания химических элементов, поэт, пробующий силы в разных манерах, он сумел под влиянием Гердера вырваться за пределы узкого круга, в котором он вращался в Лейпциге и во Франкфурте до поездки в Страсбург.

Новый круг идей

Нам необходимо познакомиться с основными идеями Гердера в пору его сближения с Гете, ибо старший из друзей повлиял не только на молодого поэта, но и на целое движение передовой молодежи, вошедшее в историю под названием «бури и натиска». Для формирования его важное значение имел французский мыслитель Жан-Жак Руссо.

Если политические идеи Руссо не находили в Германии достаточной почвы, то другие стороны его революционной философии были здесь восприняты, в особенности положение о необходимости возврата к природе. Лозунг Руссо имел глубокий социальный смысл. Его утопическая идея означала отказ от ложных условностей цивилизации. В возврате к природе видели средство освобождения от гнета современных условий жизни.

Культ природы лег в основу идеологии нового литературно-общественного движения, которое вскоре возглавили Гердер и Гете. Влияние Руссо определило на всю дальнейшую жизнь неизменный глубокий интерес Гете к природе.

Просветительскому прославлению Разума Руссо противопоставил Чувство как более надежный критерий истины и справедливости, как вернейший компас на жизненном пути. В отличие от просветителей, чьей

нормой был «средний человек», деятели «бури и натиска» создали культ «гения», отвергающего все условия цивилизации. Основы идеологии «бури и натиска» — Природа, страсть, гений, свобода, а в эстетике — непосредственность выражения чувств, характерность, возвращение к национальным народным корням искусства.

Незадолго до встречи с Гете Гердер опубликовал статьи «О новейшей немецкой литературе» (1766—1768), в которых доказывал, что язык не есть нечто неизменное. Он растет и развивается вместе с развитием человечества. У народа, находящегося в первобытном состоянии, звуки и жесты служат для выражения простейших эмоций, связанных с опасностями, подстерегающими людей. Человек осваивает затем окружающий мир, дикость превращается в спокойствие гражданского состояния, меняется образ жизни, более плавной и певучей становится речь. Этот юношеский возраст человечества был полон поэзии, язык стал чувственным, богатым смелыми образами. То была лучшая пора юности языка, время аэдов и рапсодов, воспевавших героев и достопамятные события.

С развитием общества человечество обрело зрелость и вместе с тем изменился язык — это уже больше не поэзия, а художественная проза. «Чем более замкнутым становится образ жизни, скованный гражданским устройством, чем меньше страсти управляют миром, тем больше поэзия утрачивает то, что до сих пор являлось ее предметом. Чем искусственнее становятся речевые периоды, чем больше появляется обиходных слов, чем больше правил получает язык, тем он становится, правда, совершеннее, но тем больше теряет от этого истинная поэзия»¹.

Современный язык далеко ушел от золотой поры поэтической юности человечества, сузился до масштабов книжности, тогда как языку древности была свойственна живая образность. «Когда Гомер говорит, он уже тем самым живописует, изображая живую природу и общественный мир; Клопшток говорит для того, чтобы живописать...»² Гердер отвергает требования, которые рассудочность предъявляет языку; речь долж-

¹ Гердер И.-Г. Избранные сочинения, с. 120—121.

² Там же, с. 126.

на вернуть себе эмоциональность. Сам он писал именно в такой манере, и его ранние сочинения были рапсодиями в прозе. Как теория, так и стиль Гердера оказали влияние на прозу молодого Гете, на его статьи и особенно на первый роман.

Учение Гердера о поэзии

Поэзия пережила ту же эволюцию, что и язык, — писал Гердер в «Переписке об Оссиане и песнях древних народов» (написано в 1771, напечатано в 1773 году). С развитием общества она утратила свежесть, силу непосредственности и стала искусственной. Так отражается в теории Гердера учение Руссо об эволюции общества от первобытной свободы к скованности и условностям, налагаемым на жизнь цивилизацией. «...С какой силой и определенностью всегда изъясняются дикари. Предмет, о котором они хотят сказать, видят они чувственно ясно и живо; цель, ради которой они высказываются, ощущают они непосредственно и точно. Их не уводят в сторону никакие туманные понятия, неопределенные мысли и рассудочная буквенная символика... не испорченные искусственными тонкостями, рабством, подобострастием, трусливым и лицемерным политиканством, путаными предрассуждениями, они блаженны в своем незнании всего того, что расслабляет дух, и без остатка выражают свою мысль в слове, и слово у них полностью соответствует мысли»¹.

Золотой век поэзии — эпоха народных певцов и сказителей. Высшие образцы такой поэзии для Гердера — Гомер и Оссиан (в подлинности поэм последнего, на самом деле написанных в середине XVIII века шотландцем Макферсоном, Гердер был убежден). С течением времени уверенность мысли и выражения исчезла: «Поэзия, которая искони была самой стремительной и уверенной дочерью человеческой души, стала шататься, хромать и спотыкаться; стихи превратились в гимназические упражнения»².

Читая такие строки, мы узнаем, что говорил Гердер своему внимательному слушателю, представляем,

¹ Гердер И.-Г. Избранные сочинения, с. 42.

² Там же, с. 43.

как тот обретал совершенно новое понимание поэзии. Гете мог услышать от него и определение двух основных видов современной поэзии: рассудочной и эмоциональной.

Гердер не отдает предпочтения ни тому, ни другому виду поэзии. Он убежден, что «истинный талант в той или иной степени соединяет эти два вида творчества... Как бы ни созрел замысел поэта — вследствие ли длительного и углубленного обдумывания или мгновенного и сильного ощущения, — в момент творчества и то и другое становится импровизацией, иначе говоря, приобретает твердость, истинность, живость и уверенность импровизации...»¹.

Импровизаторами были скальды и рапсоды, Гомер и Оссиан. Особенностью так понимаемой импровизации является то, что она не следует правилам строгой логической последовательности. «Поэтическое творчество древних и диких народов порождено непосредственной действительностью, непосредственной взволнованностью чувств и воображения, и в то же время в нем все же содержится множество неожиданных переходов и скачков...»² Такие «скачки и переходы свойственны воображению, которое не может развиваться в более тесной сфере»³.

Если женевский мыслитель звал назад к природе, то Гердер провозгласил лозунг возврата к народной поэзии. В «Переписке об Оссиане и песнях древних народов», где содержатся приведенные положения, Гердер дал и образцы старинных народных песен. «Песни диких народов, — поясняет он, — рассказывают о подлинно существующих предметах, происшествиях, об окружающем их живом мире. Как богаты и многообразны при этом обстоятельства, черты действительности, отдельные подробности»⁴.

Даже отвлеченные истины народ трактует в своих песнях с художественной живостью и творческой смелостью. Живая образность создает яркие картины природы, запечатлевающиеся в сознании, они многозначны, красноречивее любых риторических украшений.

Заключая, Гердер писал: «Оссиан, песни диких народов, песни скальдов, романсы, областные песни

¹ Гердер И.-Г. Избранные сочинения, с. 45.

² Там же, с. 46.

³ Там же, с. 53.

⁴ Там же, с. 53—54.

могли бы вывести нас на лучший путь... Ошибаюсь ли я, а может, и прав, полагая, что лучшие лирические произведения — и те, которые созданы у нас теперь, и те, что достались нам в наследство от минувших веков, — соответствуют по своему тону этой мужественной, сильной, твердой немецкой манере или приближаются к ней? Если это так, какой огромный шаг вперед сделала бы наша поэзия, если бы число таких произведений умножилось!»¹

Письма Гердера об Оссиане и народной поэзии — программа демократизации поэзии путем ее возврата к народным корням. Чтобы вдохновить современных поэтов живыми образцами, Гердер стал собирать народные песни и, между прочим, привлек к этому Гете. Он издал в 1778—1779 годах сборники «Народных песен», в переиздании названные «Голосами народов в песнях». Песни, собранные им, не только отражали простую жизнь и близость их создателей к природе, но содержали смело выраженные антифеодальные настроения. Раздел греческой поэзии открывался «Песней свободы», прославлявшей тираноубийц Аристокитона и Гармодия, среди эстонских песен одна представляет собой «Жалобу крепостных на своих тиранов».

Даже четыре десятилетия спустя, вспоминая впечатление, произведенное на него Гердером, Гете с восхищением писал о своем старшем друге и наставнике: «Какое движение должно было происходить в таком уме, каким брожением была охвачена такая натура, трудно себе представить и передать» (3, 341).

Новое понимание Шекспира

Гердер открыл для Гете также и Шекспира, значение которого он объяснил иначе, чем Лессинг, защищавший английского драматурга от нападок классицистов. Лессинг утверждал в «Гамбургской драматургии», что, хотя Шекспир и не придерживался трех единств, в сущности, он не отличался от древнегреческих драматургов, ибо тоже достиг вершин трагического величия, поэтической возвышенности, глубокой правды страстей; в его трагедиях, считал Лессинг,

¹ Гердер И.-Г. Избранные сочинения, с. 54.

можно найти и аристотелевское очищение страстей путем страха и сострадания.

Защита Шекспира Лессингом была лишена историзма. Гердер показал различие двух эпох — античности и времен Шекспира. Греческая трагедия соответствовала духу, обычаям, вкусам и понятиям древности. Шекспир — сын Севера. Драма Софокла и драма Шекспира не имеют ничего общего, утверждал Гердер. «Перед Шекспиром, вокруг него были отечественные обычаи, деяния, склонности, исторические традиции, которым менее всего была присуща простота, составлявшая основу греческой драмы»¹. У греков господствует единство действия, а Шекспир воссоздает событие, происшествие во всем его многообразии; в греческой трагедии еще недостаточно развита индивидуализация характеров, у Шекспира столько характеров, сословий, различий в образе жизни, сколько необходимо для воспроизведения события в его истинном виде. В греческой драме плавная, однотонная поэтическая речь, Шекспир говорит на языке всех возрастов, сословий и характеров. У каждой пьесы своя индивидуальность, и в каждой по-своему проявляется «мировая душа».

Стоит только внимательно прочитать первую великую драму молодого Гете «Гец фон Берлихинген», чтобы увидеть, как гердеровское понимание Шекспира определило весь строй этого произведения, всю его поэтику.

Взгляды Гердера не только оказали непосредственное влияние на творчество Гете, но явились также основой литературной теории «бури и натиска».

Эстетические взгляды молодого Гете

Для понимания творчества и мировоззрения молодого Гете большое значение имеют три статьи, написанные им в начале 1770-х годов.

Уже подъезжая к Страсбургу, Гете был поражен видом величественного собора, возвышавшегося над городом. По неточным данным того времени, это строение считалось творением Эрвина фон Штейнбаха, позднее же установили, что оно было плодом

¹ Гердер И.-Г. Избранные сочинения, с. 11.

труда нескольких поколений зодчих и мастеров-строителей. Но для Гете собор — результат творчества одинокого гения, и он слагает ему гимн в прозе — «О немецком зодчестве» (1771).

Гений не подчиняется никаким правилам, он сам создает образцы для подражания. Это положение, впервые высказанное английским поэтом Эдуардом Юнгом в трактате «Об оригинальном произведении» (1759), стало одним из краеугольных камней мировоззрения «бури и натиска». «Школа, принципы сковывают всякую способность познания и творчества», — писал Гете (10, 9). Эрвин творил, повинаясь лишь своему гению. Таким же свободным от сковывающих правил художником является в глазах молодого Гете и Шекспир. В речи, написанной для праздника друзей, отмечавших «день ангела» Шекспира («Ко дню Шекспира», 1771), Гете характеризует произведения великого драматурга как непосредственное воплощение природы. «Что может быть больше природой, чем люди Шекспира!» (10, 263) — восторженно восклицает поклонник Руссо и последователь Гердера.

Шекспир, по собственному признанию Гете, открыл ему глаза на мир: «Я познавал, я живо чувствовал, что мое существование умножилось на бесконечность» (10, 262). Это та же «мировая душа», которую почувствовал в Шекспире Гердер. Высокая одухотворенность и верность жизненной правде побуждают Гете отречься «от театра, подчиненного правилам» (10, 262), то есть правилам классицизма. Композиция произведения должна определяться не этими внешними законами, а внутренними художественными и идейными импульсами, как то имеет место у Шекспира. У Шекспира «вся своеобычность нашего Я и дерзновенная свобода нашей воли сталкиваются с неизбежным ходом целого» (10, 263). Здесь содержится указание на глубочайший конфликт человека — и не просто человека, а выдающейся личности, гения — с действительностью, враждебной его стремлениям.

Гете отвергает положение эстетики классицизма, в том числе просветительского, будто искусство должно подражать только красивой природе. В статье «О немецком зодчестве» он пишет: «Искусство долго формируется, прежде чем сделаться красивым, и все равно это подлинное, великое искусство, часто более подлинное и великое, чем искусство красивое» (10,

13). Эти слова направлены против искусства цивилизованного общества и в защиту народного творчества. А дальше подчеркивается стремление к иным формам прекрасного, чем те, которые утверждаются теорией всякого рода гармонических соответствий: «И пусть формы таких изображений совершенно произвольны, искусство обойдется без знания и соблюдения пропорций, ибо наитие придаст ему характерную цельность» (10, 13).

Молодой Гете выдвигает новый эстетический принцип — характерность: наиболее полно он выражен в заметке «По Фальконе и касательно Фальконе» (1775). Гете рассматривает два разных типа изображения богоматери. «Холодное облагораживание и чопорная церковность лишили (библейскую сцену рождения Христа. — А. А.) простоты и правдивости...» (10, 19). А Рембрандт изобразил богоматерь с младенцем так, что она «как две капли воды похожа на нидерландскую крестьянку... Он вводит нас в темный хлев; жестокая необходимость заставила роженицу, кормящую младенца, делить ложе со скотом; мать и дитя по шею укрыты соломой и тряпками...» (10, 19). Это тоже входит в программу демократического искусства. Характерность не только позволяет, но и требует пренебрежения декорумом, тем, что считается «приличным».

Однако художник отнюдь не копиист, рабски подражающий природе. «Каждый великий художник, — пишет Гете, — привлекает зрителя тонко подмеченными и прочувствованными чертами или черточками природы, и зритель верит, что он отодвинут во времена, изображенные на картине, тогда как на самом деле он только перенесен в чувства и представления художника» (10, 18).

Здесь характерность предстает как живое и конкретное изображение реальной жизненной обстановки. Но она понимается Гете еще и так: «...характерное искусство и есть единственно подлинное. Если его творения порождены искренним, глубоким, цельным, самобытным чувством, если оно живет, не заботясь ни о чем чуждом, более того, не ведая о нем, — неважно, родилось ли оно из первобытной суровости или изощренной утонченности, — оно всегда останется живым и цельным» (10, 13).

Жизненная правда должна предстать не как нечто

объективное и стороннее для художника. Художник изображает не просто то, что видит, он рисует «про-чувствованное». «То, что художник не любил, не любит, он не должен и не может изображать» (10, 19).

Это подводит нас еще к одному важному элементу в мировоззрении и литературных взглядах Гердера и Гете и их круга.

Интуиция и органическая форма

Когда Гете говорил, что Гердер познакомил его с новыми идеями, он имел в виду также и взгляды весьма своеобразного немецкого мыслителя Иоганна Георга Гамана (1730—1788). Яркий представитель бюргерской интеллигенции, мыслитель, враждебный университетской философии, Гаман отличался редкой оригинальностью, сказывавшейся уже в языке его причудливо написанных трактатов. Решительный противник рационализма, он отвергал все современные школы философии, считая их неспособными проникнуть в самую глубь вещей.

«Северный маг», как его прозвали современники, в своих «Достопримечательных мыслях Сократа» (1759) утверждал идею глубочайшего внутреннего единства, составляющего существо мировой жизни. Природа и человек едины; в самом человеке также осуществляется этот закон единства. Однако единство не означает единообразия. Наоборот, повсюду наблюдаются противоречия, и тщетно пытается разум их разрешить или примирить. Жизнь и человека надо постигать в их противоречивости, не стремясь найти всему объяснение.

Гете писал в «Поэзии и правде»: «Принцип, к которому восходят все высказывания Гамана, сводится к следующему: «Что бы человек ни задумал совершить — в действиях, в словах или как-нибудь еще, — должно проистекать из объединения всех сил; разрозненное — порочно» (3, 433). Гердера и Гете увлекала идея мирового единства, им был близок антирационализм Гамана, его утверждение, что все существующее индивидуально, а индивидуальность всегда остается несколько таинственной. Эту тайну нельзя, да и невозможно постигнуть разумом, ибо сущность личности обнаруживается не в мышлении, а лишь в чувстве. Чувст-

во — основа бытия, оно пронизывает все существующее. Поэтому не разум, а эмоция — высшее выражение личности.

Язык всегда изначально служил прежде всего выражением чувства, и поэтому первой естественной формой, в которую это отлилось, была поэзия, — утверждал Гаман в «Крестовых походах филолога» (1762). «Поэзия — это изначально язык человеческого рода», — писал Гаман. Первобытное мышление образно, то есть поэтично и художественно по самой своей природе. «В образах заключается главное сокровище человеческого познания и наслаждения», — гласит один из афоризмов Гамана.

Своей оригинальностью, отрицанием порядка и условностей Гаман сам являл образ гениальной личности, в которой воплотился идеал «бури и натиска».

В идеях Гердера и Гете о поэзии и драме нетрудно увидеть прямое влияние Гамана. Истинное творчество не следует заранее данным образцам художественной формы. Поскольку побуждением к творчеству является чувство, оно, изливаясь непосредственно, само определяет форму произведения. А так как чувство нельзя сковать, то поэт не обязан считаться с существующими предписаниями, с правилами риторики и поэтики. Прямое выражение такого взгляда на поэзию дано в «Фаусте», причем в той части, которая была написана в начале 1770-х годов. Фауст наставляет своего ученика Вагнера:

Где нет нутра, там не поможешь по́том.
Цена таким усердьям медный грош.
Лишь проповеди искренним полетом
Наставник в вере может быть хорош.
А тот, кто мыслью беден и усидчив,
Кропает понапрасну пересказ
Займствованных отовсюду фраз,
Все дело выдержками ограничив.
Он, может быть, создаст авторитет
Среди детей и дурней недалеких,
Но без души и помыслов высоких
Живых путей от сердца к сердцу нет.
.....
Когда всерьез владеет что-то вами,
Не станете вы гнаться за словами...

(2, 26—27. Перевод Б. Пастернака)

Гердер, Гете и другие участники движения «бури и натиска» придерживались принципа органической фор-

мы художественного произведения, согласно которому непостижимая внутренняя сила, обусловленная в поэте и художнике его единством с мировой жизнью, с жизнью природы, таинственным образом сама творит внешнее облачение душевных стремлений, волнующих его душу и требующих внешнего выражения. Гете сохранил приверженность этой идее до конца жизни, хотя впоследствии по-разному понимал, какую должна быть форма. Рассказывая в автобиографии о развитии своих взглядов на искусство, он откровенно пишет, что статья «О немецком зодчестве» была написана под непосредственным влиянием Гердера и Гамана. А подводя итоги художественным прозрениям того времени, Гете заключает в автобиографии, написанной, напомним, сорок лет спустя: в любом словесном произведении «главное — основа, смысл, внутреннее содержание, общая направленность. В этом-то и состоит истинное, божественное, действительное, неприкосновенное, неистребимое; и никакое время, никакие внешние влияния или причины не могут изменить внутреннюю прасущность или, по крайней мере, способны воздействовать на нее не больше, чем телесная болезнь способна нанести ущерб истинным достоинствам благородной души» (3, 429).

Такова основа органической формы, как ее понимал Гете. При всех переменах, происходивших в его взглядах, это оставалось у Гете неизменным.

Доктор юриспруденции

Дружба с Гердером и товарищами по университету, занятия естествознанием, соби́рание народных песен Эльзаса, увлечение пасторской дочерью Фридерикой Брион — всего этого было достаточно, чтобы отвлечь Вольфганга от его главной цели, но он не забыл о ней и к сроку представил диссертацию по государственному праву, написанную по-латыни. В своих мемуарах Гете сам рассказал, что она представляла собой.

По его словам, он с детства наблюдал, как духовенство ссорится то с государством, то с общиной. В диссертации, носившей название «О законодателях», устанавливается, какая из этих сил — духовенство, светская феодальная власть или, наконец, граждане — должна играть главную роль в создании законов. Решение, дан-

ное Гете, опиралось на «Общественный договор» Руссо, но, по понятной причине, Гете не назвал нигде крамольного автора, вдохновлявшего его при написании диссертации.

Ее основной тезис гласил: «Государство, законодатель, вправе устанавливать определенный культ, в соответствии с которым должно действовать и поучать духовенство; миряне же обязаны внешне и в местах общественных точно следовать этому культу, причем не надобно допытываться, что каждый в отдельности думает, чувствует и полагает. Таким путем, — пишет Гете в автобиографии, — думалось мне, сразу будут устранены все коллизии» (3, 399).

Нам теперь основной тезис Гете представляется весьма умеренным. Но для его времени диссертация была вызывающе бунтарской, ибо роль духовенства в ней была сведена до минимума, религия вообще рассматривалась не как установление небес (Вольтер и французские материалисты сыграли в этом свою роль), а как «культ», введенный законодателями, королями, могущественными властителями. В диссертации утверждалось, что государство и церковь не имеют права вмешиваться в личные убеждения граждан.

Декан факультета счел работу «довольно опасной и кончил советом не публиковать таковую в качестве академической диссертации» (3, 400), — вспоминал Гете. Было решено ограничиться устной защитой, которая прошла благополучно 6 августа 1771 года, и Гете получил французскую степень лицензиата, соответствовавшую немецкой степени доктора. Отныне он официально титуловался как доктор юриспруденции или доктор прав.

14 августа того же года Гете покинул Страсбург и вернулся вскоре в родной Франкфурт. Здесь он был включен в адвокатуру с правом ведения самостоятельных дел. После возвращения домой Гете подружился с Иоганном Генрихом Мерком (1741—1791), которого прозвал за его нрав и критически острые суждения Мефистофелем.

А в мае 1772 года по желанию отца Гете отправляется для юридической практики в Вецлар, где находился так называемый Имперский суд — юридическая организация, служившая высшей инстанцией для решения спорных дел. Спустя год с небольшим, в сентябре 1773 года, Гете вернулся во Франкфурт.

В начале 1773 года вышел из печати «Гец фон Берлихинген», осенью 1774 года появился роман «Страдания юного Вертера», и эти произведения сразу сделали Гете самым знаменитым немецким писателем. Пятилетие 1771—1775 годов было исключительно плодотворным периодом в литературной деятельности Гете. Правда, он публиковал далеко не все написанное им, но и того, что появилось в печати, было достаточно, чтобы сделать его признанным главой литературы «бури и натиска».

Все примыкавшие к этому движению писатели были полны ненависти к мелкопоместному феодализму современной Германии. Их возмущали несправедливости существующего строя, бесправие буржуазии и народа, произвол властей, налоговый грабёж, насильственная вербовка солдат, которых затем целыми полками продавали за границу.

Впрямую осуждать всю несправедливую социальную систему было опасно. Писатели предпочитали изображать судьбы отдельных людей, частные случаи деспотизма, но читатели сами легко догадывались, что изображение отдельных проявлений несправедливости таило отрицательное отношение ко всему строю. Если писатель осмеливался открыто обличать несправедливость, его могла постигнуть судьба Х.-Д. Шубарта, которого герцог Вюртембергский на десять лет без следствия и суда заточил в крепость.

Демократический характер движения сказывался в том, что героями литературных произведений стали представители различных социальных групп, подвергавшихся угнетению, — бюргеры, домашние учителя, солдаты.

У движения была широкая эстетическая программа, разработанная в первую очередь Гердером и поддержанная Гете и его сверстниками.

Гете окружала плеяда молодых писателей. Одним из наиболее даровитых был Фридрих Максимилиан Клингер (1752—1831); впоследствии название его пьесы «Буря и натиск» (1777) было использовано для обозначения всего нового литературного направления. Герой пьесы Карл, взявший имя Вильд (что означает «дикий»), отличается смелостью, независимостью, благородством и бунтарским духом. Он был первой моделью типа ге-

роев, самым прославленным из которых стал Карл Мор в «Разбойниках» Шиллера.

Видным представителем движения был Якоб Михаэль Рейнгольд Ленц (1751—1792) — поэт, драматург, литературный критик. Духом социального протеста против гнета и неравенства проникнуты его драмы «Домашний учитель» (1774) и «Солдаты» (1776). Для формирования литературной программы «бури и натиска» большое значение имели его анонимно напечатанные «Замечания о театре» (1774), настолько близкие по духу взглядам Гете, что их даже одно время считали сочинением автора «Геца фон Берлихингена».

Генрих Леопольд Вагнер (1747—1779), романист и драматург, приобрел некоторую известность драмой «Детубийца» (1776), сюжет которой ему подсказал Гете, к тому времени уже написавший первый вариант «Фауста», где, как известно, также есть подобная история. Но так как «Фауст» еще не был напечатан, то «приоритет» остался за Вагнером. Вспоминая об этом, Гете написал в «Поэзии и правде»: «Это был первый случай, когда у меня из-под носу похитили мой замысел. Я рассердился, но долго зла ему не помнил. Впоследствии мне не раз приходилось сносить такие хищения замыслов и наметок, но при моей медлительности и склонности выбалтывать свои планы и намерения я не считал себя вправе на это обижаться» (3, 510).

Долголетним другом Гете был философ и романист Фридрих Генрих Якоби (1743—1819), который создал литературный портрет творца Вертера в своем романе «Письма Эдуарда Альвиля» (1776). В этом произведении и в более знаменитом «Вольдемаре» (1779) он отдал значительную дань культу чувствительности. Во втором романе, изображающем героя, испытывающего влечение одновременно к двум женщинам, Якоби отразил ситуацию, в которой оказался сам; она послужила одним из источников сюжета для драмы молодого Гете «Стелла».

Гете дружил со швейцарским священником Иоганном Каспаром Лафатером (1741—1801), создателем теории физиогномики, согласно которой внешность человека, особенно форма головы и черты лица, связана с характером. Гете даже нарисовал несколько лиц и написал стихи для «Физиогномических фрагментов» (1775—1778) Лафатера. Опровергнутая ныне наукой теория Лафатера привлекла Гете как одно из подтверждений

идеи всеединства природы, но еще больше увлекало его в Лафатере гражданское мужество, проявившееся в его борьбе против ландфогта Ф. Гребеля, притеснявшего жителей Цюрихского кантона. Лафатер добился его смещения.

Общность политических взглядов сблизила Гете в первой половине 1770-х годов с двумя бунтарски настроенными аристократами — графами Кристианом и Фридрихом Леопольдом Штольбергами. Однажды Гете провозгласил с ними тост за то, чтобы пролилась наконец кровь тиранов.

Известность, приобретенная Гете, привлекала к нему многих незаурядных людей. Больше всего ему польстило, что его удостоил посещением высокопочитаемый корифей немецкой литературы Клопшток.

Из всего окружения Гете во Франкфурте ближе всех ему был Мерк, издававший журнал «Франкфуртские ученые записки». Гете напечатал здесь несколько рецензий, написанных в духе идеологии «бури и натиска». Манифестом движения «бури и натиска» явился небольшой сборник «О немецком духе и искусстве», изданный Гердером в 1773 году. Он включал статьи Гердера об Оссиане и песнях древних народов и Шекспире, статью Гете «О немецком зодчестве» и «Размышления о древней немецкой истории» Ю. Мёзера.

В сборнике утверждались принципы национальной самобытности искусства, необходимость следовать народным традициям и, вместе с тем, декларировалось право гения на оригинальность. Выше говорилось о статьях Гердера и Гете. Историк Мёзер напоминал о демократических традициях старины. Маленькая книжечка трех авторов знаменовала новую ступень в развитии немецкой литературы. Но дело не ограничивалось декларациями. Новое движение сильнее всего заявило о себе гениальными творениями молодого Гете.

«ГЕЦ ФОН БЕРЛИХИНГЕН»

1

Мать Гете вспоминала: «Однажды вечером мой сын вернулся домой в большом возбуждении и сказал: «Мама, я нашел в библиотеке великолепную книгу и сделаю

из нее пьесу. Какие глаза сделают обыватели, когда увидят рыцаря с железной рукой! Разве это не прекрасно — железная рука!»¹ В другой раз мать писателя повторила рассказ с дополнительными подробностями. Во время своих занятий правоведением Гете случайно натолкнулся на краткое описание жизни Геца фон Берлихингена. «Некоторые сведения об этом выдающемся человеке попались ему в одной юридической книге»² — то было «Полное руководство по истории немецкого права» (Геттинген, 1762) Иоганна Стефана Пюттера. На странице 474 этого труда имеется ссылка на «Жизнеописание господина Геца фон Берлихингена». Гете познакомился с этой книгой сначала в библиотеке, потом, сообщает его мать, «он выписал себе из Нюрнберга жизнеописание Геца, нашел очень выразительным образ, который оно рисует перед нашим взором, вставил в него несколько эпизодов и пустил гулять по свету»³. «Жизнеописание», которое вдохновило Гете, было мемуарами самого Геца фон Берлихингена. Написанные им в конце жизни, они были напечатаны полтора века спустя, в 1731 году.

Вкратце история Геца фон Берлихингена (1480—1562) такова. С семнадцати лет служа в войсках разных крупных феодалов, в 1504 году при осаде Ландгута он потерял правую руку и носил вместо нее искусно сделанный железный протез. Гец продолжал участвовать в многочисленных войнах. В 1519 году, воюя против Швабского союза городов, Гец выдержал долгую осаду в Мекмюле. Вынужденный в конце концов сдаться, он добился от врагов права свободно покинуть город, но те, убедившись в слабости его отряда, коварно напали на него, взяли в плен и заточили в замок в Гейльбронне, где продержали три года. Франц фон Зикинген и другие друзья-рыцари выкупили его за две тысячи гульденов. Когда началась Великая крестьянская война, одна из армий восставших крестьян — Оденвальдская — вынудила его стать ее командиром.

В 1525 году феодалы разгромили народное восстание. Хотя Гец, по договору с крестьянами, руководил ими всего четыре недели, в 1528 году его заключили в тюрьму в Аугсбурге, где он просидел два года. Отпу-

¹ Goethes Gespräche. Hrsg. von W. Herwig, Bd. 1, S. 54.

² Ibid.

³ Ibid.

стили его под честное слово, что он не будет покидать своего замка, не станет пытаться мстить за свое заточение и возместит убытки, понесенные городами Майнцем и Вюрцбургом от грабежей, учиненных отрядами восставших. В 1542 году, зная воинскую доблесть Геца, император Карл V пригласил рыцаря, которому было уже 62 года, принять участие в войне против турок, подошедших к границе Священной Римской империи. Еще через два года Гец воевал уже на западе — против Франции. Последние годы Гец провел в своем замке, где и написал мемуары. Он скончался восьмидесяти двух лет от роду.

Автобиография дала Гете только канву. Фабулу драмы он построил самостоятельно, наполнив действие множеством персонажей, которые почти все вымышлены драматургом. Даже те, которые, как Франц фон Зикинген, носят имена действительно существовавших лиц, изображены иначе, чем их описывает история. Безусловно подлинной является лишь фигура императора, появляющегося всего в одной сцене. К созданиям творческой фантазии Гете относятся образы сестры Геца — Марии, Вейслингена, Адельгейды, многих других действующих лиц.

Гете не придерживался слишком строго исторических фактов и позволял себе нарушать их подлинную хронологию. В его трагедии Гец умирает вскоре после Крестьянской войны 1525 года, тогда как на самом деле рыцарь прожил после этого тридцать семь лет. Перед кончиной герой Гете узнает о смерти императора Максимилиана, который на самом деле скончался за шесть лет до Крестьянской войны — в 1519 году.

Подобные нарушения хронологии обычны в исторических драмах Шекспира. Лессинг оправдывал сдвиги во времени, усиливающие драматизм и позволяющие концентрировать действие. Гете воспользовался этим правом как подлинный художник. Все его «неточности» намеренны и отнюдь не вызваны незнанием истории.

Когда Гете в конце 1771 года написал пьесу «Готфрид фон Берлихинген с железной рукой», он отдал ее на суд Гердера; тот отозвался о ней довольно сурово, в особенности подчеркнув, что ее недостатком явля-

ется слишком большой объем действия. Тогда Гете произвел небольшие изменения в первых четырех актах и основательно переработал пятый акт. Здесь была значительно сокращена роль Адельгейды и более кратко изображено крестьянское восстание.

В таком виде драма получила слегка измененное название — «Гец фон Берлихинген с железной рукой». Друг Гете Мерк издал ее за свой счет, причем сам Гете оплатил стоимость бумаги. Первое издание вышло без имени автора в 1773 году. Уже в следующем году она была перепечатана во втором томе «Сочинений Гете», вышедшем в Берлине.

Действие драмы происходит в XVI веке, когда не существовало централизованного германского государства, как и во времена Гете. Страна была раздроблена на множество независимых феодальных государств, находившихся в постоянной вражде друг с другом. Самостоятельными самоуправляющимися единицами являлись вольные города, образовывавшие между собой союзы или примыкавшие к какому-нибудь феодальному властителю. Отдельную экономическую и политическую силу составляли князья церкви, по богатству и могуществу соперничавшие со светскими феодалами.

Номинально все германские государства были объединены в так называемую Священную Римскую империю германской нации, во главе которой стоял избираемый всеми крупными феодалами император. В XV—XVIII веках императорами обычно избирали представителей могущественной династии Габсбургов, владевших тронном Австрии. Подлинной властью над империей, однако, они не обладали как из-за того, что не существовало единого государственного аппарата принуждения, так и потому, что императору всегда противостояло политическое влияние римского папы, осуществлявшееся через церковных владык — епископов. Каждый феодал оставался полновластным господином в пределах своих владений, которые он путем захватов стремился приумножить.

В XVI веке противоречия феодальной системы в Германии достигли крайней остроты. Они усугублялись тем, что католическая церковь, которая была одной из важнейших политических и экономических сил в стране, возлагала на германский народ огромные поборы. Широкие слои населения поддерживали движение за реформацию церкви и отход от Рима; но страну разди-

рали внутренние противоречия: мелкие рыцари враждовали с крупными светскими и церковными феодалами, крестьяне восставали против своих угнетателей-помещиков, горожане отстаивали независимость от феодалов. Кульминацией национального кризиса была Великая крестьянская война 1525 года.

В своем произведении Гете мастерски сплел воедино личность рыцаря Геца с судьбами страны, и трагедия героя слилась с трагедией всей Германии, причем не только той эпохи, когда жил Гец, но и того времени, когда Гете создавал свою драму.

Упреки относительно того, что Гете в какой-то мере модернизировал изображение XVI века, вводя в пьесу темы и мотивы своего времени, бьют мимо цели. Таков был замысел, таков был принцип исторической драмы, почерпнутый Гете у Шекспира: сделать так, чтобы персонажи драмы были не только людьми определенного периода истории (в данном случае XVI века) и не только в чем-то близкими людям, к которым обращается писатель (в данном случае — конца XVIII века), но обладали бы чертами общечеловеческими.

3

Форма «Геца фон Берлихингена» поразила современников. Надо отдать должное критикам, на долю которых выпало первыми оценить произведение Гете: как бы они ни отнеслись к нему, все увидели новаторский характер драмы, а иные очень верно охарактеризовали ее особенности. Вот несколько отзывов.

«Новый ученый Меркурий»: «Единство времени, места и действия, все правила драмы здесь отброшены в сторону, и, когда автор жертвует столь многим, это дает читателю основание предположить, что уже ничто не будет пощажено»¹.

«Немецкий Меркурий»: «Не комедия и не трагедия, но прекраснейшее и интереснейшее чудовище (Monstrum), за которое можно отдать сотню наших комикослезливых пьес...»²

«Берлинская привилегированная газета»: «Это немецкая рыцарская история совершенно в шекспиров-

¹ Goethe im Urteile seiner Zeitgenossen. Hrsg. von Julius B. Braun, Bd. 1, 1773—1786. Berlin, 1883, S. 4.

² Ibid., S. 8.

ской манере. Было бы весьма странно, если бы ее стали судить по законам так называемых правильных пьес; еще более странным было бы вспоминать произвольные правила, принятые у греков и французов, и на основании их определять достоинства этой пьесы. Она представляет собой, если можно так выразиться, ряд превосходных картин, которые постепенно оживают, но не имеют никакой иной связи друг с другом, кроме того, что они изображают события, происшедшие в эпоху жизни Геца. Ни единства действия, ни связи, когда одно событие подготавливает другое, взамен этого изображение немецких нравов и образа мыслей...»¹

«Журнал (Magazin) немецкой критики»: «Пьеса, в которой изображены шестьдесят два персонажа, не считая молчащих отрядов войск, в которой почти столько же сцен, где действие в один миг переносится за много миль, в которой появляются люди почти всех общественных положений — от императора вплоть до крестьянина и даже еще ниже — до цыган, в которой противопоставлены друг другу будуар и военный лагерь, любовница и верная жена, малое дитя и грубый рыцарь и где все возможные контрасты сменяют друг друга, — такая пьеса означает возникновение совершенно нового жанра драмы. Правда, «Король Лир», «Отелло» Шекспира и так называемые исторические драмы этого бессмертного гения, пожалуй, уже принадлежат к этому жанру, однако если произвести точное сравнение, то окажется, что даже у Шекспира нет такого множества контрастирующих сцен и такого разнообразия, как в пьесе, называющейся «Гец фон Берлихинген»².

Пятьдесят шесть сцен! В одном только третьем акте место действия меняется двадцать два раза! Некоторые сцены длинны и содержат нормальный диалог; другие кратки и состоят всего из нескольких реплик, которыми быстро обмениваются действующие лица. В девятой сцене третьего действия девять реплик, в одиннадцатой — три, в четырнадцатой — одна речь капитана в лагере врагов Геца, всего семь строк.

Действие быстро переносится с одного места на другое, и общее впечатление от пьесы необыкновенно динамичное.

¹ Goethe im Urteile seiner Zeitgenossen, Bd. 1, S. 32.

² Der junge Goethe im zeitgenössischen Urteil. Hrsg. von P. Müller. Berlin, 1969, S. 87.

Как верно отметил рецензент, в пьесе представлены все социальные слои: император и придворные, дамы и кавалеры бамбергского двора, имперские советники, гейльбронские ратсманы, судьи тайного судилища, рейтары Берлихингена, Вейслингена, епископа Бамбергского, начальники и латники имперского войска, нюрнбергские купцы, городская стража, тюремщики, крестьяне, цыгане — это уже не десятки, а сотни фигур, по большей части безмолвных, но так или иначе участвующих в действии.

В отличие от распространенных в Германии XVIII века классицистских пьес, где далеко не все происшествия драмы изображались на сцене, в «Геце» все главные события показаны непосредственно.

Так как Гете не имел в виду постановку пьесы на сцене, то в третьем акте изображены стычки между имперскими войсками и воинами Геца. Чего стоит хотя бы такое авторское указание: «Зельбиц мчится галопом из-за холма». Или начало пятого акта: «Крестьянская война. В деревне суматоха и грабеж», «Поле. Вдали горят две деревни и монастырь». В первом варианте Гете даже создал сцену, в которой изображалась казнь Адельгейды.

Судьба Геца, значительная и сама по себе, служит поводом для создания всеобъемлющей картины немецкой жизни в одну из ее самых драматических эпох. Критическое положение страны показано многообразно. Мы видим, что император не властен над своими подданными. Нашествие иноверцев-турок грозит империи извне, но еще страшнее, что нет мира и единства внутри страны. Крупные феодалы ведут независимую политику, мелкие просто своевольничают. Князья жаждут еще большей власти, хотят подчинить себе мелкое рыцарство, горожан, держать под своим игом крестьян. В обстановке военных набегов и произвола феодалов жизнь в городах неспокойна.

Особенно наглядно проявляется всеобщий разброд в отсутствии единой законности. Существует имперский суд, городские суды, руководствующиеся то древними законами, то просто обычаями, есть тайное судилище рыцарей — фема, но в общем законы и суды бессильны против произвола тех, кто может с оружием в руках или посредством интриг нарушить любое судебное решение. В стране царит жестокое самоуправство феодалов, выразительно, хотя и кратко обрисо-

ванное в пятом акте. Народ, крестьяне восстают против своих вековых угнетателей.

Церковь перестала быть духовной силой, объединяющей народ. В ней самой произошел раскол. Католическое духовенство, отбросив заботы о вере, бросилось в политическую борьбу и светские удовольствия. Среди низших представителей духовенства родилась оппозиция князьям церкви, многозначительно представленная одинокой фигурой монаха, которому Гете дал имя Мартин, явно вызывая у читателей ассоциацию с главой Реформации в Германии Лютером.

В отдельных сценах предстает повседневный быт разных сословий: светская жизнь при дворе бамбергского епископа, патриархальный быт в замке Геца Якстгаузене, тревожнения неустойчивой жизни бюргеров, крестьянская свадьба, сцены в трактире, в цыганском таборе.

4

Когда говорят, что «Гец фон Берлихинген» создан под влиянием Шекспира, то обычно отвлекаются от того, что произведения великого английского драматурга написаны белым стихом. Почему Гете, мастерски владевший стихосложением, в этом отношении не последовал за Шекспиром?

На выбор формы драматической речи в «Геце фон Берлихингене» повлияло одно простое обстоятельство. Виланд перевел драмы Шекспира прозой. По словам Ф. Гундольфа, «проза Виланда создавала впечатление небрежности, которое никогда не может возникнуть при чтении Шекспира в стихах, как бы плохо они ни были переведены. Воображение молодого автора пленил *онемеченный* Шекспир. Проза, позволяющая без связи передавать встречающиеся у Шекспира неожиданные обороты, восклицания, игру слов, раскованность, фрагментарность, безудержность, нерасчлененность, могла с дословной точностью, не говоря уже о Виландовой легкости, дать достаточное понятие о шекспировском богатстве, изобилии и широте, но не о более существенном: его силе концентрации, способности втиснуть большое содержание в самый маленький объем, о его сжатой интенсивности, его четком членении, его способности покорять неподатливое и его сосредоточенном напряжении»¹.

¹ Gundolf F. Shakespeare und der deutsche Geist. Berlin, 1911, S. 234.

Проза виландовского перевода Шекспира как нельзя лучше сочеталась с тем стремлением к свободе выражения, которое было характерно для «бури и натиска». Никто из молодых писателей этого направления не воспользовался такой возможностью в той мере, как Гете. Клинггер, Ленц и другие были склонны к патетике. В Гете победила естественность. В этом отношении он продолжил и развил начало, заложенное Лессингом в «Минне фон Барнхельм».

Не все особенности языка Шекспира были в равной степени освоены Гете. Он гораздо умереннее пользовался метафорами, не щеголял изощренными антитезами и был сдержан в игре слов. Больше всего воспринял Гете сохраненную переводом Виланда особенность Шекспира — «грубость, с какою он называл вещи своими именами, не стесняясь самых резких выражений, не сдерживая себя оглядкой на манеры хорошего общества, прежде всего тон народных, прозаических сцен в особенности, но также и тех трагических сцен, где в вихре страсти произносилось первое попавшееся грубое слово, ибо мгновенно вспыхнувшее волнение не оставляло времени для отбора слов и выражений, а выплескивало все, что приходило на ум»¹.

Но Гете отнюдь не калькировал язык Шекспира. Вдохновленный учением Гердера о языке, он понял, что необходимо вслушиваться в живую немецкую речь и подражать не стилю перевода (или подлинника), а постигнуть дух и своеобразие народного языка. Эти разнообразные источники в сочетании с гениальным словотворчеством самого Гете обусловили речевое новаторство драмы молодого писателя.

Уже с первых строк немецких читателей поразила необычность языка драмы, его естественность, свежесть, непринужденность, смелость и легкость выражений, простота, а подчас и грубость их.

Взамен привычного единообразия речи, характерного для драматургии, предшествующей Гете, в «Геце фон Берлихингене» соответственно социальному положению персонажей дифференцирован и их язык.

Речи действующих лиц, принадлежащих к высшим слоям общества, свидетельствуют об их образованно-

¹ Gundolf F. Op. cit., S. 235—236.

сти, а ученые юристы самим словарем и оборотами речи выдают свою профессию. В целом, однако, «язык персонажей, принадлежащих к образованным кругам, сравнительно единообразен, тогда как исконный язык народных персонажей меняется в зависимости от места их происхождения. В стилистическом отношении речь меняется также соответственно рангу и сословию, возрасту и жизненному опыту, а также в зависимости от времени и места... Гете фактически был первым, кто стремился и весьма удачно сумел придать языку колорит определенной исторической эпохи»¹.

Образцами для Гете послужили «Жизнеописание господина Геца фон Берлихингена», немецкие хроники и Библия в переводе Мартина Лютера. «Однако Гете ни в коем случае не стремился последовательно провести архаизацию языка с филологической точностью (как это пытался сделать Г. Гауптман²), — не говоря уже о трудности, это шло бы вразрез с его замыслом, так как придало бы речам чуждый, искусственный и ученый характер и разрушило бы впечатление естественности. Поэтому Гете ограничил архаическую окраску языка сценами и диалогами, где она сама собой напрашивалась, то есть изображением рыцарского быта, — это особенно сильно сказывается в самом начале, чтобы ввести нас сразу в эпоху, — но затем все говорят языком времени Гете — однако не ученым языком Готшеда, к которому привыкли в литературе, а живым языком немецкого народа в его различных слоях»³. В частности, воспользовался Гете франконским разговорным диалектом его родных мест.

Особенно живой и разговорной является речь Геца и его близких. Совсем неправильный, «дикий» язык у цыган.

Вейслинген и Адельгейда говорят живым, но не простонародным языком. Отшлифованной является речь Либетраута. Олеарий пользуется учеными выражениями. Брат Мартин тоже выдает свое знание книжного языка, который согрет живостью его характера. Поэтическим и любовным воодушевлением окра-

¹ Meyer-Benfey H. Goethes Goetz von Berlichingen. Weimar, 1929, S. 87.

² В драме «Флориан Гайер» (1896). — А. А.

³ Meyer-Benfey H. Op. cit., S. 88.

шена речь Франца, и в этом он резко отличается от оруженосца Геца — Георга, усвоившего простую манеру своего господина.

Построение фраз тоже разнообразно. Епископ, Вейслинген, Олеарий, брат Мартин говорят длинными периодами. К ним прибегает и Гец в беседе с Вейслингеном. Но по большей части диалоги состоят из кратких реплик, иногда содержащих всего лишь два-три слова. Чем больше в сцене действия, непосредственных столкновений, возбуждения, тем короче реплики персонажей. Встречаются неполные фразы, иногда без подлежащего, наконец, в ряде сцен слышны просто восклицания.

5

Действие «Геца фон Берлихингена» распадается на три части. Начальную образуют первое и второе действия, их главное содержание — взаимоотношения Геца фон Берлихингена и Адельберта фон Вейслингена. В молодости они были побратимами, но потом пути их разошлись. Гец остался независимым рыцарем, признающим над собой только императора, а в остальном следующим своим собственным понятиям о справедливости. Он враждует с крупными феодалами, и к началу действия его главный враг — епископ Бамбергский.

Друг молодости Геца, Вейслинген не чувствовал себя в силах занять самостоятельную позицию подобно Гецу. Он стал придворным бамбергского владыки и оказался в лагере, враждебном другу.

Мстя непокорному Гецу, епископ приказывает схватить его оруженосца. В ответ Гец похищает Вейслингена. Встреча прежних друзей заканчивается примирением. Более того, желая закрепить их возобновленную дружбу, Вейслинген обещает жениться на сестре Геца, к которой он питает нежные чувства.

Вейслинген возвращается в Бамберг, чтобы уладить свои дела. Он — главная военная опора епископа Бамбергского. Как говорит Гец, «поп без него то же, что ряса без попа» (4, 38).

Епископу помогает Адельгейда, демоническая красавица, очаровывающая Вейслингена. Забыв клятву, данную Гецу, презрев обещание жениться на Марии,

он полностью покоряется Адельгейде и остается при дворе епископа.

Вторую часть драмы составляют события, происходящие в третьем и четвертом действиях. У Геца был не один враг. С некоторых пор он вел борьбу против горожан Нюрнберга. Они жалуются императору на Геца за то, что он вместе со своим другом, таким же непокорным рыцарем, напал на караван купцов, возвращавшихся с франкфуртской ярмарки, и ограбил их. Император не может удержаться от шутки: «Что же это такое? У одного лишь одна рука, у другого — лишь одна нога, ну а если б у них было по две руки и по две ноги, что бы вы тогда делали?» (4, 51).

По совету Вейслингена снаряжается отряд для захвата Геца. Нанеся удар карательному отряду, Гец вынужден затем запереться в своем замке и выдерживает длительную осаду. Ему предлагают почетную капитуляцию: выйти из замка с оружием, конями и снаряжением. Гец соглашается и попадает в ловушку: имперские латники берут его в плен вместе с приверженцами.

Оказавшись под судом, Гец отказывается принять предложенные ему позорные условия освобождения. Однако от грозящего заточения его избавляет Франц фон Зикинген, нападающий со своими рейтарами на ратушу, где происходит суд (здесь Гете сблизил два события, на самом деле Гец просидел узником два года). Но Гец признаёт над собой власть императора и, повинаясь его указу, соглашается на рыцарское заточение, то есть домашний арест в собственном замке без права носить и тем более поднимать меч. Кроме того, его земли отходят в императорские владения. В последней сцене четвертого акта он в своем замке диктует мемуары жене.

В пятом действии, образующем третью часть пьесы, изображено участие Геца в крестьянском восстании и его заточение после разгрома крестьян. Близкие пытаются спасти его от смерти, на которую он теперь осужден; Мария, поступившись гордостью, отправляется к Вейслингену, прося его содействовать помилованию Геца. Но поздно, Гец умирает.

Стержнем драматического действия является конфликт между Гецем и крупными феодалами. В их лагере оказался и прежний друг героя Вейслинген. Но не он движущая сила конфликта. Он слаб, нерешителен, постоянно колеблется и оказывается игрушкой в руках более волевых людей из лагеря, к которому он, в основном, принадлежит. Он становится жертвой честолюбия Адельгейды, ради любви к которой предал друга. Используя Вейслингена как орудие в борьбе против Геца, она обрекает его самого на смерть, когда он становится помехой ее намерению покорить сердце императора.

Враждебные Гецу силы представлены епископом Бамбергским и его окружением.

Двор епископа, этого крупного феодала-церковника, подвержен некоторым новым веяниям, порожденным эпохой Возрождения. Здесь покровительствуют искусствам, науке, ведут светскую жизнь, устраивают пышные празднества, балы, маскарады. Женщины играют при дворе важную роль, что видно по положению Адельгейды.

Епископ Бамбергский — вельможа и политик, бесовестный, беспринципный и коварный, как тому учил князей и государей Макиавелли. Он стремится подчинить своему влиянию мелких рыцарей, ценит покорного ему Вейслингена и враждует с независимыми рыцарями, особенно с Гецем.

Плоть от плоти этой новой дворянской культуры Адельгейда. В противоположность женщинам круга Геца, верным подругам своих мужей и братьев, живущим их жизнью, Адельгейда независима и пользуется своей красотой для выгоды и наслаждений. Она не подруга и тем более не покорная раба мужчины, а женщина, желающая господствовать, привыкшая к поклонению мужчин и требующая от них исполнения ее желаний. Она дарует свою любовь как милость. Образ получился настолько яркий, что Гете в окончательном тексте изменил многое, чтобы Адельгейда, сохранив свою демоническую привлекательность, со всей ясностью обнаружила порочность своей натуры.

В известном смысле даже не столько епископ Бамбергский, сколько именно она является главным антиподом Геца. Она тоже воплощает в себе мощь харак-

тера. Но если Гец силой своей власти всегда пользуется для блага других, то Адельгейда — совершенное воплощение себялюбия. Гец наделен врожденным нравственным чувством, Адельгейда порочна по самой своей природе.

С большой выразительностью противопоставлены в драме жизнь в замке Геца и при дворе епископа Бамбергского. С одной стороны, скромная обстановка, простые патриархальные нравы, естественность и прямота в отношениях, прочность семейных и дружественных связей, подлинная рыцарственность в поведении. В другом лагере — дворцовая пышность, строгая иерархия власти, себялюбие, борьба эгоистических интересов, интриганство, предательство и фривольность нравов. Эти контрасты имеют глубокий социальный смысл.

Гете не ограничился изображением дворянской среды. Он вывел в своей драме также низшие сословия общества и, что особенно важно, его самую угнетенную часть — крестьян, причем крестьян, поднявшихся против феодалов.

7

Крестьянское восстание изображено Гете в шекспировских красках. Достаточно сравнить сцены восстания с эпизодом бунта Джека Кеда во второй части «Генри VI» Шекспира, чтобы увидеть прямое влияние пьесы молодого Шекспира на молодого Гете. Но, конечно, дело не в одном литературном влиянии. Гете знал историю Крестьянской войны 1525 года. Она изобиловала фактами действительно жестокого возмездия крестьян, веками накапливавших гнев на феодалов.

Гете ничего не преувеличил, когда изображал картины народной мести. Здесь он опирался на исторические документы, а также на сведения о бунтах, случавшихся и в более поздние времена, когда немецкие крестьяне, доведенные до крайней степени отчаяния, поднимались на своих угнетателей. Как ни справедлив был гнев народа, у нас есть основания полагать, что, осуждая деспотизм правящих, Гете относился отрицательно и к жестоким расправам мятежников. Об этом следует помнить, чтобы понять позицию, за-

нятую Гете двадцать лет спустя, когда произойдет Французская революция. А сейчас вернемся к Гецу.

Крестьянское восстание имеет роковое значение в судьбе Геца фон Берлихингена. Во всех событиях, происходящих до восстания, Гец выступает как рыцарь, действующий на свой страх и риск. Никто ни к чему не принуждает его, кроме собственной воли. Теперь он впервые оказывается вынужденным действовать по принуждению извне.

Восставшие крестьяне нуждаются в опытном военачальнике, который помог бы им в борьбе против феодалов. Когда они просят Геца стать их командиром, тот сначала решительно отказывается, ибо возмущен кровавыми делами восставших. Но представитель крестьян находит убедительный аргумент: «В том-то и заключается несчастье, что у них не было предводителя, которого бы они почитали и который сдерживал бы их ярость... Князья и вся Германия сумеют отблагодарить тебя. Все пойдет к лучшему, восторжествует справедливость. Страна и люди будут спасены» (4, 87).

Видя, что Гец все равно не согласен, мятежники переходят к прямым угрозам, и Гец нехотя соглашается, ставя условие: «Если вы откажетесь от всех злодеяний и будете вести себя как честные люди, которые знают, что хотят, тогда и я буду поддерживать ваши притязания...» (4, 87).

Дилемма, стоявшая перед Гецем, была такова: «нарушить рыцарское слово, данное императору» (4, 87) или потерять все — замок, семью, собственную жизнь. Он договаривается с вожаками восстания, уверенный, что удержит крестьян от эксцессов и это послужит оправданием тому, что он нарушил рыцарское слово.

Гец быстро понял, что его обманули. Он с горечью восклицает: «Если б я мог с честью уйти от них! Я каждый день перечу им и говорю горчайшие истины, чтобы стать им в тягость и получить свободу» (4, 91). Но не таковы его новые «соратники». Они решили убрать его с дороги. Гец оказался, таким образом, между двух огней. Расправе восставших над Гецем помешал их разгром имперскими войсками. Но теперь Гец попадает в плен к своим прежним врагам: «схвачен, как бунтовщик, как злодей, брошен в глубочайшее подземелье» (4, 97). Судьба Геца оказывается в руках Вейслингена.

За что же борется Гец? Во имя чего обнажает он меч? Из мемуаров исторического Геца нельзя было извлечь никакой идеи, кроме того, что храбрый рыцарь считал правым всякое дело, за которое он сражался. Иным он стал у Гете.

Здесь необходимо сделать небольшое отступление. Среди многого, что Гердер открыл своему младшему другу, были также сочинения историка Юстуса Мёзера (1720—1794). Его «Патриотические фантазии» послужили Гете введением в социальную, культурную и бытовую историю Германии, они «отличались удивительно глубоким знанием гражданской жизни. В них описывается государственное устройство, корнями уходящее в прошлое, но существующее и поныне... А как свободно, как беспридрассудочно трактует автор взаимоотношения сословий, взаимосвязи городов, округов и деревень. Нас знакомят с их правами, а заодно с юридической обоснованностью этих прав... Поскольку общественная жизнь всегда основывается на жизни семейной, Мёзер и ее не обходит пристальным своим вниманием. Предметом его серьезных и шуточных рассуждений становится изменение обычаев и привычек, одежды, пищи, домашней жизни, воспитания детей» (3, 504—505).

Мёзер ставил средневековые выше современного порядка вещей, считая, что личность тогда обладала независимостью и могла свободно утверждать себя в мире, в противовес более поздним временам, когда люди подверглись нивелировке и утратили индивидуальность. Это было возможно, по его мнению, в эпоху господства сельского хозяйства и стало исчезать по мере того, как возобладавал меркантильный дух, утвердившийся в городах.

Особенно привлекло внимание Гете небольшое сочинение Мёзера «О кулачном праве» (1770), в котором описывались обычаи борьбы рыцарей за свои интересы и попранные права в средние века. В одиночку или с помощью друзей они посредством силы добивались справедливости, как они ее понимали. «Времена кулачного права, — заявлял Мёзер, — представляются мне той эпохой, когда наша нация обладала наибольшим чувством чести, наибольшей физической доблестью и проявила свое национальное величие».

Мёзер не скрывал оборотной стороны кулачного права, но, писал он, «отдельные грабежи, случайно имевшие место, не идут в сравнение с опустошениями, производимыми нашими войнами». Сравнения, по мнению Мёзера, всегда были в пользу более простых нравов древности. «Можно утверждать, — писал Мёзер, — что старинное кулачное право было более систематичным и разумным, чем наше нынешнее законодательство, но негодяи отбрасывают его, солдаты его не знают, а могущественные смеются над ним».

Такое превознесение личности было в духе индивидуализма «бури и натиска». Оно соответствовало и взглядам Гете в тот период.

Для драмы в целом и для характеристики Геца имеет большое значение сцена в осажденном замке, когда Гец и его соратники готовятся к последнему бою. Они подкрепляются вином. Поднимая чарку, Гец спрашивает: «Что... будет нашим последним словом?» И все в один голос возглашают: «Да здравствует свобода!» Эта здравица звучит трижды, и Гец заключает ее: «И если она (свобода. — А. А.) переживет нас, то мы можем умереть спокойно. Очами духа мы увидим наших счастливых внуков и их счастливых повелителей. Когда слуги князей будут служить им так же верно и вольно, как вы мне служите, когда князья будут служить императору так же, как я хотел ему служить...» (4, 70).

Речь идет отнюдь не о политической свободе в духе демократических требований, выдвинутых Жан-Жаком Руссо. Общественный идеал Геца — идеальная империя, в которой царит иерархический строй, но каждое сословие выполняет свой долг по отношению к государству в целом и к вышестоящим, сохраняя при этом определенные права и личную независимость. Такова та свобода, о которой не раз говорит Гец.

Молодой приверженец Геца Георг вздыхает, услышав его речь: «Для этого многое должно измениться». Гец возражает: «Не так много, как кажется. Разве я не встречал отличных людей среди князей и разве род их вымер? Эти добрые люди бывали счастливы сами и делали счастливыми своих подданных, они терпели около себя благородного, свободного соседа, они не боялись его и не завидовали ему, у них сердце расцветало, когда они видели у себя за трапезой мно-

го себе подобных, они не обращали рыцарей в льстецов, чтобы жить с ними» (4, 70—71). Гец вспоминает также одного князя, который пировал с рыцарями, «а поселяне сбегались, чтобы взглянуть на них. Это не был маскарад, устроенный из тщеславия. Нет. Круглолицые парни, розовощекие девушки, домовитые мужи, крепкие старики, кругом радостные лица — все свидетельствовало о том, как искренне любовались они на великолепие своего господина, который пировал среди них на открытом воздухе» (4, 71).

Гец заключает изложение своего патриархального идеала идеей «имперского мира». (Среди исторических источников Гете было сочинение И.-Ф. Датта (1654—1722), так и озаглавленное — «Имперский мир»!) «Разве мы не должны желать, чтобы побольше таких князей правило одновременно? — восклицает Гец. — Чтоб почтение к императору, мир и дружба между соседями, любовь подданных стали драгоценнейшим семейным сокровищем, которое наследуют внуки и правнуки? Каждый сохранил бы свое и умножил, вместо того чтобы, как сейчас, считать приобретением лишь то, что отнято у другого» (4, 71). Внутренний мир дал бы возможность охранять империю «против волков-турок, против лисиц-французов». Тогда борьба за свое личное благополучие и права перестала бы быть необходимой и осталось бы только «рисковать головой за всеобщее благо» (4, 71).

Как подчеркивает Гете, Гец постоянно ввязывается в борьбу, защищая обиженных и угнетенных.

Гец — отнюдь не ограниченный вояка, только и знающий, что рубить мечом и наносить смертоносные удары своей железной рукой. Гете сделал далеко идущий вывод из простого факта, связанного с личностью исторического Геца. Не так уж много рыцарей брались за литературные занятия. Уже одно то, что реальный Гец оказался способным написать мемуары, могло подсказать Гете идею представить Геца не только действующим, но и мыслящим человеком. Таким он и предстает в драме.

Рыцарский идеал Геца вырастает в определенную государственно-политическую программу. Не приходится отрицать того, что она утопична, притом — консервативно утопична. Сам славный рыцарь не знает путей для ее осуществления, и на это робко указывает

мельком брошенное замечание Георга о том, что условий для воплощения в жизнь идеала Геца не существует. Единственно на что уповает Гец, это доброта, изначально заложенная в природе человека. Это утверждали уже гуманисты, современники исторического Геца, и это же говорил Руссо, старший современник Гете.

Глубокое историческое чутье Гете проявилось в том, что он не модернизировал социальный облик своего героя. Гец действительно рыцарь, и его мечты о совершенной жизни нерасторжимо связаны с представлением об идеальной рыцарственности. Заметим, что таков был идеал многих гуманистов, и Гете мог, в частности, встретить у Шекспира в «Генри V» картину идеальной монархии, очень похожую на то, о чем мечтает Гец.

9

Жена Геца Елизавета хорошо понимает не только сложность, но и безнадежность положения, в каком оказался Гец, согласившись возглавить восставших крестьян. «Когда он шел в поход за славой и победой, сердце мое не болело» (4, 89), — говорит она. Теперь «враги его будут строчить лживые доносы, и он не сможет отрицать» (4, 90). Верный Лерзе ищет доводы в защиту Геца: во-первых, его принудили стать начальником мятежного отряда; во-вторых, князья и властители должны быть ему благодарны за то, что, став во главе «разнузданной черни», он остановил ее безумие и спасал людей от ее бесчинств.

Но Елизавета знает, как поступят враги Геца: «Злоба ищет не оснований, а повода», и этот повод он им сам дал.

Последний миг Геца на воле — когда он, спасаясь бегством после разгрома крестьян, попадает в цыганский табор. Здесь, среди людей, стоящих вне общества, живущих по первобытным законам, он находит радушный прием и помощь, но уже поздно. Гецу не суждено испытать блага простой жизни, свободной от пороков цивилизации. Его берут в плен.

В темнице Гец резко меняется. Он, никогда не унывавший в самых тяжелых положениях (вспомним хотя бы его мужество во время осады замка), предстает

теперь сломленным. Он сначала даже не в состоянии говорить с пришедшей навестить его женой, а заговорив, жалуется на раны. Но дело не в них; Елизавета осматривает раны и видит, что они заживают. Страдает Гец не от них. Недаром жена замечает его «унылую мрачность». Он признается ей наконец: «Ты ищешь Геца? Его давно уже нет. Они изувечили меня мало-помалу — лишили руки, свободы, имущества и доброго имени. Что мне в моей жизни?» (4, 100—101).

Кончилось время, когда Гец и люди, подобные ему, еще могли жить. Причины этого храбрый рыцарь не знает и приписывает происходящее судьбе, воле неба, на которое он никогда не полагался, доверяя только своей железной руке. «Кого ниспроверг господь, тот уже сам не подыметься, — говорит он жене. — Я слишком хорошо знаю, что легло мне на плечи. Я привык переносить невзгоды. Но сейчас дело не в одном Вейслингене, не в одних крестьянах, не в смерти императора, не в моих ранах. Все соединилось вместе. Час мой настал» (4, 101).

Узнав о печальной судьбе, постигшей его ближайших соратников, особенно о гибели его молодого приверженца Георга, Гец приходит в отчаяние и восклицает: «Умри, Гец, ты пережил самого себя, ты пережил благороднейших» (4, 102).

Его последние слова глубоко знаменательны. Гец уже думает не о себе, а о времени, вернее, о переменных, происходящих в мире. «Бедная жена! Я оставляю тебя в развращенном мире. Лерзе, не покидай ее... Замыкайте сердца ваши заботливее, чем ворота дома. Приходит время обмана, ему дана полная свобода. Негодяи будут править хитростью, и честный попадется в их сети» (4, 102).

В конце пьесы Гете провозглашает Геца человеком, которым мерится каждая эпоха. Ему не нашлось места в том времени, когда он жил, и Мария произносит приговор своей эпохе: «Горе веку, отвергнувшему тебя!»

А будущее — найдется ли в нем место для таких героев, как Гец, для свободных людей? И Елизавета возглашает: «Горе потомству, если оно тебя не оценит!»

Гец — классический пример трагического героя — не вообще, а в определенной исторической ситуации; он человек, принадлежащий отживающему феодальному строю, так сказать, представитель старого порядка. «*Трагической* была история старого порядка, пока он был существующей испокон века властью мира... пока старый порядок сам верил, и должен был верить, в свою правомерность. Покуда *ancien régime*, как существующий миропорядок, боролся с миром, еще только нарождающимся, на стороне этого *ancien régime* стояло не личное, а всемирно-историческое заблуждение. Потому его гибель и была трагической»¹.

Как мы видели, Гец твердо убежден в своей правоте; более того, он справедлив в своей оценке того времени, которое идет на смену порядку, защищаемому им. Его убеждение, что защищаемый им порядок был лучше, — одна из сторон его «всемирно-исторического заблуждения», которое и делает его судьбу поистине трагической. Вторая сторона состоит в наивной вере Геца, что личным мужеством, действием одиночек можно остановить ход истории и изменить его.

При всей симпатии, которую вызывает Гец, необходимо признать, что он сражается за иллюзию, и в этом состоит глубинная сущность его трагизма. Гец принадлежит к социальному слою, уже сыгравшему свою историческую роль и обреченному на гибель. Он делит судьбу таких исторических личностей, как Франц фон Зикинген и Ульрих фон Гуттен. «Он погиб потому, что восстал против существующего или, вернее, против новой формы существующего как *рыцарь* и как *представитель гибнущего класса*»², — пишет К. Маркс о судьбе Зикингена и тут же упоминает исторического Геца фон Берлихингена.

На первый взгляд может показаться, что героя драмы Гете можно полностью отождествить с историческим Гецом фон Берлихингеном. Ведь и гетевский Гец не понимает движения истории и хочет повернуть время вспять.

Все это действительно так. Но с произведениями искусства и литературными героями дело обстоит не-

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве, т. 1, с. 45.

² Там же, с. 19.

сколько иначе, чем с реальными историческими деятелями.

Исторический Гец был, как назвал его К. Маркс, «жалким субъектом», пытавшимся противостоять историческому движению и совершавшимся социальным переменам. В герое драмы Гете есть и это, что было уже выявлено выше. Но есть в нем и другое: он — носитель истинного мужества, благородства, независимости, человеческого достоинства. Его борьба за рыцарскую вольность в произведении Гете приобретает весьма широкое значение и перерастает в утверждение принципа свободы, свободы личности вообще. Когда в осажденном Якстгаузене Гец и другие рыцари провозглашали здравицу свободе, молодые бюргеры, современники Гете, видели в этом не анахронизм, не выражение отживших идеалов, а дорогое их сердцу и самое важное жизненное стремление, высшее воплощение их собственного идеала. В итоге получилось то парадоксальное положение, что сторонник кулачного права дворянин и рыцарь Гец был воспринят современниками как революционер, и притом не дворянский, а буржуазный. Так смотрели на него и те, кто восторгался героем, и те, кто осуждал его. В таком вопросе несомненным авторитетом является Ф. Энгельс, а он, как известно, характеризуя немецкую литературу конца XVIII века, писал, что «каждое из выдающихся произведений этой эпохи проникнуто духом вызова, возмущения против всего тогдашнего немецкого общества», и первым в ряду этих произведений Энгельс назвал «Геца фон Берлихингена», определив пьесу как «дань уважения памяти мятежника»¹.

Согласуется ли все это — не совершил ли молодой писатель ошибки? Не получилось ли, что он наделил революционностью реакционера?

Нет, Гете не сделал промаха. Создавая свое произведение, он опирался на историю, но на прошлое смотрел глазами передовых людей своего времени. Изображая мужество Геца, его героический характер, он стремился дать современникам образец активного сопротивления общественному злу.

Строго говоря, Гете можно предъявить упрек и в том, что его пьеса не вполне является исторической драмой, поскольку в ней есть не только отдельные на-

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве, т. 1, с. 453.

рушения хронологии и неточное изображение фактов, но и такое нарушение перспективы, как идеализация Геца и выдвижение его исторически незначительной личности на первый план, превращение его в центральную фигуру эпохи. Гете не раз обвиняли в этом. Но он создал образец художественного отражения истории, которое является не иллюстрацией хроник и научных трудов, а воспроизведением прошлого в образах, находящих живой отклик у людей иного исторического времени.

Впечатление, произведенное драмой Гете на современников, было огромным. Мужество героя, вступающего в борьбу против могущественных врагов без надежды на успех, потрясло читателей. Оно было проявлением того «безумства храбрых», которое встряхивает человеческое сознание, погрязшее в тине рабской покорности и обывательского приспособленчества.

Вопреки всем утверждениям о несценичности пьесы начали ставить в театре, она породила множество подражаний. Но если говорить о влиянии первого большого шедевра Гете, то самым значительным было то, что в 1799 году «Геца фон Берлихингена» перевел на английский язык Вальтер Скотт, тогда еще выступавший только как автор романтических поэм. Драма Гете была для великого шотландца школой художественного изображения истории, она сыграла роль в подготовке Скотта к созданию жанра исторического романа. Так совершился любопытный процесс литературных влияний: Шекспир оказал влияние на Гете, Гете — на Вальтера Скотта. В свою очередь, романы Вальтера Скотта повлияли на литературу и историческую науку первой половины XIX века.

ФАРСЫ И ПАРОДИИ

Маленькие фарсы

Стремление порвать с классицистской традицией и изысканностью рококо с особенной силой сказалось в обращении молодого Гете к старым формам народного поэтического творчества. Гете открыл для себя поэзию нюрнбергского мастерзингера XVI века Ганса Сакса. Дух его простодушных и забавных балаган-ных пьесок сохранился в ярмарочных кукольных пред-

ставлениях, которые Гете видел еще в детстве. Теперь, после суждений Гердера о народной поэзии, Гете открылся глубинный смысл поэтических примитивов времен Реформации. Он отверг высокомерное отношение к ним Готшеда и его последователей. Ему стало ясно, что в незамысловатой поэзии XVI века выражалось исконно германское народное начало. Возрождение его было многозначно. Этим утверждался, во-первых, немецкий национальный дух — в противовес французскому; грубоватая простота саксовской манеры противостояла аристократизму в литературе; наконец, озорное звучание этих пьесок было прямым вызовом мещанским понятиям о благопристойности. Недаром Гете использовал форму и стиль народного фарса для сатирических целей.

В автобиографии Гете рассказывает, что в кругу людей, среди которых он жил во Франкфурте после создания первых прославивших его произведений, возникла страсть «драматизировать все сколько-нибудь значительное из того, что случалось в жизни... В оживленном общении, развеселясь, мы привыкли в коротких импровизированных пьесках растрачивать все то, что в другое время сберегли бы для более крупных композиций...

Эти наши творения можно было бы назвать живыми эпиграммами — не столько колкими и язвительными, сколько изобиловавшими меткими и точными черточками» (3, 502).

Первенцем фарсового творчества Гете было «машкерадное действо» «Ярмарка в Плундерсвейлерне», написанное в 1773 году. Впоследствии Гете переработал его для любительского представления в 1778 году. В том же духе написал он «Масленичное действо о патере Брее» (1773). Довершал этот цикл фарс «Пролог к новейшим откровениям доктора Бардта» (1774). Эти три пьески были напечатаны в 1774 году под названием «Новооткрытое нравственно-политическое действо». Сборнику был предпослан Пролог. Во времена молодости Гете еще можно было видеть на ярмарках так называемые «ящики диковинок» — нехитрые приспособления с меняющимися картинками. Владелец ящика давал стихотворные пояснения к картинкам, и именно таким пояснением является данный Пролог. Гете повторит этот прием в конце «Ярмарки в Плундерсвейлерне», где Раешник показывает через

волшебный фонарь картинки, иллюстрирующие библейский миф об изгнании первых людей из рая.

Трум, турурум!
Тарарабум!
Вот стоит Адам в раю,
Вот стоит Ева и слушает змею...
От нее нечестивый народ
По земле расплодился.
Раньше он был не тот!
Воспевал, молился!
Больше не верит никаким богам,
Поношение и срам!
Вот дамы и кавалеры
Подают дурные примеры!
Предаются увеселенью
Под всякой зеленой тенью...

(5, 134. Перевод Мих. Лозинского)

В такой же вольной иронической манере пародируется в общем Прологе к фарсам античная мифология с Олимпом и громовержцем Юпитером, мечущим молнии, пока Юнона не утихомиривает его.

Гете уловил суть балаганных примитивов: они дают символическую картину мира. Такова и «Ярмарка в Плундерсвейлерне». Образ ярмарки издавна стал в литературе и искусстве аллегорией мирской суеты. Так теперь и читается фарс Гете. Но из одного письма Мерка мы узнаем, что «пасквиады», которые он <Гете> теперь создает, касаются нашего кружка в Дармштадте¹. Это в самом деле так. Разгадано, что Шарлатан, критикующий все и вся, содержит черты некого Шмидта, Тиролец — Дайнета, Тиролька — писательницы Софи фон Ларош, но остальных уже установить невозможно. Впрочем, в этом нет нужды. Важен дух и смысл фарса, а он открывается читателю и без этих сведений.

Ярмарочное многолюдье смотрит пьесу на библейский сюжет — об Эсфири. Гетевская «Эсфирь» — пародия на упрощенную и подчас вульгаризованную трактовку классических сюжетов в ярмарочных представлениях.

Шутливая форма таит, однако, заряды социально-политической сатиры, не смягченные даже во втором, «веймарском», варианте пьески.

¹ Goethe in vertraulichen Briefen seiner Zeitgenossen. Hrsg. von Wilhelm Bode, Bd. 1. Berlin und Weimar, 1979, S. 67.

Такова, например, уже вводная ремарка к представлению «Эсфири»: «Занавес поднимается. В стороне виден трон, а в отдалении — виселица». Зримый символ власти дополняется затем в действии пьесы. Когда царедворец Аман убеждает кесаря Агасфера, что против него готовится заговор, властитель приказывает: «Наставить виселиц! Пусть десять тысяч ставят!» (5, 125). Тут уж сам Аман приходит в ужас: «Ведь жаль столько людей, и леса тоже жаль».

В перерыве между двумя актами «трагедии» Доктор спрашивает Исправника, наблюдающего за порядком на ярмарке, как ему понравилось представление. Естественно, ему, представителю власти, оно не нравится. Он желает, чтобы злодей советник кесаря был повешен в назидание всем присутствующим: ему важно, чтобы порок был наказан. Законность желает идти об руку с поэтической справедливостью.

Второй фарс сборника, «Масленичное действо о патере Брее», непосредственно связан с дармштадтским кружком, в котором процветал культ чувствительности. Особенно отличался приверженностью ко всякого рода сентиментальностям гувернер одного князька Франц Михаэль Лойхзенринг, стремившийся чувствительными речами покорять женские сердца, и это испытали на себе девушки дармштадтского кружка.

Под пером Гете Лойхзенринг превратился в подобие мольеровского Тартюфа, лицемерно прикрывающего сентиментальными речами о сродстве душ свои донжуанские поползновения.

Заключает сборник крошечный «Пролог к новейшим откровениям доктора Бардта». Поводом к написанию его послужил новый перевод Евангелия, напечатанный богословом Карлом Фридрихом Бардтом. Считая лютеровский перевод устаревшим и тяжеловесным, он модернизировал Священное писание с целью приближения его к современному языку и понятиям. Против него ополчились как представители церковной ортодоксии в лице пастора Геца, так и передовые общественные круги, в частности, сторонники движения «бури и натиска», которые вслед за Гердером видели в Ветхом и Новом завете поэтическую мифологию древности. В фарсе Гете четыре евангелиста являются в дом Бардта, каждый со своим символом: Матфей в сопровождении ангела, Марк со львом, Лука с быком, а над Иоанном летает орел. Бардт заявляет им, что в таком виде

они не должны показываться людям; надо убрать сопровождающее их зверье, сбросить бороды и надеть современные костюмы. Возмущенные речами Бардта, апостолы бегут из его дома. Гете осмеивал Бардта за то, что тот хотел убрать из евангельских легенд мифологические образы, лишить их фантастики, в которой он усматривал неотъемлемый поэтический элемент древних сказаний.

«Боги, герои и Виланд»

В литературной борьбе, которую молодой Гете вел с целью утверждения идей «бури и натиска», приметным событием было обнародование фарса «Боги, герои и Виланд» (1774). В печать это произведение попало не по воле Гете; опубликовал его Якоб Ленц, без разрешения автора.

Поводом для создания фарса послужило появление драмы Виланда «Алкеста» на сюжет Еврипида. В истории немецкого театра произведение Виланда явилось важной вехой. Текст поэта удачно сочетался с музыкальным сопровождением. Публику не шокировало то, что Виланд стремился приблизить античный миф к понятиям современности. Но молодые штюрмеры, то есть участники движения «бури и натиска» (*Sturm und Drang*), были недовольны как модернизацией мифа, так и тем, что Виланд опубликовал в своем журнале «Немецкий Меркурий» пять статей, в которых утверждал, что его произведение имеет ряд достоинств по сравнению с творением древнего трагика.

Как писал Гете в своей автобиографии, Виланд «в своей «Алкесте» придал героям и полубогам вполне современный характер... В письмах по поводу этой оперы, опубликованных им в «Меркурии», он, по нашему мнению, слишком пристрастно превозносил такую трактовку и, не желая признавать грубоватую здоровую естественность, лежавшую в основе древних произведений, безответственно погрешил против превосходного стиля их авторов» (3, 549).

Мы узнаем здесь ученика и последователя Гердера, преодолевшего классицистское понимание античности, увидевшего в ней искусство, близкое природе и «естественному» человеку.

Форма фарса — беседы душ умерших в загробном

мире — подсказана Гете серией диалогов между историческими лицами, сочиненных Виландом в подражание «беседам богов» древнегреческого писателя Лукиана (III в.). Гете изображает встречу Виланда в загробном мире с Меркурием, Еврипидом, Адметом, Алкестой и Геркулесом. Адмет и Алкеста возмущаются тем, что их именами воспользовались для изображения «двух нудных, жеманных, тощих, бледных кукол» (4, 105).

Центральным моментом сюжета является жертва Алкесты, готовой уйти из жизни в Аид, чтобы оттуда мог вернуться живым на землю ее муж Адмет. Этот фантастический элемент мифа не отвечал рационалистическим понятиям Виланда, и тот стремился не акцентировать его. Тем самым затушевывался нравственный героизм Алкесты. В фарсе Гете она поэтому упрекает Виланда: он не сумел «передать всего величия жертвы, которую она принесла супругу» (4, 108).

С художественной точки зрения, по мнению Гете, главный недостаток пьесы Виланда в том, что все ее персонажи «друг на друга похожи, как куриные яйца» (4, 109). Если вспомнить, что в эти годы Гете ставил выше всего характерность, то станет очевидным глубокий смысл такой критики Виланда, вложенной в уста Еврипида.

В письмах, посвященных толкованию своей пьесы, Виланд отмечал достоинства ее композиции: «...построение и удачное закругление драмы» (4, 111). Еврипид, выражая, конечно, мнение самого Гете, утверждает, что если это и требует таланта, то таланта весьма ничтожного. Нетрудно расслышать знакомые мысли из речи «Ко дню Шекспира», когда Еврипид заявляет Виланду по поводу слаженности строя его драмы: «...если вглядеться попристальнее, то все это не более как умение сглаживать и укорачивать правду с помощью театральных навыков и рутины по не раз подновлявшимся трафаретам» (4, 111).

Виланд возражает Алкесте, Адмету, самому Еврипиду: он изобразил всю историю гораздо деликатнее. А когда Адмет обвиняет его в том, что он потворствует вкусам публики, Виланд бросает в ответ: «Вы — грубые люди с извращенными понятиями. У меня не может быть с вами ничего общего» (4, 111).

Гете не только не прощает Виланду умаления Еврипида, но вспоминает также, что тот в комментариях к своему переводу Шекспира указал на нарушение ан-

глийским драматургом классических канонов драмы, наконец, и то, что герои Гомера показались Виланду «слишком великими» (4, 113).

Перед нами, таким образом, столкновение двух мировоззрений и двух поэтик. Просветительскому рационализму Виланда Гете противопоставляет силу чувств и героизм Алкесты, приращенности и уравновешенности стиля Виланда — грубоватую естественность древних авторов.

Местами сатира Гете приобретает личный характер: он острит по поводу маленького роста Виланда — когда на сцене появляется Геркулес. В диалоге между ними снова возникает спор о нравственных понятиях. Виланд выступает как скептик XVIII века: «Я не слишком чту добродетель. Добродетель — вещь двусмысленная» (4, 113). Геркулес же проповедует штюрмерскую идею мощи (Kraft): «...у кого избыток силы, пусть поколотит другого. Но, разумеется, настоящий мужчина не свяжется со слабейшим. Он будет биться с равным или с сильнейшим противником. У кого избыток жизненного сока, пусть делает бабам столько ребят, сколько они пожелают, а то и вовсе не спросивши их»; богач «пусть откроет двери своего дома, впустит тысячу гостей и пирует с ними» (4, 113—114). Он презирует Виланда: «Если бы ты не кряхтел так долго под ярмом вашей религии и учения о нравственности, из тебя могло бы еще что-нибудь получиться. Но — увы! — перед тобою и теперь носятся пустые идеалы. Не можешь переварить, что и полубог способен напиться и быть озорником, не пороча тем самым своей божественности?» (4, 114—115). И самое большое оскорбление позволяет себе под конец, прощаясь с Виландом: «Пребывайте в здравии, господин гофрат» (4, 115).

Среди произведений «бури и натиска» фарс Гете — один из наиболее боевых документов литературной полемики.

«КЛАВИГО»

На каждом собрании кружка интеллигентных молодых людей и девушек в Дармштадте, с которыми Гете общался в 1773—1774 годах, было принято прочитывать что-нибудь новое. Такой новинкой однажды оказались еще не переведенные «Мемуары» Бомарше, направленные против Клавиго. Чтение их произвело большое

впечатление, и одна из присутствовавших посоветовала Гете сделать из этих мемуаров пьесу.

Гете обещал «ровно через восемь дней прочитать эту вещь уже в виде пьесы». Он рассказывает далее: «Прежде чем я пришел домой, правда, сделав немалый крюк, пьеса была уже почти целиком обдумана, но чтобы это не прозвучало слишком пышно, замечу, что при первом, не говоря уж о повторном, чтении сюжет мемуаров представился мне в драматической, даже театрализованной форме» (3, 560).

Пьеса очень показательна для общественной атмосферы периода, предшествовавшего Французской революции. Она — литературный документ о борьбе третьего сословия, бюргерства, за признание его человеческого достоинства. В таком духе воспринимались, в первую очередь, сами «Мемуары» Бомарше. В них описывалось, как он стал жертвой продажности королевского суда во Франции. Чтобы оправдаться перед общественным мнением и возбудить гнев против продажного судейского чиновника Гезмана, Бомарше рассказал все перипетии процесса. Заодно ему пришлось объяснить различные обстоятельства своей биографии. Так, в четвертом «Мемуаре» Бомарше изложил историю своей поездки в Мадрид, предпринятой, чтобы спасти честь сестры, обманутой испанским журналистом Клавиго, не выполнившим обещания жениться на ней.

«Мемуары» Бомарше предшествовали его знаменитым комедиям и принесли ему мировую славу. Не кто иной, как Вольтер, отозвался о них с величайшей похвалой: «Я не видел ничего смелее, комичнее, интереснее, сокрушительнее для противника, чем «Мемуары» Бомарше». Они действительно явились яркими образцами антифеодальной публицистики и внесли свою лепту в создание революционных настроений во французском обществе.

Гете сам рассказал, как он обработал произведение Бомарше, перелагая его в драматическую форму: «Окрыленный примером нашего праотца Шекспира, я, ни минуты не колеблясь, дословно перевел главную сцену, точно воспроизвел драматическое развитие, концовку же взял из английской баллады; таким образом, пьеса была готова еще до наступления пятницы» (3, 561).

Действительно, до четвертого акта развитие событий соответствует повествованию Бомарше. Объяснение между Бомарше и Клавиго во втором акте точно воспро-

изводит подлинную беседу этих двух лиц, как делал и Шекспир, если в хрониках Холиншеда или жизнеописаниях Плутарха были готовые драматические диалоги. Финальная встреча неверного влюбленного с траурной процессией — хоронят покинутую им невесту — взята из народной песни, хотя подобный эпизод встречается также в «Простодушном» Вольтера. Дуэль у гроба — вплоть до отдельных слов и выражений — напоминает схватку Лаэрта с Гамлетом у могилы Офелии.

Вообще вся трагическая развязка придумана Гете. Столкновение Клавиго и Бомарше трагического исхода не имело. Либеральный испанский журналист прожил долгую жизнь; занимаясь в последние годы естествознанием, он добился известности как серьезный ученый. Бомарше видел представление пьесы в Аугсбурге в 1774 году и выразил недовольство изменениями, внесенными Гете в развитие событий. У немецкой публики пьеса имела шумный успех. Она прошла по сценам ряда городов. Наиболее удачной была постановка гамбургского театра. Но для историков литературы наибольший интерес представляет скромный спектакль, разыгранный в Штутгарте учащимися Карловой школы в честь герцога Вюртембергского Карла-Евгения. Роль Клавиго исполнил здесь восемнадцатилетний Фридрих Шиллер. В следующем году он написал «Разбойников».

После «Геца фон Берлихингена» от Гете ожидали героических рыцарских драм. Один бойкий книготорговец заявился к автору и предложил ему написать еще дюжину таких же пьес (3, 486). Случай, как мы видели, толкнул поэта в другую сторону. Он попробовал свои силы в жанре «мещанской», или «буржуазной», трагедии. Начало данному роду пьес положили писатели передовой буржуазной Англии Джордж Лилло и Джордж Мур еще в 1730—1740-е годы. Во Франции теоретиком и автором буржуазных драм был Дидро («Побочный сын», 1757, «Отец семейства», 1758), отдал дань этому жанру и Бомарше, написавший «Евгению». В Германии Лессинг уже в 1755 году создал «Мисс Сару Сампсон», а в 1772 году, за два года до «Клавиго», лучшую из буржуазных трагедий — «Эмилию Галотти».

Пафос гетевского «Клавиго» — в утверждении чести и достоинства людей третьего сословия. Его главный герой Бомарше — не тот, кого мы знаем по его подлинной биографии, — ловкий, но не всегда удачливый авантюрист, в котором было достаточно качеств, обессмер-

тивших его Фигаро. Гетевский Бомарше — благородный молодой человек горячего темперамента, порывистый, чувствительный — настоящий герой в духе «бури и натиска». «Пылкий, искренний, добрый», «человек благородной, большой души» (4, 119) — так характеризуют его сестры. А добропорядочный испанец Буэнко «с первого взгляда» распознает в нем «благородного, смелого человека» (4, 121). Он был за тысячи миль во Франции, но стоило ему узнать о несчастье сестры, как он мчится на выручку ей в Испанию. Он человек действия, и эту черту подлинного Бомарше Гете уловил весьма точно. Но он наделил его еще и чертами человека эпохи чувствительности. И таков же Буэнко (его имя означает «добрый», «хороший»). Бомарше говорит ему: «Везде, во всем мире можно найти понимающие, сочувствующие души, стоит лишь появиться человеку, чье положение допускает решительные действия. И посему, друзья мои, я исполнен надежд...» (4, 122). Если просветители, верившие в силу разума, возлагали надежды на просвещенного монарха, то просветители-сентименталисты строят расчеты на чувствительности сильных мира сего. Мы слышим это из уст гетевского Бомарше: «...повсюду среди самых могущественных, самых великих есть прекрасные люди, да и монархи редко бывают глухи, только голос наш обычно слишком слаб, чтобы достигнуть их ушей» (4, 122).

Оказывается, чувствительность — не только моральная основа личной жизни частного человека, как в «Страданиях юного Вертера», но и залог возможности достигнуть политической справедливости. Надо ли говорить о том, что «чувствительный монарх» — такая же иллюзия, как монарх «просвещенный». Но эту иллюзию стоит взять на заметку, если вспомнить, что через год после написания «Клавиго» Гете сблизится с молодым герцогом Веймарским.

Полную противоположность Бомарше представляет друг Клавиго — Карлос. В трагедиях времен молодости Гете не было недостатка в злодеях, самым прославленным из которых можно считать Маринелли в «Эмилии Галотти» Лессинга. Но гетевский Карлос не таков. Кстати сказать, этой фигуры нет в «Мемуарах» Бомарше, его образ от начала до конца создан Гете, и создан с определенным идейным и художественным умыслом: «Наскучив злодеями, которые из мести, из ненависти

или из каких-либо меркантильных побуждений вступают в борьбу с благородным героем и губят его, я хотел, чтобы в Карлосе *здоровый смысл*, сочетаясь с истинной дружбой, *ополчился на страсть, на чувства* и на гнет взятых на себя обязательств, чтобы однажды трагедия получила и такую мотивировку» (3, 561; курсив мой. — А. А.). Нельзя яснее выразить идейную основу трагедии, чем это сделал Гете. «Клавиге», таким образом, создавался как драматический манифест нравственных принципов движения «бури и натиска».

Карлос не признает никаких «моральных обязательств», тогда как идеология сентиментализма от Ричардсона до Руссо и молодого Гете твердо сочетает превознесение чувств с утверждением нравственного долга.

Между двумя крайностями — здоровым смыслом Карлоса и героической чувствительностью Бомарше — стоит Клавиге. Бомарше и Карлос от начала до конца верны себе. Клавиге колеблется между ними. В начале трагедии он целиком под влиянием Карлоса. Смыслом жизни для него стала близость к королевскому двору, он гордится, что любим первыми людьми королевства, удостоился звания королевского архивариуса. Ради карьеры он отверг свою возлюбленную, не принадлежащую к дворянской среде.

Но вот появляется Бомарше. Он требует от Клавиге публичного письменного признания бесчестности своего поступка — разрыва с Мари, а в случае отказа дать такое письмо — дуэли. Оказавшись перед подобной дилеммой, Клавиге приходит в отчаяние, и обнаруживается вся двойственность его натуры.

Его душой овладевает раскаяние. Он торопится упасть к ногам Мари и вымолить ее прощение.

Клавиге, чувствительный Клавиге, а не прежний карьерист, обращается к окружающим Мари и к ней самой в стиле возвышенно-сентиментальных излияний. И когда Мари прощает Клавиге, он восторженно восклицает: «Я — ваш отныне и навеки» (4, 139).

Но Карлос знает, что его друг податлив. Он терпеливо выслушивает восторженные речи вернувшегося на стезю добродетели Клавиге. Карлос дает другу выговориться и затем начинает постепенно подтачивать благостное умонастроение Клавиге.

Карлос как бы невзначай роняет, что при дворе не отнесутся безразлично к браку Клавиге с Мари. Но Клавиге сдается не сразу. Карлос продолжает напор.

И тут уже — какая ирония! — он использует идеал штурмерского титанизма, чтобы убедить Клавигу в необходимости оставить Мари и заняться своей карьерой: «...будь настоящим человеком, иди своей дорогой, не оглядываясь по сторонам. Я уповаю, что ты опамтующешься и уразумеешь наконец, что незаурядные люди незаурядны еще и потому, что долг их отличен от долга человека заурядного. Тот, кто обязан обозревать великое целое, управлять им и его сохранять, также обязан пренебречь мелкими житейскими обстоятельствами, во имя блага великого целого» (4, 146).

Друг Клавигу предлагает возбудить уголовное преследование против Бомарше за то, что тот тайно пробрался в Мадрид под чужим именем и напал на испанца. Клавигу дает согласие на коварный план Карлоса с одним условием: чтобы с заключенным Бомарше хорошо обращались в тюрьме!

Когда Бомарше узнает о новом предательстве Клавигу, в нем загорается жажда мести. До сих пор в пьесе звучали две тональности: сентиментальные речи, проникнутые чувствительностью и мыслями о добродетели, и в противовес им — трезво рассудительные речи расчетливого Карлоса. Теперь раздаются громовые выкрики Бомарше. Читая их, мы в полной мере понимаем, что «Клавигу» достойно входит в ряд произведений, объединяемых общим обозначением литературы «бури и натиска».

«Да, пускай, пускай, пускай меня упрячут в тюрьму! — восклицает Бомарше, узнав о том, что Клавигу его предал. — Но сперва им придется оттащить меня от его трупа, от того места, где я искупаюсь в его крови!.. Возмездие! О, как радостно мне! Как я хочу его настигнуть, схватить, уничтожить!.. К дьяволу шпагу! Не надо оружия! Вот этими руками я задушу его, и пусть единственным моим блаженством будет сознание, что я уничтожу его!.. Я пойду по его следу, зубами вопьюсь в его тело, узнаю вкус его крови! Я превратился в бешеного зверя!» (4, 152).

Можно понять, что подлинный Бомарше, скорее походивший на Карлоса, чем на чувствительного героя Гете, был недоволен, когда увидел, что актер, изображая его на сцене, рвет страсть в клочья и изрыгает кровавые угрозы!

События развиваются катастрофически. В то время как Бомарше мечет громы и молнии, умирает Мари, и

другая сестра винит в ее смерти не кого иного, как самого Бомарше, хотя она же встречала его раньше как спасителя! Теперь она считает, что именно Бомарше, сначала заставивший Клавиго покаяться, а затем не сумевший удержать его от новой измены, виноват в том, что сердце Мари не выдержало и она умерла от горя. Но с той же поспешностью, с какой она только что винила брата, Софи вдруг вспоминает о грозящей ему опасности и умоляет бежать: «сбереги себя ради нас!» (4, 153).

Пятый акт. Наступает ночь, осененная ужасом смерти. Действие начинается выносом гроба с прахом Мари Бомарше. Проходящий случайно мимо Клавиго с ужасом убеждается, что хоронят его возлюбленную. Он в отчаянии останавливает траурное шествие, падает на колени перед гробом, но тут появляется Бомарше, выхватывает шпагу, и завязывается поединок; Клавиго падает смертельно раненный, пытается прильнуть к гробу, Бомарше оттаскивает его; Клавиго признает справедливость постигшего его возмездия, он даже успевает попросить Карлоса спасти брата умершей возлюбленной.

Клавиго все же удается приблизиться к гробу, он берет руку мертвой. «Я добился ее руки! — восклицает он. — Ее холодной, мертвой руки! Ты — моя! И еще последний поцелуй, поцелуй жениха! Ах!» С этими словами Клавиго умирает.

Таков кровавый финал трагедии. Гете рассказывает, что она понравилась друзьям из дармштадтского кружка и имела успех на сцене в 1770—1780-е годы. С осуждением прозвучал лишь одинокий голос самого близкого друга Гете, Мерка: «Не смей больше писать такую дребедень, предоставь это другим» (3, 561).

Мерк увидел то, что теперь понятно всем: «Клавиго» бесконечно ниже «Геца фон Берлихингена» и по масштабности, и по художественным достоинствам, и по идейному содержанию.

Многое в стилистике «Клавиго» выглядит сегодня не только наивным, но и просто смешным. Однако вместе с тем нельзя не заметить, что по сравнению с «Гецем фон Берлихингеном» эта пьеса является весьма умелой по драматической композиции.

Экспозиция сразу приобретает напряженный характер. Действие развивается динамично.

В первом акте две сцены, и они вводят нас в две

противоположные среды: мир придворный, где делает карьеру Клавиго, и скромный мещанский мир сестер Бомарше. В мире Клавиго и Карлоса главной силой является здравый смысл и расчет, в мире сестер Бомарше — сердечные чувства.

Столкновение Бомарше и Клавиго создает поворот в действии: Клавиго в третьем акте возвращается в мир частных интересов, в котором царят душевность, любовь и добродетель. Но в четвертом акте происходит новая перипетия — вторичная измена Клавиго приводит к катастрофе, разыгрывающейся в пятом акте.

Действие строится вокруг одной ситуации, одного центрального конфликта и одного героя. Последовательность действия создает иллюзию его непрерывности, и можно себе представить, что оно длится как бы с утра и до поздней ночи.

Сцены Клавиго и Карлоса происходят, по-видимому, в кабинете первого, что должно создавать впечатление деловой и светской обстановки, тогда как сцены в доме Гильберта, где живут сестры Бомарше, овеяны атмосферой домашности, частного быта. Последний акт разыгрывается на улице, ночью, при свете факелов. Здесь на открытом месте происходит развязка борьбы двух столкнувшихся друг с другом миров: мы видим тут одновременно Клавиго, Карлоса и весь круг Бомарше. Все оказываются свидетелями кровавого финала.

Для концентрации действия предыстория сообщается во втором акте, там зритель узнает о том, как попали дочери французского купца Бомарше в Испанию: их взял из бедного и многодетного семейства богатый испанец. Там же рассказано о том, как познакомился с сестрами Бомарше молодой провинциал Клавиго, впервые попавший в столицу, как он полюбил младшую из сестер, как стал ее женихом и добился первого успеха в журналистике.

Изложение предыстории имеет весьма драматичный характер. Бомарше, не называя себя, обращается к Клавиго с просьбой помочь в беде и рассказывает о судьбе своей младшей сестры вплоть до того момента, когда Клавиго понимает, что предатель, против которого Бомарше ищет защиты, это он сам — Клавиго. Так просто и очень действенно построена сцена изобличения Клавиго.

Остается сказать о характерах. Все они, за исключением одного, просты, и каждый наделен одной-един-

ственной чертой: Гильберт — примерный муж, Софи — любящая сестра, Мари — страдающая и покинутая девушка, преисполненная любовью к Клавиго, Буэнко — безнадежно любящий Мари молодой человек, беззаветно ей преданный; один Сен-Жорж — спутник Бомарше и свидетель его первого объяснения с Клавиго — человек без лица.

Клавиго одной породы с Вейслингеном из «Геца фон Берлихингена». Известно признание Гете, что в этих персонажах он осудил собственную измену Фридерике Брион.

«Клавиго» — буржуазная, мещанская трагедия не только потому, что действие происходит в среде третьего сословия. Клавиго — человек этой среды, еще не обладающий возможностью возвышения в собственном мире. Для удовлетворения своих честолюбивых стремлений он должен попасть в придворную среду. В отличие от Вертера, которого при первой же попытке «осадили» и поставили на место, Клавиго оказался удачливее. Но вопрос для него стоял именно так: либо личное счастье в ограниченной мещанской среде, либо расцвет дарования в среде ему чуждой, в которую его, однако, готовы были принять за ум и дар речи.

Клавиго искренне любит Мари, но столь же сильно в нем честолюбие и стремление в полную меру применить к делу заложенные в нем природные способности. Он отнюдь не великий человек и в этом сродни Вертеру, хотя в отличие от него уже показал, на что он способен. Он мечется, поддается то чувству любви, то честолюбию. Его губит отсутствие цельности натуры, однако в самом конечном счете трагедия Клавиго не только психологическая, но и социальная, ибо дилемма, возникающая в его жизни, была порождена неравенством сословий. Эта сторона пьесы имела острое злободневное значение.

Решение драматического конфликта было типичным для искусства «бури и натиска». Клавиго осуждается за то, что он презрел чистые человеческие радости во имя суетного успеха при дворе. За эту вину он расплачивается жизнью. Бомарше в глазах молодого Гете — герой, он ведет себя доблестно, отстаивая честь и достоинство мечом.

«Клавиго» не вошел в число произведений, принесших Гете бессмертие. Патетика речей, звучащих в трагедии, увяла не далее как через какое-нибудь десятиле-

тие после ее написания. Замысел был воплощен поверхностно. Не в том беда, что герой, в сущности, незначительная личность, — в характере Клавиго нет глубины, он больше декламирует, чем чувствует. Перед нами скорее сценарий трагедии, чем сама трагедия. Если в «Гетце фон Берлихингене» Гете увлекался характерностью даже в ущерб действию, то здесь действие не дало проявиться характерности в полной мере. Великий лирик поспешил на лирику, и это особенно видно в характере Мари. Да и любовь Клавиго риторична. Риторика вообще преобладает в пьесе, а индивидуализации речи персонажей недостает.

«СТЕЛЛА»

Пусть сразу зазвучит для читателя лейтмотив этой пьесы для любящих», как обозначил в подзаголовке Гете «Стеллу».

Беседуют три женщины: героиня пьесы — покинутая возлюбленным Стелла, госпожа Зоммер и ее дочь Люция, только что познакомившаяся со Стеллой.

Госпожа Зоммер говорит, что путешествие сюда пробудило в ней воспоминания: «...в моей душе забрезжили отблески золотой поры юности и любви.

Стелла. Ах, эти первые дни любви! Нет, золотая пора, ты не отлетела на небеса! Ты еще витаешь у каждого сердца в те минуты, когда в нем раскрывается цветок любви.

Госпожа Зоммер (*беря ее за руки*). Какие возвышенные, какие прекрасные слова!

Стелла. Ваше лицо сияет, как лик ангела. Ваши щеки порозовели!

Госпожа Зоммер. А сердце! Как оно переполнено, как раскрывается перед вами!

Стелла. Вы любили! О, слава богу! Вы понимающая меня душа! Вы можете мне сочувствовать! Не взираете холодно на мои горести!..» (4, 171).

Если читатель настроится сразу же на этот лад, если он не будет холодно взирать на горести этих двух женщин, если ему не будет смешон их выпревший язык и он поверит в искренность и силу этих чувств, тогда он будет следить за перипетиями этой маленькой драмы со вниманием. Если же он не захочет понять, что перед ним не просто пьеса, а кусок живой действительности, какую она была в эпоху, недаром полу-

чившую название эпохи чувствительности, то ему лучше оставить в стороне это произведение Гете.

Печать времени ясно лежит на этой драме молодого Гете. Ее написал автор «Страданий юного Вертера», и язык чувств здесь тот же, что и в письмах Вертера его другу, только этим языком говорит не молодой человек, а молодая женщина, которую оставил возлюбленный и которая потеряла рожденную от него дочь. Она живет только воспоминаниями о своей любви:

«С т е л л а. Тысячелетия слез и скорби не могут перевесить блаженства первых взглядов, трепета, робкого шепота, близости, покорности... самозабвения... первого быстрого обжигающего поцелуя и успокоенных вздохов первого объятия... Сударыня, дорогая моя, вы задумались! Где же сейчас ваши мысли?» (4, 172). Эти слова обращены к другой героине пьесы — госпоже Зоммер.

Госпоже Цецилии Зоммер есть над чем задуматься. Ведь и она была когда-то счастлива, и в ее жизни была большая любовь. Она встретила человека, который ей стал бесконечно близок, они поженились, родилась дочь Люция. Но муж покинул ее внезапно, она осталась одна, без средств, без помощи и вот приехала к Стелле устроить свою дочь компаньонкой при ней.

Атмосфера любви, любовного томления, тоски, грусти об утерянном счастье с самого начала царит в этой пьесе, написанной Гете в двадцать шесть лет и опубликованной в 1776 году. Манера речи персонажей вполне в духе сентиментализма, тогда очень модного, но вскоре преодоленного молодым писателем. Как и «Клавиго», «Стелла» принадлежит к разряду «семейных драм». Здесь нет просторов германских земель, как в «Геце», действие является в подлинном смысле камерным, оно почти все происходит в доме Стеллы.

Как и «Клавиго», это хорошо построенная пьеса, в ней соблюдено единство времени и почти полное единство места. Фабула развивается стремительно, все более усложняя ситуацию. Оказывается, что обе женщины любили одного и того же мужчину, и сам он, Фернандо, появляется, намеренный вернуться к Стелле, но, увидев первую жену, вспоминает о своем чувстве к ней, об отцовском долге и оказывается в ужасном, поистине безвыходном положении, ибо любит обеих, и каждая достойна любви!

Фернандо в отчаянии «хватается за голову» (ремарка Гете). Его первая мысль о себе: «Разве я не несча-

стнее вас? Что можете вы требовать от меня?.. Где конец колебаниям? Тут или там!» — мечется он по комнате. Потом все же одумывается и сознает, что не он один страдает: «А они, эти две, эти три прекраснейших создания... Несчастливы из-за меня... несчастны без меня... Ах; еще несчастней со мной... Если бы я мог сетовать на судьбу, отчаиваться, молить о прощении... если бы мог провести хоть час в смутной надежде... и, лежа у их ног, вкушать отраду сочувствия моим горестям!..» (4, 193).

Эта реплика очень точно передает характер героя. Фернандо — человек, ставящий превыше всего удовлетворение своих желаний. Стремясь осуществить их, он не задумывается над последствиями. Когда же страсть удовлетворена и чувство остывает, он безжалостно расстаётся с недавним предметом обожания и быстро забывает о покинутой женщине.

Характер Фернандо вырисовывается отнюдь не с лучшей стороны. Почему же обе женщины так любят его? Потому что, когда его охватывает чувство любви, он буквально становится сам не свой. Любовь — пусть на время — возвышает его, делает прекрасным в глазах женщин, которым он отдает свое сердце. Цецилия восклицает: «Ах, мужчины, мужчины!» Стелла подхватывает ее слова и продолжает: «Они дают нам счастье и муки! Каким предвкушением блаженства переполняют они наше сердце! Какие новые незнакомые чувства и надежды зарождаются в душе, когда их бурная страсть передается нашему нерву!» Цецилия, страдающая дольше Стеллы, горестно замечает: «Мы верим мужчинам! В минуту страсти они обманывают сами себя; как же можем не быть обманутыми мы?» (4, 172).

И Гете вскоре дает возможность убедиться в этом. Вернувшийся Фернандо бросается к Стелле, он страстно обнимает ее, она в восторге.

Но вот проходит немного времени, он встречается первую жену... и тоже бросается к ее ногам, полный сознания своей вины перед ней. Но не только. Оказывается... но послушаем лучше его самого: «Я искал тебя, тебя, мою покинутую, мою дорогую! Даже здесь, в объятиях этого ангела, я не знал покоя, не знал радости. Все напоминало мне о тебе, о твоей дочери, после долгого и непонятного заблуждения мы свиделись, и я опять обнимаю тебя, моя дорогая, моя хорошая, моя жена» (4, 184).

Не шутка ли это драматурга или, быть может, пародия? Так можно воспринять подобное развитие действия теперь. Но в эпоху чувствительности зрители не смеялись.

Гете не видит в такой быстрой перемене ничего комического, а его герой переживает подлинную трагедию раздвоения. «Удар кинжала — вот исход, он положил бы конец всем страданиям, вверг бы меня в бесчувствие туманного небытия... О, вина, вина моя, каким тяжким бременем ложишься ты на меня в эту минуту. Покинуть обеих милых сердцу! А я в эту минуту, когда снова обрел их, сам себе не мил, сам себе жалок. Сердце разрывается!...» (4, 185).

«Пьеса для любящих» изображает не только любовь между мужчиной и женщиной, но и бескорыстные близкие отношения между женщинами. Цецилия уже успела полюбить Стеллу, а Стелла ее; Стелла питает нежность к дочери Фернандо и Цецилии. Высокие чувства владеют обеими женщинами-соперницами. Только соперничают они очень своеобразно: каждая готова отказаться от своего счастья ради счастья другой, думая при этом, что так будет лучше для Фернандо!

Стелла решает бежать, чтобы Фернандо мог спокойно соединиться с женой и дочерью. Но Цецилия останавливает ее: «Возьми половину того, кто безраздельно твой...» — говорит она Стелле. В финале обе женщины обнимают Фернандо. Стелла говорит ему: «Я твоя», — а Цецилия добавляет: «Мы обе твои». И на этом занавес падает.

Пьеса обошла многие сцены тогдашней Германии. Правда, кое-где она была встречена враждебно. Строгие моралисты и протестантские священники с полным основанием увидели в ней попрание священных основ брака. Для штюрмера Гете, однако, именно в свободе чувства и заключалась высшая нравственность. Именно так понимали произведение многие современники, сочувствовавшие Гете. Следующее поколение немецкой интеллигенции, придерживавшееся идеологии романтизма, тоже сочувствовало той апологии страсти, какая звучит в произведении молодого Гете.

Однако он сам, увидев постановку «Стеллы» тридцать лет спустя, посмотрел на свое творение иначе, чем в молодости. В 1806 году им был написан новый

финал — трагический: Фернандо стреляется, а Стелла принимает яд.

Означает ли новое окончание пьесы отказ от свободного взгляда на брак, выраженного в первом варианте «Стеллы»? Можно ли сказать, что в годы зрелости Гете отверг штюрмерское вольнодумство в отношении к буржуазной морали? Нет. Он перестал быть бунтарем, но с мещанским отношением к браку ни в коей мере не примирился. Более того, если вдуматься, то именно обязательства, налагаемые браком, становятся причиной гибели Стеллы и Фернандо.

«СТРАДАНИЯ ЮНОГО ВЕРТЕРА»

1

С первых же страниц романа читатель оказывается вовлеченным во внутренний мир героя, проникается глубочайшей симпатией к нему и становится поверенным его переживаний. Письма Вертера другу воспринимаются так, как если бы они были написаны нам, каждому из нас.

«Страдания юного Вертера» — самое интимное произведение Гете. Мы, конечно, понимаем, что герой — вымышленное лицо, но за ним видится сам Гете; нам ясно, что надо самому пережить подобное, иначе автор не мог бы с таким чувством выразить происходящее в душе героя.

Невольно отождествляя Гете с Вертером, едва ли не каждый читатель ощущает, что переживания героя свойственны и нам. Другие герои Гете интересны, вызывают восхищение, но на них мы всегда смотрим более или менее со стороны. Вертер входит в наши души как часть нас самих.

Уже краткое предуведомление «издателя» писем призывает читателя проникнуться уважением к уму и сердцу героя и пролить слезы над его участью, а затем сразу следуют письма героя, чарующие своим задушевым тоном. Автор этих писем без оглядки, полностью раскрывает свое сердце. Шаг за шагом рассказывает он, как прибыл в маленький городок; мы узнаем о смятении, владеющем его душой после какой-то сложной любовной истории, когда он бежал от двух девушек, увлеченных им, слышим о его жажде

одинокства; вместе с ним любимая окружающей природой, затем наступает роковой момент в его судьбе — он встречается с дочерью местного чиновника Лоттой и влюбляется в нее.

В немногих штрихах Вертер передает облик прелестной девушки и, главное, с такой выразительностью говорит о своем чувстве к ней, что строки книги пробуждают в каждом читающем воспоминание о его собственной самой большой любви в молодости.

Вертеру не суждено обрести взаимность. Лотта помолвлена, ее жених Альберт достойный молодой человек. Правда, он иного склада, чем Вертер, лишен его тонкой чувствительности, не столь мечтателен, но зато практичен и обеими ногами крепко стоит на земле.

Поняв безнадежность своей страсти, Вертер покидает город, становится чиновником при дипломатической миссии маленького государства, но не находит утешения в службе, которая связана для него не только с бессмысленной работой, но и с унижительным положением, ибо он, как бюргер, человек низшего сословия, чужой в аристократической среде, хотя умом и талантами превосходит тех, кто выше его по социальному положению.

Решив вернуться в городок, он находит Лотту уже замужем за Альбертом. Страсть его от этого не гаснет, а еще более возрастает, становится болезненной. Продолжая встречаться с любимой, которая расположена к нему дружески, Вертер однажды в порыве чувства заключает ее в объятия; хотя она горячо отвечает на его поцелуй, рассудок заставляет ее опомниться, и она запрещает ему видаться с нею. В отчаянии Вертер кончает самоубийством, стреляясь из пистолета, одолженного им у Альберта.

Если на протяжении большей части рассказа читатель узнает о происходящем из писем Вертера, то к концу повествование ведется от имени неназванного «издателя» писем героя. Здесь изложение становится более сухим, но временами даже «издатель» не в состоянии удержаться от эмоциональных выражений, когда речь заходит о чувствах, волновавших Вертера.

В автобиографии Гете подал повод думать, будто «Страдания юного Вертера» были написаны им под непосредственным впечатлением его неудачной любви к Шарлотте Буфф, с которой он познакомился вскоре после приезда в Вецлар в 1772 году. Любовь к Лотте длилась всего около четырех месяцев, с июня по сентябрь этого года. По его собственному признанию, он не скрывал свою страсть, но поведение Шарлотты и ее жениха убедило его, что «с этим приключением надо покончить», и он «решил уехать по доброй воле», прежде чем его прогонят «невыносимые обстоятельства» (3, 468).

Гете рассказал в мемуарах, что одно время он носился с мыслью о самоубийстве, но потом «отбросил свою дурацкую ипохондрию и решил — надо жить. Чтобы с достаточной бодростью осуществить это намерение, мне, однако, нужно было справиться с некоей поэтической задачей: высказать все свои чувства, мысли и мечтания касательно упомянутого отнюдь не маловажного предмета (то есть самоубийства. — А. А.). Для этой цели я собрал воедино все элементы, уже несколько лет не дававшие мне покоя, и постарался с полной ясностью представить себе случаи, более других меня угнетавшие и тревожившие; но все они упорно не отливались в форму: мне недоставало события — фабулы, в которой я мог бы их воплотить.

Внезапно я услышал о смерти Иерусалема¹, и сразу за первой вестью пришло точнейшее и подробнейшее описание рокового события. В это же самое мгновение созрел план «Вертера»; составные части целого устремились со всех сторон, чтобы слиться в плотную массу... Удержать редкостную добычу, отчетливо увидеть перед собой произведение со столь значительным и многообразным содержанием, разработать его во всех частях мне было тем важнее, что я опять попал в весьма досадное и еще более безнадежное, чем в Вецларе, положение» (3, 494).

Это признание раскрывает, как складывался за-

¹ Карл Вильгельм Иерусалем, молодой чиновник и литератор, был на два года старше Гете и жил в Вецларе одновременно с ним. Он покончил самоубийством из-за безответной любви к замужней женщине. Как и герой романа Гете, он, будучи бюргером, страдал от высокомерия аристократов.

мысел «Страданий юного Вертера». Все в романе основано на подлинных фактах, на личных переживаниях Гете, на истории Иерусалема, на наблюдениях над окружающими. «Многообразие», о котором говорит Гете, имеет в виду не внешние события — их совсем немного в романе, — а чувства, настроения, интересы — словом, духовный мир героя, изображение которого составляет главное содержание «Страданий юного Вертера».

В рассказе Гете дело выглядит так, будто неудачная любовь к Шарлотте, любовь к еще одной женщине и самоубийство Иерусалема следовали непосредственно друг за другом. Между тем все обстояло несколько иначе.

Гете расстался с Шарлоттой и ее мужем Кестнером в сентябре 1772 года. Той же осенью он познакомился с семьей писательницы Софи Ларош и воспылал нежными чувствами к ее семнадцатилетней дочери Максимилиане (близкие называли ее Максе). 30 октября покончил самоубийством Иерусалем. В январе 1774 года Максе была выдана за купца Брентано. Брак оказался несчастливym. Гете часто бывал в ее доме, мужу это весьма не понравилось, и он изгнал поклонника своей жены.

Твердо установлено, что Гете принялся за создание романа в феврале 1774 года и через четыре недели завершил его. Таким образом, прошло года полтора после смерти Иерусалема, прежде чем Гете начал писать свое произведение, а история с Максимилианой произошла как раз в начале 1774 года; тогда и был создан роман.

Вопроса о хронологии событий не стоило бы касаться ради того, чтобы исправить неточность в рассказе Гете. Важнее другое. Несмотря на кажущееся прямое соответствие между Гете и его героем, на самом деле «Страдания юного Вертера» — отнюдь не автобиографический рассказ и не исповедь, хотя роман нередко производит именно такое впечатление.

Как подлинный художник, Гете профильтровал свой жизненный опыт, соединил две любовные истории в одну, наделил героя некоторыми своими чертами и переживаниями, но внес в его характер и черты несвойственные себе, взяв их у Иерусалема.

Внешняя канва событий близка к тому, как развивались отношения между Шарлоттой Буфф и Гете,

но не случайно и она, и Кестнер были обижены и раздражены, когда прочитали «Страдания юного Вертера»: им показалось, что Гете исказил отношения между ними тремя; эти люди, подобно многим читателям, видели в романе просто изложение того, что было в действительности. Гете с трудом успокоил их обещанием исправить «неточности» во втором издании.

Но он не скоро принялся за эту работу. Лишь в 1787 году, тринадцать лет спустя и через двенадцать лет после того, как он поселился в Веймаре, Гете кое-что изменил в романе, но, конечно, не столько ради друзей, сколько из-за того, что многое изменилось в нем самом и он захотел произвести изменения в стиле, композиции и характеристиках персонажей. Из языка романа исчезла намеренная неправильность речи, характерная для стиля «бури и натиска»; была смягчена характеристика Альберта; введена история работника, совершившего убийство из ревности. Но, пожалуй, главное состояло в том, что рядом штрихов Гете сделал повествование более объективным, тогда как в первом варианте почти все было показано так, как оно виделось Вертеру.

Второй вариант стал каноническим, так как Гете включил его в собрание своих сочинений. С тех пор читатели знакомятся с первым романом Гете не совсем в том виде, в каком он буквально потряс современников. Но изменения не были столь радикальными, чтобы лишить роман той страсти, непосредственности, того ощущения молодости, которые пронизывают этот самый лиричный из романов Гете. Мы рассматриваем роман в том виде, в каком Гете его оставил на суд поколений в годы зрелости.

3

Сила любви, поднимающейся на самую вершину страсти, нежная, ранимая душа, восхищение природой, тонкое чувство красоты — эти черты Вертера являются общечеловеческими, и они сделали его одним из любимейших героев мировой литературы. Но не только они.

Близок Вертер многим людям и своими страданиями, своей неудовлетворенностью. Особенно людям молодым, ибо они, подобно ему, крайне остро и тяже-

ло переживают неудачи и мучаются, когда жизнь не оправдывает их ожиданий.

Если этим Вертер подобен многим, то в другом он герой того склада, какой был особенно близок самому Гете. Хотя Вертер во многом похож на интеллигентных молодых бюргеров 1770-х годов, вместе с тем он наделен качеством совершенно гетевским. У Вертера мирообъемлющая душа. Он глубоко ощущает свою связь со вселенной. Ему равно близки небеса с их могучими стихиями, и муравей, ползущий в траве, и даже камень, валяющийся на дороге. Таково коренящееся в самых глубинах души его мироощущение. Всеми фибрами, кончиками нервов ощущает Вертер мировую жизнь.

Он человек чувства, у него есть своя религия, и в этом он подобен самому Гете, который с юных лет воплощал свое меняющееся мироощущение в созданных его воображением мифах. Вертер верит в бога, но это совсем не тот бог, которому молятся в церквях. Его бог — это незримая, но постоянно ощущаемая им душа мира. Верование Вертера близко к гетевскому пантеизму, но не полностью сливается с ним и не может слиться, ибо Гете не только чувствовал мир, но и стремился познать его. Вертер — это наиболее полное воплощение того времени, которое получило название эпохи чувствительности.

Средствами своего искусства Гете сделал так, что история любви и мук Вертера сливается с жизнью всей природы. Хотя по датам писем Вертера видно, что от встречи с Лоттой до смерти проходит два года, Гете сжал время действия, и сделал это так: встреча с Лоттой происходит весной, самое счастливое время любви Вертера — лето; самое мучительное для него начинается осенью, последнее предсмертное письмо он написал Лотте 21 декабря. Так, подобно мифическим героям первобытных времен, в судьбе Вертера отражаются расцвет и умирание, происходящие в природе.

Пейзажи в романе постоянно намекают на то, что судьба Вертера выходит за рамки обычной истории неудачной любви. Она проникнута символичностью, и широкий вселенский фон его личной драмы придает ей поистине трагический характер.

На наших глазах развивается сложный процесс душевной жизни героя. Сколько радости, жизнелюбия, наслаждения красотой и совершенством мироздания

звучит в удивительном по своему лиризму письме от 10 мая, в котором Вертер описывает, как он, лежа в высокой траве, наблюдает тысячи всевозможных былинки, червяков и мошек; в этот миг он чувствует «близость всемогущего, создавшего нас по своему подобию, веяние вселяющего, судившего нам парить в вечном блаженстве...» (6, 10).

Но вот Вертер начинает сознавать безнадежность своей любви к Лотте, и меняется его мироощущение. 18 августа он пишет: «Могучая и горячая любовь моя к живой природе, наполнявшая меня таким блаженством, превращая для меня в рай весь окружающий мир, теперь стала моим мучением... зрелище бесконечной жизни превратилось для меня в бездну вечно отверстой могилы» (6, 43, 44).

Предвестием катастрофы полна одна из декабрьских ночей, когда из-за оттепели река вышла из берегов и затопила ту самую долину, которую Вертер так вдохновенно описал в письме 10 мая: «Страшно смотреть сверху с утеса, как бурлят при лунном свете стремительные потоки, заливая все вокруг; рощи, поля и луга и вся обширная долина — сплошное море, бушующее под рев ветра!.. Стоя над пропастью, я простирал руки, и меня влекло вниз! Вниз! Ах, какое блаженство сбросить туда вниз мои муки, мои страдания!» (6, 82).

Божество, казавшееся Вертеру раньше таким благим, дарящим одну лишь радость, преобразилось в его глазах. «Отец мой, неведомый мне! Отец, раньше заполнявший всю мою душу и ныне отвративший от меня свой лик! Призови меня к себе!» (6, 75) — восклицает Вертер, для которого небеса стали обителью смерти.

Так Вертер становится первым провозвестником мировой скорби в Европе, задолго до того, как ею проникнется значительная часть романтической литературы.

Причина мук и глубокой неудовлетворенности Вертера жизнью не только в несчастной любви. Пытаясь излечиться от нее, он решает попробовать силы на государственном поприще, но, как бюргеру, ему могут

предоставить только скромный пост, никак не соответствующий его способностям. Формально его работа — чисто секретарская, но фактически он должен думать и составлять деловые бумаги за своего шефа. Посланник, при котором состоит Вертер, — педантичный дурак, «вечно недоволен собой, а потому и на него ничем не угодишь. У меня работа спорится, и пишу я сразу набело. А он способен возвратить мне бумагу и сказать: «Недурно, но посмотрите-ка еще раз — всегда можно найти более удачное выражение и более правильный оборот» (6, 52). Сам он, конечно, ни на что не способен, но от подчиненного требует совершенства.

Раздраженный молодой человек уже собрался было подать в отставку, однако его отговорил и приободрил министр. Он, по словам Вертера, отдал «должное юношескому задору, проглядывающему в моих сумасбродных¹ идеях о полезной деятельности, о влиянии на других и вмешательстве в важные дела», но предложил эти идеи «смягчить и направить по тому пути, где они найдут себе верное применение и окажут плодотворное действие!» (6, 56—57). Даже умерив пыл, Вертер все же не смог ничего осуществить. Произошел инцидент, положивший конец его неудачно начавшейся службе.

Граф К., оказывавший ему покровительство, пригласил его к себе на обед. То была высокая честь для скромного чиновника и бюргера. Ему следовало после обеда удалиться, дабы не мешать аристократическому обществу, собравшемуся для времяпрепровождения, но он этого не сделал. Тогда граф оказался вынужденным сказать ему об этом, то есть, попросту говоря, выгнать Вертера, одновременно, впрочем, прося его извинить «наши дикие нравы» (6, 58). Слух о происшествии мгновенно распространился по городу, и до Вертера дошло, что о нем говорят: «Вот до чего доводит заносчивость, когда люди кичатся своим ничтожным умишком и считают, что им все дозволено» (6, 59).

Оскорбленный Вертер покидает службу и уезжает в родные места. Он вспоминает там юность, и им овладевают горестные мысли: «Тогда, в счастливом

¹ Überspannte. Я бы перевел это скорее как «крайние», «чрезмерные». — А. А.

неведении, я рвался в незнакомый мне мир, где чаял найти столько пищи для сердца, столько радостей, насытить и умиротворить мою алчущую, мятущуюся душу. Теперь, мой друг,— пишет он,— я возвратился из дальнего мира с тяжким бременем несбывшихся надежд и разрушенных намерений» (6, 61).

Скорбь Вертера вызвана не только неудачной любовью, но и тем, что как в личной жизни, так и в жизни общественной пути для него оказались закрытыми. Драма Вертера является социальной. Такова была судьба целого поколения интеллигентных молодых людей из бюргерской среды, не находивших применения своим способностям и знаниям, вынужденных влачить жалкое существование гувернеров, домашних учителей, сельских пасторов, мелких чиновников.

Во втором издании романа, текст которого теперь обычно печатают, «издатель» после письма Вертера от 14 декабря ограничивается кратким заключением: «Решение покинуть мир все сильнее укреплялось в душе Вертера в ту пору, чему способствовали разные обстоятельства» (6, 83).

В первом издании об этом было сказано ясно и четко: «Обиду, нанесенную ему во время пребывания в посольстве, он не мог забыть. Он вспоминал ее редко, но когда происходило нечто напоминавшее о ней хотя бы отдаленным образом, то можно было почувствовать, что его честь оставалась по-прежнему задетой и что это происшествие возбудило в нем отвращение ко всяким делам и политической деятельности. Тогда он полностью предавался той удивительной чувствительности и задумчивости, которую мы знаем по его письмам; им овладевало бесконечное страдание, которое убивало в нем последние остатки способности к действию. Так как в его отношениях с прекрасным и любимым существом, чей покой он нарушил, ничего не могло измениться и он бесплодно расточал силы, для применения которых не было ни цели, ни охоты,— это толкнуло его в конце концов на ужасный поступок»¹.

Можно предположить, что, будучи веймарским министром, Гете счел нетактичным сохранить это место романа, но мы не станем настаивать на таком объяснении. Важно другое. Даже без столь недвусмыслен-

¹ Goethe. Poetische Werke. Berliner Ausgabe, Bd. 9, 1970, S. 95.

ного разъяснения причин трагедии Вертера она осталась трагедией социальной. Начальные письма второй части не нуждаются в комментариях, чтобы понять их острый политический смысл. Хотя Гете показал лишь отдельные черты действительности, этого было достаточно, чтобы современники почувствовали враждебность автора феодальному строю.

Вообще мы крайне сузили бы социальный смысл романа, сочтя, что общественное звучание в нем присуще только сценам участия Вертера в государственных делах. Для читателей переживания героя имели не только личный смысл. Раскованность его чувств, их сила, любовь к природе — все это выдавало в нем человека нового склада, поклонника учения Руссо, революционизировавшего все мышление современного ему мира. Читателям конца XVIII века не было необходимости называть источник идей Вертера. Первое поколение читателей романа, во всяком случае значительная часть его, знало «Новую Элоизу» (1761) Руссо, где рассказана история, во многом похожая на гетевский роман, читателям был известен и трактат женевского мыслителя «Рассуждение о происхождении и основаниях неравенства между людьми» (1754). Идеи этих книг витали в воздухе, и Гете не было необходимости подчеркивать связь героя и свою собственную с передовыми идеями времени.

Прекрасно написал об этом Томас Манн: «Нелегкое дело — проанализировать состояние умов, лежавшее в основе европейской цивилизации той эпохи. С исторической точки зрения это было предгрозовое состояние, предчувствие очистившей воздух французской революции; с точки же зрения культурно-исторической это была эпоха, на которую Руссо наложил печать своего мечтательно-мятежного духа. Пресыщение цивилизацией, эмансипация чувства, будоражащая умы, тяга назад, к природе, к естественному человеку, попытки разорвать путы окостеневшей культуры, возмущение условностями и узостью мещанской морали — все это вкуче породило внутренний протест против того, что ограничивало свободное развитие личности, а фанатическая, безудержная жажда жизни вылилась в тяготение к смерти. В обиход вошла меланхолия, пресыщение однообразным ритмом жизни»¹.

¹ Манн Томас. Собр. соч. в 10-ти томах, т. 10, с. 234.

В эту предреволюционную эпоху личные чувства и настроения в смутной форме отражали глубокое недовольство существующим строем. Любовные страдания Вертера имели не меньшее общественное значение, чем его насмешливые и гневные описания аристократического общества. Даже жажда смерти и самоубийство звучали вызовом обществу, в котором думающему и чувствующему человеку нечем было жить. Вот почему этот, казалось бы, такой чисто немецкий роман приобрел не менее горячих поклонников во Франции, и среди них был, как известно, скромный артиллерийский офицер Наполеон Бонапарт, по его собственному признанию, семь раз прочитавший «Страдания юного Вертера».

Центральный конфликт романа воплощен в противоположности Вертера и его счастливого соперника. Их характеры и понятия о жизни совершенно различны. В первом издании жених Лотты был изображен более темными красками, в окончательном тексте Гете смягчил его портрет, и это придало бо́льшую убедительность не только образу, но всему роману. В самом деле, будь Альберт воплощением душевной сухости, как могла бы Лотта полюбить его? Но и в несколько смягченной форме Альберт остался антагонистом Вертера.

Вертер не может не признать: «Альберт вполне заслуживает уважения. Его сдержанность резко отличается от моего беспокойного нрава, который я не умею скрывать. Он способен чувствовать и понимать, какое сокровище Лотта. По-видимому, он не склонен к мрачным настроениям...» (6, 36). «Бесспорно, лучше Альберта нет никого на свете» (6, 38), — восторженно отзываясь о нем Вертер, проявляя свойственную ему крайность суждений. Однако у него есть для этого серьезное основание. Альберт не мешает ему встречаться с Лоттой, более того, они дружески обмениваются мнениями о ней. Он, по словам Вертера, «никогда не омрачает моего счастья сварливыми выходками, а, наоборот, окружает меня сердечной дружбой и дорожит мною больше, чем кем-нибудь на свете после Лотты!» (6, 38).

Такими идиллическими были отношения между Кестнером, Шарлоттой и Гете по описанию, которое есть в «Поэзии и правде» (см. 3, 457—459). Их переписка свидетельствует о том, что Гете и Кестнер

были близки друг другу по взглядам. Не то в романе. Уже в приведенных словах Вертера отмечено кардинальное различие темпераментов. Но они расходятся также и по взглядам на жизнь и — смерть!

В письме Вертера от 18 августа подробно рассказано о серьезной беседе, которая произошла между друзьями, когда Вертер, прося одолжить ему пистолеты, шутя приставил один из них к виску, Альберт предостерег, что это опасно делать, и хотел что-то добавить. «Впрочем», — сказал он, и Вертер замечает: «...я его очень люблю, пока он не примется за свои «впрочем». Само собой понятно, что из каждого правила есть исключения. Но он до того добросовестен, что, высказав какое-нибудь, на его взгляд, опрометчивое, непроверенное общее суждение, тут же засыплет тебя оговорками, сомнениями, возражениями, пока от сути дела ничего не останется» (6, 39).

Однако в споре о самоубийстве, возникающем между ними, Альберт придерживается твердой точки зрения: самоубийство — безумие. Вертер возражает: «Для всего у вас готовы определения; то безумно, то умно, это хорошо, то плохо!.. Разве вы вникли во внутренние причины данного поступка? Можете ли вы с точностью проследить ход событий, которые привели, должны были привести к нему? Если бы вы взяли на себя этот труд, ваши суждения не были бы так опрометчивы» (6, 39).

Поразительно, насколько мастерски подготавливает Гете финал романа, ставя проблему самоубийства задолго до того, как герой приходит к мысли уйти из жизни. Вместе с тем сколько здесь скрытой иронии по отношению к критикам и читателям, которые не заметят того, что сделало неизбежным выстрел Вертера.

Альберт твердо убежден: «...некоторые поступки всегда безнравственны, из каких бы побуждений они ни были совершены» (6, 39). Его нравственные понятия догматичны, при всем том что он хороший человек.

Психический процесс, доводящий до самоубийства, с большой глубиной охарактеризован Вертером: «Человек может сносить радость, горе, боль лишь до известной степени, а когда эта степень превышена, он гибнет... Посмотри на человека с его замкнутым внутренним миром: как действуют на него впечатления, какие навязчивые мысли пускают в нем корни, пока все растущая страсть не лишит его всякого само-

обладания и не доведет до гибели» (6, 41). Какая ирония! Еще не зная, что с ним будет, Вертер совершенно точно предвосхищает свою судьбу!

Спор, однако, обнаруживает не только расхождение во взглядах на самоубийство. Речь идет о критериях нравственной оценки поведения человека. Альберт твердо знает, что хорошо и что плохо. Вертер отвергает такую мораль. Поведение человека определяется, по его мнению, природой. «Человеческой природе положен определенный предел, — заявляет он. — ...мы считаем смертельной болезнью, когда силы человеческой природы отчасти истощены, отчасти настолько надорваны, что поднять их и какой-нибудь благодетельной встряской восстановить нормальное течение жизни нет возможности» (6, 41). То же самое относится и к духовной сфере человека: «Тщетно будет хладнокровный, разумный приятель анализировать состояние несчастного, тщетно будет увещевать его! Так человек здоровый, стоящий у постели больного, не вольет в него ни капли своих сил» (6, 41). Такова естественная мораль, нравственность, исходящая из человеческой природы и из индивидуальности. Более того, как утверждает Вертер, «мы имеем право по совести судить лишь о том, что прочувствовали сами» (6, 41).

Какое положение занимает между двумя любящими ее мужчинами Лотта?

Она — воплощение женственности. Еще не став матерью, она уже в полной мере проявляет материнский инстинкт. В ней сильно развито чувство долга, но не формального, а опять-таки природного. Она — дочь, мать, невеста и станет хорошей женой не в силу предписаний морали, а по зову чувства.

Узнав об одном самоубийстве из ревности, Вертер поражается: «Любовь и верность — лучшие человеческие чувства — привели к насилию и убийству» (6, 79). Самого Вертера прекрасное чувство тоже довело до ужасного состояния.

Ничто подобное, однако, не может произойти с Лоттой. Ей свойственна сдержанность, умеренность, и поэтому она нашла в Альберте того человека, который составит ее счастье. Вместе с тем она питает к Вертеру искреннюю симпатию. Она не была бы женщиной, если бы ей не льстило поклонение Вертера. Ее чувство находится на той тонкой грани, когда

оно могло бы при известных условиях перерасти в нечто большее. Но именно врожденное, естественное сознание долга не дает ей перейти за эту грань. Вертер дорог ей общностью их восприятия прекрасного, поэтичностью его натуры, тем, что опекаемые ею дети любят его. Она могла бы любить его так всегда, не попытайся он преступить за грань, положенную ею.

Вертер весь чувство, страсть; Лотта — воплощение чувства, умеряемого сознанием естественного долга. Альберт — человек рассудка, придерживающийся буквы нравственных предписаний и закона.

Конфликт двух отношений к жизни и нравственности между Вертером и Альбертом в начале имеет, если угодно, лишь теоретическое значение. Но он перестает быть отвлеченным спором, когда решается судьба крестьянина, совершившего убийство из ревности. Вертер «так понимал всю глубину его страдания, так искренне оправдывал его даже в убийстве, так входил в его положение, что твердо рассчитывал внушить свои чувства и другим» (6, 80). Альберт резко возражал Вертеру и порицал его за то, что он берет под защиту убийцу, «затем указал, что таким путем недолго упразднить все законы и подорвать устои государства...» (6, 80). Здесь со всей ясностью обнаруживается, что апология чувства у Руссо и деятелей «бури и натиска» имела отнюдь не только психологическое значение. Заметим, что Вертер разумом понял доводы Альберта, и все же у него было такое чувство, что, допустив и признав их правоту, «он отречется от своей внутренней сущности» (6, 80). С этого момента отношение Вертера к Альберту резко изменилось: «Сколько бы я ни говорил и ни повторял себе, что он честный и добрый, — ничего не могу с собой поделать, — меня от него с души воротит; я не в силах быть справедливым» (6, 81).

Есть, однако, в романе еще один персонаж, которого нельзя обойти вниманием. Это — «издатель» писем Вертера. Кто он, неизвестно. Может быть, друг Вертера Вильгельм, которому адресованы все письма героя. Может быть, другое лицо, которому Вильгельм передал сердечные излияния друга. Важно не это, а его отношение к Вертеру. Он сохраняет строгую объективность рассказчика, сообщающего только факты. Но иногда, передавая речи Вертера, он воспроиз-

водит тональность, присущую поэтической натуре героя.

Роль «издателя» становится особенно важной в конце повествования, когда излагаются события, предшествующие смерти героя. От «издателя» мы узнаем и о похоронах Вертера.

5

Вертер — первый герой Гете, у которого две души. Цельность его натуры только кажущаяся. С самого начала в нем ощущается и способность радоваться жизни, и глубоко коренящаяся меланхолия. В одном из первых писем Вертер пишет другу: «Недаром ты не встречал ничего переменчивей, непостоянней моего сердца... Тебе столько раз приходилось терпеть переходы моего настроения от уныния к необузданным мечтаниям, от нежной грусти к пагубной пылкости!» (6, 10).

У Вертера есть порывы, роднящие его с Фаустом, его удручает, что «творческие и познавательные силы человека» ограничены «тесными пределами» (6, 13), но наряду со смутным желанием вырваться из этих пределов в нем еще сильнее стремление замкнуться: «Я ухожу в себя и открываю целый мир!» (6, 13).

Наблюдая себя, он делает открытие, снова обнаруживающее присущую ему двойственность: «...как сильна в человеке жажда бродяжничать, делать новые открытия, как его манят просторы; но наряду с этим в нас живет внутренняя тяга к добровольному ограничению, к тому, чтобы катиться по привычной колее, не оглядываясь по сторонам» (6, 25).

Натуре Вертера присущи крайности, и он признается Альберту, что ему гораздо приятнее выходить за рамки общепринятого, чем подчиняться рутине повседневности. «Ах вы, разумники! — восклицает Вертер, решительно отгораживаясь от рассудительной трезвости Альберта. — Страсть! Опыянение! Помешательство!.. Я не раз бывал пьян, в страстях иногда доходил до грани безумия и не раскаиваюсь ни в том, ни в другом...» (6, 40).

В глазах Альберта неистовство Вертера — слабость. Но бурный гений — а именно таким предстает он в этот момент — отвергает такое обвинение, отнюдь не случайно приводя политический довод: «Если народ,

стонущий под нестерпимым игом тирана, наконец взбунтуется и разорвет свои цепи — неужто ты назовешь его слабым?» (6, 40).

Вся беда, однако, в том, что именно этого не делает немецкий народ и одиночкам, подобным Вертеру, приходится ограничиваться экстравагантным поведением в быту, вызывая возмущение мещан. Трагедия Вертера в том, что кипящим в нем силам не оказывается применения. Под влиянием неблагоприятных условий его сознание становится все более болезненным. Вертер часто сопоставляет себя с людьми, вполне уживающимися с тем строем жизни, который господствует. Таков и Альберт. Но Вертер так жить не может. Несчастливая любовь усугубляет его склонность к крайностям, резкие переходы из одного душевного состояния в противоположное, изменяет его восприятие окружающего. Было время, когда он «чувствовал себя словно божеством» (6, 44) посреди буйного изобилия природы, теперь же даже старание воскресить те невыразимые чувства, которые раньше возвышали его душу, оказывается болезненным и заставляет вдвойне ощутить весь ужас положения.

Письма Вертера с течением времени все более выдают нарушение его душевного равновесия. «Мои деятельные силы разладились, и я пребываю в какой-то тревожной апатии, не могу сидеть сложа руки, но и делать ничего не могу. У меня больше нет ни творческого воображения, ни любви к природе, и книги противны мне» (6, 45). «Я чувствую, что судьба готовит мне суровые испытания» (6, 51). После оскорбления со стороны аристократов: «Ах, я сотни раз хватался за нож, чтобы облегчить душу; рассказывают, что существует такая благородная порода коней, которые по инстинкту прокусывают себе вену, чтобы легче было дышать, когда их чересчур разгорячат и загонят. Мне тоже часто хочется вскрыть себе вену и обрести вечную свободу» (6, 60). Он жалуется на мучительную пустоту в груди, его не в состоянии утешить религия, он чувствует себя «загнанным, обессиленным, неудержимо скатывающимся вниз» (6, 72) и даже осмеливается сравнивать свое положение с муками распятого Христа (6, 72).

Признания Вертера подкрепляет свидетельство «издателя»: «Тоска и досада все глубже укоренялись в душе Вертера и, переплетаясь между собой, мало-

помалу завладели всем его существом. Душевное равновесие его было окончательно нарушено. Лихорадочное возбуждение потрясало весь его организм и оказывало на него губительное действие, доводя до полного изнеможения, с которым он боролся еще отчаяннее, чем со всеми прочими напастьми. Сердечная тревога подтачивала все прочие духовные силы его: живость, остроту ума; он стал несносен в обществе, несчастье делало его тем несправедливее, чем несчастнее он был» (6, 77). Сообщается также «о его смятении и муках, о том, как, не зная покоя, метался он из стороны в сторону, как опостылела ему жизнь...» (6, 81).

Самоубийство Вертера явилось естественным концом всего пережитого им, оно было обусловлено особенностями его натуры, в которой личная драма и угнетенное общественное положение дали перевес болезненному началу. В конце романа одной выразительной деталью еще раз подчеркнуто, что трагедия Вертера имела не только психологические, но и социальные корни. «Гроб <Вертера> несли мастеровые. Никто из духовенства не сопровождал его» (6, 102).

6

Роман молодого Гете был превратно понят многими современниками. Как известно, он вызвал несколько самоубийств. А каким было отношение самого Гете к вопросу о самоубийстве?

Гете признавался, что одно время им самим владело желание наложить на себя руки. Он преодолел это настроение способом, не раз выручавшим его в тягостные моменты жизни: дал поэтическое выражение тому, что мучило его. Работа над романом помогла Гете преодолеть меланхолию и мрачные мысли.

Но им руководили отнюдь не только личные переживания. Как уже было сказано, Гете уловил умонастроение, владевшее многими людьми его поколения, и очень точно объяснил причину необыкновенного успеха «Страданий юного Вертера». «Действие моей книжечки было велико, можно сказать, даже огромно — главным образом потому, что она пришлась ко времени. Как клочка тлеющего трута достаточно, чтобы взорвать большую мину, так и здесь взрыв, происшедший в читательской среде, был столь велик, что

юный мир уже сам подкопался под свои устои, потрясение же было таким большим потому, что у каждого скопился избыток взрывчатого материала...» (3, 498). Гете писал также о «вертеровском» поколении: «...мучась неудовлетворенными страстями, не получая извне ни малейшего побуждения к сколько-нибудь значительным поступкам, не видя перед собою ничего, кроме надежды как-нибудь продержаться в тягучей, безвдохновенной бюргерской жизни, молодые люди в мрачном своем высокомерии сроднились с мыслью расстаться с жизнью, если она уж слишком им наскучит...» (3, 492).

Сам Гете, как мы знаем, преодолел такое состояние духа. Он считал его выражением «болезненного юношеского безрассудства» (3, 492), хотя отлично понимал, как могло возникнуть такое умонастроение. Роман был написан с целью показать судьбу Вертера как трагедию. В произведении достаточно выразительно подчеркнут мучительный болезненный характер переживаний героя. Гете, однако, не счел нужным присовокупить к своему роману поучительные тирады, он отвергал морализаторство просветителей.

Его роман был самым высоким художественным выражением принципа характерности. Вертер — живой человеческий образ, его личность раскрыта всесторонне и с большой психологической глубиной. О крайностях поведения героя сказано с достаточной ясностью.

В числе тех, кто не вполне понял значение романа, оказался не кто иной, как сам Лессинг, которого Гете высоко чтит. Напомним, что, когда Вертер застрелился, на столике в его комнате нашли раскрытой трагедию Лессинга «Эмилия Галотти» (деталь не придумана Гете: именно эта книга лежала в комнате Иерузалема).

В драме Лессинга честный и добродетельный Одоардо убивает свою дочь Эмилию, чтобы она не стала наложницей герцога, а затем закалывает себя.

Казалось бы, именно Лессинг должен был понять, что бывают ситуации, когда самоубийство становится оправданным. Но как раз с концовкой романа великий просветитель не согласился. «Тысячу раз спасибо за удовольствие, которое Вы доставили мне, прислав роман Гете, — писал он приятелю через месяц после выхода книги. — Я возвращаю его на день раньше,

с тем чтобы другие как можно скорее могли получить такое же удовольствие.

Боюсь, однако, как бы такое горячее произведение не принесло больше зла, чем добра; не кажется ли Вам, что следовало бы добавить к нему охлаждающее заключение? Парочку намеков на то, каким образом Вертер приобрел столь причудливый характер; надо предостеречь других подобных юношей, которых природа наделила такими же склонностями. Такие люди могут с легкостью поверить, будто прав тот, кто вызывает у нас столь большое сочувствие»¹.

Высоко оценив достоинства романа, признав его большую впечатляющую силу, Лессинг ограниченно понял смысл «Страданий юного Вертера», увидев в книге только трагедию несчастливой любви. Ему, просветителю, полному боевого духа, стремившемуся возбудить активность народа, хотелось, чтобы герой не сложил в бессилии руки, и тем более не наложил их на себя, а восстал бы на существующий строй. «Как Вы думаете, — многозначительно спрашивал Лессинг своего приятеля, — стал бы какой-нибудь молодой римлянин или грек кончать самоубийством *так и по такой причине?* Конечно, нет. Они знали, как избегать крайностей любви, и во времена Сократа такое любовное неистовство, доводящее до нарушения законов природы, вряд ли простили бы даже девушке. Такие мнимо великие, ложно благородные оригиналы порождаются нашей христианской культурой, весьма изощряющейся в том, чтобы превратить телесную потребность в духовную возвышенность». Лессинг всегда осуждал христианскую религию за проповедуемую ею мораль покорности и отдавал предпочтение гражданственности и воинственному духу античности. Поэтому он в заключение высказал пожелание: «Итак, милейший Гете, надо бы дать заключительную главку, и чем циничнее, тем лучше!»²

Нет сведений о том, дошел ли отзыв Лессинга до Гете. Но прямолинейное понимание романа и отождествление настроений героя со взглядами автора получило такое распространение, что Гете счел необходимым приложить ко второму тиражу романа стихо-

¹ Goethe in vertraulichen Briefen seiner Zeitgenossen, Bd. 2, 1979, S. 74.

² Ibid., S. 75.

творения, недвусмысленно выражавшие его отрицательное отношение к самоубийству. Первой книге был дан эпиграф:

Так любить влюбленный каждый хочет,
Хочет дева быть любимой так.
Ах! Зачем порыв святейший точит
Скорби ключ и близит вечный мрак!

(I, 127. Перевод С. Соловьева)

Эпиграф ко второй части был откровенно поучительным:

Ты его оплакиваешь, милый,
Хочешь имя доброе спасти?
«Мужем будь,— он шепчет из могилы,—
Не иди по моему пути».

(I, 127. Перевод С. Соловьева)

Таким образом, независимо от того, знал ли Гете мнение Лессинга, он тоже призвал молодых людей не следовать примеру Вертера и быть мужественными.

Однако, выпуская в свет второе издание романа в 1787 году, Гете снял поучительные эпиграфы, надеясь на то, что читатели созрели для правильного понимания смысла произведения.

ЛИРИКА

Гете как поэт

Как ни многогранна личность Гете, прежде всего и больше всего он поэт, один из величайших лириков в мировой литературе. Под этим мы подразумеваем не одну лишь совершенно удивительную способность слагать стихи, но своеобразие его натуры в целом.

Гете с юных лет отличали необыкновенная чувствительность и крайняя возбудимость. Он мгновенно проникался восхищением перед прекрасным, а безобразное вызывало в нем болезненное ощущение. Сила чувств сочеталась у него с быстрыми и резкими переменами настроений.

Богатство переживаний требовало внешнего выражения. Фантазия работала с невероятным напряжением, создавая калейдоскопически разнообразные кар-

тины. Слово, образ, мелодия были неотделимы в быстротечном движении мыслей и чувств, рвавшихся наружу из пламенной души.

Слово для Гете было не просто обозначением волновавших его явлений, но чувственным воплощением увиденного и пережитого, естественно принимавшим музыкальную форму. Звучание речи само собой слалось в мелодию. Поэзия Гете рождалась в песенных созвучиях, возникая как бы самопроизвольно, сама собой. Гете неизменно подчеркивал безотчетность побуждения к творчеству, возникавшего вследствие внезапно вспыхивавшего внутреннего стремления.

Общение с Гердером, знакомство с идеями Гамана укрепили молодого Гете в убеждении, что творчество поэта и художника имеет в основе интуицию. Размышления о творчестве сливались у Гете с общим миропониманием. Он рассказывает в автобиографии, что под влиянием Спинозы у него возникла идея о существовании в природе таинственной силы, движущей всем, что есть в мире. Отсюда проявления у животных чего-то вроде разума. Даже растения обладают способностью реагировать на внешние воздействия: от прикосновения руки мимоза складывает свои перистые листочки. Не только человек — растения и животные в подлинном смысле слова живут. Природа едина, и в человеке действуют те же силы, что и в других вещах и существах. Природа — источник и основа жизни, деятельности и творчества.

Не один разум, а все физические и духовные силы человека получают выражение в искусстве, и оно в конечном счете не что иное, как следствие деятельности природы. Это она говорит в поэте и через поэта. Именно так и понимает Гете свое творчество: «Я стал рассматривать свой врожденный поэтический талант как природу, тем паче, что внешнюю природу отныне почитал за объект поэзии. Проявление поэтического дара, правда, могло быть вызвано и определено каким-нибудь поводом, но всего радостнее, всего ярче он проявлялся произвольно, более того — против моей воли.

Лугами, чащей леса
Иду, лихой повеса,
Пою средь бела дня...

Ночью, когда я просыпался, начиналось то же самое, и меня частенько одолевал соблазн, заказав себе кожаную фуфайку по примеру одного из моих предшественников, впотьмах ощупью записывать на ней то, что непроизвольно рвалось из моей души. Я так привык нашептывать какой-нибудь стишок, тотчас же выветривавшийся из памяти, что, случалось, опрометью бросался к своей конторке и, не давая себе времени повернуть косо лежавший лист бумаги, по диагонали, торопливо и не разгибая спины записывал стихотворение от начала до конца. Карандаш был мне пригоднее в этих случаях, ибо скрип и брызганье пера пробуждали меня от моего летаргического творчества и грозили заглушить едва родившуюся на свет песню» (3, 569—570).

Как непохож творческий процесс у молодого Гете на то, чему учила литературная теория, начиная с Буало, требовавшего от поэтов: «Учитесь мыслить вы, потом уже писать!» Гете не может дать себе отчета, как и почему возникла у него та или иная поэтическая идея. Он творит, движимый могучей, непостижимой силой вдохновения.

Вот еще одно признание такого же рода: «...впечатления дня ночью нередко превращались в стройные сновидения, а едва только я открывал глаза, как являлось либо новое и причудливое целое, либо часть чего-то уже существующего. Обычно я писал ранним утром, но и вечером, даже глубокой ночью, когда силы мои были возбуждены вином или веселой компанией, с меня можно было спросить что угодно; найдись лишь мало-мальски стоящий повод, за мной бы дело не стало» (3, 541).

Уже с древних времен одержимость признавали отличительным свойством истинного поэта. Означает ли это, что разум не участвует в творчестве? Отнюдь. Стихотворение, возникающее в итоге такого непостижимо быстрого процесса, неизменно обнаруживает глубокое понимание явлений жизни и содержит поразительные прозрения о сущности вещей, о внутреннем мире человека. Результатом одних лишь ощущений это не могло быть. Сознание поэта включает чувство и разум в нерасторжимом единстве. У высокоодаренной личности постижение мира и возникновение определенного отношения к его явлениям протекают с мол-

ниеносной быстротой. В этом и состоит то, что принято называть интуицией.

В уме Гете стихотворение слагалось как целое. Но быстрой записью того, что возникло в момент вдохновения, работа поэта не ограничивалась. Рассказывая о начальном периоде своей поэтической деятельности, Гете признается: «...у меня хоть и не было недостатка в творческой силе и до вымысла я был охоч по-прежнему, но с выполнением дело обстояло сложнее, так как ни в прозе, ни в стихах я не выработал собственного стиля и, садясь за новую работу, в зависимости от ее содержания всякий раз вынужден был пробираться ощупью, пробовать то одно, то другое» (3, 541).

Воображение, интуиция, фантазия, неожиданные озарения сочетались у Гете с взыскательным разбором написанного, тщательным обдумыванием поэтических средств, вдумчивыми поисками наиболее действенной для данного сюжета формы. Необычайное богатство творческих сил, изливавшихся со стихийной непосредственностью, без всяких видимых усилий, сопровождалось огромной работой ума, следившего, чтобы произведение отвечало высшим требованиям художественности, как ее понимал Гете в разные периоды своего поэтического развития.

Богатство натуры поэта проявлялось и в разнообразии приемов творчества. Он поражал способностью мгновенно импровизировать, но временами мучительно долго вынашивал замысел; у него бывали периоды титанической продуктивности и периоды бесплодного застоя. Когда вдохновение оставляло его, он направлял энергию на практическую или научную деятельность. Но даже во время таких длительных пауз невидимо продолжали зреть замыслы. Гете признавался, что некоторые стихотворения он вынашивал сорок—пятьдесят лет. К числу таких долго созревавших произведений принадлежат «Коринфская невеста», «Бог и баядера», «Граф и карлики», «Певец и дети», «Пария».

Как в рукописи, так и при переизданиях Гете шлифовал свои произведения. В некоторых случаях важную роль играли изменившиеся художественные стремления поэта, требовавшие и новой стилистической ориентации. Так, отойдя от «бури и натиска», он, переиздавая ранние стихотворения, внес стилистические поправки, отразившие его стремление к гармонии.

Важная особенность его творчества была впервые

замечена психологом Хр.-А. Хайнротом, сказавшим, что Гете мыслил предметно. «Этим он хочет сказать, — комментирует это суждение сам Гете, — что мое мышление не отделяется от предметов, что элементы предметов, созерцания входят в него и интимнейшим образом проникаются им; что само мое созерцание является мышлением, мое мышление — созерцанием...»¹

Хайнрот верно уловил своеобразие психики Гете, и поэт признал это, ответив на суждение ученого пояснениями, важными для нас, ибо они вводят в самую сердцевину его творческого процесса. В частности, дополнения к мыслям Хайнрота существенны для понимания лирики Гете. В ней привычно видеть изъяснения личности поэта. Но Гете отвергает субъективизм в лирике, который не соответствует его пониманию отношения между человеком и миром.

Хайнрот вызвал Гете на следующие признания: «...большая и столь значительно звучащая задача — познай самого себя — с давних пор всегда казалась мне подозрительной, как хитрость тайного союза жрецов, которые хотят недостижимыми требованиями запугать человека и совратить его от направленной на внешний мир деятельности на путь внутренней ложной созерцательности. Человек знает себя лишь постольку, поскольку он знает мир, который он постигает только в самом себе и себя только в нем. Каждый новый предмет, хорошо рассмотренный, раскрывает в нас новый орган»².

Эту мысль дополняет афоризм Гете: «Как можно самого себя познавать? Отнюдь не созерцанием, а только действием. Попробуй исполнить свой долг — и тотчас себя познаешь. Но что, в сущности, твой долг? Требования дня»³.

Поэтическая деятельность Гете была выражением его отношения к миру, к окружающей жизни, к событиям, волновавшим его. «Сказанное о моем предметном мышлении может быть в такой же мере отнесено к предметной поэзии»⁴, — утверждает Гете и далее

¹ Гете И.-В. Избранные сочинения по естествознанию. Пер и коммент. И. И. Канаева. Л., 1957, с. 383.

² Там же, с. 383—384.

³ Гете И.-В. Собр. соч., изд. 2-е. Под ред. П. Вейнберга, т. 7. СПб., 1893, с. 359.

⁴ Гете И.-В. Избранные сочинения по естествознанию, с. 384.

растолковывает: именно этим предметным мышлением «объясняется также моя склонность к стихотворениям по случаю, к которым меня всегда побуждало своеобразие какого-нибудь состояния. И в моих песнях можно поэтому заметить, что в основе каждой из них лежит что-то свое, что внутри каждого плода, в той или иной мере значительного, находится какое-то ядро...»¹. Для понимания песни или стихотворения требуется способность «перенестись из своего общезначительного состояния в особенное, чуждое созерцание и настроение»².

Вот ключ к пониманию его лирики, который дает нам сам Гете. Поэзия, существовавшая до него в XVII—XVIII веках, таких требований к читателю не предъявляла. Именно с Гете начинается тот лиризм нового времени, который дал каждой из стран Европы великих поэтов, сочетавших классическое и романтическое начала, объективность с субъективностью.

В стихах Гете обнаруживается необыкновенное богатство его натуры: нежность, отзывчивость, могущество страсти, задушевность, вдумчивость, мужественность, насмешливая ирония, острое чувство трагического, философская глубина мысли. Сколько разных настроений и оттенков чувства выразил он в своих стихах! Как по-разному звучит его голос в зависимости от предмета и душевного состояния! Внутренний мир людей ни у одного немецкого поэта не нашел столь всеобъемлющего воплощения, как в лирике Гете. Она подчас настолько неоднородна, что можно подумать, будто эти стихотворения написали разные лица. Гете умел входить в души разных людей. Гете-лирик разный еще и потому, что на протяжении шестидесяти лет поэт менялся духовно, обретал новое понимание жизни.

Поэзия Гете музыкальна. Красота звучания слова сочетается с напевностью в самом строе стихотворений. Многие из них, как мы уже знаем, были созданы в манере песен, но и в других жанрах лирики музыкальность настолько пронизывала его поэзию, что стихи сами просились на музыку, и уже современные композиторы превращали их в песни и романсы.

¹ Гете И.-В. Избранные сочинения по естествознанию, с. 384—385.

² Там же, с. 385.

Гете использовал все богатство рифм, возможных в немецком языке, испробовал все стихотворные размеры, разнообразил строфический строй стихотворений. Все, на что была способна поэзия на немецком языке, было воплощено в лирике Гете. Это не означает, что он исчерпал все возможности, не оставив ничего для поэтов следующих поколений. Поэзия продолжала развиваться и принесла немало прекрасных плодов, ибо Гете открыл пути для творчества других, оставшись непревзойденным по силе, красоте, духовному богатству, вложенному им в его произведения.

Мир поэзии Гете необыкновенно широк. Вся гамма человеческих чувств, разнообразный жизненный опыт, зарисовки быта, нравов, пейзажей, верования и легенды разных народов, нравственные проблемы, мысли об искусстве и художниках, наблюдения над природой, философские раздумья — огромен круг тем поэзии Гете, и невозможно исчерпать их в перечислении; но в его лирике преобладает одна тема — любовь. Игривая, светская, наивная, по-деревенски простая, возвышенно духовная, откровенно чувственная, платоническая, мечтательная, юношеская, мужественная, старческая, земная и небесная, телесная и мистическая. Мало кто из поэтов обогатил сокровищницу любовной лирики столь щедро, как Гете.

В его поэзии нашли выражение все перипетии любви: зарождение, расцвет, разлука, тоска, томление по любимой, ревность, счастье обладания, разрыв и чувство вины по отношению к покинутой, муки неудовлетворенной страсти, сознание недостижимости любимой и невозможности соединения с ней.

Теснее всего стихи о любви связаны с воспеванием природы. Природа у Гете — не декорация, не нечто внешнее для любящих, а их естественная среда. Человек сам часть природы, и его связь с ней нерасторжима. Состояния природы и чувства человека сливаются в лирике Гете воедино. Нередко о человеке и речи нет, но в описаниях природы ощущаются чувства и настроения того, кто находит соответствие себе в бурном, суровом, печальном или идиллически мирном пейзаже.

Лирический герой Гете, тот, от чьего имени выражены все чувства и настроения, — полноценный человек, его душа открыта всем впечатлениям бытия. Познакомившись даже с частью лирики Гете, мы ощуща-

ем, что в основе ее был высочайший человеческий идеал. Это не означает безукоризненности лирического героя. Ничто человеческое ему не чуждо, в том числе слабости и ошибки, проступки и причиняемые другим страдания. Но человек, каким мы его видим в образах гетевской лирики, — личность значительная, способная духовно расти, очищаться от житейской скверны, постигать красоту других людей, восхищаться чудесами мира. Лирический герой Гете способен на большие чувства и деятелен по натуре. Им не руководят дурные чувства даже тогда, когда его поступки приводят к дурным и печальным последствиям.

Большинство лирических стихотворений Гете написано от лица мужчины. Но в них возникает и прекрасный образ возлюбленной, близкой или далекой, всегда возвышенной и возвышающей того, кто ее любит. Мы исключаем из нашего рассмотрения стихи, характеризующиеся лишь светской галантностью, всякого рода мадригалы и стишки в альбом. В них поклонение женщине носит условный характер. Но в подлинно гетевской лирике женщина вознесена столь же высоко, как в поэзии трубадуров и в сонетах эпохи Возрождения.

Среди стихотворений Гете встречаются и такие, где выражены чувства не мужчины, а женщины. Лирическая героиня поэта — яркое воплощение его женского идеала — глубоко и сильно чувствующего существа, целиком отдающего страсти.

Стихи Гете проникнуты жаждой большой и полнокровной жизни, но при этом его лирический герой не сосредоточен только на собственных переживаниях. Хотя мы ощущаем значительность личности, стоящей за стихами, она не выпячивается на первый план, как в поэзии многих романтиков. Только в период «бури и натиска» поэта привлекала титаническая личность, но и ей внешний мир отнюдь не был враждебной сферой.

Лирический герой Гете не противопоставляет себя миру. Его главное стремление — слиться с миром, достичь гармонии, жить по законам природы. Ритмы человеческой жизни совпадают для него с ритмами природы.

Гете обладал могучим даром выражать радость и красоту жизни. Вдохновение поэта способно было поднять простейшие явления до заоблачных высот. Его

отношение к жизни и к природе можно определить как пантеистическое. Предметом культа, объектом его веры была вся природа, и она была для него богом. Понятие бога — Гете нередко пользовался им в своих стихах — не имеет у него христианско-церковного смысла. Бог для Гете — обозначение зримых и незримых законов природы, жизни в целом.

Социально-политические темы занимают в поэзии Гете определенное место. Достаточно указать на «Германа и Доротею», «Рейнеке-лиса», «Венецианские эпиграммы». Они органически связаны с общим гуманистическим духом его поэзии. Гете — поэт жизни в целом, прославлявший здоровые и естественные отношения между людьми, утверждавший достоинство и красоту человека, поэт разумных отношений в социальном бытии.

Поэтика новой лирики

Литературная репутация молодого Гете основывалась на его драме «Гец фон Берлихинген» и романе «Страдания юного Вертера». Как лирический поэт он был в первой половине 1770-х годов менее известен. Многие его лирические произведения были стихотворениями «на случай» и еще не осознавались самим Гете как имеющие более широкое принципиальное значение и смысл; другие он считал незавершенными, еще не отдавая себе отчета в том, что сама их фрагментарность могла стать признанной литературной формой.

Поклонники молодого Гете почти не знали стихотворений, написанных для его возлюбленной Фридрики Брион. Он сочинил для нее множество песен, которые, по его словам, составили бы целый том, но сохранились лишь немногие. Он сберег лишь некоторые из них и напечатал анонимно в 1775 году, остальные же стали известны благодаря тому, что в 1835 году студент Г. Крузе, отправившийся в Эльзас искать материалы о Гете, застал в живых сестру Фридрики Брион. Можно представить себе волнение молодого энтузиаста, когда восьмидесятилетняя Софи Брион дала ему тетрадь, в которой были переписаны десять стихотворений, посвященных Фридрике! Одиннадцатое она прочитала ему наизусть. Тетрадь потом пропала, но Крузе успел переписать ее. Не все стихо-

творения в этой тетради вышли из-под пера Гете. В одном некоторые строфы принадлежали перу другого поклонника Фридрики — поэта Я.-М.-Р. Ленца. Те, которые написал Гете, легко устанавливались из-за совпадения нескольких стихотворений с их печатной публикацией.

Другую группу штюрмерской поэзии составляют песни и баллады в народном духе, созданные Гете в период, когда он под влиянием Гердера записывал эльзасский фольклор.

В духе народных баллад создал Гете балладу «Фульский король», которую он в несколько переработанном виде включил в «Фауста».

Даже при том, что стихи для Фридрики, так называемые «Зезенгеймские песни», и народные баллады были современникам известны лишь частично, создание их имело большое значение для немецкой поэзии в целом.

До Гете немецкая поэзия была книжной. Она обладала большим разнообразием стихотворных форм, разработанных авторами поэтик XVII—XVIII веков. Стихотворством занимались многие образованные люди, и было немало поэтов, отличавшихся версификационным мастерством. В этой поэзии царила рассудочность, проникавшая даже в любовную лирику, щеголявшую галантностью. Гете находил живой дух лишь в патриотических песнях времен Семилетней войны (см. 3, 236—237).

Молодой Гете вдумчиво изучал поэзию XVIII века. Его раздражала ее велеречивость и многословность. Он сделал для себя важный вывод: «...первый шаг к выходу из этой водянистой, расплывчатой нулевой эпохи может быть сделан лишь путем непреложной точности и выразительной краткости. Стиль, господствовавший доселе, не давал возможности отличить низкопробное от более высокого, ибо все влеклось к одинаково плоскому» (3, 227).

Гете отдал должное тем из его предшественников, которые сделали первые шаги в новом направлении, добиваясь лаконичной выразительности и мужественного, энергичного стиля. Но у них возникали лишь отдельные элементы этого стиля, тогда как для возрождения поэзии необходима была всеобъемлющая целостность духа, присущая гению.

И вот пришел Гете. Гердер помог ему освободиться

от оков школьной поэтики, указал достойные образцы — народную песню, Оссиана, Шекспира. Он же открыл ему принцип органической формы.

Интуиция, свойственная гению, отнюдь не предполагала отказа от рефлексии. Молодой Гете много думал о природе искусства и творчества. Он стремился определить, куда направить зревшие в нем силы. Рассуждая и споря с друзьями, Гете, по его словам, «пытался установить принцип, который лег бы в основу творческого процесса» (3, 455).

В то время новейшим словом эстетики явилась только что вышедшая в свет «Общая теория искусств» (1771) И.-Г. Зульцера, который требовал от художника прежде всего нравственного воздействия. С этим чисто просветительским взглядом молодой Гете не мог согласиться. «Достойное произведение искусства может иметь и имеет моральные последствия, но, — возражал Гете, — требовать от художника моральных целей — значит портить его ремесло» (3, 455). Эти слова принадлежат зрелому Гете, автору «Поэзии и правды». В молодости он формулировал свое отрицание прямой поучительности еще более решительно, обнаруживая понимание диалектики жизни: «...все, что мы зовем злом, есть лишь обратная сторона добра, которая необходима для его существования» (10, 264).

Молодой Гете тщательно изучал эстетику античных классиков — Аристотеля, Цицерона, Квинтилиана, Лонгина, — «никого из них, — рассказывает он в автобиографии, — я не оставил без внимания, но, увы, без толку, ибо предпосылкой для всех этих мужей служил опыт, а его-то у меня и не было. Они ввели меня в мир, бесконечно богатый произведениями искусства, раскрыли передо мною заслуги прекрасных поэтов и ораторов... и слишком живо убедили меня, что надо привыкнуть к великому множеству форм и понятий, прежде чем научиться размышлять о них, что надлежит самому что-либо сделать, более того — совершить ряд ошибок, чтобы узнать свои и чужие возможности» (3, 455). Гете ясно понял, что великие мужи древности формировались под воздействием окружающей жизни. «...В результате всех дум и наблюдений в силе осталось лишь давнее мое намерение — изучать природу, внутреннюю и внешнюю, и путем любовного подражания предоставить ей действовать и властвовать над нами» (3, 456).

Именно так — прислушиваясь к своему внутреннему голосу, одновременно жадно вбирая внешние впечатления, — отдавался поэтическому творчеству молодой Гете. Его законом стало: «предоставить моей внутренней природе развиваться согласно ее особенностям, а внешней — воздействовать на меня согласно ее свойствам» (3, 456). Такова та духовная свобода, которая легла в основу творчества и особенно лирики молодого Гете.

Для понимания взглядов молодого Гете, Гете-штюрмера, на поэзию существенна его небольшая рецензия на антологию «Стихотворения польского еврея» (1773). В ней со всей резкостью противопоставлены два типа поэтов. Один представлен автором рецензируемой книжечки, облик которого со всей определенностью встает с ее страниц. Гете увидел «всего только миловидного молодого человека, напудренного, с гладко выбритым подбородком, в зеленом вышитом золотом кафтане, в течение некоторого времени занимавшегося изящными искусствами и среди этих занятий убедившегося в том, сколь мило и приятно насвистывать различные мелодийки. Его девушки наиобыкновеннейшие создания, которых мы так часто встречаем в обществе и на прогулках, его жизнь среди них — это времяпрепровождение тысячи других юношей; он влечется за этими прелестными созданиями, подчас им надоедает, целуется с ними, когда удастся застать врасплох хорошенький ротик. Благодаря столь обширному опыту в изучении женского пола он превратился в порядочного ветрогона, и стоит ему только заметить в девушке известную сдержанность, как он начинает уже жалобно причитать, что его удел лишь почтительно прикладываться к ее перчатке, а не обнять ее голову и не чмокнуть ее основательно, — и все это говорится без всякого уважения к женскому достоинству, без всякой мысли о своих настоящих намерениях» (X, 395).

Ирония, направленная против незадачливого «польского еврея», с таким же успехом могла бы быть обращена против самого Гете в пору лейпцигских стихов в стиле рококо. Но забывчивость Гете простибельна. Его собственные стихи стали ему настолько чужды, что он и не помнит о них. Осмеяв автора, в котором он не узнал некоторых собственных черт, Гете в духе штюрмерского энтузиазма характеризует свой идеал

поэта, каким он ему рисуется теперь. Это прежде всего — «пламенный дух, отзывчивое сердце». «Что за чувства в нем всколыхнутся, какие наблюдения будет он делать?.. Если даже принять во внимание лишь одну пошлую, обыденную, мещанскую жизнь — сколько предметов в ней бросятся ему в глаза, на которые в силу привычки вы уже перестали обращать внимание. Там, где вы изнемогали от скуки, ему откроются источники наслаждения; он вырвет вас из закоренелого равнодушия, ознакомит с вашими собственными богатствами, научит вас ими пользоваться. И напротив, сотни вещей, с которыми вы свыклись, будут для него невыносимы. Короче говоря, он отыщет то, чего не искал, и будет искать то, чего не сможет найти, и затем в свободных песнях поведает свои чувства и мысли друзьям, обществу, девушкам, и если не скажет ничего нового, то во всем по крайней мере укажет новую сторону» (X, 394—395).

Таков штюрмерский идеал поэта, не примиряющегося с пошлой действительностью. Стать таким поэтом сможет лишь тот, кто всем существом своим будет отличаться от молодого человека в камзоле, щебечущего свои песенки. Вот каким видится мятежному Гете поэт нового поколения: «О гений нашей родины, дай расцвести среди нас юноше, исполненному бодрости и молодой мощи. Пусть будет он сначала наилучшим товарищем, изобретателем самых веселых игр, запевалой радостных песен, оживляющих звучный хор, пусть ему радостно протянет руку лучшая плясунья, чтобы пройти с ним в самых новых, самых причудливых фигурах...» (X, 395—396).

Такой юноша может увлечься остроумной и веселой красавицей, но его «не в состоянии удовлетворить отдельные мещанские женские добродетели» (X, 396). Ему нужна в подруги девушка, «любвеобильная душа которой неодолимо влечет к себе сердца... к которой охотно пойдут в учение поэты и мудрецы, с восторгом созерцая врожденную добродетель, сочетавшуюся с врожденной грацией и красотой» (X, 396). И пусть она встретит сердце, молодое и пылкое, «которое вместе с ней стремилось бы к далекому, таинственному блаженству в этом мире и в оживляющем содружестве с которым она могла бы питать золотые надежды на вечную близость и постоянное общение, на вечно подвижную любовь» (X, 396).

Зная взгляды Гете на поэзию, обратимся теперь к его творчеству.

Широта, свойственная Гете, проявляется в разнообразии тем и тональности его лирики. Диапазон чувств и настроений молодого поэта необыкновенно велик.

Песни и баллады

Подобно Антею, Гете-поэт обрел силу, прикоснувшись к земле, когда всей душой воспринял поучение Гердера: «Первым языком человеческого рода было пение»¹. Гете обратился к народной песне как к первоисточнику поэзии, усвоил ее дух и формы, простоту и непосредственность в выражении чувств.

Отказавшись от всех искусственных форм стихотворства и создавая песни, Гете творчески осуществил призыв вернуться к природе. Язык народной песни близок к природной первооснове языка. Здесь опять необходимо вспомнить Гердера, который был уверен, что изначально язык являлся «подражанием звучащей, действующей, двигающейся природе! Он был составлен из восклицаний всех существ и оживлен междометиями, рожденными из чувств человека! Этот природный язык наделенных разумом существ был облечен в звуки и образы действия страстей и живого творчества! Его словарь был словарем души и являлся одновременно мифологией и чудесной эпопеей действий и речей всех существ! Иными словами — поэтическим вымыслом, полным страсти и интереса!»²

Гете старательно изучал народную поэзию, осваивая ее формы для обновления своего творчества. Он постиг художественные достоинства простоты и непосредственности в выражении чувств. Он чутко уловил, что музыка не аккомпанемент для стихов, а основа поэтической речи.

Гете перенес в книжную поэзию ритмы и строфику народной песни, использовал аллитерацию и ассонанс, перенял гибкость ритмов, меняющихся в зависимости от настроения и чувств. Ему открылся глубинный смысл рефренов, их роль в придании стихотворению единства.

¹ Гердер И.-Г. Избранные сочинения, с. 148.

² Там же.

Пришлось поучиться и языку поэзии. От тяжело-весности барокко он отошел еще раньше. Теперь надо было отказаться от изощренности языка рококо. Народная поэзия дала Гете образцы живой речи, состоящей из кратких фраз, без вводных и придаточных предложений. Простой строй стихотворной строки придавал ясность мысли, делал ее доходчивой, конкретной. Но главная задача состояла в том, чтобы простота не превращалась в поверхностность. Гете воскрешает глубинную символику, таящуюся за простыми, казалось бы, образами явлений природы.

Качества этой новой поэзии ясно видны в двух песнях, написанных в духе народной поэзии, — «Дикая роза» и «Фиалка». Гете усвоил присущую песне стремительность приступа к теме без всякого предварения, то, что он называл «дерзким броском». Таково начало обеих песен. Язык их лаконичен, содержание до наивности просто, но за кажущейся прозрачностью стиля кроются большие человеческие чувства и душевные драмы. В первом стихотворении юноша пленился красивой розой; хотя она просила не срывать ее, он не послушался; правда, шипы поранили его, но цветок погиб. Во втором стихотворении наоборот: цветок мечтал, чтобы девушка сорвала его, но она, не заметив его, растоптала.

Предметность сочетается с одухотворением всего, что попадает в поле зрения поэта. Показателен такой случай. Путешествуя с другом вдоль Рейна, Гете увидел старинный замок, и вид его вдохновил поэта на песню «Приветствие духа» (1774):

На старой башне, у реки,
Дух рыцаря стоит
И, лишь завидит челноки,
Приветом их дарит:
«Кипела кровь и в сей груди,
Кулак был из свинца,
И богатырский мозг в кости,
И кубок до конца!
Пробушевал полжизни я,
Другую проволока:
А ты плыви, плыви, ладья,
Куда несет поток!»

(1, 122. Перевод Ф. Тютчева)

Гете видит не только развалины, но и твердыню, какую она была. Для него она не камень, а нечто бо-

лее живое. Крепость сливается в воображении поэта с ее владельцем, бравым рыцарем, смелым в боях, разгульным в дни мира. Небезразлично и то, что лодка с путниками плывет по реке. Вид развалин и водный поток рождают мысль о быстротечности жизни. В подлиннике откровенно указано на аллегоричность картины: у Гете не просто ладья, а «человек-ладья» (Mensch-Schifflein).

Гете жадно черпал вдохновение в немецкой народной песне, но был чужд узости, его лирика выходит за национальные рамки, и в этом опять сказалось влияние Гердера, привившего другу интерес к песенному творчеству других народов. Умение уловить национальный колорит и воссоздать его средствами немецкой поэзии проявилось в «Цыганской песне» (1771, 1784)¹, первоначально предназначавшейся для сцены цыганского табора в «Геце фон Берлихингене», но исключенной из окончательного варианта. Гете позволил своему веймарскому другу Айнзиделю использовать ее в написанной им пьесе «Цыгане».

В «Цыганской песне» едва ли не впервые появляется у Гете таинственность, связанная с народными поверьями: полуночный мрак, пугающий темный лес, зловещий вой волков, крик филинов, черный кот ведьмы, семь женщин-оборотней.

Гете переложил на немецкий язык сербохорватскую «Скорбную песню благородной госпожи супруги Асан-Аги» (1775, 1778) — балладу о страданиях верной жены и матери, подвергнутой страшным испытаниям ее суровым мужем. Экзотичность сюжета, необычность чужих нравов сочетаются здесь с глубоким драматизмом.

Гете был нечеток в определении видов своей лирики: «Дикую розу» он считал песней, а «Фиалку» определил как балладу. Мы не станем следовать его классификации стихотворений и будем различать их согласно категориям, установленным поэтикой новейшего времени. Оба стихотворения являются песнями, чистой лирикой, тогда как только что названная «Скорбная песнь...» принадлежит к разряду баллад, то есть стихотворений со значительным повествовательным элементом.

¹ Здесь и далее первая цифра означает дату написания, вторая — дату первой публикации стихотворения.

Один из ярчайших образцов баллады в раннем творчестве Гете — «Фульский король» (1774, 1782). Баллада была включена в первый вариант «Фауста», но еще до завершения его появилась в сборнике песен, положенных на музыку веймарским композитором Зенкендорфом. Вот она в переводе Б. Пастернака:

Король жил в Фуле дальней,
И кубок золотой
Хранил он, дар прощальный
Возлюбленной одной.

Когда он пил из кубка,
Оглядывая зал,
Он вспоминал голубку
И слезы утирал.

И в смертный час тяжелый
Он роздал княжеств тьму
И все, вплоть до престола,
А кубок — никому.

Со свитой в полном сборе
Он у прибрежных скал
В своем дворце у моря
Прощальный пир давал.

И кубок свой червонный,
Осушенный до дна,
Он бросил вниз, с балкона,
Где выла глубина.

В тот миг, когда пучиной
Был кубок поглощен,
Пришла ему кончина,
И больше не пил он.

(1, 121)

Предметность поэтического мышления Гете ярко выражена в этой балладе. Здесь все конкретно, вещно, материально, никаких отвлеченностей. Даже о чувствах короля напрямую не говорится. «Он вспоминал голубку» — вольность переводчика. В подлиннике сказано просто: «Слезы навертывались ему на глаза всякий раз, когда он пил из него».

Почти неприметными чертами в балладе воссоздана картина сурового северного края, скалистый берег у вечно бурного моря. Символичность, пронизывающая балладу, сказывается и в том, что вино здесь не обычный опьяняющий напиток, а «жизненное пламя» (Lebensglut).

На первый взгляд, центральный образ баллады — король, но только на первый взгляд. Главная героиня — неназванная, невидимая, давно умершая женщина, вызвавшая любовь на всю жизнь. Любящий, любимая, любовь — вот о чем эта баллада, которую Гете в «Фаусте» так уместно вложил в уста Гретхен.

«Фульский король» — баллада о самом дорогом и важном для человека. Гете достиг здесь вершины эпической простоты и величия в сочетании с глубочайшим лиризмом, свободным от сентиментальности. Поэт проявил удивительную сдержанность, почти суровость в изображении чувств героя. Идея, смысл, вложенный поэтом в свое творение, выражены в гармонической форме, образно и картинно.

Песни для Фридрики

До сих пор речь шла о лирике объективной, обобщенной. Особую группу стихотворений периода «бури и натиска» составляют «Зезенгеймские песни», названные так по деревне, в которой студент Гете встретил и полюбил дочь сельского пастора Фридрику Брион. Это типичные стихотворения «на случай». Некоторые из них вкраплены в письма («Вернусь я, золотые детки...» — 1770/1771, 1840), другие вызваны непосредственным общением с девушкой и ее окружением, танцами, игрой («Жмурки» — 1770, 1789). Какую роль сыграли невинные развлечения в отношениях между поэтом и девушкой, видно из короткого стихотворения без названия (1770, 1838):

Теперь все ангелу известно,
Игра связала нас так тесно,
Что всей душой она моя.
Тебя, судьба, хвалю сердечно,
Устрой лишь так, чтоб впредь и вечно
Ее достоин был бы я.

(1, 70. Перевод А. Кочеткова)

Посылая из Страсбурга в Зезенгейм подарок любимой, Гете сопровождает его стихотворением «С разрисованной лентой» (1771, 1775). Предчувствием новой встречи с ней проникнута песенка «Скоро встречу Рику снова...» (1771, 1875). Поэтическое слово здесь предназначено не миру, а ей, одной-единственной, и

стихи льются из души влюбленного поэта совершенно непринужденно. Чудесное стихотворение обращено к Фридерике, проспавшей назначенное свидание (1771, 1838):

Проснись, восток белеет!
Как яркий день,
Твой взор, блеснув, развеет
Ночную тень.
Вот птицы зазвенели!
Будя сестер,
Поет: «Вставай с постели!»
Их звонкий хор.
(1, 71. Перевод В. Левика)¹

В немногих словах возникает картина, полная чистой красоты и свежести: летнее утро в деревне, скромный домик, тесная светлица, где на одной кровати в обнимку спят крепким сном юности две прелестные девушки, Фридерика и ее сестра. Недовольство разочарованного влюбленного, досадающего на то, что свидание не состоялось, сменяется умилением и добродушной насмешкой над самим собой. Все в стихотворении проникнуто искренностью. Поражает простота и естественность интонаций. Стихотворение кажется легко излившимся из уст поэта, так оно живо передает чувства влюбленного, но сам он, вероятно, неспроста говорит, что (дословно) «тяжело давило мне грудь иго рифм».

Совершенно противоположна по характеру «Майская песня» (1771, 1775), в ней нет ничего конкретного, привязанного к данному лицу, данной местности. Поэт рисует обобщенную картину пробудившейся весенней природы:

Как все ликует,
Поет, звенит!
В цвету долина,
В огне зенит!
(1, 76. Перевод А. Глобы)

¹ По мнению некоторых ученых, из шести строф стихотворения Гете написал 1-ю, 3-ю и 6-ю. Остальные три, вероятно, принадлежат Я. Ленцу. Приводимая здесь строфа, бесспорно, написана Гете.

Пейзаж дан не описательно, а действенно; в стихотворении преобладают глаголы: «ликует, поет, звенит» — и далее:

Трепещет каждый
На ветке лист,
Не молкнет в рощах
Веселый свист.

.

Находит ландыш
Тенистый лес,
Стремится птица
В простор небес.

(1, 77)

Может показаться, что это описание поэту подсказал один лишь его творческий инстинкт. Между тем это далеко не так. Гете-поэт воплотил в «Майской песне» один из пунктов теории Гердера, который утверждал, что первыми словами языка были междометия; в них запечатлевался образ предмета, привлекавшего внимание или вызвавшего удивление человека. Междометие постепенно превратилось в глагол. Так, ребенок называет овцу не овцой, а блеющим животным, и это дает нам возможность наблюдать, как звук, междометие становится глаголом. Поэтому, говорит Гердер, «восточные языки полны глаголов, составляющих основные корни языка»¹. Это является «блестящим подтверждением творческих способностей человеческой души»².

«Майская песня» показывает глубокую принципиальность поэтических свершений и открытий молодого Гете. Поэзия как бы возвращается к своим истокам, к начальным стадиям духовного развития, к первоизданной мощи и выразительности языка. Песня полна восклицаний, выражающих радость жизни, счастье существования, торжествующую мощь бытия:

Как эту радость
В груди вместить! —
Смотреть! и слушать!
Дышать! и жить!

(1, 77)

¹ Гердер И.-Г. Избранные сочинения, с. 146.

² Там же, с. 147.

Восхищение природой, красотой жизни неотделимо от счастья в любви. Жизнь не может быть радостной, если рядом нет милой:

Скорее, друг мой,
На грудь мою!
О, как ты любишь!
Как я люблю!

(1, 77)

Это бесконечно далеко от любви-игры в духе галантной поэзии. Здесь чувства естественны и сильны, не нуждаются в прикрасах и ухищрениях кокетства, выражаются прямо и откровенно. Души любящих полны взаимного чувства, они уверены во взаимности, и отсюда простодушно-радостное, восхищенное и восхижительное

О, как ты любишь!

Когда поэт восклицает: «Любовь, роскошен//Твой щедрый пир!» — он имеет в виду не только себя и свою возлюбленную. Весь мир пронизан и движим любовью, ее «творенье — //Безмерный мир!». Любовь здесь — античный эрос, сила, движущая всем миром, как понимал это Платон. Человек — неотделимая часть природы, и его радость состоит в осознании своего единства с ней.

«Майская песня» — яркое выражение мироощущения молодого Гете. Здесь нет разделения между мыслью и ее поэтическим облачением. Мысль стала образом, чувством, действием. Органическая слитность философского и поэтического видения мира — одна из важнейших особенностей лирики Гете.

Другой шедевр зезенгеймского цикла — «Свидание и разлука» (1771, 1775). Его тема ясно выражена в названии. Стихотворение состоит из трех «эпизодов»: любящий скачет ночью к возлюбленной, их встреча и расставание. Здесь характерен «дерзкий бросок» в начале:

Душа в огне, нет силы боле,
Скорей в седло и на простор!

(1, 75. Перевод Н. Заболоцкого)

Мы чувствуем страсть, пылающую в душе влюбленного, нетерпеливо стремящегося на свидание. Он скачет на коне через лес ночью: в таинственной тьме

скрываются неведомые опасности. Но любовь помогает всаднику преодолеть страх:

Толпою чудищ ночь глядела,
Но сердце пело, неся конь,
Какая жизнь во мне кипела,
Какой во мне пылал огонь!

(1, 76)

Последние две строки с их восклицаниями напоминают «Майскую песню», и это естественно: и здесь и там любовь — могучая сила. О самом свидании сказано кратко, тоже восторженными восклицаниями: «Опять со мной! Со мной! О боги!» Поэт предоставляет читателю вообразить всю радость встречи.

Последняя строфа элегически печальна. Девушка скорбно смотрит на покидающего ее друга, им тоже овладевает тоска:

Я встал, душа рвалась на части,
И ты одна осталась вновь...

(1, 76)

Какою сильной должна быть страсть, если разлука вызывает столь глубокое страдание...

Сохранилось два варианта «Свидания и разлуки». В первом (1771) рельефно представлена любовь героя, его чувства наполняют все стихотворение, и страдает от необходимости расстаться именно он. Во втором варианте (1789) взамен плачущего юноши печалью охвачена возлюбленная. Между чувствами героя и героини поэт устанавливает равновесие, чем подчеркивается взаимность их страсти.

Хотя расставание тяжело обоим, героя утешает общность чувств его и любимой, совсем такая же, как в «Майской песне»:

И все ж любить — какое счастье!
Какой восторг — твоя любовь!

(1, 76)

Ритмический строй стихотворения разнообразен. В начале — темп скачки, постепенно переходящий в более спокойный тон («исполнен сладостной печали, // Светился в тучах лик луны»), потом взволнованные восклицания при встрече, элегическая тональность расставания, а за ней — бравурная концовка. Такая смена ритмов и тональностей (хорошо переданная в

переводе Н. Заболоцкого) была одним из важных поэтических новшеств Гете. В стихотворении выражено не одно чувство, а целая гамма их, поэтически воплощена динамика эмоциональной жизни героя. В целом, однако, здесь, как и в других стихотворениях зезенгеймского цикла, нет внутренних конфликтов, преобладает идиллический тон, но не ровный, а взволнованно-радостный.

Большие гимны

В молодом Гете жажда гармонии уживалась с бурным темпераментом, ломавшим все преграды. Подчас он метался, не находя успокоения, испытывая мощные порывы. Беспокойство, владевшее им, было, однако, не только отражением буйного кипения молодых сил. В нем сказывалась глубокая неудовлетворенность убогой действительностью, несоответствие между духовными стремлениями и возможностью применения своих способностей в реальном мире.

Идиллия любви к Фридерике не в состоянии была удовлетворить мятежную душу Гете. Замкнуться в узком круге семейного счастья было не по нем. Расставшись с девушкой, терзаясь сознанием вины перед ней, Гете метался. Метался буквально: «привык жить на дорогах», «странствовал между равниной и горной местностью»... «Душа моя больше, чем когда-либо, была открыта миру и природе, — вспоминал он в автобиографии. — В пути я пел диковинные дифирамбы и песни; из них сохранилась одна, названная мною «Песнь странника в бурю». Я со страстью распевал эту полубессмыслицу, идя навстречу уже разразившейся неистовой буре» (3, 439).

Пожилой Гете мог позволить себе иронически отозваться о произведении, которое сам в молодости записал (1772), затем переписал для Шарлотты фон Штейн (1777) и после «пиратской» публикации в одной газете (1810) включил наконец в собрание своих сочинений (1815).

В шестьдесят лет «Песнь странника в бурю» могла показаться Гете «полубессмыслицей». Двадцатитрехлетний Гете находил в подобных песнях наиболее адекватное выражение своего неукротимо бурного состояния. Гете-классик должен был отнестись критически к сочинению Гете-штюрмера, но для своего вре-

мени «Песнь странника в бурю» была одним из тех поэтических открытий, которые совершал Гете в период «бури и натиска».

Стремление к самовыражению, не контролируемо никакими рассудочными правилами, получило в этом произведении первое и в своем роде совершенное воплощение. Это видно уже в форме «Песни странника в бурю», написанной вольным стихом. Правда, нерифмованные стихи с меняющимся метром и неравными строками были введены в немецкую поэзию Клопштоком, но у него они звучат как гармонический хорал Баха, а у Гете предвосхищают многозвучный симфонизм Бетховена.

Наряду с Клопштоком есть у этого стихотворения и более отдаленный предок — древнегреческий поэт Пиндар. Гердер научил своего молодого друга видеть в нем лирика, близкого к природе. Но Гете привлекло к нему и другое. Рассказывая Гердеру о сумятице своих впечатлений, чувств, мыслей, Гете признается, что на него произвело сильное воздействие изречение греческого поэта о необходимости проявлять свою волю даже в самых неблагоприятных обстоятельствах. Он вспоминает оду Пиндара и выразительно воспроизводит ее энергичной прозой: «Когда ты смело стоишь на колеснице и четверка необъезженных коней в диком неистовстве рвется вперед, ты же направляешь их силу, бичом осаживаешь устремившуюся вперед и заставляешь опуститься вставшую на дыбы, гонишь и правишь, заворачиваешь, бьешь, принуждаешь остановиться — и снова гонишь, пока все шестнадцать ног в согласном беге не понесут тебя к цели, — вот это мастерство, *ἐλιχρατεῖν*, виртуозность» (XII, 126). Образ мчащихся коней стал для Гете символом раздиравших его бурных чувств. Он повторит его затем в «Эгмонте»: «Словно бичуемые незримыми духами времени, мчат солнечные кони колесницу судьбы...» (4, 293). Эти же слова Гете поместит в заключение «Поэзии и правды», объясняя свое решение поехать в Веймар (3, 660). Укротить коней, научиться владеть собой — вот задача, которую он себе ставит. Это весьма отличается от бытовавшего тогда представления о штюрмерах как своего рода анархистах.

Уже в первой строфе «Песни странника в бурю» возникает образ не обыкновенного путника, а странника-поэта, которому не страшны бури и грозы, его

хранит гений — дух-покровитель, и нам предоставляется догадаться, что это творческий дух, ибо на разбушевавшуюся стихию он отвечает песней, словно жаворонок в поднебесной выси. Он парит «и над влагой, и над сушей, // Брат богам!» (Перевод Н. Вильмонта).

При виде крестьянина, возвращающегося домой после трудового дня, лирический герой сравнивает его судьбу со своей. Того ждут покой и уют скромного жилища. Таких тихих радостей поэт лишен. Ему суждено скитаться, пылать страстью. Древний поэт, которого он берет себе в образец, Пиндар обладал «жаром души» и был «чем земле // Феб-Аполлон стал». Истинный поэт пылает внутренним огнем:

Рдей! Рдей! Скрытый пламень,
Пламень сердца,
Мой оплот!

(1, 79)

Не «сладкоустый Анакреон», не «нежно манящий Феокрит» привлекают странника-поэта; журчание каскальских вод, звучащих для бездельников, чуждо ему. Его поэзию питает «Зевс Увлажняющий», языческое божество природы.

Однако мужественный строй песни неожиданно сменяется под конец нотой сомнения: в самом ли деле лирический герой равен богам? не скуден ли его дух?

Там, над холмами,
Горная мощь!
Но пыл иссяк:
Вот он, очаг мой!
К нему бы добраться.

(1, 81)

Чтобы понять снижающуюся тональность финала, надо снова обратиться к письму Гете Гердеру. «Взяться за что-нибудь, схватиться — вот сущность всякого мастерства. Вы объявили это принадлежностью ваяния, я же считаю, что любой художник ничто до тех пор, пока его руки не работают пластично» (XII, 126). Но пока Гете недоволен собой: «...я же только везде прохаживаюсь, на все заглядываюсь и ни за что не берусь»; более того: «...у меня еще все в полном хаосе» (XII, 126).

«Песнь странника в бурю» раскрывает стремление молодого Гете преодолеть свои слабости, отказаться от разбросанности, собрать силы, властно направить их в русло творчества.

Образ странника точно выражает состояние молодого Гете, считавшего, что он находится в пути, но еще не достиг цели. Этот образ опять возникает в поэтическом диалоге «Странник» (1772, 1773; в переводе В. Жуковского он назван «Путешественник и поселянка»). Здесь герой, скитаясь, попадает в благодатный край, где жизнь течет мирно, идиллически. Странник замечает руины древних строений и памятников. На развалинах старинного храма крестьяне устроили себе жилище. Глядя на могильную плиту, где от времени стерлось чье-то имя, осматривая остатки храма, странник узнает во всем руку неизвестного, но великого творца. Даже обломки созданного им прекрасны:

О гений! над тобою
Обрушилось во прах
Твое прекрасное создание...
А ты бессмертен.

(1, 83)

(Мысль о бессмертии гениального зодчего впервые пришла Гете в голову, когда он размышлял о Страсбургском соборе и его строителе.)

Природа и искусство здесь не противостоят друг другу, наоборот, они существуют в дружном единстве. Плющ обвил древние колонны, мох растет на их вершинах. Единственный упрек странника природе: почему не сберегла она «мастерское создание своего мастерского создания»?

Встреча с крестьянкой, красота спокойной гармонической жизни на лоне природы производят на странника сильное действие. В нем возникает желание жить именно так, найти любовь, покой, дать жизнь новому существу. Он мечтает, чтобы в конце пути на порог его хижины навстречу ему вышла «милая подруга с младенцем на руках». Но пока что он еще не обрел спасительного пристанища...

В «Песни странника в бурю» в финале тоже появляется вид скромной хижины. Там она — символ покоя, сменяющего бурные скитания, и знаменует угасание творческого горения. В «Страннике» хижина

стоит на развалинах храма, как бы противостоя величию торжественных зданий прошлого. Сельская хижина — признак победы иного уклада жизни, чем тот, при котором воздвигали храмы и дворцы. Для XVIII века эта символика была прозрачной в свете того культа природы и простой жизни, который провозгласил Руссо. Хижина стала символом жизни человека на свободе в тесном общении с природой.

Общим для обоих стихотворений является то, что лирический герой находится в пути, в движении. Вспомним также «Свидание и разлуку». С особенно большой силой мотив движения выражен в обращении «Бравому Хроносу» (1774, 1789). Поводом к написанию стихотворения послужило посещение внезапно прославившегося молодого Гете корифеем тогдашней поэзии Клопштоком. Гете проводил его затем из Франкфурта до Дармштадта и на обратном пути создал стихотворение.

Если в «Свидании и разлуке» ритмом передана скачка на коне, то здесь стих имитирует поездку в тряской повозке, кучером которой является греческий бог времени Хронос. Аналогию этой аллегории жизни составляет в русской поэзии стихотворение Пушкина «Телега жизни».

Дорога жизни отнюдь не прямая, она идет то под гору, то в гору, но у поэта одно стремление: «Бодро и смело вверх!» Ему видится вся ширь мира, и он не хочет поддаться соблазнам, манящим свернуть с пути, даже если это прекрасная девушка. Странника вдохновляла буря, лирический герой, погоняющий Время, опьянен «скачкой» и желает стремительно промчаться по жизненному пути, к естественному концу:

Ослепленный, ликующий,
С огненным морем в очах,
Да низвергнусь в ночь преисподней!

(1, 92. Перевод В. Левика)

Еще один вариант бурного движения создал Гете в «Морском плаванье» (1776, 1777). Написанное уже в Веймаре, стихотворение еще вполне в духе «бури и натиска». Стремясь расстаться с постылой жизнью на одном месте, герой наконец пускается в морское путешествие, и корабль вскоре попадает в бурю. Оставшиеся на берегу друзья терзаются страхом, но герой чувствует себя в своей стихии.

Лирическому герою всех этих стихотворений претит покой, он любит бури и грозы, мужественно переносит опасности, он весь порыв к чему-то, что ему самому не ясно, но в одном он убежден: покой и бездействие — это не жизнь.

К данному циклу примыкает лирический монолог «Ганимед» (1774, 1789), где Гете совершенно преобразил греческий миф о прекрасном мальчике, который так полюбился Зевсу, что он повелел орлу похитить его с земли и принести на небо. В античной легенде Ганимед — безвольная жертва прихоти Зевса. У Гете он сам жаждет вознесения на небо. Гетевский Ганимед — юноша, влюбленный в красоту природы, мечтающий о том, чтобы заключить ее в свои объятия. Когда таинственная сила поднимает его «к вершине, к небу», он с радостью видит, как навстречу ему плывут облака:

Спускаются к страстной
Зовущей любви.

(1, 91. Перевод Н. Вильмонта)

На облаках поднимается он в поднебесье, ввысь, и его охватывает восторг, он трепещет от счастья, чувствуя, что приближается к высшей силе жизни, к ее источнику:

Объятый, объемлю!
Все выше! К твоей груди,
Отец Вседержитель!

(1, 91)

Зевс, к которому приближается Ганимед, — это бог-природа в духе Спинозы. Символически здесь выражена идея связи человека с космосом. В других стихотворениях «бури и натиска» человек находится в окружении земной природы, в «Ганимеде» человеческий дух возносится над всем земным, приобщается к мировому духу, к духу вселенной. Майское тепло, тепло жизни «тысячеликим любовным счастьем» льется в сердце Ганимеда, он прижимается к цветам и траве, ласковый ветер охлаждает его внутренний пыл, вся природа отвечает ему любовью на его любовь.

В лирических героях тех гимнов, о которых до сих пор шла речь, чувствуется большая душевная сила, но она еще пассивна. В других гимнах Гете создал образы героев волевых и деятельных.

Одного из них Гете нашел в истории. Ему посвящена «Песнь о Магомете» (1773). Сначала она имела форму диалога между Али и его дочерью Фатимой, женой Магомета, и предназначалась для драмы, задуманной Гете. Отказавшись от первоначального замысла, Гете придал песни форму лирического монолога.

Гимн не имеет никакого отношения к магометанской религии. Магомет для Гете — великий человек, чья могучая воля покорила народы его идее, он гений, увлекший за собой массы. Подлинная история восточного пророка преображена в художественный символ, характерный для Гете.

В поэзии Гете для выражения неодолимого движения часто используется мотив водного потока. В «Песни о Магомете» ритмически и зримо передано, как из маленького горного ручья постепенно возникает могучий поток, спускающийся в долину; в него вливаются другие ручьи, и их слияние знаменует братское единение людей, объятых духом любви друг к другу и к природе, которой они обязаны жизнью. Подобно тому, как Ганимед стремился в объятия Зевса, так здесь ручьи, сливаясь в единый поток, жаждут попасть «в объятия отца». Вместе с тем это аллегория жизни Магомета, его детства, возмужания и полной зрелости.

Еще один гимн — «Прометей» (1774, 1785) — тоже предназначался для поэтической драмы, оставшейся незавершенной. Классический античный миф о титане, прикованном Зевсом к скале за то, что он похитил у богов огонь для людей, был переосмыслен Гете в бунтарском духе. В древнем предании Прометей в конце концов смирился и был прощен Зевсом. Гетевский Прометей непримирим, он уверен, что боги бессильны разрушить то, что он сделал для блага людей. Его ненависть к богам — выражение протеста против всякой тирании, небесной и земной. Ложная вера особенно возмущает Прометея. Он сам некогда поклонялся богам, но понял бесплодность надежды на помощь небес людям:

Когда ребенком был я и ни в чем
Мой слабый ум еще не разбирался,
Я в заблужденье к солнцу устремлял
Свои глаза, как будто там, на небе,
Есть уши, чтоб мольбе моей внимать,
И сердце есть, как у меня,
Чтоб сжалиться над угнетенным.

(1, 89. Перевод В. Левика)

Это место поэмы поразительно напоминает рассказ Фауста о том, как он в детстве верил и потом разочаровался в спасительной силе небес (см. «Фауст» ч. I, сцена «У ворот» — 2, 11). По-видимому, эти стихи возникли примерно в одно время.

Восставая против богов, Прометей мечтает о том, чтобы люди отрешились от покорности. Он хочет создать людей таких же свободных, как и он.

Чтобы они, как я, умели
Страдать и плакать,
И радоваться, наслаждаясь жизнью,
И презирать ничтожество твое,
Подобно мне!

(1, 90)

«Прометей» — вершина бунтарства молодого Гете. Порыв к свободе сочетается в гимне с вольной поэтической формой, как нельзя более органичной для этого стихотворения.

К штюрмерским гимнам примыкает группа поэтических произведений, объединенных темой призвания художника. Это «Вечерняя песнь художника» (1774, 1775), в которой выражена мысль, что дар, полученный от природы, художник волен применить для того, чтобы подчинить природу своим творческим стремлениям. В стихотворном диалоге «Художник и ценитель» (1774, 1789) отношение к природе выражено иначе: необходимо приблизиться к природе, но чувство ее должно произвольно родиться в душе художника. «Земная жизнь художника» (1773/1774, 1789) — тоже драматический диалог, в котором показывается, как житейские заботы о хлебе насущном сковывают порывы творца. «Обожествление художника» (1774, 1879) — отрывок диалога между Художником и Учеником, в нем говорится о том, как тяжок путь к совершенству; даже гений — человек, как все, но бремя жизни ему тяжелее, чем другим.

Стихи к Лили

В январе 1775 года Гете, уже прославленный автор «Страданий юного Вертера», познакомился с дочерью франкфуртского банкира Лили Шенеман и влюбился в нее. Он посвятил ей ряд стихотворений, более от-

кровенно, чем другие любовные стихи молодого Гете, открывающих историю его взаимоотношений с возлюбленной. «Новая любовь, новая жизнь» (1775) выражает традиционный мотив любовного пленения:

Ах, смотрите, ах, спасите,
Вкруг плутовки, сам не свой,
На чудесной тонкой нити
Я пляшу едва живой.
Жить в плену, в волшебной клетке,
Быть под башмачком кокетки,
Как такой позор снести?
Ах, пусти, любовь, пусти!

(1, 129. Перевод В. Левика)

Новая возлюбленная поэта не деревенская девушка, как Фридерика, не провинциальная мешчаночка, как Шарлотта Буфф, а светская красавица. Чувство поэта к ней сильно и глубоко. В старости Гете уверял, будто Лили Шенеман была его самой большой любовью.

Гете признается, что попал в плен к любимой, но беда не в том, что страсть его сильна, а в том, что ради нее он вынужден изменять себе, своему идеалу жизни. В стихотворении «Белинде» (1775) — это поэтическое имя той же Лили — поэт жалуется, что возлюбленная влечет его в веселье, «в роскошь людных зал», тогда как ему милее тишина лунной ночи на лоне природы. Ему приходится проводить время «в шуме света вздорном», «с чуждою толпой». Правда, красота любимой примиряет его даже со всем этим, потому что там, где она, там — природа, там весна. Тем не менее уже в этом стихотворении ясно выражено противоречие, которое окажется роковым для отношений между Гете и Лили.

С наибольшей силой переживания поэта-штюрмера, стремящегося к простой, естественной жизни вдали от светского, «цивилизованного» общества, выражены в стихотворении «Зверинец Лили» (1775, 1789). Обитатели зверинца — светские поклонники девушки, себя же Гете изображает неуклюжим медведем, которого «хозяйка сей компании честной» старается приручить. Увы, дикий зверь, которому милей свобода, страдает оттого, что его водят «на шелковом шнурочке».

Не таким языком воспевал Гете любовь к Фридерике! Там было прекрасное свободное чувство, единство любви к девушке и к природе. Теперь же он живет милостями укротительницы: «По доброй воле живу

в неволе». У него возникает наконец желание бежать из зверинца...

Мотив неволи и бегства от страсти звучит и в стихотворении «Золотому сердечку, которое он носил на груди» (1775, 1789), уже намекающем на возможность разрыва, хотя любовь еще не угасла в сердце поэта. Но он все больше сознает: ему не место в этой среде, его стихия иная. Об этом сказано в стихотворении «На озере» (1775, 1789):

И жизнь, и бодрость, и покой
Дыханьем вольным пью.
Природа, сладко быть с тобой,
Упасть на грудь твою!

(1, 134. Перевод В. Левика)

Гете действительно бежал. Отправился в путешествие по Швейцарии, а по возвращении, мучась, окончательно порвал отношения с Лили.

Стихотворения к Лили — первые, в которых возникает внутренний конфликт. До этого лирический герой Гете был цельной личностью, и внутренняя гармония, уверенность в себе давала ему силы противостоять всему миру.

Даже в формальном отношении цикл отражает двойственность, возникшую в душе поэта. Язык стихотворений сохраняет силу и свободу выражений, свойственную поэзии «бури и натиска», но нельзя не почувствовать связи этих стихотворений с традицией мадригалов и светских стихов в альбом. Возрождается четкое деление на строфы, точная система рифм. Только «Зверинец Лили» написан в более вольной манере.

Стихи к Лили — едва ли не последнее восстание штюрмера Гете. Вскоре он снова окажется в подобной ситуации, но человек и поэт уже не взбунтуется.

«ПРА-ФАУСТ» И КРИЗИС «БУРИ И НАТИСКА»

В годы «бури и натиска» возник самый смелый и наиболее значительный художественный замысел Гете — трагедия о Фаусте. Гете упоминает об этом в автобиографии наряду с идеей драматизировать историю Геца фон Берлихингена (3, 374). «Прославленная кукольная комедия», по словам Гете, «на все лады звучала и звенела» в нем (3, 348).

Легендарная фигура Фауста как нельзя более подходила для выражения идей и стремлений, волновавших Гете в годы «бури и натиска». В личности Фауста сочетались титанизм, дух протеста, порыв к бесконечному.

Хотя начальные стадии работы над произведением остались неизвестными, дошедший до нас список «Фауста» в одном из его первых вариантов, получивший у ученых название «Пра-Фауста», позволяет увидеть, что творческое воображение Гете пошло по двум руслам. Начало изображает восстание Фауста против схоластической науки, не отвечающей его потребности постигнуть мир во всем его огромном органическом единстве. Далее следует история любви Фауста к Маргарите.

В «Пра-Фаусте» сцены, написанные в стихах, перемежаются прозаическими.

Трагическая история Гретхен была создана молодым Гете уже в полном объеме. В общем она соответствует ее окончательному виду в первой части «Фауста», завершенной десятилетия спустя.

Разочарование Фауста в науке и поиски новых путей намечены поэтом фрагментарно. В первоначальном виде трагедия начиналась без всяких предварений сразу первым монологом Фауста:

Ах, философию сперва,
Там медицину и права,
И богословье, к сожаленью,
В горячем изучал я рвенье,—
И только время тратил зря,
Не стал умней нисколько я...

(Перевод Н. Голованова)¹

Не веря более науке, Фауст обращается к магии и вызывает Духа земли. Их беседа, вошедшая и в окончательный текст, в «Пра-Фаусте», однако, имеет особенно острый смысл, так как она составляет философскую вершину первоначального текста. Как известно, Фауст горделиво считает себя, как человека, высшим существом природы. Но Дух земли разуверяет Фауста в этом: нет, он, Фауст, не равен даже Духу земли,

¹ Гете И.-В. Фауст, т. 1. М., 1898, с. 17. В переводе Пастернака отсутствует важный оттенок слов Фауста «и богословье, к сожаленью...» (Und leider auch Theologie...).

хотя тот — низший из таинственных вершителей, определяющих ход жизни. В отчаянье Фауст восклицает:

Я, образ и подобье божье,
Я даже с ним,
С ним, низшим, несравним!

(2, 26. Перевод Б. Пастернака)

Размышления Фауста прерывает появление Вагнера. В их беседе продолжается противопоставление схоластики и книжности, с одной стороны, и живого человеческого духа — с другой. Фауст повторяет Вагнеру свои заветные мысли:

Пергаменты не утоляют жажды.
Ключ мудрости не на страницах книг.
Кто к тайнам жизни рвется мыслью каждой,
В своей душе находит их родник.

(2, 27. Перевод Б. Пастернака)

Наконец, уже не в патетическом, а в сатирическом тоне книжные премудрости подвергаются язвительной критике в беседе Мефистофеля со студентом. В несколько измененном виде она тоже вошла в окончательный текст «Фауста». Заметим, однако, что появление Мефистофеля никак не объяснено. Нет и сцен его бесед с Фаустом, предшествующих роковому заключению договора между ними.

Общий тон «Пра-Фауста» мрачный. Перед нами две трагедии, и обе остались неразрешенными — трагедия познания и трагедия любви. Не удовлетворенный книжными учениями, Фауст бросается в жизнь, но и здесь стечение обстоятельств приводит к гибели его возлюбленную. Никакого выхода, никакого просвета не оставляет это едва ли не самое трагическое из всех творений молодого Гете.

Дух трагедии веет над всем творчеством Гете в период «бури и натиска». Гибелью героев заканчиваются два самых крупных завершенных произведения Гете в этот период — «Гец фон Берлихинген» и «Страдания юного Вертера». Так же и «Пра-Фауст» говорит о том, что Гете ощущал бесплодность протеста своего и своих сверстников, задышавшихся в атмосфере убожества немецкой жизни того времени.

Но даже в этих произведениях молодого Гете сказывалось свойственное ему жизнелюбие, чувство мо-

гучих сил природы, обладающих жизнотворной способностью. Обществонная атмосфера давила Гете, но в его сознании сохранялась любовь к жизни, вера в нее, инстинктивная жажда деятельности, желание не сдаваться перед лицом неблагоприятных социальных обстоятельств.

Из этой двойственности, из противоречия между жаждой полноценной жизни и гнетущей действительностью возник новый замысел Гете — замысел драмы «Эгмонт», но осуществлен он был уже позднее и в других условиях.

Со свойственной ему чувствительностью Гете чрезвычайно болезненно ощущал безнадежность ситуации. Это усугублялось кризисом его отношений с Лили Шенеман. Об этом уже говорилось в связи со стихами, которые Гете посвятил ей. В письме Августе Штольберг от 13 февраля 1775 года Гете выразительно характеризует двойственность своего положения:

«Если Вы, моя дорогая, можете представить себе Гете в обшитом галунами сюртуке, да и вообще довольно сносно принаряженного, в мишурном, суетном блеске канделябров и люстр, среди разношерстной публики, удерживаемого у карточного стола парой прекрасных глаз, — Гете, которого постоянно сменяющиеся развлечения гонят из общества в концерт, из концерта на бал, который легкомысленно увивается за хорошенькой блондинкой, то Вы увидите теперешнего масленичного Гете, еще так недавно бормотавшего о своих неясных и глубоких чувствах, а теперь потерявшего способность писать Вам и иногда даже забывающего Вас, ибо в Вашем присутствии он чувствует себя невыносимо.

Но существует и другой Гете — в сером касторовом фраке, с коричневым шелковым галстуком на шее и в сапогах, уже предчувствующий весну в ласковом февральском воздухе и то, что вскоре перед ним вновь раскроется весь столь милый ему белый свет, Гете, который постоянно живет своей внутренней жизнью, стремится и трудится, невинные чувства юности отражает в мелких стихотворениях, крепкие пряности жизни — во всевозможных драмах, а образы своих друзей, родных ему краев и любимой утвари по мере своих сил тшитися нарисовать на малом листе серой бумаги и никого не спрашивает, как расценивается то, что он сделал. Ибо, работая, он всегда поднимается

ступенью выше и, не желая сделать прыжка к идеалу, стремится, борясь и играя, развить свои чувства и способности. Это тот, у которого Вы не выходите из головы, который ранним утром внезапно ощущает потребность написать Вам, тот, чье величайшее блаженство — жить среди лучших людей своего времени» (XII, 156—157).

Дух трагедии, гнетущая общественная атмосфера не могли подавить Гете. Жажда жизни, неумная энергия, стремление к самосовершенствованию помогали ему перебороть мрачные настроения. Гете пробовал преодолеть противоречия своей жизни, уехав в Швейцарию, которую описания Руссо сделали обетованной землей для его современников. Но и красоты природы не дали ему успокоения. Одно было ясно Гете — дальше так жить нельзя, надо искать новые пути.

Приглашение посетить столицу герцогства Саксен-Веймарского — город Веймар обещало отвлечь поэта от томивших его настроений. С молодым повелителем этой страны Карлом-Августом Гете встретился в 1774 году, когда тот, проезжая через Франкфурт, пожелал познакомиться с автором «Страданий юного Вертера». Как раз в то время Гете увлекался «Патриотическими фантазиями» Юстуса Мёзера. Описывая старинные германские обычаи и законы, автор смело и оригинально рассуждал на политические темы. Гете не замедлил поделиться с Карлом-Августом знаниями, почерпнутыми у Мёзера, и молодой принц, готовившийся принять бразды правления, увидел в Гете человека совсем непохожего на мечтательного и бездейственного героя его романа. На обратном пути герцог еще раз свиделся с Гете и укрепился в высоком мнении о нем. Между обоими возникла глубокая симпатия.

Отец отговаривал Гете от сближения с царственной особой, считая, что ничего путного из этого для бюргера, каким продолжал оставаться его сын, несмотря на литературную известность, не получится. Но жизнь дома тяготила молодого человека. Добавим, что слава не принесла ему сколько-нибудь значительных гонораров. В материальном отношении он зависел от отца, который выдавал ему скромную сумму на карманные расходы, а адвокатура не доставляла нашему доктору права никаких доходов.

Все вместе взятое: бесплодность штюрмерского про-

теста, отсутствие перспектив общественного обновления в Германии, личные неурядицы, материальная необеспеченность — побудило Гете принять приглашение в Веймар. Впоследствии, рассказывая об этом решении в автобиографии, Гете применил к себе слова своего героя из начатой тогда трагедии «Эгмонт»: «Словно бичуемые незримыми духами времени, мчат солнечные кони легкую колесницу судьбы, и нам остается лишь твердо и мужественно управлять ими, сворачивая то вправо, то влево, чтобы не дать колесам там натолкнуться на камень, здесь сорваться в пропасть. Куда мы несемся, кто знает? Ведь даже мало кто помнит, откуда он пришел» (3, 660).

Часть третья

Умиротворение

ПЕРВОЕ ДЕСЯТИЛЕТИЕ В ВЕЙМАРЕ

Гете приехал в Веймар 7 ноября 1775 года. Он намеревался пробыть там недолго, но остался до конца жизни.

Столица Саксен-Веймарского и Эйзенахского герцогства не могла поразить его своими размерами. В ней обитало всего лишь шесть тысяч человек. Само герцогство, занимавшее 1900 квадратных километров, насчитывало 100 тысяч жителей, или, как подсчитали тогдашние статистики, 22 тысячи семейств. Но даже это маленькое герцогство было раздроблено на самостоятельные части, территориально обособленные: княжества Веймар, Эйзенах, Иенский округ (с университетом в Иене), Оберланд.

Почва и климат не благоприятствовали земледельцам, составлявшим преобладающую часть населения. Несколько сукновален, полотняных заводов, чулочных и стекольных фабрик составляли всю промышленность страны. Прекратилась работа на рудниках Ильменау.

До совершеннолетия Карла-Августа герцогством управляла его вдовствующая мать Анна-Амалия, женщина образованная, привлекавшая в Веймар талантливых людей. Воспитание сына она поручила писателю-просветителю Виланду, привившему принцу передовые взгляды.

Вступив на престол, Карл-Август хотел завоевать славу просвещенного правителя. Гете представлялся ему особенно полезным помощником. Он нуждался в наставнике. Ему было восемнадцать лет, а Гете — двадцать шесть. Но у младшего был высокий ранг, а у старшего мировая слава, и это как бы уравнивало их до некоторой степени, хотя в глазах окружающих гер-

цога придворных Гете был всего лишь даровитым бюргером, к тому же совершенно без средств.

Через месяц после приезда в Веймар, 5 января 1776 года, Гете писал своей тете Иоганне Фальмер: «Я нуждаюсь в деньгах, милая тетушка, обсудите с матерью, имеет ли отец понятие о блекнущем великолепии своего сына, желает ли он дать мне 200 фридрихсдоргов¹ или хотя бы часть этой суммы. Если из этого ничего не выйдет, пусть мама напишет Мерку, чтобы он мне прислал их. Самое удобное — в золоте, с почтовой каретой, вместе со всеми прочими вещами. Возьмите это на себя, милая тетушка, и справьтесь со всем этим получше, *ибо я должен пользоваться тем, что принадлежит моему отцу*. Я не могу писать ему особо. Но, может быть, время меня научит. Пишите мне иногда, прошу Вас. Как мне ни хорошо здесь, но временами я в этом нуждаюсь. Addio! Привет Фрицу!

Только что получил ящик съестных припасов. Пусть мама пришлет мне с оказией рукописи Гамана, которые пришли от Райха» (XII, 183).

Герцог понимал положение Гете. В конце апреля 1776 года он подарил ему дом в парке. Обретя недвижимое имущество, Гете официально стал гражданином Веймара. 11 июня 1776 года Карл-Август присвоил ему звание тайного легационного (посольского) советника и сделал членом своего Тайного совета с содержанием в 1200 талеров в год. В 1779 году он стал тайным советником, и жалованье его возросло.

Перемена, происшедшая в жизни Гете, была замечена в Германии. До этого, как автор «Геца» и «Вертера», он стал лицом общественно значимым, в нем видели духовного вождя всех недовольных господствующими дворянско-монархическими порядками. Неожиданная дружба прежнего тираноборца с герцогом изумила многих. Сначала Гете вел в Веймаре светскую жизнь, участвуя в развлечениях молодого герцога. В его свите Гете совершал увеселительные поездки по окрестностям, охотился, проводил вечера на балах. Друзья Гете Лафатер и Якоби возмущались его поведением, а Клопшток послал ему осуждающее письмо (8 мая 1776 года):

«Вот вам доказательство моей дружбы, любезнейший Гете. Мне довольно тяжело сделать это, но при-

¹ Золотая монета достоинством около 20 марок.

ходится. Не стану начинать с того, что все, о чем я пишу, мне достоверно известно, ибо, не будь я убежден в достоверности этого, я бы промолчал. Не думайте, будто я стану касаться Вашего поведения; не подумайте также, что я сужу Вас строго из-за того, что Ваши взгляды в том или другом вопросе расходятся с моими. Но оставим в стороне Ваши и мои взгляды, и скажите мне, чего Вы достигнете, если так будет продолжаться? Если герцог допьется до болезни, вместо того чтобы, как принято говорить, укрепить свое тело, он доведет себя до изнеможения и долго не проживет. Жертвой этого становились и более сильные юноши, а герцог отнюдь не принадлежит к числу таких. Немцы до сих пор с полным правом жаловались на своих князей за то, что они не хотели общаться с учеными людьми. Они теперь с удовольствием видят в Веймарском герцоге исключение. Но если Вы будете вести себя по-прежнему, это даст остальным немецким князьям повод для оправдания себя... От Вас зависит — показать это письмо герцогу или нет. Что касается меня, то я не против этого. Наоборот, пусть увидит его, ибо я уверен, что он еще не дошел до того, что не хочет услышать правду, которую высказывает верный друг» (Briefe, 1, 648—649).

На первый взгляд, письмо Клопштока содержит только осуждение безнравственного поведения Гете. Но молодой писатель лично общался со старым поэтом и знал его антифеодалные взгляды. Он должен был понять всю относительность комплимента герцогу, которого Клопшток выделил среди невежественных князей, правивших немцами. Подтекст письма был таков: вместо того чтобы влиять на сравнительно приличного князя и побудить его сделать хоть что-то для его народа, Гете предается пьянству сам и вовлекает в него юного Карла-Августа.

Ответ Гете был непочтительно резким. За ним, однако, скрывается явное смущение: Гете не знает, как оправдаться перед человеком, чьи республиканские взгляды ему были известны. Вот его дерзкое письмо: «Веймар, 21 мая 1776 г.

Пощадите нас на будущее время и избавьте от подобных писем, милый Клопшток! Вы ничему не в состоянии помочь, но все же доставили нам несколько пренеприятных часов.

Вы сами чувствуете, что мне нечего Вам отвечать.

Либо я должен был бы, как школьник, запеть *Pater, rصاص!*¹ — либо софистически оправдываться, либо как честный малый защищаться; на деле получилась бы смесь всего этого, а что толку?

Итак, больше ни слова об этом. Поверьте, что у меня не осталось бы ни минуты времени, если бы я стал отвечать на все подобные письма и увещания. — Герцогу одно мгновение было больно, что это исходит от Клопштока. Он любит и почитает Вас. Вы это знаете, да и чувство подскажет Вам, что так же отношусь к Вам и я. — Граф Штольберг пусть приезжает. Мне не хуже, а, даст бог, лучше, чем ему показалось» (XII, 190—191).

Гете понимал, что письмо станет известно в кругах передовой интеллигенции. Он сознательно отказывался от бунта и поэтому сознательно шел на разрыв с прежними союзниками. Многозначительной была и интонация письма, в котором ясно звучало: «мы с герцогом!»

Письмо Гете и его дружба с монархом не могли не вызвать осуждения тех, кто возлагал на него надежды как на последовательного борца против тирании.

Не менее враждебно встретили Гете и правящие круги Веймара. Председатель Тайного совета и главный министр герцогства фон Фритч, узнав о назначении Гете, подал прошение об отставке. Фон Фритч прошел долгий служебный путь, прежде чем достиг в 1772 году своего высокого положения. А тут является молодой выскочка, не имеющий за спиной никакого опыта в делах управления государством, и сразу получает высокое назначение. Герцогу пришлось потратить много усилий, чтобы успокоить фон Фритча и примирить его с необходимостью работать бок о бок с Гете. «Будь доктор Гете человеком сомнительного характера, всякий одобрил бы Ваше решение, — писал герцог фон Фритчу, — но Гете честен, обладает удивительно добрым и мягким сердцем. Не я один, но и весьма предусмотрительные люди поздравляли меня с таким сотрудником. Его ум и талант известны. Вы сами понимаете, такой человек не был бы в состоянии начать службу с низших ступеней и в каком-нибудь земском управлении, проделывать там скучную и механическую работу. Не назначить гениального человека на

¹ Отче, грешен! (лат.)

такое место, где он мог бы проявить свои редкие дарования, значило бы злоупотребить его способностями... Выходит так, будто для Вас унижительно заседать в одном собрании с человеком, которого я, как Вам известно, считаю своим другом и который никогда не давал повода относиться к нему с неуважением, а, напротив, заслуживает того, чтобы его любили все порядочные люди»¹.

Заступилась за Гете и бывшая правительница, мать герцога Анна-Амалия. «Если бы я видела, что Гете принадлежит к тем пресмыкающимся тварям, для которых на свете нет ничего святого, кроме их собственных интересов, и которыми руководит одно честолюбие, то я бы первая восстала против него. Я не стану говорить Вам, — писала она фон Фритчу, — о его талантах, о его гении; я говорю только о его нравственности»².

Фон Фритчу пришлось смириться. Первое время в поведении Гете еще сохранялись многие вольности, которые молодые деятели «бури и натиска» намеренно культивировали, показывая этим пренебрежение к светским условностям. Слухи о поведении Гете дошли до его знакомого доктора Циммермана. Он выразил неодобрение в письме к своей приятельнице Шарлотте фон Штейн. Жена герцогского конюшего и придворная дама, она уже успела стать предметом особого внимания Гете, «невоспитанность» которого она тоже осуждала. Шарлотта фон Штейн писала Циммерману 6 марта 1776 года: «Гете здесь любят и ненавидят; вам легко поверить, что здесь достаточно тупиц, которые его не понимают... Несколько часов назад он был у меня и беспокоился по поводу Вашего письма... Я защищала Вас, призналась ему, что сама хотела бы, чтобы он отказался от дикостей, осуждаемых здешними людьми, которые, в сущности, состоят лишь в том, что он охотится, бешено скачет верхом, хлопает своей большой плеткой, и все это в обществе герцога»³.

Два дня спустя она призналась Циммерману: «Вчера я должна была сопровождать герцогиню-мать к Ви-

¹ Бельшовский А. Гете. Его жизнь и произведения, т. 1. СПб., 1898, с. 247—248. Пер. с нем. Станным образом переводчик ошибся в написании фамилии автора книги. Правильно — Бильшовский (Bielschowsky).

² Там же, с. 249.

³ Goethe in vertraulichen Briefen..., Bd. 1, S. 166.

ланду, но, опасаясь встретиться там с Гете, не пошла туда. У меня на сердце удивительно много такого, что я должна высказать этому дикарю (Unmensch). Его поведение настолько невозможно, что он не уживется в мире. Если уж нашего кроткого учителя морали распяли, то этого задиру просто зарубят. К чему его постоянное пасквильство, когда надо терпимо относиться ко всем творениям высшего существа, к чему его постоянная брань с самыми низкими плебейскими выражениями?»¹

Полное понимание встретил Гете у Виланда. Познакомившись с ним, старший из писателей сразу стал восторженным поклонником Гете и забыл об обиде, нанесенной ему фарсом «Боги, герои и Виланд». «Уже девять недель живу я с Гете, и с момента соединения наших душ, происшедшего незаметно и без всяких усилий, живу целиком им,— писал Виланд тому же Циммерману 8 января 1776 года.— С какой точки зрения и с какой бы стороны его ни рассматривать, он — величайшее, лучшее, великолепнейшее человеческое существо из всех, когда-либо созданных богом».

Таким видят Гете другие. А вот каким он сам себя рисует в своем пространном письме-дневнике Августе фон Штольберг, сестре упомянутых выше двух братьев: «18 мая <1776 года>. В одиннадцать часов я поехал в увеселительный замок Бельведер, позади которого, в саду, я устраиваю эрмитаж со всевозможными уголками для бедных больных и опечаленных сердец. Обедал с герцогом. Затем отправился к г-же фон Штейн, ангелу в образе женщины. Спроси о ней своих братьев. Ей я так часто бываю обязан успокоением своего сердца и чистейшими радостями...

12 часов, в моем саду. Я слушаю, как поют птицы, и рисую дерновые скамейки, которые хочу поставить в саду, чтобы покой воцарился в моей душе и я мог сызнава нести свой крест и страдать. Густхен! Если бы я смог рассказать тебе о своем положении, самом завидном, самом счастливом и все же...

В юности, когда тысячи впечатлений штурмовали неустойчивое суденышко, я говорил себе: чего хочешь от меня судьба, зачем заставляет меня проходить через все эти испытания?

Верно, она замышляет вознести меня на такую вы-

¹ Goethe in vertraulichen Briefen..., Bd. 1, S. 169.

соту, где обычные человеческие мучения уже не смогут меня коснуться. И теперь еще я смотрю на все как на подготовку. Я вычеркнул это место потому, что оно звучит туманно и неопределенно. После обеда буду продолжать.

Суббота, вечером 10 часов, в саду. Отослал моего Филиппа (слуга Гете. — А. А.) домой и хочу в первый раз провести здесь ночь один. Я освящу сон тем, что буду писать тебе. Каменщики работали до ночи (обстраивая дом, подаренный герцогом. — А. А.); я хотел, чтобы они оставили дом, хотел... о, я не буду рассказывать тебе этих подробностей. Весь день здесь провели герцогиня-мать и принц (младший брат герцога. — А. А.), они были добродушно-приветливо настроены, а я так захлопотался, что, только когда все ушли, съел кусок холодного жаркого и принялся болтать с Филиппом (пусть братья тебе расскажут о нем) о его и моих делах. Я был и остался в спокойном состоянии духа и надеюсь крепко проспать до утра — до приятнейшего пробуждения. Спокойной ночи, милая! — Время приближается к одиннадцати; я просидел еще немного, рисуя план английского сада (который он собирается разбить. — А. А.). Какое чудесное ощущение сидеть вне дома, на воле, одному. А утром рано — до чего хорошо! Все так тихо кругом. Слышно только тикание часов, и ветер, и далекий шум плотины! Спокойной ночи!» (XII, 192—193).

Гете, беседующий с герцогиней и откровенничающий со слугою! Терзаемый волнениями о своей судьбе, он обретает покой лишь ночью, в саду, один на один с природой!

Через месяц после начала службы у герцога Гете пишет своему другу Кестнеру и его жене Шарлотте: «Милые дети! Столь многое теперь заставляет меня ежедневно разбрасываться. Когда-то это были мои собственные чувства; теперь, наряду с ними, — еще и путаница других людей, в которой я должен разобраться. Скажу только, что я остаюсь здесь и могу здесь остаться таким, как я есть, радоваться жизни и в разных обстоятельствах быть нужным и полезным одному из благороднейших людей. Герцог, с которым я в продолжение девяти месяцев нахожусь в тесной дружбе, сделал меня наконец причастным к своим делам; наш роман закончился браком. Господь да благословит его!

Он дал мне право голоса в своем Тайном совете и титул тайного легационного советника. Мы питаем самые лучшие надежды.

Здесь имеется много милых и приятных людей, ко всеобщему удовольствию которых я здесь останусь, хотя кое-кому я и пришелся не по вкусу. Addio! Не переставайте любить меня» (XII, 196—197).

Среди «милых и приятных людей» Гете выделил уже названную раньше Шарлотту фон Штейн. Он познакомился с ней через четыре дня после приезда в Веймар и вскоре влюбился в нее со всей страстью, на какую был способен.

Поэту было 26 лет, ей 33 года. В тот год, когда Гете поступал в университет, она вышла замуж за главного конюшего герцога, родила от него семерых детей, из которых выжили только трое мальчиков. Слабая и болезненная, она жила сравнительно уединенно. В ней была какая-то особая привлекательность, сразу пора-зившая Гете, и она вытеснила из его сердца Лили Шенеман.

История отношений Гете и Шарлотты фон Штейн была многократно рассказана. Личность возлюбленной Гете по-разному оценивалась биографами. Одни превозносили ее, другие хулили. Не вступая в спор о ее характере, отметим лишь, что она возбудила в Гете такое чувство, как ни одна из женщин, встречавшихся на его пути до нее и, возможно, после нее. Для нас важно не то, какую была Шарлотта фон Штейн, а та роль, какую она сыграла в духовном развитии Гете.

«Милый ангел, я не приду на концерт. Мне так хорошо, что я не могу видеть толпу! — пишет ей Гете всего через два месяца после того, как познакомился с ней. — Милый ангел, я велел принести письма и был раздосадован, ничего не найдя там от тебя, ни хотя бы единого слова карандашом, ни даже пожелания доброго вечера. Милая моя, терпи же, что я так люблю тебя. Если я смогу любить кого-нибудь больше, я тебе об этом скажу. Не буду тебе докучать! Прощай, моя бесценная! Ты не понимаешь, как я тебя люблю» (XII, 186).

Еще через месяц: «Как спокойно и легко я спал! Как был я счастлив, когда поднялся и приветствовал прекрасное солнце, впервые за долгий срок с легким сердцем, и как я был благодарен тебе, небесный ангел, которой я этим обязан! Я должен сказать тебе,

единственная из женщин, поселившая любовь в моем сердце, сделавшая меня счастливым. Я увижу тебя не раньше, чем на маскараде! Если б я следовал велениям сердца — нет, буду мужественным. — Лежу у твоих ног и целую твои руки» (XII, 188).

Гете стал объясняться Шарлотте в любви вскоре после их знакомства. Он писал ей ежедневно, иногда два раза в день. Она хранила его письма и записочки. Через девять лет, когда они разошлись, она вернула их ему, а он возвратил все, что она написала ему. Шарлотта сожгла свои письма. Однако, кажется, одно письмо все же сохранилось. Исследователи полагают, что Гете включил в свою пьесу «Брат и сестра» (1787) подлинное письмо Шарлотты фон Штейн, написанное, по-видимому, в ответ на страстные признания Гете. Обожание такого человека не могло не произвести впечатления на женщину, даже такую строгую в вопросах нравственности, как Шарлотта фон Штейн. Семейная жизнь ее была безрадостной. Завзятый лошадиник фон Штейн не мог удовлетворить духовных потребностей жены. И вот в ее жизни появился прославленный поэт, необыкновенно живой, с разносторонними интересами. Вполне вероятно, что впечатление, произведенное им, получило выражение в письме, которое он включил в пьесу: «Я снова полюбила мир, а ведь я так отдалась от него! Я полюбила его благодаря Вам. Мое сердце упрекает меня. Я чувствую, что готовлю мучения и Вам и себе. Всего полгода назад я хотела умереть, теперь я не хочу умирать».

Похоже, что такими могли быть чувства Шарлотты. И уж, безусловно, оправдались слова о мучениях их любви. Шарлотта положила твердый предел их отношениям. Они должны были оставаться чисто дружескими. Молодого и страстного поэта платонизм не удовлетворял. «Ты вправе делать из меня святого, то есть изгонять меня из своего сердца, — писал Гете. — Как ни велика твоя святость, я не могу делать из тебя святую, и мне остается только вечно мучиться из-за того, что я не хочу мучений. Обрати внимание на великолепные каламбуры. Значит — и завтра? Хорошо, я не увижу тебя!» (XII, 190). В этих строках угадываются средства, применявшиеся Шарлоттой для укрощения Гете. Она отказывает ему во встречах. А он, которому пошла бы навстречу едва ли не любая веймарская дама, признается Виланду: «То значение, ту

власть, которую имеет надо мной эта женщина, я не могу объяснить себе иначе, как метампсихозой. — Да, мы некогда были мужем и женой. — Мы знаем все друг о друге, овеванные мистическим туманом. Я не подышу нам имени — прошлое — будущее — вселенная!» (XII, 190). Мысли этого письма отольются потом в стихи, посвященные Шарлотте.

Шарлотта фон Штейн, по-видимому, пыталась отдалить от себя пылко влюбленного, и это вызвало полное отчаяния письмо Гете: «Значит, и эта связь, самая чистая, прекрасная, правдивая, какую я когда-либо поддерживал с женщиной (исключая моей сестры), и она разрушена!.. Я не хочу Вас видеть. Ваше присутствие сделало бы меня несчастным. Если я не могу жить подле Вас, то Ваша любовь поможет мне так же мало, как любовь всех отсутствующих близких мне людей, а ею я очень богат. Близость в момент желаний все решает, все утоляет и укрепляет. Отсутствующий же является со своим брандспойтом, когда пожар уже потушен... И все это — ради света? Света, который не может быть *ничем* для меня и не хочет, чтобы ты была для меня чем-то. — Они не ведают, что творят. Рука того, кто находится в одиночном заключении и не слышит голоса любви, тяжело давит на все, чего ни коснется. Прощай, дорогая!» (XII, 195—196).

Отношения тем не менее не прекращаются. Гете не в состоянии оторваться от Шарлотты. Его настойчивость терзает ее. Он сам вынужден признаться в этом: «Зачем мне мучить тебя! Моя любимейшая! — Зачем обманывать себя самого и упрекать тебя и так далее? Мы не можем быть ничем друг для друга и все же слишком много друг для друга значим. Верь мне, если бы я говорил с тобой ясно и прямо, ты во всем со мною бы согласилась. Но именно потому, что я вижу вещи такими, как они есть, это и приводит меня в ярость. Спокойной ночи, ангел, и с добрым утром! Я больше не увижу тебя. Только — ты знаешь все... Свое сердце я... Но все, что я мог бы сказать, — глупо. Впредь я буду смотреть на тебя, как смотрят на звезды! Продумай это!» (XII, 199).

Гете делился с Шарлоттой творческими замыслами, рассказывал о том, как подвигается работа над произведениями, читал с ней вместе «Этику» Спинозы, рассказывал о трудностях министерской службы. Они постоянно виделись. Гете любил и опекал ее младшего

сына Фрица, который часто бывал у него в доме. Но граница, положенная ею в их отношениях, сделала неизбежным то, что Гете оказывал внимание другим женщинам, не столь целомудренным, как жена шталмейстера.

Среди них на первое место надо поставить необыкновенно талантливую Корону Шретер (1751—1802). Актриса, музыкант и композитор, она прекрасно пела, рисовала и писала маслом. Гете пригласил ее для работы в Веймарском театре. Она первой сыграла главную роль в «Ифигении в Тавриде», пела в его музыкальной пьесе «Рыбачка». Их творческое содружество запечатлено в картине, изображающей ее в роли Ифигении, его — в роли Ореста.

Дружба перешла в более близкие отношения, которые не остались тайной для Шарлотты. Однако на прелестную актрису обратил внимание и Карл-Август. Корона не устояла перед натиском герцога. Это чуть не поссорило Гете с его покровителем и на время привело к его разрыву с Короной.

Шарлотта фон Штейн поняла, какую опасность представлял для ее отношений с Гете его темперамент. На это намекал и Гете, писавший ей: «Вчера (8 марта 1781 года. — А. А.) во время долгого пути я думал об истории наших отношений, право же, достаточно странных. Я сравнивал свое сердце с разбойничьим замком, которым Вы теперь завладели; весь прежний сброд изгнан оттуда; содержите же его так, чтобы его стоило охранять. Владеет лишь тот, кто ревностно стремится владеть. Посему обходитесь со мной хорошо и превратите Гриммельштейн во Фриденштейн» (XII, 243)¹.

Лет пять умела Шарлотта держать Гете на некотором расстоянии, не переступая границ платонической любви-дружбы. Но затем все же в их отношениях, по видимому, произошел перелом, и их близость стала полной. Основание для такого предположения дает письмо Гете Шарлотте, написанное 21 марта 1781 года: «Сказать я не могу и понять я не умею, какой переворот произвела во мне твоя любовь. Это состояние, которого я никогда в жизни не знал. Кто чему научает-

¹ Гете прибегает к игре слов, давая шуточные названия своему «разбойничьему замку» («Гриммельштейн» — Мрачный замок, «Фриденштейн» — Мирный, или Умиротворенный, замок).

ся в любви! Прощай! Господь да сохранит тебя...» (XII, 247).

Велико было счастье, переполнившее Гете. Благодушие, наполнившее его, распространилось на всех окружающих. Как раз в это время ему напомнила о себе Корона Шретер. Теперь для Гете уже больше не имела значения их ссора, вызванная неверностью актрисы, и он написал ей примирительное письмо:

«Как часто я брался за перо, чтобы объяснить с тобой! Как часто бывало это объяснение у меня на устах! Я очень неправ перед тобой, оставив висеть его в воздухе столь долгое время, и в то же время я не могу оправдаться, не затронув струн, которые уже не должны звучать между нами. Если бы господь бог помог тебе примириться без объяснений и простить меня! Мое доверие к тебе восстановлено, моей дружбы ты никогда не лишалась, да и остального тоже. Если я заблуждался, то это ведь так свойственно человеку. Но больше всего я виноват перед тобою тем, что в последнее время не успокоил тебя проникновенным объяснением. Не буду говорить о том, что могло бы послужить мне оправданием, прости меня; я ведь тоже прощал тебя, так давай же жить дружно. Прошедшего не воротишь, но если мы будем умны и снисходительны, нам скоро удастся стать господами будущего... Я больше не питаю к тебе вражды. Не *отталкивай* же меня и не порть часов, которые я мог бы проводить с тобою; а *так* я, разумеется, должен буду тебя избегать. Еще раз: прости меня! Большого я не могу сказать, не причинив тебе новой боли. Мое сердце расположено к тебе так, как ты только можешь желать; таким и прими его. Если ты требуешь большего, я готов дать тебе и дальнейшее объяснение. Прощай! О, если бы наши столь колеблющиеся отношения пришли наконец в равновесие!

Г.

Спасибо за пирог и песню. В обмен посылаю пеструю птичку» (XII, 252—253).

Корона продолжала работать в Веймарском театре, но потом заболела и уехала в близлежащий город, где и скончалась в 1802 году.

О жизни Гете в Веймаре дает яркое представление письмо Гердера Гаману (11 июля 1782 года). К тому времени Гете добился у Карла-Августа назначения Гердера генерал-суперинтендантом герцогства. И вот как

Гердер описывает деятельность Гете: «Он теперь действительный тайный советник, камерпрезидент (то есть председатель государственного совета. — А. А.), президент военной коллегии, управляющий строительством и к тому же дорожным ведомством, директор горных рудников, а также распорядитель увеселений, придворный поэт, устроитель красивых празднеств, придворных опер, балетов, выездов на прогулки, автор надписей, хранитель художественных коллекций и т. д., директор художественной академии, в которой он зимой читал лекции по остеологии; сам к тому же еще первый актер, танцор, короче говоря, мастер на все руки...»¹

Одновременно Гердер сообщал другу о важной перемене в общественном положении Гете: «Его произвели в бароны, и в день рождения о возведении в дворянство будет официально объявлено. Он перебрался из своего сада в город и устраивает себе дворянский дом, проводит в нем чтения, которые вскоре превратятся в настоящие ассамблеи»². Над новоиспеченным дворянством автора «Геца» иронизировал не только старший из бывших вождей «бури и натиска», но и сам Гете. «Посылаю тебе диплом, — писал он Шарлотте фон Штейн, имея в виду документ, удостоверявший его дворянское звание, — чтобы ты знала, как он выглядит. Я так удивительно устроен, что он не вызывает во мне ровно никаких мыслей. Насколько было бы лучше, если бы я, разобщившись с политическими стихиями, вблизи тебя, любимая, мог обратить свой дух на то, для чего я рожден, — на науки и искусство» (XII, 257).

Несмотря на занятость государственными делами, Гете продолжал писать. Он работал над романом «Театральное призвание Вильгельма Мейстера», над драмами «Эгмонт» и «Ифигения в Тавриде», писал стихи.

Много радости приносило ему общение с Гердером. Духовные интересы сближали его и с Виландом. В Веймаре ненадолго появились бывшие штюрмеры Ленц и Клингер. Гете продолжал общение с Мерком. В Веймаре он обрел нового друга. То был воспитатель младшего брата герцога — Карл Людвиг Кнебель (1774—1834). Выполнив свою педагогическую миссию,

¹ Goethe in vertraulichen Briefen..., Bd. 1, S. 283.

² Ibid.

Кнебель жил в Иене и Ильменау и занимался древней литературой, переводил Пиндара и Лукреция.

Большое место в духовных интересах Гете стало занимать изучение природы. О том, как это произошло, Гете рассказал впоследствии следующее: «Родившись и получив воспитание в довольно большом городе, я приобрел первоначальное образование, изучая древние и новые языки; к этому рано присоединились риторические и поэтические упражнения. С этим, естественно, было связано все то, что в нравственном и религиозном отношении развивает самосознание человека.

Своим дальнейшим развитием я тоже обязан большим городам; отсюда явствует, что моя духовная деятельность должна была развиваться в сторону общественно-нравственных ценностей, а следовательно, в сторону той приятной области, которую в то время обычно называли изящной литературой.

Напротив, о том, что, собственно, называется внешней природой, я не имел никакого представления и ни малейших знаний. Я с детства привык с восхищением видеть в благоустроенных цветниках ковер из тюльпанов, лютиков и гвоздик; а когда, кроме обычных плодов, хорошо удавались абрикосы, персики и виноград, то это было праздником для старого и малого. Об экзотических растениях и не думали, еще меньше — о том, чтобы обучать естественной истории в школе.

Первые опубликованные мною поэтические опыты были встречены с одобрением; однако они рисовали, в сущности, только внутреннего человека и предполагали достаточное знание движений души. Кое-где здесь мог встретиться отзвук страстного наслаждения явлениями сельской природы, а также серьезного стремления постичь глубочайшую тайну, проявляющуюся в непрестанном созидании и разрушении, хотя это побуждение, казалось, терялось в неопределенной мечтательности.

Однако в деятельную жизнь, как и сферу науки, я, в сущности, впервые вступил в то время, когда меня благожелательно принял благородный веймарский круг, где, помимо других неоценимых преимуществ, мне посчастливилось сменить комнатный и городской воздух на атмосферу деревни, леса и сада»¹.

¹ Гете И.-В. Избранные сочинения по естествознанию, с. 59.

Гете занимался сначала ботаникой и физиологией. Постепенно круг его научных интересов расширился и стал включать оптику, метеорологию, геологию. Близость Иенского университета позволила Гете связаться с работавшими в нем учеными. Под руководством профессора Лодера он стал заниматься анатомией. Вместе с Гердером Гете много размышлял над вопросом о сходстве человека с животными и отличиях от них. Гердер, в частности, обратил внимание на труд Кампера, который писал о том, что человека отличает от обезьян (конкретно — от орангутангов) отсутствие межчелюстной кости. Вопреки мнению ученого, Гете обнаружил наличие этой кости у человека. Сделав это открытие, он с радостью сообщал о нем Гердеру в письме 27 июня 1782 года: «Согласно поучению Евангелия, я должен как можно скорее сообщить тебе о счастье, выпавшем на мою долю. Я открыл — не золото и не серебро, но то, что доставляет мне несказанную радость, — *os intermaxillare*¹ у человека!

Я сравнивал вместе с Лодером черепа людей с черепами животных, напал на след, и вот открытие сделано! Только прошу тебя, притворяйся, что ты ничего не знаешь, потому что все должно пока остаться тайной. Ведь и тебя это очень обрадует; это же последний камень, завершающий человека: больше ничего не отсутствует, все на месте, и как! Я думал об этом в сопоставлении с твоим целым; каким прекрасным оно тогда становится. Будь здоров! В воскресенье вечером буду у тебя» (XII, 270—271). Открыв межчелюстную кость, Гете показал, что строение черепа человека имеет общее с черепом животных, и, таким образом, устанавливалась связь человека с остальным животным миром. Таков был вклад Гете в учение об эволюции животных видов.

Кнебелю Гете писал о том же: «Наконец-то высылаю тебе трактат из области остеологии и прошу тебя сообщить свои мысли о нем. Я покуда воздерживаюсь от высказывания конечного вывода, на который намекает уже Гердер в своих «Идеях», утверждая, что отличие человека от животного ни в чем отдельном установить нельзя. Скорее уж можно утверждать, что человек и животное находятся в тесном родстве» (XII, 276).

¹ Межчелюстную кость (лат.).

Наука для Гете не сухая материя. Он отдается ей со страстью и делится своим открытием с возлюбленной:

«Мне суждено было испытать великую радость: я сделал анатомическое открытие, прекрасное и важное. Ты поделишь со мной эту удачу... Я так счастлив, что внутри у меня все трепещет» (XII, 271).

Такую же радость находил Гете за письменным столом. «Сегодня утром я закончил главу «Вильгельма» («Театральное призвание Вильгельма Мейстера»), начало которой диктовал тебе,— пишет Гете Шарlotte 10 августа 1782 года.— Это доставило мне приятный часок. Собственно, я рожден, чтобы быть писателем. Самую чистую радость я испытываю, когда мне кажется, что я что-нибудь хорошо написал. Будь здорова и сохрани мне душу моей жизни, деятельности и сочинительства» (XII, 259—260).

Гете очень нуждался в том, чтобы сохранить творческий дух. Мерк, посетивший его в Веймаре, приехав во Франкфурт, рассказал матери Гете: «Тамошний подлый климат для него совершенно непереносим. Главного он добился. Герцог таков, каким он должен быть, остальное — дерьмо, этим могут заниматься другие. Гете для этого слишком хорош и т. д.» (Briefe, I, 707). Как помнит читатель, Мерк считал, что Гете должен целиком посвятить себя творчеству. Неудивительно, что он отрицательно отнесся к веймарским служебным обязанностям Гете. Мать слезно умоляла Гете вернуться домой. Гете ответил ей большим письмом. «Прошу Вас, не беспокойтесь обо мне и не давайте никому смущать Вас. Здоровье мое гораздо лучше, чем я в свое время мог предполагать и надеяться, а так как мне его вполне хватит на то, чтобы выполнять все или по крайней мере большую часть на меня возложенного, то я имею полное основание быть им довольным. Что же касается моего положения в обществе, то, несмотря на большие трудности, в нем для меня заключается очень много желательного, лучшим доказательством чему служит уже то, что я не могу себе представить другого, на которое в настоящее время мне хотелось бы его сменить... Было бы безответственно перед самим собой уйти из-за какого-то недовольства и тем лишить себя тени, плодов и урожая как раз в то время, когда посаженные деревья принялись и можно надеяться при жатве отделить пшеницу от

плевел. В то же время, поверьте мне, большая часть спокойного мужества, с которым я все переношу и действую, исходит от мысли, что все мои жертвы добровольны и что мне нужно только приказать заложить лошадей в почтовую карету, чтобы вновь обрести у Вас — наряду с безусловным покоем — все необходимое и приятное в жизни. Ибо без этой перспективы, если в тяжелые часы я бы должен был считать себя закрепощенным и наймитом, работающим из нужды, многое было бы для меня несравненно горше» (XII, 250—251). Это — письмо от 11 августа 1781 года. Оно написано через шесть лет после переезда в Веймар и раскрывает перед нами, насколько сложной и противоречивой была в ту пору жизнь Гете.

В декабре 1784 года герцог пригласил Гете сопровождать его в путешествии. Гете уклонился: «Мое сердце велит мне провести конец года в сосредоточенности; я заканчиваю многое из того, что делал и чему учился, чтобы в следующем году пожать плоды моей углубленной деятельности; бегу всех новых мыслей, не включенных в предначертанный мною круг работ. У меня их и так более чем достаточно; хоть хозяйство мое скудно, но душа ненасытна» (XII, 278).

На рождество герцог звал Гете поохотиться вместе с ним. Читатель поймет ответ Гете, если будет знать, что герцог велел развести в Эттерсберге диких кабанов. «Искренне сочувствую Вашей охотничьей страсти, но в то же время питаю надежду, что по возвращении Вы избавите Ваших подданных от грозящих им бедствий. Я имею в виду обитателей Эттерсберга, перерывших всю землю в округе. С большой неохотой упоминаю об этих животных, ибо с самого начала протестовал против их водворения и боюсь, как бы не было сочтено за упрямство то, что я вновь на них ополчаюсь. Только всеобщие жалобы заставляют меня нарушить взятый было на себя обет молчания; предпочитаю все написать Вам, поскольку это дело будет одним из первых, о котором Вам доложат, когда Вы возвратитесь... То, что мне при этом бросилось в глаза и что я охотно скажу Вам, — это мнение людей о Вас, при сем обнаружившееся. Большинство просто удивлено, словно эти животные, как град, упали с неба; народ Вам этого зла не приписывает; другие если и делают это, то нехотя; все единодушно винят тех, кто вместо того, чтобы осветить происходящее, льсти-

вой угодливостью мешает Вам исправить зло, причиняемое этими животными. Ни один человек не может представить себе, что страсть ослепила Вас настолько, что Вы решились на поступок, полностью противоречащий Вашему обычному образу мыслей и действий, Вашим всем известным правилам и намерениям.

Положение крестьянина всегда изображается плачевным, да таково оно и есть; с какими только бедствиями не приходится ему бороться, — но я не буду говорить о том, что Вы знаете сами. Мне не раз приходилось быть свидетелем Вашей самоотверженности, и я надеюсь, что Вы сделаете новогодний подарок Вашим близким, пожертвовав этой страстью.

Я мысленно перебрал девять лет, проведенных мною здесь, и различные эпохи моих умонастроений; я постарался оживить прошлое в воображении, чтобы составить себе ясное понятие о настоящем, и после недолгого раздумья решил внушить себе, что только что приехал сюда, только что начал здесь службу, что хотя лица и дела мне знакомы, но возможность и желание действовать еще новы. И вот я стал смотреть на все с этой точки зрения, моя идея взбодрила меня, стала для меня занимательной и небесполезной, тем более что надо мною не тяготеют никакие неприятности и я на самом деле вступаю в новое будущее» (XII, 279—281).

Едва ли нужен другой пример того, как приходилось Гете бороться с причудами и произволом его повелителя. Неожиданное, казалось бы, напоминание Гете о первом периоде его пребывания в Веймаре призвано оживить память Карла-Августа: ведь Гете приехал в Веймар в надежде сделать вместе с юным властителем маленькое государство счастливым и процветающим. И вот, после стольких лет, все оставалось в прежнем положении.

Уже после смерти герцога, 10 февраля 1829 года, Гете рассказал кое-что Эккерману, теперь почти не таясь, и тот записал: «О своих первых годах в Веймаре. Поэтический гений в конфликте с реальной жизнью. Разнообразные и многочисленные занятия, к которым принуждала его жизнь при дворе, а также обязательства, взятые им на себя во имя пользы государства. Посему в первые десять лет не создано ничего поэтически значительного. Он прочитал мне какие-то фрагменты. Любовные истории, омрачавшие ту пору.

Отец, постоянно недовольный его жизнью при дворе» (Эк., 283).

Еще определеннее звучит признание Гете канцлеру фон Мюллеру в августе 1830 года: «Подлинную историю первых десяти лет моей веймарской жизни я мог бы изобразить только под прикрытием вымысла или сказки; никто бы не поверил действительным фактам»¹.

Письма и свидетельства современников лишь отчасти говорят о всей сложности положения Гете в первое веймарское десятилетие. Яснее всего кризис, который тогда переживал Гете, сказался в том, что он не закончил ни одного из своих больших произведений, а те, которые были в законченном виде, считал недовершенными и не готовыми для публикации. Лишь в лирике достиг он той степени художественности, которая удовлетворяла высоким требованиям, какие он предъявлял себе как поэт.

ЛИРИКА

Умиротворяющая любовь

Не сразу переменялся Гете после переезда в Веймар. Настроения, характерные для «бури и натиска», не могли исчезнуть в одно мгновение. Бунтарю нелегко было смириться. В укрощении мятежного гения особенно важна была роль Шарлотты фон Штейн. Она не только умеряла страсть поэта, но придала новый характер всей его эмоциональной жизни.

Поэт сопротивлялся. Знакомые мотивы недавнего прошлого звучат в стихотворении «Неистовая любовь» (1776, 1789):

Навстречу тучам,
По горным кручам,
Под вой метели,
Сквозь мглу ущелий —
Все вперед, все вперед
День и ночь напролет!

(1, 148. Перевод И. Миримского)

¹ Goethes Gespräche. Hrsg. von W. Herwig, Bd. 3, Th. 2. Zürich und Stuttgart, 1972, S. 717.

Поэт предпочел бы «в муках пробиться через преграды». Но это уже невозможно. Бежать, — как когда-то от Лили, — тоже тщетно. Остается одно — покориться.

В «разбойничьем замке» его сердца все больше воцаряется мир. Возлюбленная вселяет в его душу высокие помыслы, убеждает в том, что страсть может быть чистой, возвышенной. Он верит ей, радуется счастью общения душ. В «Вечерней песне охотника» (1775/1776, 1776) сказано:

Мысль о тебе врачует дух,
Проходит чувств гроза.

(1, 148. Перевод Б. Пастернака)

В стихотворении «К месяцу» (1775/1776, 1789) луна с ее мягким серебряным светом — метафорический образ возлюбленной. Она

Успокоила во мне
Дум смятенных рой,
Верным другом в вышине
Встала надо мной.

(1, 149. Перевод В. Левика)

Возлюбленная становится путеводной звездой поэта, помогающей ему преодолевать все трудности на жизненном пути:

Ведь после нашей встречи
Зыбкое марево жизни
Кажется мне лишь досадной завесой — сквозь нее ж
Неизменно брезжит твой образ —
Верный и кроткий свет...

(1, 149. «Лиде», 1781, 1789. Перевод В. Топорова)

Стихи Лиде, как называл поэт свою возлюбленную, с наибольшей ясностью отражают трудности и мучительность перехода Гете на новые жизненные позиции. Поэту надо было смириться, но это смирение не могло возникнуть в результате одной лишь покорности женщине, которую он полюбил. В Шарлотте фон Штейн Гете впервые встретил подругу, способную разделять его интеллектуальные интересы, но полного удовлетворения она его чувству не давала. В стихотворении «Неистовая любовь» (1776, 1789) лирический герой одержим страстью, способной преодолеть любые внешние препятствия. Но чем сильнее любовь, тем острее душевные муки. Он задается вопросом: не бежать ли?

И тут же сознает: от любви, от себя, от своих мук никуда не скроешься. Любовь — это счастье, лишенное покоя. Многие стихи для Шарлотты фон Штейн возникали спонтанно в письмах к ней. В них звучит непосредственное чувство. Это подлинные стихотворения «на случай», как называл Гете свои лирические излияния. Одно из них (1776, 1848), однако, выделяется широтой мысли, сложным строем чувств, раздумьями о любви, стремлением выразить всю сложность отношений поэта и его возлюбленной. Оно не имеет названия и обозначается его первыми строками, раскрывающими неразрешимость противоречия этой драмы любви:

О, зачем твоей высокой властью
Будущее видеть нам дано...

(1, 146. Перевод В. Левика)

Поэт размышляет о том, какой различной бывает любовь. Тысячи людей не знают собственного сердца, их просто несет по течению то туда, то сюда: они либо тщетно пытаются бежать от непредвиденных страданий, либо радуются утренней зорьке внезапного счастья. Иные любят слепо, видя в другом то, чего на самом деле нет, предаваясь иллюзорному счастью и падая духом от мнимых опасностей.

Счастлив тот, кто предан снам летящим,
Счастлив, кто предвиденья лишен, —
Мир его видений с настоящим,
С будущим и прошлым соглашен.

(1, 146)

Не такова любовь поэта. Он и его любимая достигли полного взаимопонимания, но счастье им не дано. А ведь они созданы для него, и души их слились в мистическом единении. Вещий дух поэта знает причину этой беспредельной близости. Он верит в переселение душ и знает, что они уже встречались в иной жизни:

Ах, когда-то — как давно то было! —
Ты сестрой была мне иль женой,
Знала все, что в сердце мной таимо,
Каждую изведала черту,
Все прочла, что миру в нем незримо,
Мысль мою ловила на лету,
Жар кипящей крови охлаждала,
Возвращала в бурю мне покой,

К новой жизни сердце возрождала,
Прикоснувшись ангельской рукой.

(1, 147)

Поэт относит к отдаленному прошлому умиротворение, которое дала ему возлюбленная, но мы знаем, что не тогда, а именно теперь Шарлотта проникла в его сердце, в его духовный мир, охладила его мятежный пыл, вернула душевный покой. Но в их прошлом бытии близость была полной и счастье безраздельным.

И теперь одно воспоминанье
Нам сердца смятенные живит,
Ибо в прошлом — истины дыханье,
В настоящем только боль обид.
И живем неполной жизнью оба,
Нас печалит самый светлый час.

(1, 147)

И все же, как это ни тяжело, даже такие мученья — счастье. Поэт приемлет эту мучительную для него любовь. В себе, в своей возлюбленной, в любви к ней познает поэт диалектику жизни, ее противоречия и принимает жизнь, как она есть, не отрекаясь от своего «я», и уже не противопоставляет его миру, а стремится найти себе место в обстоятельствах, неподвластных ему.

В ладу с миром

Еще яснее обнаруживается рождение нового взгляда на действительность в песнях и гимнах философского характера. Выше уже было сказано, что в Веймаре Гете начал вести систематические научные наблюдения над явлениями природы. При этом Гете сохранил от времен «бури и натиска» взгляд на нее как на органическое целое. Новая жизненная позиция определила вместе с тем изменение в восприятии самой природы и места в ней человека. «Песнь духов над водами» (1779, 1789) уподобляет человека природным стихиям, в особенности воде. Как писал один из первых комментаторов, объясняя символику Гете: «Подобно тому как вода в вечном движении устремляется то вверх, то вниз между небом и землей, так человеческая душа колеблется между реальным и

идеальным, нуждой и воодушевлением, повседневным и вечным...»¹

Бросается в глаза отличие этого гимна от штюрмерских песнопений («Прометей» и др.); оно не только в новой тональности, отражающей покорность судьбе, точнее, надмирным, космическим силам, но особенно в том, что в центре поэмы не отдельная личность, а человечество в целом. Субъективное уступает место объективному.

Еще более выразительно проявляется отход от «бури и натиска» в стихотворении «Границы человечества» (1781, 1789). Начало заставляет вспомнить «Песнь странника в бурю».

Когда стародавний
Святой отец
Рукой спокойной
Из туч гремящих
Молнии сеет
В алчную землю...

(1, 168. Перевод А. Фета)

Штюрмерский странник чувствовал себя равным богам и был на короткой ноге даже с самим Зевсом. Теперь поэт смиренно склоняется перед божеством и «край его ризы» целует «с трепетом детским//В верной груди». Новый лирический герой твердо знает:

...с богами
Меряться смертный
Да не дерзнет.

(1, 168)

Штюрмерский странник стремился «вперед и вверх». Новый герой Гете постиг простую истину:

Если подымется он и коснется
Теменем звезд,
Негде тогда опереться
Шатким подошвам...

(1, 168)

Но и на земле он не первый. Ему «не сравниться даже с дубом или с лозою», ибо их корни прочнее вросли в землю, а отсюда их сила. Боги, воплощающие природу, — источник жизни, от них исходят волны, и

¹ Hehn Victor. Über Goethes Gedichte. Stuttgart und Berlin, 1911, S. 183.

эти волны могут поднять, но могут и потопить человека. Природа бесконечно могущественнее человека. Но и ему отведено свое место в круговороте вещей. Каждое отдельное существо подобно кольцу; скрепленные одно с другим, они образуют цепь, и в этой цепи следующих друг за другом поколений — единственное бессмертие человека, его вечная связь с движением Природы.

Человек ограничен в своих возможностях, но не ничтожен. Он не равен богам, но частица божественности ему доступна. В стихотворении «Божественное» (1783) сравниваются три силы мира. Высшие существа неизвестны нам, но мы догадываемся о том, что они есть. В космологии Гете — это высшие духовные начала жизни. Человек должен стремиться брать с них пример подлинной человечности:

Прав будь, человек¹,
Милостив и добр:
Тем лишь одним
Отличаем он
От всех существ,
Нам известных.

(1, 169. Перевод Ап. Григорьева)

Вторая великая сила жизни — Природа. Весь мертвый и живой мир, небесные светила и Земля, со всем, что на ней есть, — источник жизни, в том числе человеческой. Но сама она безразлична, равно льет свет на добро и зло. Человек подчинен круговороту природы, но у него есть возможность возвыситься над нею силой духа: быть благородным, справедливым, добрым.

Человек, о котором здесь говорится, не индивид, не отдельная особь, а все человечество. Личность должна сознать свою связь со всем человеческим родом и свой долг перед ним. Гимн заканчивается призывом:

Создавай без отдыха
Нужное, правое!
Будь нам прообразом
Провидимых нами существ.

(1, 171)

В этом стихотворении воплощена идея гуманности, которая останется руководящей на протяжении всей

¹ В подлиннике: «Человек должен быть благородным...» (Edel sei der Mensch...).

остальной деятельности Гете. Раньше поэт понимал божественное как возвышение над массой человечества, теперь — как творческую, благородную деятельность во имя справедливости, ради добра. В этом — подлинное величие, и только так может человек приблизиться к высшей форме бытия, к «божественному».

К такой гармонии Гете шел в борьбе с собой, преодолевая стремление к бесконечному, штюрмерскую жажду абсолюта. Он изнемогал в этой борьбе, и мы слышим об этом в «Ночной песни путника» (1776, 1780). Лирический герой стихотворения не тот бодрый странник, который смело шел навстречу грозам. Глубокая усталость пронизывает теперь все существо путника:

Ах, к чему вся скорбь и радость!
Истомил меня мой путь!
Мира сладость,
Низойди в больную грудь!

(1, 163. Перевод А. Фета)

Стихотворение относится к начальной поре Гете в Веймаре, когда он мучительно прилаживался к новым жизненным и общественным условиям, когда полюбил и мучился невозможностью полной взаимности. Через три-четыре года чувство покоя постепенно приходит к нему, поэт уже ощущает приближение блаженного момента, и это звучит в его знаменитой второй «Ночной песни путника» (1780, 1815). Гете записал ее на деревянной стене хижины на вершине горы Кикельхан, где он изредка останавливался на ночь. Ощущение покоя, воцаряющегося в тихие ночные часы, умиротворяющее действовало на душу поэта:

Горные вершины
Спят во тьме ночной,
Тихие долины
Полны свежей мглой;

Не пылит дорога,
Не дрожат листы...
Подожди немного —
Отдохнешь и ты!

(1, 163—164. Перевод М. Лермонтова)

Как все ясно и просто! Но даже самое простое у Гете совсем не просто. В скупых строчках открыва-

ется титан Гете, мыслящий и чувствующий заодно со всей природой, постигающий ее во всей гигантской масштабности. Идя от одной детали стихотворения к другой, мы открываем глубинный пласт этого маленького шедевра.

В картине, созданной поэтом, сначала возникают вершины гор — камень, гранит, земля — мертвая природа. Потом — «не дрожат листы» — растительный мир. В переводе Лермонтова опущена третья сфера: «Птицы спят в молчании бора» (перевод В. Брюсова), — после мертвой природы и растений — животный мир. И, наконец, тот, кто наблюдает картину всей природы, стремясь воспринять от нее, в ней покой, — человек. Он устал, измучен, и только в его душе еще нет той гармонии, которой полна природа.

Вся природа, весь мир уместились в восьми строках стихотворения Гете.

Искусство

Перемены, происшедшие в жизни Гете, получили выражение и в ряде стихотворений, посвященных теме, всегда волновавшей его, — теме поэзии и искусства.

«Моя богиня» (1780, 1789) — вдохновенный гимн поэтическому воображению, которое свободно и вечно изменчиво. Постоянное обновление — закон творчества. У фантазии разные лики. То она появляется увенчанная венками из роз, то принимает трагический вид.

Поэт возносит хвалу отцу жизни за то, что он дал людям такую вечно юную прекрасную спутницу. Родная сестра Фантазии — Надежда: если первая чарует изображением настоящего, украшая жизнь и возвышая души, то вторая воплощает их мечту о лучшей жизни в будущем.

Фантазия, поэзия, искусство нужны людям не меньше, чем мудрость. Гете не противопоставляет их. В «Каплях нектара» (1781, 1789) именно богиня мудрости Минерва, чтобы угодить Прометею, приносит людям «чашу, полную нектара». По пути она пролила несколько капель нектара на землю, и он стал доступен всем: пчелам, бабочкам и даже паукам.

Так сподобились блаженства
Эти крохотные твари,

Счастье высшее — искусство —
С человеком разделив.

(1, 166. Перевод С. Ошера)

Прекрасное распространяется на весь мир — вот та серьезная мысль, которая лежит в основе этого шутивого стихотворения.

Особенно богато содержанием «Истолкование старинной гравюры на дереве, изображающей поэтическое призвание Ганса Сакса» (1776, 1776). Фигура нюрнбергского поэта-ремесленника служит Гете для выражения его нового понятия о назначении поэзии.

Когда в воскресный день Ганс Сакс отдыхает от своей сапожничьей работы, в нем пробуждается поэт:

Чувствует мастер: в назначенный срок
В мозгу его вызрел некий мирок,
Дышит, живет, спешит отделиться,
От своего создателя удалиться.

(1, 153. Перевод Л. Гинзбурга)

Эти несколько ясных и простых слов могли бы занять целую главу трактата по эстетике; во всяком случае, здесь продолжается спор Гете против теории «подражания». Первый источник творчества — «в мозгу» поэта, в его внутреннем чувстве и стремлениях. Порыв к творчеству возникает спонтанно, помимо воли. Воображение поэта, любимая дочь богов — Фантазия создает целый мир. Пусть он меньше подлинного, но живет своей жизнью и обретает самостоятельное существование, выйдя из рук своего создателя.

Совсем не безразлично, каков сам художник. В нем должно быть то «божественное», которое присуще истинному человеку. И таков наш мейстерзингер:

Умен и зорек взгляд у него,
Притом он добрейшее существо.
Ясным взором весь мир обнимет
И целый мир в себя он примет.
А речь-то, речь его какова!
Легко, вольготно льются слова.

(1, 153)

Кратко и выразительно сказано здесь об отношениях искусства и действительности: художник опирается на наблюдения; его взгляд не равнодушен, он любит жизнь; если творческий дух присущ ему изна-

чайно, это не означает, что художник находит содержание творчества лишь в себе самом,— его взор охватывает всю жизнь, и, вобрав ее в себя, он получает возможность создать нечто значительное. Главное средство поэта — его язык, красота которого достойным образом сочетается с предметом изображения.

Но вот начинается обещанное в названии «истолкование старинной гравюры». В мастерской Ганса Сакса появляется пышная, цветущая здоровьем молодая женщина. Зовут ее Простодушием, Достоинством, Честностью. Ее речь дополняет характеристику Ганса Сакса. В сумятице жизни он сумел сохранить ясную голову:

Мается дурью людское стадо,
А ты все поймешь, смекнешь с полу взгляда.
Люди хнычут, прибиты уныньем сплошным.
А ты им представишь сей мир смешным!
Так, утверждая закон и право,
В суть вещей ты вникнешь здраво:
Прославишь Набожность и Честь,
Зло покажешь, каким оно есть.

(1, 154)

Верность правде и природе — вот черты поэзии Ганса Сакса, особенно важные в глазах его Музы. Все это нужно людям не ради пустого лицемерия, а для того, чтобы, увидев картину подлинной жизни, они взялись за ум. В руках у покровительницы поэзии Ганса Сакса важный предмет — «циркуль» — инструмент для проверки соблюдения меры.

Она открывает перед ним окно — окно в жизнь, и поэт видит людскую массу — ту самую, которой полны его стихотворения и пьесы. Он наслаждается этим зрелищем.

Но в это время появляется вторая вдохновительница поэта, на этот раз не молодая, а старая. Зовут ее История, Мифология, Фабула. Она принесла диковинную картину, на которой чего только не изображено: господь бог, Адам и Ева, Содом и Гоморра, двенадцать светлых жен, двенадцать тиранов, погрязших в скверне. Все это служит поэту для поучения народа.

Третья сторона поэзии Ганса Сакса — насмешка — воплощена в образе Шута. Появившись, он ведет на длинном канате «наиразличнейших дураков». Однако, сколько ни честит их поэт жалом сатиры, число

их продолжает расти, и он уже готов впасть в отчаяние, но тут перед ним появляется красавица Муза — «Лучезарностью правды его озаряет, // Силой действенной ясности одаряет». Она желает ему, чтобы священный огонь вдохновения в нем разгорался все сильнее, и для этого она припасла ему особый «бальзам».

Последнее видение Ганса Сакса — прелестная девушка в саду, полная любовного томления. Поэт обещает, что ее любовь встретит взаимность и она со своим возлюбленным обретет счастье. Любовь — великая радость жизни.

Она нужна всякому человеку, но особенно важна для поэта. Ведь именно он находит слова для выражения чувств, испытываемых многими. Однако редко кто умеет сказать, что он испытывает, страдая и наслаждаясь любовью. Но поэту нужно не только умение, он сам должен всегда оставаться молодым душой, умеющим любить и понимать чужую любовь:

И любовь остается навек молода,
И поэт не состарится никогда!..

(1, 157)

Любовь как движущий импульс творчества присуща не только Гансу Саксу. Сам Гете — пример того же, и он вполне понимал эту сторону творчества своего отдаленного предшественника.

Когда Гете писал стихотворение о Гансе Саксе, тот был основательно забыт. Гете хотел возродить память о нем, и его поддержал издатель «Немецкого Меркурия» Виланд, напечатавший стихотворение. Авторитет Гете привлек внимание любящих поэзию к старому немецкому поэту. Гете оказался пророком, когда писал, что Ганса Сакса увенчает дубовый венок — награда веков.

Гете, конечно, не отождествлял себя с Гансом Саксом. Некоторая примитивность, прямолинейность морали в пьесах старого поэта объясняют нам добродушно-иронический тон Гете по отношению к нему. Вместе с тем Гете приписывает ему большую широту кругозора, чем та, которой Ганс Сакс обладал на самом деле. Это связано с двойственностью стихотворения. Его первый пласт — повествование о Гансе Саксе, второй — выражение посредством фигуры старого поэта собственного взгляда Гете на сущность и задачи поэтического творчества.

Выбор Ганса Сакса в качестве героя объяснялся и тем, что Гете видел в нем независимого поэта из бюргерской среды.

Общество, окружавшее Гете, было придворно-аристократическим. При всей просвещенности некоторых придворных, Гете нередко приходилось сталкиваться с высокомерием знати по отношению к людям искусства. Мысль о том, что служение искусству благородно и заслуживает уважения тех, кто благороден по происхождению и званию, пронизывает оду «На смерть Мидинга» (1782).

Мидинг был универсальным рабочим сцены любительского театра в Веймаре. Плотник, маляр, осветитель, устроитель разных сценических эффектов, скромный и незаметный, он всегда был за кулисами, публика могла не знать, чем она ему обязана. Гете называет его «творцом подмостков», который своими руками, «не щадя ни времени, ни сил, // Немые доски в *сцену* превратил».

Гете дает понять, что театр — искусство коллективное. В поэме упомянуты и поэт, создатель пьесы, и музыкант-дирижер, и художник, и актеры, не забыт даже портной.

Мидинг был волшебником сцены. Его сценические эффекты в глазах зрителей того времени являлись чудом иллюзии.

У Ганса Сакса ремесло и искусство были оторваны друг от друга. Мидинг сочетал их, подняв ремесло на уровень подлинного искусства:

Он ремесло с искусством примирил.
Иной поэт, им вдохновлен, творил,
И был — самою Музой вознесен —
Директором природы прозван он!

(1, 160. Перевод Л. Гинзбурга)

Гетевское прославление людей искусства касается и актрис. Они пользовались дурной славой, их нередко приравнивали к публичным женщинам. Гете же пишет о них с восхищением как о «жрицах искусства», говорит о тяготах жизни бродячих актеров и актрис, «кочующих, чтобы веселить народ». Их искусство перевоплощения восхищает зрителей.

Гете ввел в поэму образ Короны Шретер. В ее уста вложена речь о вдохновенном и бескорыстном служении Мидинга искусству. Его фигура вырастает в сим-

волический образ человека искусства вообще. И Гете осмеливается поставить его на один уровень с властью имущими:

Взываю к государственным мужам:
Кто здесь лежит, тот был подобен вам!

(1, 159)

Так высоко поднять достоинство человека искусства в те времена еще редко кто отваживался.

Какой бы стороны искусства ни касалось перо Гете, он всегда находит повод для возвеличения всех видов художественного творчества и для утверждения достоинства тех, кто жертвенно отдает себя служению ему.

Стихотворения об искусстве и художнике венчает «Посвящение» (1784, 1787). Первоначально оно должно было быть вступлением в поэму «Тайны», над которой Гете работал во второй половине 1780-х годов. Но уже в 1787 году, издавая свои сочинения, Гете поместил его в первом томе как пролог к этому изданию. С тех пор его обычно печатают в качестве поэтического манифеста в первом томе его сочинений, предваряя им лирику, а также все остальное, созданное Гете.

«Посвящение» начинается знакомым мотивом: проснувшись ранним утром, поэт отправляется в горы. Аллегория пронизывает весь строй произведения. Раннее утро — детство, встречающее поэта радостным светом зари. По мере того как начинается восхождение на гору, то есть начинается жизненный путь, путника окружает густой туман и кругозор его затемняется. Но вот он поднялся высоко, туман начинает рассеиваться, и вспыхивает яркий луч солнца. Поэт несмело смотрит туда, откуда восходит сияние, и перед его взором возникает видение прекрасной женщины. Это — его муза, которой он «с детских лет вверял свои печали». Она была тем бальзамом, который целил его сердечные раны. Поэт узнает ее, он хорошо знает, что обязан ей всем:

Мне все дано тобой, благословенной,
И вне тебя — нет счастья во вселенной!

(1, 50. Перевод В. Левicka)

Следующие строфы в сжатой форме говорят о перемене в отношении поэта к своей музе. В новой фор-

ме звучит уже слышанное нами осуждение крайностей индивидуализма «бури и натиска». «Познай себя и живи в мире с людьми», — советует поэту его муза, его богиня, сочетающая в себе красоту и мудрость. Ее слова содержат тот вывод, к которому Гете пришел в годы перелома.

Властной рукой убирает богиня туман и облака, все становится ясно и светло. Она дарит своему питомцу волшебное покрывало:

«Пускай ты слаб, — она мне говорила, —
Твой дух горит добра живым огнем.
Прими ж мой дар! Лучей полдневных сила
И аромат лесного утра в нем.
Он твой, поэт! Высокие светила
Тебя вели извилистым путем,
Чтоб Истина счастливцу даровала
Поэзии святое покрывало».

(1, 51)

Волшебное покрывало поэзии обладает чудесным даром вливать покой в человеческие души, открывать им красоту природы, врачевать сердечные раны, разгонять мрак и открывать истину. Приняв этот дар, поэт обращается ко всем:

Приди же, друг, под бременем идущий,
Придите все, кто знает жизни гнет,
Отныне вам идти зеленой кущей,
Отныне ваш и цвет, и сочный плод.
Плечом к плечу мы встретим день грядущий...

(1, 52)

Истина, Красота, Гуманность — таковы три столпа новой эстетики, к которой Гете пришел после перелома, вызванного отходом от движения «бури и натиска».

Новый взгляд на задачи поэзии определил и смену стихотворных форм.

«Посвящение» написано не вольным стихом штюрмерских гимнов, от которого поэт не отказывался еще и в первые веймарские годы. Стихотворение четко делится на строфы по восемь строк в каждой. Гетевская октава имеет строгую систему рифм. Четкая композиция, гармонический строй речи, живой, проникнутый одухотворенностью, — все в поэме предвещает переход Гете к классике.

Баллад, сочиненных в первое веймарское десятилетие, немного, каждая из них в своем роде шедевр. Они отличаются от ранних баллад штюрмерского периода тем, что любовная тема отодвигается в них другими мотивами, как это видно уже в «Певце».

Может показаться, что этому противоречит содержание баллады «Рыбак» (1778, 1779), в которой рыбка заманивает в воду русалка. Множественность толкований, часто допускаемая стихотворениями Гете, позволяет увидеть в этой балладе прославление силы страсти, ведущей к гибели того, кем она овладела. Но сам Гете рассказал Эккерману о более простом подтексте стихотворения. Некоторые художники хотели дать графическое изображение сюжета этой баллады. Гете удивило, насколько она не была понята. «В этой балладе выражено только ощущение воды, ее прелесть, что летом манит нас искупаться, — больше там ничего нет...» (Эк., 87).

Странные, роковые стремления овладевают иногда человеком. Опасности подчас магнетически притягивают его. Смотри с высоты, многие испытывают непреодолимое желание броситься вниз. Рассказывая, как однажды слуги вытащили из воды утопленника, Гете писал 19 января 1778 года Шарлотте фон Штейн: «...в самой воде есть нечто опасно притягательное» (Briefe, 1, 248).

Признавая возможность разных толкований баллады, обратим внимание на одну сторону слов, сказанных Гете Эккерману. Он отнюдь не всегда стремился выразить мысль, изобразить чувства человека в той или иной жизненной ситуации. Иногда его увлекала художественная задача передать неопределенные, ни с какими событиями не связанные чувства. К числу таких произведений относится баллада «Рыбак», где важно не событие, а чувство, которое стремился выразить поэт. С этой целью он использовал традиционные сюжеты баллад (как в «Рыбаке») или сам создавал такой сюжет, имитируя образцы фольклорной фантазии, как в самой знаменитой из своих баллад — «Лесном царе» (1782, 1782). Первоначально она была написана как вставная песня в пьесе «Рыбачка», но затем получила самостоятельную жизнь как один из прекраснейших образцов литературной баллады.

Веймарские баллады вносят существенное дополнение в общую тональность творчества Гете в этот период. Обычно природа у Гете благодатна и исцеляет человека от бед и страданий. В балладах она оказывается воплощением таинственных сил, враждебных людям. Именно такое чувство пронизывает сказку-балладу о лесном царе, губителе юных душ.

Гете использовал не только типичные фольклорные мотивы о чудовищах, обитающих в лесах, но применил также традиционную форму песенного диалога, присущую многим народным балладам. За исключением первой и последней строф, имеющих описательный характер, шесть четверостиший представляют собой речи, обращенные друг к другу скачущим всадником и его сыном. Самый ритм стихотворения, превосходно переведенного В. Жуковским, таит в себе что-то тревожное. В торопливой скачке через ночной лес слышится не только стук копыт:

Кто скачет, кто мчится под холодной мглой?

(1, 173)

Гете и раньше владел этим секретом стиха («Свидание и разлука»), здесь же он достиг высшего мастерства в применении синкопированного ритма. И с какой выразительностью передана в конце баллады остановка скачки. Сначала ритм, говорящий о стремительности бега коня, в последней строке все обрывается — и эта страшная поездка, и жизнь юного сына:

Ездок оробелый не скачет, летит,
Младенец тоскует, младенец кричит;
Ездок погоняет, ездок доскакал...
В руках его мертвый младенец лежал.

(1, 174)

Такой же мастерской является композиция диалога. Вторую строфу можно понять просто: страх у сына и успокаивающие слова отца. Но в их речах есть и иной, более глубокий смысл. Для ребенка природа полна тайн и опасностей; она населена странными существами, одновременно чарующими и опасными. Отец же не видит в природе никаких чудес. Там, где сыну видится лесной царь в короне, с густой бородой, отец замечает лишь белеющий над водой туман. Сын видит кивающих ему дочерей лесного царя, а отец разубверяет его: «То ветлы седые стоят в стороне».

В 24-х строках баллады — четыре речевых слоя.

Авторская речь описательна, но не суха, она проникнута живым сочувствием к происходящему и особенно к страхам ребенка.

Слова отца говорят о его рассудительности и неверии в чудеса. В них звучит, однако, любовь к сыну и забота о нем.

Речи таинственного лесного царя полны магической силы. Пусть они плод страха и болезненного воображения ребенка. В них та же притягивающая, затягивающая сила стихий природы, какая звучала в словах русалки (в «Рыбаке»).

Речи ребенка с изумительной правдивостью передают страх, охвативший юное существо.

В речах отца и сына два разных восприятия природы — для одного она состоит из простых и понятных явлений, для другого — полна тайн и неизвестности. Печальная концовка баллады показывает, что прав был сын с его живым младенческим чутьем.

Разумеется, Гете не верит в мифические лесные существа, как не верил он и в русалок. Буквальное понимание баллад только помешало бы постичь их действительный смысл. Всякая мифология используется Гете символически. «Лесной царь» — выражение того чувства таинственности природы, неизведанных ее сил, которое встречается и в других произведениях Гете. Природа для поэта жива, и он населяет ее фантастическими существами, но не с наивной верой дикаря, а с поэтическим чувством цивилизованного человека, которому никакая наука не мешает чувствовать чары природы, вполне отдаваясь ощущению наполняющих ее живых сил.

Природа

Уже не раз говорилось о том, какое значение имел для Гете и его современников призыв Руссо вернуться к природе. В жизни, творчестве, мышлении Гете преклонение перед природой заняло огромное место. Без преувеличения можно сказать, что она стояла в центре его мировоззрения.

На протяжении жизни отношение поэта к природе менялось. Первоначально преобладало эстетическое восприятие ее как воплощения могучих стихийных на-

чал. Это характерно для лирики «бури и натиска» и с большой силой звучит в «Песни странника в бурю» и в других больших гимнах. В прозе молодого Гете красота и величие природы описаны столь же вдохновенно, особенно в пейзажных зарисовках «Страданий юного Вертера».

Успех романа побудил Гете дополнить его «Письмами из Швейцарии», якобы написанными Вертером до встречи с Лоттой. Гете впервые посетил Швейцарию в 1775 году. «Письма из Швейцарии» увидели свет только в 1808 году. Несмотря на их позднюю публикацию, они выдержаны в духе «бури и натиска». Вполне по-вертеровски звучат строки из одного письма: «Никогда еще не было для меня так ясно, как за последние дни, что я и в ограничениях мог бы быть счастливым, столь же счастливым, как и всякий другой, если бы только знал какое-нибудь живое дело, но не остающееся на завтрашний день, требующее в момент его исполнения прилежания и точности, но не предусмотрительности и осторожности» (6, 110).

Есть у автора писем фантастическая мечта — летать, и это желание становится особенно сильным, когда он стоит на вершине скалы. «Какую я ощущаю в себе жажду броситься в бесконечное воздушное пространство, парить над страшными пропастями и снижаться на неприступную скалу... Неужто я обречен всего лишь вползать на высоты, лепиться к высочайшей скале, как к самой плоской низменности, и, с трудом достигнув цели, боязливо цепляться, содрогаясь перед возвращением и трепеща перед падением?» (6, 107). В этих двух состояниях символически воплощена вся дилемма Вертера...

Как помнит читатель, Вертер занимался живописью. Она увлекает и героя «Писем из Швейцарии». Его интересует соотношение между природой и искусством. Хотя он и сознает несовершенство своих попыток запечатлеть красоту природы, его преклонение перед нею безгранично: «Да, мы должны знать прекрасное, мы должны с восхищением созерцать его и возвыситься до него, до его природы...» (6, 109). Еще до того, как Кант определил, что прекрасное вызывает незаинтересованное наслаждение, Гете утверждает это устами своего героя. Ему приносят корзину с плодами, они так красивы, что он не хочет дотрагиваться до них и только созерцает их. «...Такое наслаждение

глаза и внутреннего чувства выше, достойнее человека, оно, быть может, — цель природы, в то время как алчущие и жаждущие люди мнят, что природа расточает себя в чудесах ради их нёба... мы должны оставаться бескорыстными...» (6, 108—109).

Вертер в Швейцарии не отделяет искусства от природы. Для него ценно только искусство, воспроизводящее природу во всей ее красоте. Сказанное выше об эстетике «бури и натиска» и взглядах Гете прекрасно дополняет следующее высказывание Вертера: «Моя радость, мой восторг перед произведениями искусства, когда они — непосредственные одухотворенные глаголы самой природы, доставляют огромное удовольствие каждому собирателю, каждому любителю... На этом... зиждется до сей поры моя любовь к природе, моя склонность к искусству, почему я и видел в природе столько красоты, столько блеска и столько очарования, почему и попытки художника с ней сравняться, самые несовершенные попытки, увлекали меня почти с такой силой, как и совершенство самого прообраза. Одухотворенные, прочувствованные произведения искусства — вот что меня восхищает... Моя радость, мое расположение могли до сей поры относиться лишь к таким произведениям искусства, природные образцы которых мне были знакомы и которые я мог сравнивать с собственным моим опытом. Деревенские виды со всем тем, что их оживляет, цветы и плоды, готические церкви, портрет, непосредственно схваченный с натуры, — все это мог я познавать, чувствовать и, если хочешь, обо всем этом мог до известной степени судить» (6, 113—114).

Отношение Вертера (и самого Гете) к природе в годы «бури и натиска» созерцательно. Показательны слова Вертера (в «Письмах из Швейцарии»): «Мне не нравится земледелие, это первое и необходимое занятие человека мне противно; человек обезьянничает с природы, которая разбрасывает семена повсюду, а тут он хочет производить именно на этом особом поле именно этот особый плод» (6, 111).

После переезда в Веймар изменилось и отношение Гете к природе. Он сохраняет эстетическое восприятие ее, но одновременно начинает подходить к ней и как ученый.

Новое отношение к природе получило выражение во второй части «Писем из Швейцарии», написанной

после второй поездки туда в 1779 году и напечатанной, как и первая часть, в 1808 году. Теперь Гете не ограничивается, как раньше, только передачей впечатления, производимого пейзажем. Он подробно описывает горы, скалы и ущелья, его глаз подмечает все вплоть до деталей. Показательно заключение одного спокойного и бесстрастного описания: «...высокие наслаждения всегда возбуждают в нас успокаивающее чувство. Проникнутая им душа сознает все свое величие. Как прекрасно это чувство, когда оно наполняет душу, не переходя через край!»¹

Как резко изменился тон: в первой части «Писем из Швейцарии» — напряжение, взволнованность, горение, во второй — ясный взгляд наблюдателя, наслаждающегося гармонией природы. Глазом минералога Гете рассматривает пласты горных почв и, подробно описав различные породы камня, их окраску, заключает философским афоризмом: «Душа глубоко чувствует, что тут нет ничего произвольного, напротив, везде видны следы одной общей силы, действующей согласно вечным законам природы, и только человеческая рука могла проложить удобный путь для проезда в этой удивительной стране»². Человеческая рука, вторгшаяся в природу, — это нечто новое по сравнению с отвращением к земледелию в первой части писем.

Перед нами Гете, по-иному смотрящий на природу, — не мечтательный созерцатель, а человек, сочетающий чувство красоты со стремлением понять законы природы и сознающий ценность труда для подчинения природы нуждам людей.

От эмоционального и чисто эстетического отношения к природе Гете переходит теперь к взгляду философско-эстетическому. Ядром новой философии Гете становится учение Спинозы в том истолковании, которое выработали вместе Гердер и Гете. Формулу Спинозы «бог есть природа» друзья поняли в том смысле, что все существующее — это природа и сверх нее ничего нет. Гете много раз обсуждал с Гердером философию Спинозы. Итоги их бесед Гердер высказал в сочинении «Бог. Несколько диалогов» (1787). Из трех собеседников Теофрон — сам Гердер, Теано —

¹ Гете. Собр. соч., т. II. СПб., 1892, с. 344.

² Там же с. 315.

его жена Каролина, Филолаус — Гете. И вот к чему пришли собеседники.

Мир представляет собой огромное всеобъемлющее единство. Он подобен гигантскому организму. Духовное и телесное в нем слиты. Не существует «мертвой» природы. Она вся живет и развивается. В духовном мире процесс жизни обусловлен мыслью, в телесном, физическом — движением. Эта сила, мощь — начало безличное, оно заложено в природе.

Здесь мы должны обратиться к литературному произведению, не принадлежащему непосредственно Гете, но выражающему его взгляды. Это прозаический гимн «Природа», опубликованный впервые в рукописном «Тифуртском журнале», предназначенном для узкого круга читателей из веймарских придворных кругов. В Тифурте была резиденция матери герцога Карла-Августа Анны-Амалии, которая первой начала собирать вокруг себя ученых и писателей.

Автором сочинения был молодой ученый Георг Кристоф Тоблер, проживший в Веймаре недолгое время (1781—1782). Он общался с Гете и под влиянием бесед с ним и другими представителями веймарского интеллектуального круга написал свой гимн. Прочитав это произведение в 1828 году, Гете признался, что не может вспомнить, не он ли сам его автор. Размышления, изложенные в нем, по словам писателя, «вполне согласуются с теми представлениями, которых достиг в своем развитии мой дух в то время... Видна своего рода склонность к пантеизму, причем в основе мировых явлений предполагается непостижимое, безусловное, юмористическое, себе противоречащее существо, и все может сойти за игру сугубо серьезную»¹.

Философским и литературным образцом для этого сочинения послужил гимн природе у Шефтсбери². Некоторые положения Тоблер заимствовал у Платона и Джордано Бруно. Взгляды, близкие тем, которые изложены Тоблером, были присущи Гердеру и таким друзьям Гете, как Айнзидель и Мориц.

В дальнейшем понимание природы получило у Гете новое развитие, оно стало более усложненным. Но для данной стадии его духовного развития этот гимн весьма показателен. Сам Гете разрешил включить его

¹ Гете И.-В. Избранные сочинения по естествознанию, с. 364.

² Шефтсбери. Эстетические опыты. М., 1975, с. 176--177.

в собрание своих сочинений, и новейшие немецкие издания обязательно содержат его. Все сказанное дает нам право обратиться к рассмотрению гимна «Природа» в связи с творчеством Гете в первое десятилетие его пребывания в Веймаре.

Как и у Гердера, Природа в этом гимне — живое существо, самый всеобъемлющий и сложный из всех организмов. Стремясь постигнуть ее сущность и многообразие, Гете обнаруживает подлинную диалектичность своего мышления, и это сказывается с первых же строк:

«Природа! Мы ею окружены и объаты — бессильные выйти из нее, бессильные глубоко в нее проникнуть. Непрошенная, без предупреждения, она нас увлекает в свой хоровод и кружит, покуда мы, уставшие, не выскользнем из ее рук.

Она создает вечно новые образы; то, что есть, — то не было, что было — уже не повторится, все ново, хотя все и старо.

Мы живем среди нее, но ей чужды. Непрестанно говоря с нами, она не выдает своей тайны. Мы постоянно на нее воздействуем, но власти над ней не имеем.

Индивидуальность как будто бы главное для нее. Но индивидуумов она и знать не хочет. Она вечно строит и вечно разрушает; и мастерская ее непреступна.

Она вся живет в детях. А сама мать — где она? Она величайшая художница, от простейшей материи поднимающаяся до величайших контрастов, без всякого напряжения — до величайшего совершенства, до полнейшей точности; и все под покровом какой-то мягкости. Каждому из ее созданий дана особая сущность, каждое ее явление — обособленное понятие, все вместе, однако, — единое целое...

Природа — это вечная жизнь, становление и движение, но с места она не трогается. Она изменяется вечно, не зная ни единой минуты покоя. О неизменности она не помышляет, и покой проклят ею. Она тверда. Поступь ее размеренна, исключений она почти не знает; ее законы незыблемы»¹.

Вся на виду и вместе с тем загадочная, близкая и далекая одновременно, природа дарит людям величай-

¹ Гете И.-В. Избранные произведения. М., 1960, с. 675. Перевод Н. Ман.

шее благо, которое придает всякому существованию смысл, красоту и радость: «Ее венец — любовь. Только через любовь можно приблизиться к ней... Она все разъединила, чтобы все свести воедино. Несколькими глотками из кубка любви она возмещает все тяготы трудной жизни»¹.

Автор глубоко чувствует, что он часть великого и бесконечного мира природы, свои способности он ощущает как ее прекраснейшие дары, ей он обязан всем, включая поэтический гений. «Она меня ввела в мир, она же уведет из него, — заключает он свой гимн природе. — Я ей доверяюсь. Пусть распоряжается мною. Она не возненавидит свое творение. Не я говорил о ней. Нет, все, что здесь правда, и все, что здесь ложь, сказано ею. Все — ее вина, все — ее заслуга»².

Близка по духу «Природе» другая поэма в прозе — «Гранит» (1784), безусловно принадлежащая Гете. Она была написана как часть задуманного им «романа о вселенной», оставшегося, к сожалению, одним из многих неосуществленных замыслов поэта.

Гете считал гранит первичной горной породой, из которой «образовались все другие столь отличные друг от друга горы»³.

Всем своим существом ощущает себя Гете частью космоса, и его сознание возбуждает в нем чувство, что он находится в самом средоточии его. «Сидя на оголенной вершине высокой горы и вглядываясь в простор, я вправе сказать себе: ты отдыхаешь на том самом грунте, который уходит в глубочайшие недра земли... Здесь, на древнем вечном алтаре, воздвигнутом прямо на дне мироздания, приношу я жертву сущности всего сущего. Я чувствую незыблемую первооснову нашего бытия; я обзираю мир, его суровые и его ласковые доли, плодородные луга вдалеке! Моя душа возвышается над самой собой, надо всем в мире и рвется к столь близкому здесь небу»⁴.

Таково то новое миропонимание и мироощущение, которое возникает у Гете к концу первого десятилетия жизни в Веймаре. Изучение природы давало отраду его душе, когда он уставал от служебной, придворной и светской суеты. Как в эти годы, так и до самого

¹ Гете И.-В. Избранные произведения. М., 1960, с. 676.

² Там же.

³ Там же.

⁴ Там же, с. 677.

конца Гете наблюдал и изучал природу одновременно глазами ученого и поэта. Природа для него — живой мир, он ищет в ней незыблемое, твердое, прочное, основу своей жизни. По его собственным словам, от «умозрительных заключений» он возвращается «к созерцанию скал, вид которых возвышает и укрепляет душу»¹. Надо в полной мере представить себе крушение надежд Гете на социальное обновление, и тогда станет понятно, какое значение имело для него это новое чувство природы. Болезненно ощущая все мерзкое, убогое, унижающее человека в немецкой действительности, Гете обрел для себя оправдание жизни в природе. Он сознает то, что обычно не приходит людям в голову, а именно ту простую истину, что он живет на земле, и почва, по которой обычно ступают бездумно, обретает для него глубочайший смысл. «Все люди в ней (в природе. — А. А.), и она во всех людях». «Тому, кто ее не видит, она не откроется никогда»². «В ней все заключено одновременно. Прошлого и будущего она не знает. Настоящее для нее вечность. Она добра. Я славлю ее во всех ее творениях»³.

Уже современники упрекали Гете за то, что он вместо своего прямого дела — поэзии — отдавал много времени и сил научным занятиям. Этот упрек повторяли потом не раз и в последующие времена. Гете дал на это прямой и недвусмысленный ответ: «Я не страшусь замечания, что только дух противоречия мог подвинуть меня от наблюдения и описания человеческого сердца — самой юной, самой разнообразной, живой, изменчивой, самой потрясающей части творения, — перейти к наблюдению крепчайшего, залегшего в глубочайших недрах, непоколебимого первенца природы... Да будет позволено мне, столько выстрадавшему от переменчивости человеческих побуждений, от быстрого их движения — как во мне, так и в других, — насладиться возвышенным покоем, который дает тихая близость великой, неслышно говорящей с нами природы»⁴.

Человек, общество, природа составляют в глазах Гете единство. Человек — часть общества и часть природы. Общество — порождение природы в том смысле, что его создали люди, которые воплощают в себе эту

¹ Гете И.-В. Избранные произведения. М., 1960, с. 677.

² Там же, с. 675.

³ Там же, с. 676.

⁴ Там же, с. 677.

природу. Законы, управляющие жизнью, одинаковы не только для человека и природы, но и для общества, считает Гете, разделявший распространенное в XVIII веке мнение. Общество представляет собой тоже живой организм. Поэтому и оно должно развиваться по законам природы.

Этот вывод сочетался у Гете с ранее усвоенным от Мёзера взглядом, согласно которому каждая нация имеет свои глубокие корни в природе, на почве которой она живет, в возникшем на ней быте и укладе. Из этого должно вытекать последующее развитие общественной жизни. Наблюдая жизнь растений, Гете пришел к выводу, что основой их было некое прарастение, из которого постепенно развились все виды растительного мира. Гете пришел к мысли, что естественное развитие всего в мире имеет постепенный характер и представляет собой эволюцию. Так обосновал для себя Гете отказ от своего юношеского бунтарски-революционного взгляда на мир.

Общество

Личное и общее, жгучие проблемы собственной жизни и судьбы народа Гете сплавил воедино в поэтической фантазии «Ильменау» (1783, 1815). Стихотворение было написано ко дню рождения Карла-Августа, но вместо придворной оды Гете создал полный искренности рассказ, выразив в сложной поэтической форме то, что его глубоко волновало.

Сложность эта — в сдвигах времени, которые происходят в стихотворении. Настоящее незаметно переходит в прошлое, затем возвращается обратно, и нынешнее сменяется видением будущего.

Поэт восходит на гору Ильменау, вспоминает первые веймарские годы, охоту с герцогом и его свитой, лесной привал на ночь, веселое бражничание, беседы у костра.

Красоте и умиротворенности природы противопоставлена жизнь людей, закованных в цепи, — типичная руссоистская тема. Но она почерпнута не из книг, а из собственных веймарских наблюдений поэта. Он с горечью размышляет о том,

Что ссеет селянин в песок зерно свое
И строит притеснителю жилье,

Что тяжек труд голодный горняка,
Что слабых душит сильная рука.

(1, 139. Перевод В. Левика)

А рядом возникает «волшебный мир», в лесу «пир ночной» герцога и сопровождающих его дворян; они беспечно проводят досуг, подобно героям комедии Шекспира «Как вам это понравится». «В их облике — роскошный дух свободы», доступный лишь немногим, кому благородство духа не дает злоупотреблять ею.

От группы охотников отделился один, он погрузился в думы. Это сам поэт, и нынешний Гете смотрит на свое прежнее «я», на молодого бунтаря, каким он был в годы «бури и натиска».

Когда я вольность пел в невинности своей,
Честь, мужество, гражданство без цепей, —
Свободу чувств и самоутверждение,
Я благосклонность меж людей снискал...

(1, 142)

Он сознает, что утратил теперь расположение тех, кто ценил в нем дух мятежа и непокорства. Но у него были глубокие причины отказаться от бунтарства.

Для молодого поэта символом беззаветного служения человечеству был Прометей. Теперь судьба свободолюбивого античного титана осмысливается Гете по-иному. Тщетно пытался Прометей вдохнуть «чистейший жар // В бездушный ком земли обожествленной» — в человека. Люди используют священный огонь во вред себе и другим.

Что я возжег, то не был чистый пламень.
Опасный жар растет от бурь и гроз...

(1, 157. Перевод С. Соловьева)

Огонь мятежа, бунта, революции теперь представляется поэту опасным. Он без колебания осуждает себя за то, что разжигал его.

Гете отвергает революцию как средство преобразования общества. Есть ли другая возможность для перемен к лучшему? Да. И Гете указывает на нее образно. Он рисует облик своего молодого государя. Гете знает, что сразу нельзя ничего достигнуть:

...должны промчаться годы,
Чтоб он сумел на путь попасть.

(1, 142. Перевод В. Левика)

Переводя поэтическую образность на язык политической прозы, можно сказать, что Гете вернулся к идее раннего просветительства, к просвещенному абсолютизму.

Каково нынешнее положение народа, поэт обрисовал в начале поэмы. Завершает ее мечта о будущем процветании людей труда:

Прилежный вижу я народ,
Что трудится, не зная лени,
Используя дары природы круглый год.
С кудели нить летит проворно
На бердо ткацкого станка,
Не дремлют праздно молот и кирка,
Не остывает пламень горна.
Разоблачен обман, порядок утвержден,
И мирно край цветет, и счастьем дышит он.

(1, 143)

Перед мысленным взором поэта окрестные крестьяне, ткачи из близкого к Веймару городка Апольда, рудокопы Ильменау, которых стремился избавить от нужды министр Гете. Будущее государство видится ему в установлении правопорядка, исключаящего феодальный произвол.

Просвещенный монарх сознает «долг владык неустрашимый» — заботиться о благе народа. Поэт рисует два типа государей:

Тот прихоти покорствует влеченью,
Кто для себя, одним собой живет.
Но тот, кто хочет свой вести народ,
Учиться должен самоотреченью.

(1, 143)

К этому и призывал Гете своего покровителя — стать благодетелем народа.

«Ильменау» — яркий образец социальной поэзии. Здесь природа — почва для общества, которая при разумном использовании принесет благо людям. Разделенное на сословия, общество может достигнуть гармонии, если в нем будет утверждена законность. Но не сам народ, а мудрый и энергичный правитель, каким Гете хотелось видеть Карла-Августа, должен искоренить зло.

«Ильменау» — призыв к герцогу осуществить наконец то, о чем поэт ему не раз говорил. Об очень важном стихотворение, однако, умалчивает. Восемь лет

бился Гете, добиваясь улучшений в герцогстве. Стихотворение — не просто призыв, а последняя попытка воззвать к благоразумию Карла-Августа. Она не увенчалась успехом. Не помогали призывы ни в стихах, ни в прозе, и это привело в недалеком будущем к тому, что Гете решил круто изменить свое положение.

«ТЕАТРАЛЬНОЕ ПРИЗВАНИЕ ВИЛЬГЕЛЬМА МЕЙСТЕРА»

В канун нового, 1910 года цюрихский учитель гимназии Густав Биллетер сделал одно из замечательных литературных открытий XX века. Его ученик принес ему большую кипу пожелтевших старых рукописей, найденных им в каком-то закоулке родительского дома. Ознакомившись с рукописью, Биллетер пришел к выводу, что перед ним большой, но незаконченный роман Гете, представляющий собой первый вариант «Годов учения Вильгельма Мейстера».

В следующем, 1911 году роман под названием «Театральное призвание Вильгельма Мейстера» был издан, и с тех пор он неизменно включается в наиболее полные собрания сочинений Гете на немецком языке.

Была установлена история этой рукописи. Гете писал роман в 1777—1785 годах и даже читал его в кругу близких в Веймаре. Более того, существовал список или даже списки, которые ходили по рукам среди друзей Гете. Один такой список был им послан в Цюрих Барбаре Шультес, с которой Гете познакомился через Лафатера. Дружескую связь с этой женщиной Гете поддерживал много лет. Когда он попросил ее вернуть рукопись, Барбара при помощи дочери переписала ее для себя. Ни рукопись Гете, ни другие списки с нее не сохранились. Много из незаконченного романа вошло в «Годы учения Вильгельма Мейстера», но, когда старая рукопись была обнародована, стало ясно, что это не просто предварительные наброски, эскизы к будущему роману, а самостоятельное литературное произведение, обладающее большой художественной ценностью. Оно представляет значительный интерес как произведение переходное. В нем есть еще элементы, порожденные не только «бурей и натиском», но даже предшествующим ей просветительством.

Теоретический вымысел сочетается в романе с авто-

биографическими мотивами, но, как и в «Страданиях юного Вертера», личное сплавлено с общим идейным замыслом, играет роль материала, не более. Автобиографическое в романе отражает ранний интерес Гете к театру и первые попытки самостоятельного драматургического творчества.

В целом фабула «Театрального призвания Вильгельма Мейстера», точнее, тех шести книг, которые были написаны Гете, совпадает с первыми четырьмя книгами романа «Годы учения Вильгельма Мейстера».

«Театральное призвание Вильгельма Мейстера» излагает историю героя в естественной временной последовательности — с детских лет до начала самостоятельной жизни героя в качестве театрального деятеля.

Подарок бабушки — игрушечный театр навсегда пробудил в Вильгельме любовь к искусству сцены. Сопоставив страницы, посвященные этому в «Театральном призвании», с соответствующими местами автобиографии, нетрудно понять, что эта часть повествования основана на воспоминаниях Гете о его детстве. Но между условиями детства героя и детством Гете общего нет. Брак родителей Вильгельма оказался неудачным, и в напряженной атмосфере семейного разлада игрушечный театр не только был интересным занятием, питавшим воображение мальчика, но и возмещал эмоционально холодную и чопорную атмосферу дома.

На пороге самостоятельности Вильгельм становится завсегдатаем спектаклей труппы, игравшей в городе, и, конечно, влюбляется в красивую актрису Марианну Б., опытную в делах любви. Ей нравится поклонение невинного юноши, и она раскрывает ему объятия, не порвав с любовником, у которого она находилась на содержании. Вильгельм строит планы на будущее: соединиться с Марианной и стать актером. Записка любовника, случайно попавшая ему в руки, как гром поражает Вильгельма, разбивает его иллюзии, отчаяние доводит его до болезни, чуть не унесшей его в могилу. Однако Вильгельм выздоравливает и возвращается к жизни. Теперь он уже думает о деятельности не актера, а драматурга.

Тщетно пытается муж его сестры и друг Вернер убедить Вильгельма заняться коммерцией. Вильгельм показывает ему кипы рукописей. Гете одаривает героя собственными юношескими произведениями, и тот рас-

сказывает их содержание. Эти страницы романа оказались ценным источником для творческой биографии Гете, ибо здесь содержатся сведения о его юношеских драмах, сожженных им в Лейпциге.

Вильгельм делает еще одну попытку заняться купеческими делами, но случайная встреча сбивает его с этого пути. Он знакомится с актером Мелиной, помогает ему жениться на любимой девушке и благодаря этому знакомству снова сталкивается с театром. Мелина в самых мрачных красках описывает положение актеров, но Вильгельм чувствует, что его неудержимо влечет в этот мир, полный нищеты и неустрашенности.

Вильгельм присоединяется к странствующей труппе госпожи де Ретти. Она ставит его пьесу «Валтасар». Перед премьерой заболевает исполнитель главной роли, и Вильгельм берется сыграть вместо него. Он выступает с большим успехом, однако в труппе возникают осложнения. Госпожа де Ретти отказывается вернуть Вильгельму одолженные у него деньги и скрывается вместе с премьером труппы. Труппу решает возглавить Мелина, ему помогает Вильгельм. Происходит встреча с весьма образованным графом, приглашающим актеров в свое поместье, где их представление имеет успех. После этого главой труппы становится Вильгельм. Покинув замок, он и актеры подвергаются нападению разбойников, а затем актеры расходятся в разные стороны.

Вскоре Вильгельм заводит новые театральные знакомства. Это директор театра Зерло и его сестра актриса Аврелия. Между ними происходят весьма интересные беседы о театре, и Вильгельм присоединяется к труппе Зерло вместе с актерами прежней труппы. Вильгельм надеется, что ему рано или поздно удастся создать национальный театр. На этом роман обрывается...

Читатель романа знакомится и с легкомысленной актрисой Филиной, равнодушной к Вильгельму, и с прелестной девочкой Миньон¹, которую Вильгельм вырывает из рук эксплуатирующих ее циркачей, появляется также мрачный и загадочный арфист.

¹ В русском переводе она названа Миньонной, чтобы дать ее имени женское звучание. В романе она именуется неопределенным «Миньон» (по французски может означать — миленький, любимчик, прелестный), ибо Миньон почти все время появляется в наряде мальчика и выдает себя за такового.

Если вспомнить, что роман создавался вскоре после «Страданий юного Вертера», то сразу бросится в глаза совершенно новая для Гете манера повествования. В отличие от лирической истории любви, составляющей главное содержание первого романа, бедного происшествием, здесь перед читателем проходит множество событий, описываемых кратко, но необыкновенно живо. Картины повседневной жизни Германии середины XVIII века перемежаются сценами за кулисами театра, и Гете раскрывает читателям, сколько мысли, труда, умения требуется для создания спектакля. Эпизоды, показывающие рождение театрального представления, впервые давали изображение театра изнутри.

Весь роман пронизан атмосферой творчества. Рассказы Вильгельма о его произведениях, рассуждения о пьесах тогдашнего репертуара, разучивание ролей, описание актерской игры — все это создает ощущение театра как серьезного искусства. В романе театр предстает как огромная духовная сила. В этом отразилось то значение, какое просветители XVIII века, и среди них особенно Лессинг, придавали театру как воспитателю народа в духе гуманности и свободолюбия. Сцена мыслилась как зеркало жизни. Недаром Гете писал о своем герое: «Разве сцена не должна была... стать для него убежищем, где он мог бы, удобно защищенный крышей от любой непогоды, созерцать весь мир, словно в скорлупе ореха, видеть, как в зеркале, свои ощущения и будущие подвиги, своих друзей и братьев, образы героев и немеркнущую прелесть природы. Словом, не удивительно, что Вильгельм был, подобно многим другим, прикован мыслями к театру, где, как в фокусе, концентрируется все искусственное воплощение безыскусной природы»¹.

Хотя, в отличие от «Страданий юного Вертера», «Театральное призвание» знаменует начало поворота к внешнему миру и объективированию его в романе, многие рассуждения Вильгельма отражают еще штюмерские взгляды на поэтическое творчество. Волновать и потрясать сердца — вот цель искусства драмы, считает Вильгельм.

Первый роман о Вильгельме Мейстере в своей осно-

¹ Гете И.-В. Театральное призвание Вильгельма Мейстера. Л., 1981, с. 21—22.

ве является подлинно театральным романом. Герой проходит через все виды театра, существовавшие в середине XVIII века: детский игрушечный театр, равнозначный кукольному, бродячая труппа довольно низкого пошиба, потом странствующая труппа, ставящая себе большие художественные цели, и, наконец, национальный театр; писатель-романтик Людвиг Тик со слов матери Гете узнал, как намеревался ее сын закончить роман: Вильгельм основывает национальный театр и женится на Марианне.

Нетрудно понять, почему Гете не довел книгу до конца. Идея исправления нравов посредством театра была выношена просветителями, и Ф. Шиллер даже написал статью «Театр, рассматриваемый как нравственное учреждение» (1784). Гете и сам в годы «бури и натиска» верил в великую освободительную миссию литературы и театра. Его любовь к театру осталась неизменной и после переезда в Веймар. Именно здесь Гете получил возможность более непосредственно войти в театральную жизнь. Сначала он участвовал в любительских придворных спектаклях, затем создал театр профессиональный, которым руководил сам. Но еще раньше Гете решил, что Германию выведет из ее убожества и бесправия не театр, а практическая деятельность, в которую, как мы знаем, он включился со всей страстью, на какую был способен.

Это и привело к тому, что роман остался незавершенным. Для Гете стала очевидной неудовлетворительность основной идеи, лежавшей в основе его замысла. Со всей ясностью обнаружилось, что повествование, начавшееся так жизненно, получило бы ложный и искусственный конец. В Германии так и не возник национальный театр, хотя в нескольких городах были попытки превратить театр из простого развлечения в трибуну передовых общественных идей. В то время, когда Гете писал «Театральное призвание», Веймарский театр находился только в стадии перехода от любительского к профессиональному и был скорее придворным, чем национальным. Но главное то, что сама идея теперь не представлялась Гете реальной. Утопический иллюзорный конец вступил бы в противоречие со всем строем романа.

С первых строк, описывающих бюргерский быт родителей героя, и до последних написанных глав ощущается атмосфера подлинной жизни. В «Театральном

призвании» есть несколько слоев быта: размеренное деловое существование бюргерской среды, из которой происходит Вильгельм; неустойчивый быт театральной богемы; возвышающаяся над обоими этими мирами аристократическая среда.

На живом и ярком калейдоскопически меняющемся фоне немецкой жизни в средние десятилетия XVIII века, эпоху, непосредственно предшествующую молодым годам Гете, перед читателем возникает фигура героя, которому дано имя Вильгельм, соответствующее имени Вильяма Шекспира.

Всего три года отделяют начало работы над «Театральным призванием» от «Страданий юного Вертера». В новом романе герой тоже интеллигентный бюргер, не удовлетворенный убогими практическими интересами мещанской среды. Наделенный богатым воображением и творческой неутомимостью, Вильгельм сочинил несколько трагедий на библейские сюжеты и пасторальную пьесу; он не только драматург, но и незаурядный актер и к тому же настоящий поэт. Он осведомлен в современных литературных теориях и рассуждает о них с глубоким пониманием.

Уже в профессиональной хватке Вильгельма сказывается его отличие от Вертера. Герой первого романа — мечтатель, которого красота природы и сила чувства лишают способности к действию. Вильгельм умеет воплощать замыслы в художественные произведения. Его талант не растворяется, как у Вертера, в мечтаниях, а проявляется в творчестве. Вертер искал применения своим способностям в среде, которая социально была выше его. Вильгельм расстается с бюргерским благополучием и «опускается» в среду деклассированной богемы. По замыслу Гете, он должен содействовать возвышению людей, с которыми делит жизнь и работу, поднять их сознание до того, что они поймут высокую миссию театра как духовного центра нации.

Важное различие между героями двух романов проявляется и в том, как каждый переживает любовную драму. Вильгельм — молодой человек, не менее страстный и чувствительный, чем Вертер. Потрясенный изменой возлюбленной, он тяжело заболевает, утрачивает вкус к жизни, не ест, не пьет. Но в конце концов его здоровая натура побеждает болезнь; благодаря усилиям друзей Вильгельм вновь обрел интерес к жизни,

и показательно, что, выздоровев, он прежде всего принимается за чтение пьес.

Вильгельм настоящий художник, подлинный человек искусства. Он отнюдь не демоническая личность, а молодой человек со слабостями, поддающийся влиянию людей и обстоятельств, но в целом знающий, чего он хочет, и не жалеющий сил для достижения цели. Вильгельм не статичная фигура. Роман должен был показать картину развития его личности, и в тех частях, которые Гете написал, это обнаруживается со всей ясностью. При этом, в отличие от Вертера, герой отнюдь не погружен целиком в себя и собственные переживания. Он изображен не только изнутри, как Вертер, а и извне, в столкновениях с различными жизненными обстоятельствами.

Авторская позиция здесь иная, чем в первом романе. Там лирический характер повествования от первого лица невольно наталкивал на отождествление героя с автором. Здесь автор смотрит на героя со стороны, временами даже иронизируя над ним. Так, описывая состояние Вильгельма после того, как он обнаружил неверность Марианны, Гете пишет: «Он был настолько убежден, что его потеря — единственная в его жизни, первая и последняя, что отвергал всякое утешение, пытавшееся представить ему его страдания как переходящие»¹.

Роман изображает развитие героя. Вильгельм не гений, уже от рождения обладающий всеми качествами творца, а человек с большими творческими задатками, созревающий постепенно. Если подойти к Вильгельму с этой точки зрения, то в том, как обрисован его характер, можно усмотреть критику штюрмерского понимания гения, возвышающегося над средой.

И все же не будем забывать: перед нами не законченная книга, а большой фрагмент; поэтому для окончательных суждений об этом творении Гете оснований нет. Можно восхищаться свежестью и лаконичностью стиля, объективного по сравнению с субъективностью «Страданий юного Вертера», нельзя не восхищаться рельефностью многих фигур, созданных Гете; творческое развитие писателя чувствуется и в широте социальных и литературных идей, органически слитых

¹ Гете И.-В. Театральное призвание Вильгельма Мейстера, с. 45.

с судьбой героя. Уже здесь найдены те приемы, которые были использованы потом в «Годах учения Вильгельма Мейстера» и сделали это произведение поэтическим романом. Рассказ о событиях сочетается с лирическими излияниями героя, приключения — с рассуждениями, и в ткань повествования органически входят стихи. Об этих последних надо сказать особо.

Впоследствии они вошли в «Годы учения Вильгельма Мейстера». Но Гете также выделил их в качестве отдельного поэтического цикла и включил в корпус своих стихотворений.

Песни, вложенные в уста персонажей романа, представляют выражение настроений и чувств не самого автора, а созданных им героев. Гете вжился в характер каждого из них и написал песни, в которых его герои изливают свои чувства. В них отражается и личность, и судьба поющего.

Наибольшую известность приобрели песни юной героини романа Миньон, чья судьба окутана тайной. Она обладает ранимой, чувствительной натурой, полна мечтательности. Итальянка по рождению, она, попав в холодную, туманную Германию, мечтает о далекой родине. Гете, до тех пор еще не видевший Италии, создает прославленную песнь Миньон — «Ты знаешь край, где мирт и лавр цветут», предельно наполненную итальянским колоритом.

Существует десять русских переводов этого стихотворения разными поэтами.

При всем богатстве содержания написанных частей, книга, видимо, в какой-то момент перестала удовлетворять Гете. Мы знаем довольно точно, когда именно это случилось — незадолго до отъезда в Италию. Перерыв в работе над романом — одно из отражений духовного кризиса, овладевшего душой Гете.

Круг вопросов, поднятых в романе, сохранял значение для Гете, но он пришел к другому решению их. Лет через десять он вернулся к сюжету, но кардинально переработал написанное, создав «Годы учения Вильгельма Мейстера».

Часть четвертая

Переход к классицизму

ПУТЕШЕСТВИЕ ПО ИТАЛИИ

Поэзия первого десятилетия в Веймаре, как мы видели, проникнута стремлением к гармонии. Гете находил ее в природе, но не в той жизни, которая его окружала. Посвятив столько лет и усилий улучшению социальных условий в герцогстве, он вынужден был убедиться в бесплодности своих стараний. Тщетны были попытки Гете привести в порядок финансы, которые рушились из-за трат герцога и его брата Константина на любовниц, охоту, празднества и попытки придать блеск веймарскому двору¹. Гете не был согласен и с внешней политикой герцога, который вступил в военный союз с Пруссией.

Вывод, к которому пришел Гете, ясно выражен им в письме Шарлотте фон Штейн 9 июля 1786 года: «Я всегда говорю: тот, кто посвящает себя управлению, не будучи действительным правителем, является либо филистером, либо жуликом, либо дураком». Ни тем, ни другим, ни третьим Гете не желал стать и поэтому решил покинуть Веймар. Он заручился согласием герцога на длительный отпуск, но никого не посвятил в тайну своего отъезда. Она была известна только его верному слуге Филиппу Зайделю, собиравшему багаж для путешествия.

После лета, проведенного в Карлсбаде, 3 сентября 1786 года Гете уехал в Италию.

Об этой стране он с детских лет знал от отца, который совершил туда путешествие в 1740 году. Свой дом во Франкфурте он украсил видами Италии, рас-

¹ Подробно об этом написано в кн.: Вильмонт Н. Гете. История его жизни и творчества, изд. 2-е. М., 1959, с. 128—133.

сказывал детям о своей поездке и обучал их итальянскому языку.

Когда Гете решил уехать из родительского дома, отец настоятельно советовал ему отправиться в Италию, а не в Веймар. Гете не послушался его. А свое путешествие он предпринял, когда отца уже не было в живых (Иоганн Каспар Гете скончался в 1782 году).

Если о первом десятилетии жизни Гете в Веймаре сведения приходится собирать из разных источников, то об итальянском путешествии Гете написал большую книгу, которая вошла в серию «Из моей жизни». Полный отчет о путешествии по Италии Гете издал в 1816—1817 годах в двух томах.

Подготовкой к книге были письма, которые путешественник отправлял из Италии друзьям в Веймар, в первую очередь Гердеру, дневник путешествия, который он писал для Шарлотты фон Штейн, и разные записи, сделанные во время и после путешествия. По возвращении в Веймар Гете напечатал в журнале «Немецкий Меркурий» «Извлечения из одного дневника путешествия» (1788—1789).

Первая двухтомная публикация (1816—1817) далеко не исчерпывала итальянских материалов Гете. Продолжением явилось «Второе пребывание в Риме» (1829), но входящий в него раздел «Римский карнавал» был опубликован ранее (1819).

«Итальянское путешествие» состоит из трех частей: первая охватывает период с сентября 1786 года по февраль 1787 года и содержит описание путешествия от Карлсбада до первого посещения Рима; вторая (март — июнь 1787 года) описывает пребывание в Неаполе и поездку в Сицилию. Третья (июнь 1787 — апрель 1788 года) посвящена жизни Гете в Риме вплоть до отъезда в Германию.

«Итальянское путешествие» — произведение многослойное. Оно содержит описание итальянских городов, селений, пейзажа разных частей страны; вместе с тем читатель, незнакомый с естественнонаучными сочинениями Гете, узнает многое об этих его интересах: в книге описаны наблюдения над почвой, растительностью и минералами Италии.

Как ни интересны сами по себе итальянские впечатления Гете, для нас существенно то значение, какое имело это путешествие для его духовного развития. Так же как Гете бежал из Франкфурта, чтобы

переменой обстановки помочь преодолению кризиса «бури и натиска», так теперь для него возникла необходимость выйти из веймарского творческого тупика путем бегства в Италию. Достаточно было почувствовать себя свободным от рутины повседневных обязанностей, как Гете ощутил себя новым человеком. Вот несколько выдержек из «Итальянского путешествия», которые красноречиво говорят об этом.

Триент. 10 сентября 1786 года. «...Я вновь ощущаю интерес к миру, испытываю свою способность наблюдать, проверяю, насколько велики мои знания и сведения, достаточно ли ясно и светло мое зрение, много ли я могу схватить при беглом обзоре и способны ли изгладиться морщины, врезавшиеся в мою душу» (XI, 36).

Рим. 2 декабря 1786 года. Гердерам: «В этом месте завязывается вся мировая история, и день, когда я вступил в Рим, стал для меня вторым днем рождения, моим подлинным возрождением» (Briefe, 2, 25).

Казерта, близ Неаполя. 16 марта 1787 года. «Если в Риме охотно учишься, то здесь хочется только жить; забываешь себя и весь мир, и я испытываю странное чувство, встречаясь только с людьми, наслаждающимися жизнью» (XI, 225).

Рим. 6 сентября 1787 года. «...Иногда я чувствую на себе дыхание молодости... Радуйтесь вместе со мной моему счастью, я действительно могу сказать, что никогда еще не был так счастлив; право, не так-то мало — найти возможность с величайшим спокойствием и душевной ясностью удовлетворять своей врожденной страсти, обещая себе в будущем длительную пользу от этого непрерывного наслаждения» (XI, 418—419).

Гете жил в Италии в атмосфере искусства. Он усердно осматривал и изучал произведения живописи и скульптуры, памятники архитектуры. В центре его внимания, естественно, были памятники античного искусства и произведения итальянского Возрождения.

Он прилежно занимался живописью и рисованием, жил в окружении художников, стремился усовершенствоваться в искусстве, но в конце концов был вынужден признать себе, что заблуждался относительно своих художественных способностей. Впоследствии он сказал Эккерману: «...Мое стремление к практическим занятиям изобразительным искусством было ложной тенденцией, ибо у меня не было врожденного пред-

расположения и развить его в себе я, конечно, не мог... Итак, художественный талант уже не мог развиваться ни технически, ни эстетически, а следовательно, растворились в небытии и все мои старания» (Эк., 157).

Гете не только изучал и наблюдал. Благоприятная атмосфера, чувство свободы вернули ему способность поэтического творчества. Он работал здесь над завершением своих больших драм — «Эгмонт», «Ифигения в Тавриде» и «Торквато Тассо», продолжал работу над «Фаустом», написал ряд небольших произведений.

Уже с самого начала путешествия Гете определил его цель. Он ехал не как турист, не для того, чтобы развлечься. «Ведь я совершаю это чудесное путешествие не для того, чтобы себя обманывать, а для того, чтобы познать самого себя при помощи окружающих предметов» (XI, 56. Написано 17 сентября 1786 года).

10 ноября 1786 года Гете пишет: «Когда я самоуглублен, — а мы любим самоуглубляться по любому поводу, — то открываю в себе чувство, так бесконечно радующее меня, что я даже решаюсь его высказать. Тот, кто всерьез всматривается здесь во все, что его окружает, и кому глаза даны, чтобы видеть, должен набраться солидных знаний, да и вообще солидности, даже если ранее она была вовсе ему чужда.

На наш ум накладывается печать деловой восприимчивости, он обретает серьезность, лишенную сухости, некую радостную положительность. Мне, во всяком случае, кажется, что никогда я так верно не оценивал различные явления этого мира. И я радуюсь благодатным последствиям, которые будут на мне сказываться до конца моих дней» (9, 72).

Вот главное, что происходило в душе Гете во время путешествия по Италии. Он продолжал то самовоспитание, которое было инстинктивным в молодости и стало сознательным в Веймаре. Но там воспитание заключалось в самоограничении, а здесь, в Италии, как мы слышим от самого Гете, наступила пора его освобождения как человека и художника, расширения духовных и художественных возможностей.

В день своего рождения, 28 августа 1787 года, он пишет: «В эти дни я продолжал продвигаться дальше в изучении искусства и теперь могу обозреть почти всю работу, которую мне предстоит выполнить; и все-таки с окончанием ее ничего еще не будет сделано»

(XI, 410). Он хочет еще задержаться в Италии: «...и мои занятия искусством, и моя литературная деятельность все еще требуют от меня этого срока. В искусстве я должен дойти до той точки, когда всякое знание станет наглядным, ничто не останется простым названием и традицией, и за полгода я добьюсь этого. По крайней мере свои вещички (они представляются мне в уменьшительном виде) я должен закончить с радостным сознанием завершения целого цикла... Из области естественных наук привезу тебе¹ вещи, которых ты не ожидаешь. Мне кажется, я очень близок к разрешению вопроса о принципах образования организмов» (XI, 411).

«Делаю все, что в моих силах, и накапливаю в себе столько всех этих идей и талантов, сколько я в состоянии вместить в себя» (XI, 410).

Огромная работа мысли, занятия искусством и литературой, научные исследования поглощают все внимание Гете. Он изучает растения, их рост и формы, рисует пейзажи, человеческие фигуры («Я начал голову Геркулеса» — XI, 409), завершает трагедию об итальянском поэте Тассо. «Я так далек теперь от мира и от всего мирского, что я испытываю странное ощущение, когда читаю газету. Формы этого мира преходящи, я же хотел бы заниматься тем, что неизменно, и, согласно учению +++ (условный знак для обозначения Спинозы. — А. А.), приобрести душе своей бессмертие» (XI, 409).

Итак, Гете ищет устойчивости, вечного, и это нужно ему в первую очередь как человеку, желающему определить свое место в жизни, отношение ко всему происходящему. Но это же определяет и новую ориентацию его искусства.

Поездка в Италию помогла Гете постигнуть дух классического искусства. Его главным наставником в эстетике становится теперь Винкельман, чья «История искусства древности» (1764, 1767) служит Гете и путеводителем, и философским обоснованием нового отношения к жизни и творчеству. Знаменитая формула Винкельмана, определившего существо античного искусства как воплощение «спокойного величия и благородной простоты», становится девизом новой твор-

¹ В «Итальянском путешествии» адресат письма не назван, им мог быть Гердер.

ческой программы Гете. Гете находит полное соответствие между античным искусством и поэзией. Он смотрит остатки античного храма в Пестуме и тут же вспоминает великие эпические поэмы античности. Если мы хотим узнать новую творческую программу Гете-поэта, то вот она перед нами на одной из страниц «Итальянского путешествия»:

«Что касается Гомера, то у меня будто завеса упала с глаз. Описания, сравнения и т. д., представляющиеся нам поэтическими, все необыкновенно естественны, хотя нарисованы с чистотой и задушевностью, перед которой испытываешь страх. Даже самые необыкновенные, вымышленные обстоятельства исполнены естественности, которую я никогда не ощущал в такой мере, как теперь, поблизости от описанных предметов (то есть древних храмов. — А. А.). Позволь мне кратко выразить мою мысль: *они* изображали существование, *мы* обычно изображаем эффект; *они* описывали ужасное, *мы* описываем ужасно; *они* — приятное, *мы* — приятно и т. д. Отсюда возникают все наши преувеличения, вся наша манерность, вся свойственная нам ложная грация и высокопарность. Потому что, когда создаешь эффектное и работаешь для эффекта, все кажется, что никак не можешь сделать его достаточно ощутимым» (XI, 342).

Произошла переориентация эстетического идеала. Для Гете-штюрмера символом основных начал творчества был готический собор, теперь таким обобщающим символом становится древнегреческий храм.

Из многих памятников античного искусства, виденных им, Гете особенно выделяет голову Юноны на вилле Людовизи. Об этом творении древней скульптуры Гете пишет под конец своей книги об Италии: «...наиболее глубокое воздействие всякого произведения искусства заключается в том, что оно переносит нас в состояние эпохи и личностей, его создавших. Окруженный древними статуями, чувствуешь себя среди оживленной жизни природы; видишь многообразие человеческого образа и возвращаешься к человеку в самом его чистом состоянии, благодаря чему созерцающий эти произведения сам оживает и приобретает к чистой человечности. Даже одежда, соответствующая природе и как бы сильнее обрисовывающая фигуру, производит приятное впечатление. Когда имеешь возможность изо дня в день наслаждаться в Риме

подобной обстановкой, начинаешь испытывать чувство жадности; хочется окружить себя такими изображениями, и хорошие гипсовые слепки, подобные настоящим факсимиле, представляют для этого лучшую возможность. Открываешь утром глаза и чувствуешь себя во власти прекрасного; все наши мысли и чувства сопровождаются этими образами, и тем самым становится невозможным вернуться в состояние варварства.

Первое место занимала у нас Юнона Людовизи, тем более ценимая и почитаемая нами, что оригинал удавалось видеть лишь редко и случайно, и мы должны были почитать за счастье возможность иметь ее постоянно перед глазами; ибо ни один из наших современников, впервые представший перед ней, не посмел бы утверждать, что он дорос до этого зрелища» (XI, 576).

Гигантский гипсовый слепок головы Юноны Гете отправил в Веймар, и он украсил большую гостиную в его доме, где изображение богини стоит до сих пор. Действительно, трудно найти более точное соответствие между новым эстетическим принципом Гете и его непосредственным художественным воплощением. Достаточно взглянуть на Юнону, чтобы понять мысль Гете о возвращении к человеку «в его самом чистом состоянии»! Благородная простота и спокойное величие предстают здесь в самом совершенном виде.

Эстетика «бури и натиска» основывалась на интуиции. Новое отношение к искусству требует высокой интеллектуальности. Гете все время твердит в своих письмах о том, что он учится *понимать* произведения искусства, стремится постигнуть мысль художника, ибо творческое начало с огромной силой проявляется именно в ней. «Преображение» Рафаэля вызывает у Гете категорическое суждение: «Рафаэль... отличался именно правильностью мысли» (XI, 480).

Мы помним, как молодой Гете выдвигал на первый план в искусстве характерность. Теперь он пересматривает это положение. Он не отказывается от того, что «в основе каждого произведения искусства должен лежать характер», «однако... трактовка его *подчиняется чувству красоты и вкусу*, изображающему каждый характер в соответствии с его природой и с *прелестью*, свойственной ему» (XI, 467). Подчеркнутые мной слова ясно выражают то новое, что появилось в эстетике

Гете. Эстетическая теория и художественная практика «бури и натиска» допускала изображения ужасного и безобразного, теперь целью искусства и поэзии становится изображение прекрасного.

Новое понимание задач искусства, возникшее у Гете после внимательного изучения памятников античной скульптуры, архитектуры и живописи Ренессанса, получило выражение в статье, опубликованной уже после возвращения из Италии, — «Простое подражание природе, манера, стиль» (1789). Она была такою же основой новых теоретических построений и художественных оценок, как в пору «бури и натиска» статья «О немецком зодчестве».

Первой и низшей ступенью искусства, по мнению Гете, является «простое подражание природе». «К этому способу изображения, — пишет он, — должны были бы прибегать спокойные, добросовестные, ограниченные люди» (10, 27). Хотя здесь и возможно совершенство своего рода, но это — искусство, скользящее по поверхности.

Более высокая ступень — когда художник обретает индивидуальную манеру, научается «по-своему видеть мир, воспринимать и воссоздавать его... вдумчиво или легкомысленно схватывать его явления, основательнее или поверхностнее их воспроизводить» (10, 27). Заметное выражение индивидуальности еще не гарантирует глубины постижения мира, но произведение такого художника раскрывает, каков он сам. «Манера» — промежуточная ступень между простым подражанием природе и высшим проявлением художественности, которое Гете определяет понятием «стиль».

Стиль не отвергает две предшествующие низшие формы, а воспринимает их в «снятом виде». «Если простое подражание зиждется на спокойном утверждении сущего, на любовном его созерцании, манера — на воспроизведении явлений подвижной и одаренной душой, то стиль покоится на глубочайших твердых познаниях, на самом существе вещей, поскольку нам дано его распознать в зримых образах» (10, 28).

Стиль достигается «благодаря точному и углубленному изучению самого объекта» (10, 28), иначе говоря, интуитивное восприятие природы уже не удовлетворяет Гете. И еще раз именно Рафаэль служит ему примером художника высокого стиля: «Любуясь шедеврами Рафаэля, мы легко обнаруживаем в них в выс-

шей степени удачные замыслы и вполне им соответствующее непринужденное, легкое исполнение. Если первое мы относим за счет врожденного дарования, то во втором мы видим проявление вкуса, воспитанного многими размышлениями, и мастерство, выработанное постоянными упражнениями под присмотром великих учителей»¹.

Все это не означает возможности механического творчества. Знание, размышление, упражнение в искусстве приносят плоды при наличии врожденного дарования. Прежняя концепция гения преобразуется у Гете, теперь бурная гениальность уступает место гениальности гармоничной. «К настоящему наслаждению прекрасным нас может привести лишь то, благодаря чему и возникает прекрасное, — а именно то спокойное созерцание природы и искусства, которое воспринимает их как единое целое. Ведь искусство, которое было создано в прошлые времена, теперь уже неотделимо связано с природой, слито с ней воедино и должно воздействовать на нас именно в этом гармоническом единстве»².

Только что приведенные слова взяты из рецензии Гете на сочинение Карла Филиппа Морица «О пластическом подражании прекрасному» (1788). Она была написана в Риме, где Гете познакомился с Морицем. По словам Гете, трактат Морица явился результатом их бесед. Эстетические идеи итальянского периода получили затем развитие в художественной теории и практике веймарского классицизма. Но они сказывались и раньше. В то самое время, когда занятия искусством античности привели Гете к полному отказу от принципов «бури и натиска», он продолжал работу над крупными литературными произведениями.

Произведением переходного типа был «Эгмонт». Задуманный еще в конце франкфуртского периода, то есть в конце «бури и натиска», он нес на себе несомненные признаки стиля, характерного для этого литературного направления. Окончательная обработка сюжета уже отражала глубокие перемены, происшедшие в творческом сознании Гете.

Свое наиболее полное воплощение новая эстетика получила в «Ифигении в Тавриде». Не только антич-

¹ Гете И.-В. Об искусстве. М., 1975, с. 97.

² Там же, с. 91.

ный мифологический сюжет, сама тональность произведения говорит о новом духе творчества Гете. Однако умиротворение, овеивающее это самое совершенное из «классических» творений Гете, было скорее желаемым, чем в полной мере достигнутым. Это со всей ясностью видно в «Торквато Тассо». Гармоническое совершенство формы этой драмы таит в себе острейшие конфликты. Именно в Италии Гете обрел тот, выражаясь его термином, стиль, посредством которого затем воплощал остродраматические сюжеты и темы в прекрасную гармоническую форму.

«ЭГМОНТ»

1

Гете начинает пьесу по-шекспировски живой народной сценой. Горожане Брюсселя, собравшиеся на состязание в стрельбе, выражают недовольство своим положением. Страна стонет под гнетом Испании, король которой Филипп II усиливает репрессии, стремясь подавить у народа какие бы то ни было надежды на национальное освобождение.

Обсуждая свои невзгоды, народ поминает добром покойного короля Карла V, но дурно отзывается о его преемнике Филиппе II. Его сестра — наместница, управляющая Нидерландами, Маргарита Пармская — при всей ее умеренности, по мнению народа, чрезмерно предана католическому духовенству и дает ему слишком большую власть в стране.

Есть, однако, человек, которого народ хотел бы видеть своим полноправным главой. Это — нидерландский граф Эгмонт, возведенный в должность штатгальтера, то есть правителя, осуществляющего веления испанских властителей и подчиненного королевской наместнице.

Во второй сцене появляется сама Маргарита Пармская, обсуждающая положение в стране со своим секретарем Макиавелли. Она знает о растущем недовольстве народа. И снова, когда речь заходит о судьбе страны, неизбежно возникает имя Эгмонта, которому правительница благоволит, но опасается, что он ведет себя слишком независимо и может оказаться во главе бунтующих нидерландцев.

После того как в двух сценах ясно раскрылось тревожное положение в стране и значение Эгмонта для народа, пьеса вводит нас в интимную жизнь героя. Он любим простой девушкой из народа Клерхен, которая преклоняется перед его величием; она безмерно счастлива и горда тем, что этот необыкновенный человек отвечает ей взаимностью.

В первом акте сам Эгмонт не появляется, и мы узнаем о нем из уст других, причем все единодушно славят его, создавая цельный портрет героя. Во втором акте он сам предстает на сцене. Сначала мы видим, как он успокаивает волнения, возникшие среди брюссельских горожан.

Затем Гете показывает Эгмонта в его дворце, занятого различными делами. Бросается в глаза его стремление решать все вопросы спокойно, справедливо и доброжелательно по отношению к людям.

Если Эгмонт беспечен, то второй штатгальтер — принц Вильгельм Оранский — полон тревоги. Он приходит к Эгмонту, чтобы предостеречь об ожидающей обоих опасности. Но тот ни в малой степени не разделяет его страхов.

В третьем акте начинают оправдываться худшие предположения Вильгельма Оранского. Филипп II, недовольный мягкой политикой сестры, посылает в Нидерланды более сурового наместника — герцога Альбу. В то время как тучи над страной и над Эгмонтом сгущаются, любящий граф нежно беседует со своей возлюбленной, забывая около нее обо всех тревогах.

В четвертом акте беда уже произошла. Брюссельские горожане встревожены: что ждет теперь, с приходом войск железного Альбы, их самих и их любимца Эгмонта? В то время как портной Иеттер уверяет, что Эгмонта не посмеют тронуть, ибо он обладатель ордена Золотого руна, писец Фансен опасается, что Альба не остановится ни перед чем. Его худшие предположения оправдываются. Герцог Альба готовит ловушку для Эгмонта и Вильгельма Оранского. Он приглашает их во дворец якобы для того, чтобы обсудить с ними положение, на самом же деле — чтобы арестовать их и тем самым лишить народ возможных вождей восстания. Принц Оранский, разгадавший замысел Альбы, уклоняется от встречи с ним, а Эгмонт приходит к Альбе, вступает с ним в спор и под конец разговора оказывается взятым под стражу.

Пятый акт показывает завершение судьбы Эгмонта. Клерхен, узнав о пленении Эгмонта, пытается поднять народ на восстание, чтобы спасти его, но оказывается бессильной. Тогда она принимает яд, так как не желает оставаться в живых после смерти любимого. А он, находясь в темнице, спокойно ожидает казни. В сновидении ему является образ возлюбленной. Когда стражники являются, чтобы вести его на эшафот, он идет за ними, твердо уверенный, что, несмотря на его гибель, дело свободы восторжествует.

Даже столь схематичное изложение содержания ясно показывает структурное отличие «Эгмонта» от «Геца фон Берлихингена». Нидерландская трагедия построена так, что все нити действия сходятся к фигуре Эгмонта и исходят от нее. Этим достигнуто единство, отсутствовавшее в «Геце фон Берлихингене», где главный герой не стоял настолько в центре событий.

Гете наполнил новую драму необыкновенно живыми картинами. Их оценил по достоинству не кто иной, как Ф. Шиллер в рецензии на «Эгмонта», напечатанной в 1788 году: «Мало того, что мы видим перед собой, как живут и действуют эти люди: мы сами живем среди них, мы их старые знакомые. С одной стороны — веселая общительность, гостеприимство, словоохотливость, бахвальство этого народа, республиканский дух, вскипающий при самомалейшей новизне и зачастую так же быстро вновь оседающий на мели; с другой стороны — бремя, отягощающее этот народ, от новых епископских митр до французских псалмов, которые ему запрещено распевать, — ничто не забыто, все представлено с величайшей естественностью и правдивостью. Мы видим здесь не просто народную массу, всегда одинаковую, но узнаем в ней нидерландцев, и нидерландцев именно этого, а не другого какого-либо века; и здесь мы различаем брюссельца, голландца, фризца и в их среде — зажиточного и нищего, плотника и портного. Такие вещи нельзя захотеть — и сделать, нельзя их добиться сноровкой. Они даются только поэту, насквозь проникнутому своим предметом... С не меньшей правдивостью представлена та часть картины, где раскрывается перед нами дух правления и мероприятия короля, направленные на порабощение нидерландского народа»¹.

¹ Шиллер Ф. Собр. соч., т. 6. М., 1957, с. 603, 604.

Шиллер, однако, нашел и серьезные поводы для критики произведения Гете. Прежде всего он отметил, что «Эгмонт» не является драмой в точном смысле слова: «Здесь нет выдающегося происшествия, господствующей страсти, никакой интриги, никакого драматического плана — ничего в этом роде: просто вереница отдельных действий и картин, почти ничем не объединенных, кроме характера, с которым все они связаны. Единство этой пьесы заключается, таким образом, не в положениях, не в какой-либо одной страсти, но в человеке»¹.

Не удовлетворяет Шиллера и финал трагедии. Четыре акта наполнены реальной правдой, хотя действия в них мало. Эту реальную правду «автор сам капризно разрушает. Покончив все приготовления, Эгмонт, побежденный усталостью, наконец засыпает. Раздается музыка, и за его ложем раскрывается стена; лучезарное видение: в образе Клерхен является ему на облаке свобода. Короче говоря, из правдивейшей и трогательнейшей ситуации нас посредством сальто-мортале перебрасывают в мир оперы, чтобы мы увидели сон наяву»².

В своей критике финала «Эгмонта» Шиллер исходил из требования правдоподобия, которое Гете действительно нарушил. Вспомним, что и в «Геце фон Берлихингене», где правдоподобие соблюдено, действие выходит за привычные рамки драмы. Этому не следует удивляться. Уже в годы «бури и натиска» Гете объявил законом свободу творчества от любых ограничений. Но почти одновременно с «Эгмонтом» шла работа над «Ифигенией в Тавриде», где поэт следовал канонам классицизма. Потом будет завершена первая часть «Фауста», и опять всякие рамки драмы окажутся нарушенными. Принцип органической формы, смолоду усвоенный Гете, допускал выбор тех художественных средств и приемов, которые в глазах автора наиболее соответствовали его замыслу. Поэтому о форме произведений Гете, будь то драма, поэма или роман, надо судить по законам, им самим над собой признанным.

¹ Шиллер Ф. Собр. соч., т. 6, с. 598.

² Там же, с. 606.

Строй драмы, характер сюжета привел к возникновению новой тональности драматической речи. Язык «Геца фон Берлихингена» от начала и до конца остается прозаическим и реальным. Лишь в речах влюбленного Франца звучат лирические ноты. Но они тонут в массе бытовых речей, в лаконичных констатациях того или иного душевного состояния.

В «Эгмонте» к бытовой тональности народных сцен, к деловым речам государственных деятелей добавляется нота, отсутствовавшая в ранней исторической драме. Как только речь заходит об Эгмонте, язык персонажей становится все более горячим и возвышенным. Сам он тоже изливается в монологах, звучащих совершенно иначе, чем речи Геца. Немецкий рыцарь был суховат, четок в своих высказываниях и, в общем, немногословен. На лирические излияния он не был способен. Он ни за что не мог бы произнести такую тираду:

«Если утро не будит нас для новых радостей, а вечер не сулит нам новых наслаждений, стоит ли труда одеваться и раздеваться? Разве солнце сегодня светит нам для того, чтобы мы размышляли о вчерашнем дне или угадывали и связывали воедино то, что нельзя ни связать, ни угадать, — судьбы грядущего дня? Нет, не будем предаваться подобным размышлениям, оставим их школярам и царедворцам: им подобает думать и додумываться, притворяться и ползать на брюхе, сколько хватит сил, извлекая из своего притворства хоть малую выгоду» (4, 293).

Речь Эгмонта наполнена метафорами; так говорят не государственные деятели, а поэты, и у него действительно поэтическая натура, изливающаяся в речах, полных эмоциональности. Таковы также монолог Бракенбурга (в конце первого акта), безнадежно влюбленного в Клерхен, и страстные речи Клерхен, призывающей горожан спасти Эгмонта.

Патетика, риторичность, лиризм определяют весь строй драматической речи «Эгмонта». Более того, проза Гете под конец становится ритмической. Первым обратил на это внимание Шиллер. Чутким ухом поэта распознал он поэтический строй некоторых монологов. Цитируя сетования Бракенбурга после того, как Клерхен покончила самоубийством, Шиллер напеча-

тал его речь с разбивкой на строки, как стихи, хотя в подлиннике они даны в подбор, как проза.

Она со мной не делит капли яда
И отсылает прочь, прочь от себя.
Не манит за собой, а снова гонит в жизнь.
О, Эгмонт, тебе выпал счастливый жребий!

(4, 333. Перевод Н. Ман)

Число таких примеров можно увеличить. Ограничимся последними словами героя, тоже переходящими в белый стих:

Враг обступает нас со всех сторон!
Мечи блестят, друзья мои, смелей!
Ведь дома жены, старцы, дети!
А этих принуждает их владыка,
Не сердце их влечет.
За родину идите в бой!
За благо высшее сражайтесь, за свободу!
В чем вам пример я ныне подаю.

(4, 341)

«Эгмонт» — драма музыкального слова. Поэтому персонажам даны сравнительно длинные речи, подобные оперным ариям. Каждая большая реплика, рассмотренная внимательно, содержит своего рода мелодию, а вместе взятый текст каждой сцены создает своего рода музыкально-речевой образ.

На связь языка «Эгмонта» с музыкой указывает не столько одинокая песенка Клерхен, кстати сказать, совсем не лиричная, а бравурная и боевая, сколько то, что, завершая драму, Гете сразу стал заботиться о ее музыкальном сопровождении и написал композитору Филиппу Кристофу Кайзеру письмо, в котором просил «сочинить нечто вроде симфонии, антракты, песни, а также мелодии для некоторых мест пятого акта, требующих музыки». Он сообщил Кайзеру о своем желании издать ноты к «Эгмону» одновременно с печатным текстом, чтобы театры использовали музыку при постановке драмы. Музыка Кайзера, однако, уступала в художественной выразительности произведению Гете. К счастью, лет двадцать спустя драма Гете вдохновила Бетховена написать к ней музыкальное сопровождение. Как заметил в рецензии на сочинение Бетховена Э.-Т.-А. Гофман, «среди многих композиторов именно он лучше всего сумел постигнуть всю нежность и

вместе с тем мощь этого произведения»¹. Музыка Бетховена, как показал Гофман, конгениальна творению Гете.

Ритмический строй речи идет по все возрастающей линии, и переход к «оперному» финалу подготовлен именно таким образом. Если же помнить, что каждому акту предшествовали музыкальные антракты, то эта оперность оказывается еще более естественно подготовленной.

Было бы, однако, ошибкой впасть в крайность и свести всю художественную систему «Эгмонта» к музыкальности. Она очень важный элемент драмы Гете, но не единственный.

В еще большей степени, чем в ранней исторической драме, проявил здесь Гете мастерство создания характеров. При этом Гете сочетает изображение нравственных качеств — стойкости, неуверенности, разумности и т. п. — с выявлением убеждений персонажей. Все сколько-нибудь значительные действующие лица имеют свои взгляды и мнения. Каждый занимает определенную позицию по отношению к Испании, к Нидерландам и к Эгмонту. Как легко убедиться, среди нидерландцев каждый чем-нибудь да отличается; испанцы тоже не едины, даже покорные исполнители воли Альбы Сильва и Гомес друг на друга не совсем похожи.

«Эгмонт» больше чем историческая драма, это — драма идей и принципов. Борьба между Испанией и Нидерландами составляет внешний конфликт; идейный конфликт пьесы — борьба между деспотизмом и свободой.

Гете загипнотизировал критиков своим утверждением, что он следовал здесь Шекспиру. Народные сцены драмы как бы подтверждают такое мнение. Но Гете взял от Шекспира лишь некоторые внешние элементы. На самом деле по типу драматического действия «Эгмонт» неизмеримо ближе к античной трагедии, в частности к трагедиям Софокла, чем к Шекспиру. Хотя действие здесь длится дольше, чем в античных трагедиях, и единство времени не соблюдено, так же как единство места, но трагедия Гете начинается в преддверии катастрофы. Судьба Эгмонта с самого начала предрешена как в силу сложившейся политической

¹ Hoffmann E. T. A. Werke. Hrsg. von G. Ellender, Th. 13. Berlin — Leipzig — Wien — Stuttgart, o. J., S. 146.

ситуации, так и из-за его характера. Его фигура вылеплена столь же скульптурно, как образы героев античных трагедий. Языковой строй драмы вполне согласуется с той формой, которую Гете выбрал для данного сюжета. «Эгмонт» — драматическое произведение особого, необычного рода, но если вникнуть в своеобразие его формы, то станет понятной его внутренняя цельность и органичность.

3

Судя по рассказу Гете в «Поэзии и правде», замысел «Эгмонта» возник вскоре после создания «Страданий юного Вертера», по-видимому, осенью 1775 года. Тогда же были написаны первые сцены. С переездом в Веймар работа над пьесой прекратилась. Лишь три года спустя Гете вернулся к ней. Но другие замыслы и дела постоянно отвлекали его, и лишь во время пребывания в Италии произведение было завершено. Оно появилось в печати в 1788 году.

Основными источниками для Гете были «История, или Подлинное описание всех военных действий... имевших место в Нидерландах» (1604) Э. Матерна и «Бельгийская война» (1640) Ф. Страды, два труда, написанных с противоположных точек зрения. Автор первого был нидерландец и протестант, автор второго — католик и сторонник Испании.

С историческим материалом Гете обращался как поэт, подчиняя его своему художественному замыслу. Иногда, подобно Шекспиру, он перелагал описания историков в драматическую форму, вкладывая их в уста действующих лиц. Но он отнюдь не следовал за их рассказом, если это не совпадало с замыслом.

События, составившие основу сюжета, происходили на протяжении двух лет — 1566—1568 годов. Гете сконцентрировал действие так, что оно кажется происходящим в течение очень короткого времени. Сохранив таких исторических деятелей эпохи, как герцог Альба, Маргарита Пармская, принц Вильгельм Оранский, и следуя в их характеристике сведениям, сообщаемым историками, Гете исключил фигуру Горна, знатного нидерландца, которого казнили одновременно с Эгмонтом. Это было сделано явно для того, чтобы не отвлекать внимание от главного героя.

Вместе с тем Гете ввел в действие выдуманных им персонажей: девушку из народа — возлюбленную Эгмонта Клерхен, любящего ее друга детства Бракенбурга, мать Клерхен, сына герцога Альбы — Фердинанда, секретаря Маргариты Пармской Макиавелли, секретаря Эгмонта — Рихарда, придворных Альбы — Сильву и Гомеса, нидерландцев Зооста, Иеттера Бойка, Ройсума, Фансена и других.

Герой Гете совсем не похож на исторического Эгмонта. Ламораль граф Эгмонт и принц Гаурский (1522—1568) принадлежал к высшей знати Нидерландов, воспитывался при дворе испанского короля и императора Священной Римской империи германской нации Карла V. За воинские подвиги был в 24 года награжден орденом Золотого руна, дававшим большие привилегии, в частности, делавшим его неподвластным никакому суду, кроме суда членов ордена.

Когда волнения среди нидерландцев усилились, Альба предательски арестовал Эгмонта и Горна и предал их чрезвычайному суду; они были публично казнены на рыночной площади Брюсселя. Террор Альбы не знал границ: были казнены 18 000 нидерландцев. Лишь через десять лет народ оправился от страха. Возникло движение, завершившееся изгнанием испанцев из страны.

Гете заимствовал из сочинений историков детали и общие очертания событий, но отнюдь не считал себя обязанным точно следовать фактам. Впоследствии он недвусмысленно сформулировал свое понимание отличия художественного произведения о прошлом от описания историков. Беседуя с Эккерманом об итальянском писателе Алессандро Мандзони (1785—1873), авторе исторического романа «Обрученные» и драм «Граф Карманьола» и «Адельгиз», Гете сказал: «Мандзони недостает только одного — понимания, какой он хороший поэт и на какие посему права он может претендовать. Писателю должно быть заранее известно, какого впечатления он хочет добиться; считаясь с этим, он и должен создавать свои персонажи. Изобразив своего Эгмонта таким, каким он запечатлен в истории, то есть отцом целой кучи детей, и его легкомысленное поведение стало бы чистейшим абсурдом. Следовательно, мне пришлось создавать другого Эгмонта, дабы он лучше гармонировал и со своими поступками, и с моими намерениями. И вот этот-то человек,

говоря словами Клерхен, и есть *мой Эгмонт*» (Эк., 219—220).

Гете заключил это рассуждение словами: «Да и на что нужны писатели, не просто же для того, чтобы повторять все написанное историками! Писатель должен идти дальше, создавая, по мере возможности, образы более высокие и совершенные. Все действующие лица Софокла несут в себе частицу высокой души великого поэта, так же как персонажи Шекспира — частицу его души. Так оно и должно быть» (Эк., 220).

В «Поэзии и правде» Гете рассказал о том, как он преобразил исторического Эгмонта: «Для своей цели... я должен был превратить его в человека со свойствами, которые скорее пристали юноше, чем зрелому мужу, из отца семейства — в холостяка, из свободомыслящего, но стесненного многоразличными обстоятельствами — в вольнолюбивого и независимого». Гете нужен был для его драмы человек героического склада, во многих отношениях необыкновенный. Взяв за основу ситуацию Эгмонта, «мысленно его омоловив и сбросив с него все оковы условностей, я придал ему необузданное жизнелюбие, — писал Гете, — безграничную веру в себя, дар привлекать все сердца (*attrattiva*), а следовательно, и приверженность народа, тайную любовь правительницы и явную — простой девушки, участие мудрого государственного мужа, а также сына его заклятого врага.

Личная храбрость — отличительная черта героя — и есть тот фундамент, на котором зиждется все его существо, почва, его взрастившая. Он не ведает опасностей и слепо идет навстречу величайшей из них» (3, 650).

4

Война нидерландского народа за освобождение от ига Испании была не только борьбой за национальную независимость. В ней столкнулись две различные социально-экономические системы. Испания была типичной страной феодального абсолютизма. Нидерланды стали первой страной Западной Европы, где утвердилось свободное предпринимательство горожан. Феодальное землевладение, сохранявшееся там, сочеталось с развитием буржуазии. В широком историческом пла-

не национально-освободительная война Нидерландов была первой победоносной буржуазной революцией в Европе. При всех сохранявшихся пережитках феодализма и патриархальных нравов средневековья Нидерланды представляли собой передовую силу исторического движения, тогда как Испания своей политикой воплощала феодально-католическую реакцию, препятствовавшую развитию буржуазных начал в экономике и государственно-политической жизни.

Вглядываясь в картину, нарисованную Гете, более пристально и тогда мы увидим, что Гете совершенно по-своему осмыслил эпоху, показанную им в пьесе.

В изображении Гете Нидерланды — страна, в которой еще сильны древние патриархальные обычаи и издавна завоеванные местные свободы. Эти обычаи, права и свободы Испания хочет отнять и утвердить свою абсолютную деспотическую власть. Все это с предельной ясностью выражено в речах персонажей.

В первой сцене народ жалуется на то, что католическая церковь препятствует новой вере, к которой примыкают многие жители Нидерландов, воспринявшие ее от французских гугенотов. Церковь запрещает петь новые французские псалмы. Прислушивается народ и к немецким проповедникам новой веры. Нидерландцы хотят свободы вероисповедания, а испанская инквизиция препятствует этому. Во второй сцене секретарь Маргариты Пармской рассказывает о восстании нидерландских протестантов против католической церкви.

Другая причина недовольства народа: он не хочет, чтобы им управляли чужеземцы.

Третью, и главную, причину мы узнаем из уст писца Фансена; ему известна старинная книга, в которой изложены исконные порядки, там рассказано о том, «как сначала нами, нидерландцами, правили разные князьки, и все-то по стародавним обычаям, как наши предки чтили своего князя, если он ими правил по-хорошему, и умели его окоротить, когда он лишнее себе позволит. Тут и сословное собрание сразу же за них вступалось, потому что в каждой провинции, даже самой мелкой, было свое сословное и земское собрание» (4, 284). Фансен против новых законов, введенных испанским королем: «пусть правит, как прежде мелкие князьки правили, каждый своей провинцией» (4, 285) и пусть судят «по законам нашей провинции».

Фансен рассказывает подробно о том, как народ

улаживал свои отношения с князьями: «...наши отцы не зевали: досадит им князь, они уведут его сына и наследника и спрячут куда-нибудь, а уж если отдадут, то с превеликой для себя выгодой. Вот это люди были! Знали, чего им надо. И знали, как это делается! Настоящие люди! Потому-то наши права так отчетливо изложены, наши вольности так надежны» (4, 285).

Не трудно увидеть, что, как и в «Геце фон Берлихингене», речь идет о старой феодально-патриархальной «демократии», она противопоставляется новому социально-политическому строю — абсолютизму, носителем которого является испанский король.

Конфликт этих двух социальных систем составляет главное содержание беседы, происходящей в четвертом акте между герцогом Альбой и графом Эгмонтом. Каждый из них защищает свой общественный и государственный строй. Вот центральный момент их спора:

Эгмонт. ...Нидерландцы и хотят сохранить свои старые порядки, хотят, чтобы ими правили соотечественники, ибо заранее знают, чего от них ждать, и верят в их бескорыстие и попечение о судьбах народа.

Альба. А разве правителю не дано изменять стародавние порядки и разве это не лучшая из его привилегий? Что неизменно в земной юдоли? Неужели государственный строй? Разве с течением времени не изменяются все условия и обстоятельства, и не потому ли устаревший государственный порядок и порождает тысячи зол, что он уже более не соответствует положению вещей?..

Эгмонт. Эти произвольные изменения, это неограниченное вмешательство верховной власти уже предвещает, что один будет делать все, что запрещается тысячам. Он лишь для себя хочет свободы, хочет удовлетворять любое свое желание, без помехи осуществлять любой свой замысел» (4, 321).

В «Эгмонте» осуждается самый принцип абсолютизма, существо политического строя, основанного на единоличной власти, не умеряемой и не ограниченной никакими твердо зафиксированными законами. Личные качества монарха не имеют значения. Даже если король попадется добрый, то где гарантия, что его преемники не станут самоуправствовать? — спрашивает Эгмонт.

Альба твердо убежден в правильности принципа самодержавия: «Король волен настаивать на исполне-

нии своей воли... Намерение его величества: кое в чем ограничить вас для вашей же пользы, а если потребуется, то и навязать вам ваше же собственное благо, пожертвовать, наконец, смутьянами, дабы остальные граждане обрели покой и могли наслаждаться радостью мудрого правления» (4, 322).

Здесь Гете с большой выразительностью показывает идеологию абсолютизма. Воля и интересы самодержавного правителя объявляются высшей мудростью, истинный смысл которой может не быть доступен народу; власть якобы лучше знает, что нужно народу, чем он, народ, знает это сам.

Ситуация, созданная Гете в его драме, сложна и противоречива. На первый взгляд Эгмонт может показаться консерватором, если не реакционером. Но такое определение было бы абстрактным. Как очень хорошо объяснил Г.-А. Корф, противоречие, при котором Гете сделал провозвестником свободы консерватора, может быть понято лишь из тех конкретных условий, в каких создавалась драма. Не вызывает сомнений, что уже одна оппозиция абсолютизму делает фигуру Эгмонта, в сущности, прогрессивной, так как это отражало позицию самого Гете. Но дело не только в этом. У Гете спор идет не только между двумя противоположными социальными системами. Гете полемизирует здесь с просветительским принципом, согласно которому основой государственности являются веления разума. С еще большей ясностью, чем в «Геце фон Берлихингене», в «Эгмонте» проводится идея, что «политическая свобода означает не господство абстрактных общественных теорий, а утверждение живого духа народа, проявляющегося в органическом развитии государственных и правовых установлений»¹.

Этот принцип, усвоенный Гете еще в годы «бури и натиска», остался навсегда основой его взглядов на государство и общество.

5

Посмотрим теперь, какими средствами создан образ Эгмонта.

¹ Korff H. A. Geist der Goethezeit, Th. 1, 2. Aufl. Leipzig, 1954, S. 219.

Для начала Гете воспользовался приемом, который, насколько я могу судить, был впервые применен Мольером в «Тартюфе». Еще не выводя героя на сцену, Гете заставляет всех говорить о нем. Когда горожане в первой сцене рассуждают о том, чем им не подходит как правитель Филипп II, они противопоставляют ему Эгмонта: «...он желает нам добра... веселость, широта и благожелательность у него на лице написаны... нет у Эгмонта ничего, чем бы он не поделился с тем, у кого нужда, да и без особой нужды тоже» (4, 267).

Горожане называют Эгмонта великим и мечтают о том, чтобы его поставили правителем страны вместо Маргариты Пармской.

В следующей сцене правительница, не скрывая своей симпатии к Эгмонту, выражает опасение за его судьбу. «...Его пиры, празднества, попойки тесней и надежней сплотили дворянство, чем самые опасные и тайные сборища. От его здравниц у гостей голова идет кругом и хмель так никогда и не выветривается. А как он умеет будоражить народ шуточными своими речами и повергнуть в изумление чернь глупейшими эмблемами на ливреях своей свиты!» (4, 276).

Маргариту не обманывает его веселость: «Эгмонт опаснее любого главаря заговорщиков, и я вряд ли ошибусь, сказав, что при дворе его считают способным на все» (4, 276).

Характеристику героя дополняют Клерхен и ее мать в третьей сцене первого акта.

«Мать. Да, Эгмонт редкий человек, радостный, приветливый, открытый.

Клара. В нем и капли фальши нет. Подумай, мать, ведь он — великий Эгмонт. А когда приходит ко мне, до чего же он добрый, ласковый! Он не помнит ни о своей доблести, ни о своем сане! А как он обо мне печется! Подле меня он только человек, возлюбленный и друг» (4, 280).

Таковы словесные характеристики, даваемые герою. И народ, и представители власти, и близкие ему люди сходятся в похвалах, выражают восхищение необыкновенным благородством его личности, возвышающейся над всеми.

Когда Эгмонт наконец появляется на сцене, то это происходит в момент, позволяющий показать на деле всю значительность его личности. Среди горожан Брюсселя возникает распря, он умиряет их. Его промежу-

точная позиция очень ясно отражается в речи, обращенной к горожанам: «...старайтесь сохранять спокойствие, вы и так на плохом счету. Не гневите больше короля...» (4, 287). Вместе с тем Эгмонт поддерживает желание народа сохранять свою религию. «Твердо стойте против иноземной веры и не думайте, будто мятежом можно укрепить свои права» (4, 288).

Умеренным правителем показывает себя Эгмонт и в следующей сцене, когда он в своем наместническом дворце принимает решения по докладам секретаря.

Государственные заботы тяготят его, они мешают главному — наслаждению жизнью. «Я жизнерадостен, ко всему отношусь легко, живу, что называется, во весь опор — это мое счастье... Разве я живу затем, чтобы опасливо думать о своей жизни? Неужели мне сегодня отказываться от наслаждения минутой из желания быть уверенным, что наступит завтра, омраченное той же тревогой, теми же страшными мыслями?» (4, 292).

В этом монологе весь Эгмонт, вся его страстная и жизнелюбивая натура.

В полной мере характер Эгмонта проявляется в момент, когда надо принять важнейшее решение, от которого зависит его жизнь.

К нему приходит принц Оранский и предупреждает: Маргариту Пармскую могут отозвать, вместо нее высшую власть вручат более суровому правителю, который неизбежно примет решение: «Сохранить народ, а знать уничтожить» (4, 296). Он считает, что оба должны уехать из Брюсселя в свою провинцию и укрепиться там, чтобы в случае нужды оказать вооруженное сопротивление. Эгмонт против этого, он опасается, что защитные меры вызовут решительные действия со стороны испанцев и поведут к кровопролитной войне. Он отвергает предложение бежать.

У Эгмонта есть прекрасное средство избавиться от забот: он идет к своей возлюбленной. Около нее он сознает, что у него две жизни: государственного деятеля и человека, и обе эти ипостаси находятся в полном разладе. «Тот Эгмонт угрюмый, чопорный, холодный. Он обязан всегда держать себя в руках, надевать то одну, то другую личину... Но есть и другой Эгмонт, Клерхен, спокойный, прямодушный, счастливый, его любит и знает самое доброе и милое в мире сердце; оно ему открыто, и он с великой любовью прижимает его к своему» (4, 306—307).

Спор Эгмонта и Альбы в четвертом акте имеет не отвлеченно политическое значение. Эгмонт борется оружием слова за право своего народа, отстаивая его исконные свободы. Более того, в этом словесном споре решается не только судьба народа, но и личная судьба Эгмонта. В откровенности, с какой он высказывает свои взгляды и выдвигает если не требования, то пожелания об изменении политики Испании, проявляется подлинная смелость; для того, чтобы высказать все это, требовалось мужество не меньшее, чем на поле битвы.

Человек благородный, он не допускал мысли о том, что приглашение к Альбе будет ловушкой. Когда Альба заявляет, что он арестован, Эгмонт делает попытку оказать сопротивление, но его обезоруживают. Поздно, слишком поздно понял он мудрость предостережения принца Оранского.

Сцена в тюрьме раскрывает новую грань личности героя. Им овладевает тоска, он лишается сна, терзается мыслями о будущем. Он сам не узнает себя, оказавшись в новом, необычном для него положении бесsilного узника.

Эгмонт создан для полноценной жизни; он ее любит, но не боится смерти. Страшна не смерть, ужасно прозябание, жалкое существование без жизни. Вот что удручает Эгмонта.

В отличие от Геца Эгмонт отнюдь не жаждет смерти. Он до последнего мгновения надеется — на то, что его спасет Вильгельм Оранский, что народ поднимется на его защиту, что Фердинанд поможет ему бежать из темницы.

Узнав, что ему нет спасения, он восклицает: «Сладостная жизнь! Прекрасная, радостная привычка жить и действовать! И мне расстаться с тобой?» (4, 338). Эгмонт до последнего вздоха хочет жить, наслаждаться, бороться.

Для Эгмонта, как и для Геца, уход из жизни означает слияние с природой: «...природа настойчиво и ласково требует своей обычной дани» (4, 340). Возрожденное Лессингом понятие древних римлян о сне и смерти как братьях-близнецах, уже звучавшее в «Страданиях юного Вертера», снова возникает в «Эгмонте». «Благодатный сон! Ты нисходишь, как само счастье, непрошенный, не вымоленный, неожиданный. Развязываешь узлы суровых дум, смешиваешь воедино

образы радости и боли, неостановимым кругом течет внутренняя гармония, и, окутанные сладостным бездумьем, мы уходим все дальше, все дальше и перестаем быть» (4, 340). В этих словах Эгмонта слышится голос великого язычника Гете, художника, обожествлявшего природу, верившего в гармоничность мироздания: для Гете и его героя даже смерть была лишь стадией мирового бытия.

В последнем сновидении Эгмонту явился облик его возлюбленной, которая предвещает, что смерть его принесет свободу родной стране. Проснувшись, он с радостью сознает, что его смерть не будет бесплодной: «...я выхожу из темницы навстречу почетной смерти. Я умираю за свободу. Для нее я жил, за нее боролся, и ей в страданиях я приношу себя в жертву» (4, 341).

Только человек, воплотивший в себе необыкновенно полное ощущение красоты и радости жизни, мог встретить смерть мужественным обращением к покорным и бездумным испанским солдатам, пришедшим вести его на казнь: «Смыкайте ряды, мне вы не страшны. Я привык стоять с копьем в руке лицом к копьям, со всех сторон окруженный грозной смертью, и с удвоенной силой, с удвоенной страстью чувствовать жизнь» (4, 341).

Такое понимание жизни и смерти не укладывается в рамки рассудочного сознания. Оно насквозь поэтично и требовало для своего художественного воплощения особых форм — яркой жизненности человеческих образов, героя особого склада, поэтически возвышенной речи и музыки — музыки, способной мощными созвучиями передать то, что невыразимо даже прекрасным поэтическим словом.

К концу драмы конкретная политическая ситуация уходит из поля зрения читателя и публики. Остаются возвышающиеся над реальными жизненными обстоятельствами образы Эгмонта и Клерхен, а их героическая гибель воспринимается уже вне связи с тем политическим положением, которое обрисовал Гете. Не только образ Клерхен, являющийся Эгмонту в сновидении, обретает символический характер, сам герой становится символом, и он предстает перед нами как обобщенный образ человека, мужественно идущего на смерть во имя свободы. Произведение Гете, начавшись как драма, разыгрывающаяся в четко обрисованных

исторических условиях, перерастает в величественную героическую трагедию, смысл которой шире данной исторической ситуации.

6

Образ Клерхен необыкновенно поэтичен. Он принадлежит к числу прекрасных созданий Гете.

Гете проявил необычайную для его времени смелость, выведя в качестве возлюбленной графа Эгмонта простую девушку из народа. Сословные предрассудки были в ту пору еще чрезвычайно сильны. Достаточно вспомнить, что основу трагедии молодого Ф. Шиллера «Коварство и любовь» (1784) составляет невозможность для аристократа и сына министра Фердинанда жениться на любимой им дочери музыканта Луизе. Гете задумал свою драму на девять лет раньше, а опубликовал ее через четыре года после «Коварства и любви». Эгмонт и Клерхен оба отвергают предрассудки — каждый своей среды. Их любовь гармонична, и Клерхен при всем своем «низком» происхождении оказывается подлинно благородной, возвышенной героиней. Ее образ — настоящий вызов по отношению к господствующим сословным понятиям. Без преувеличения можно сказать, что для той эпохи, когда была написана драма, фигура Клерхен сама по себе была революционной. Ею утверждались высокие нравственные качества людей из народа. Но Гете этого показалось мало. Клерхен в буквальном смысле слова становится символом свободы.

Есть в «Эгмонте» еще одна сторона, значение которой в конце XVIII века было не менее бунтарски вызывающим, чем изображение в качестве героини девушки из народа. Это — изображение любви Эгмонта и Клерхен, любви свободной, не освященной браком. Литература XVIII века полна изображений адюльтера и различных форм внебрачной любви, но даже у тех, кто смаковал эротику, очень частую в романах конца века, проскальзывало понимание того, что такая любовь является нарушением морали и представляет собой нечто запретное, хотя и приятное.

Драмы и романы XVIII века в изобилии изображали истории соблазнения простых девушек развратными аристократами, потом появились романы о крестьянах,

развращенных аристократками и предававшихся безудержным прелюбодеяниям. Безнравственности, протекавшей из распушенности и вседозволенности дворянского общества, поднимавшаяся буржуазия противопоставила идеал прочного брака, основанного на любви. Гете отвергал как аристократическую фривольность, так и бюргерский брак.

Образ Эгмонта был не только порождением фантазии Гете. Какие-то стороны своей многообразной титанической натуры он воплотил в этом герое. Вертер тоже был художественным образом, воплотившим внутренний мир Гете в определенный период его жизни. В Гете содержались обе возможности: и вертеровская скорбь, и эгмонтовское жизнелюбие. Скажем сразу: ни та, ни другая не исчерпывают душевного содержания, каким обладал Гете. Но в молодости эти две стороны, вернее, эти две крайности были особенно присущи ему. И можно сказать, что эгмонтовское начало спасло его от вертеризма.

Отношения Эгмонта и Клерхен — это не возвышенная, всепоглощающая страсть, подобная чувствам Вертера, а любовь вполне земная, любовь-радость, хотя и лишенная высокой духовности Вертера. Гете не ставит эти отношения ниже тех, которые изображены в «Страданиях юного Вертера». В его глазах это тоже любовь, пусть лишенная сентиментальности, но по-своему не менее прекрасная, — именно такая, которая нужна Эгмонту и способна принести его жизнелюбивой натуре наибольшую радость и счастье.

Когда Эгмонту угрожает опасность, Клерхен стремится поднять народ на его защиту. Борясь за свое личное, она теперь поднимается на новую человеческую высоту, и ее поведение приобретает уже не личное значение. Она вступает в борьбу за человека, воплощающего стремление народа к национальной свободе. Иной становится и ее речь. В ее словах звучит уже не только страсть любящей женщины, но и пафос народного трибуна: «Наглая тирания, посмевавшая бросить его в темницу, уже заносит над ним кинжал! Друзья мои!.. Идемте! Побежим в разные стороны, от дома к дому, сзывать горожан. Каждый возьмет старое оружие. На рынке мы снова встретимся, и наш поток всех увлечет за собой. Враг поймет, что он окружен, затоплен, а значит, и подавлен. Да и может ли устоять перед нами кучка прислужников? Он вернет-

ся, он будет среди нас, свободный, он будет благодарить нас, хотя мы его неоплатные должники. Он, может быть, увидит — конечно же, увидит — утреннюю зарю на свободном небе» (4, 325).

Не общие идеи, не абстрактные принципы, а глубокое личное чувство придало Клерхен героический порыв к борьбе за свободу. Свобода Эгмонта есть залог свободы народа, и благодаря этому личное, субъективное стремление Клерхен приобретает общественный смысл. Эгмонт ничего не знает о смелой попытке Клерхен, но Гете при помощи поэтического символа показывает, что в душе Эгмонта подсознательно соединяются любовь Клерхен и стремление к свободе.

Мать Клерхен поучала ее, что не следует пренебрегать верностью Бракенбурга; когда не станет Эгмонта (хотя бы из-за того, что ему захотелось сменить привязанность), у Клерхен останется возможность вступить в законный брак с верным поклонником и зажить обычной бюргерской жизнью. Но у нее нет даже и тени желания жить, если не станет Эгмонта. Узнав о том, что он осужден на казнь и спасти его невозможно, Клерхен выпивает яд.

В предсмертные минуты ее дух возвышается над бренностью земной жизни, она ощущает то, что чувствуют все герои Гете перед лицом смерти, — они как бы переходят в некую высшую сферу бытия, когда душа человека сливается с душой мира, и в такие мгновения свободный дух, освобожденный от телесной оболочки, способен пройти через любые преграды; именно это чувствует Клерхен, когда говорит Бракенбургу: «Господь ниспошлет одного из ангелов своих, чтобы он стал свидетелем его ярости. От святого его прикосновения падут затворы и цепи, тихое сияние прольется на моего друга, и ангел сквозь ночь ласково и кротко поведет его к свободе. Тропа, по которой я иду ему навстречу, — неприметно пролегает в этой тьме» (4, 331).

Душевное состояние героини поднимается над уровнем повседневности, над реальностью вообще, она уже не просто робкая возлюбленная великого человека, не только героиня, пытающаяся поднять народ на борьбу, а пророчица, которой открыто то, что еще не видимо земным глазом, — конечное торжество справедливости. И именно такую является она Эгмонту в его последнем сновидении.

Эгмонт презирает мир государственных забот, в котором вынужден вращаться. Лучше всего чувствует он себя на лоне природы и с Клерхен. Для нее мир больших общественных интересов существует лишь постольку, поскольку с ним связан ее любимый. Однако, как показывает Гете, никому не дано уйти от общества — не только Эгмонту, но даже Клерхен.

Социальные мотивы составляют существо этой драмы. В гораздо большей степени, чем Гец, живет Эгмонт в мире политики. Гете создал своему герою широкое окружение, показывающее борьбу различных политических принципов, разных понятий о законах управления государством.

Незримо царит над всеми испанский король Филипп II — воплощение беспощадного деспотизма. Политику тирании осуществляет герцог Альба, жестокий честолюбец, не стесняющийся прибегнуть к коварному обману. Более мягкой является сводная сестра короля Маргарита Пармская. Она проявляет рвение только в религиозных вопросах и преследует еретиков.

В противоположном лагере кроме Эгмонта Вильгельм Оранский, не менее патриотичный, чем его друг, но гораздо более осмотрительный и осторожный. Если первый смел до безрассудства, то второй — тонкий и расчетливый политик, вникающий в обстановку, понимающий обстоятельства, умеющий предвидеть ход событий. Он лишен сколько-нибудь ярких черт. В этом отношении он полная противоположность Эгмонту. Политика — его призвание, и он отдает себя ей целиком. Она для него и дело, и своего рода игра. «Вот уже долгие годы я денно и нощно думаю о том, что здесь происходит, — говорит он Эгмонту, — я словно бы склонился над шахматной доской, и каждый ход противника представляется мне важным. Как досужие люди своими помыслами тщатся проникнуть в тайны природы, так я считаю своим долгом, призванием властелина проникнуть в убеждения и намерения всех партий» (4, 295). Он отнюдь не труслив, хотя и осторожен. Рисковать, считает он, надо лишь тогда, когда это имеет смысл и может принести необходимые результаты. Он не бездушен, как Альба. К Эгмонту он питает уважение и искреннюю дружбу; ему хотелось бы спасти

его, и даже этот сухой, казалось бы, человек роняет слезу, когда понимает, что Эгмонт идет к неминуемой гибели.

Контраст между двумя вождями нидерландцев совершенно очевиден. Их различает и характер, и отношение к государственным вопросам. Эта противоположность здесь только намечена. Свое полное развитие различие между поэтической натурой и человеком практического склада получит в «Торквато Тассо». Но уже здесь разность этих двух человеческих образов имеет глубокое значение. Судьба благоразумного и предусмотрительного принца Оранского не может быть трагической. Трагической могла она стать у такого человека, как Эгмонт.

8

Какой характер имеет трагическое в «Эгмонте»?

Этот вопрос естественно возникает из-за центральной фигуры произведения. Герой Гете не похож ни на одного из классических героев трагедии. Его не преследуют фурии, как Ореста, он не должен расплатиться за преступление, совершенное им по неведению, как Эдип; в нем не только нет и следа меланхолии, подтачивающей Гамлета, — пожалуй, трудно найти характеры более противоположные, чем он и принц Датский; нет в нем снедающего честолюбия Макбета, нет и разрыва между государственными обязанностями и страстью к женщине, как у Антония. Скажем больше: ни до, ни после Гете в мировой литературе не было героя трагедии, столь нетрагичного по складу своей личности.

И все же суть дела именно в личности. Эгмонту присуща необыкновенная внутренняя сила, привлекающая к нему всех людей, которую Гете называет демоничностью. Она была не следствием некоего магнетизма, а результатом значительности человека, превосходящего других высотой духа, богатством натуры, которые дают знать о себе, даже когда обладатель этих качеств непосредственно не проявляет их.

В Эгмонте это его рыцарственное величие и огромное всепобеждающее жизнелюбие, ощущаемое всеми, выражается чуть ли не в каждой речи, в любом жесте

и движении. Его бесстрашие видно всем. Любящие его опасаются, что оно принесет ему вред. Об этом предупреждает Эгмонта его старый друг, приславший письмо, полное рассудительных нравоучений. По поводу них Эгмонт говорит: «Он желает мне долгой жизни и не понимает, что тот уже мертв, кто живет лишь для того, чтобы оберегать себя» (4, 292). Огромное доверие к жизни, к людям в высокой степени присущи Эгмонту. Он даже у врагов предполагает остатки благородства, совести и справедливости. Несмотря на предупреждение принца Оранского, Эгмонт убежден, что испанцы не посмеют бросить его в тюрьму: «Никогда не отважатся они так высоко взметнуть знамя тирании» (4, 296). Филипп II — «сын императора Карла и не способен на низкий поступок» (4, 298), уверяет Эгмонт своего друга.

Однако не все преклоняются перед обаянием таких людей, у иных именно всепобеждающая жизненность вызывает ненависть. Такое чувство питает к Эгмонту герцог Альба. «Я пал жертвой его подлой ненависти, его мелочной зависти... — сознает Эгмонт. — Суетный, тщеславный человек, он всегда завидовал мне и уже обдумывал и прикидывал, как убраться меня с дороги» (4, 335).

Альба не только политический, но, как мы видим, личный враг Эгмонта, больше того, он враг его человечности. В личности и взглядах каждого, в отношении к государству и народу — во всем сказывается их непримиримая противоположность. То, что Альба борется не только против принципов, защищаемых Эгмонтом, но и против Эгмонта-человека, глубоко знаменательно и подводит нас к центральному пункту трагедии. Эгмонт — тот свободный человек, который неприемлем для абсолютистского государства. Уничтожая Эгмонта, испанская монархия, Филипп II, Альба убивают не только возможного вождя восстания, но и тот символ свободного человека, каким, в сущности, является для своего народа Эгмонт.

«Эгмонт» произведение многогранное. Поэтому и трагизм судьбы героя не однозначен. Сам Гете по-разному толковал смысл трагедии. В плане социально-историческом, по его собственному определению, «в «Эгмонте» речь идет о прочно установившихся порядках, рухнувших под гнетом суровой и расчетливой деспотии» (3, 646). Иначе говоря, здесь, как и в «Геце

фон Берлихингене», феодально-патриархальный строй с сильно развитыми бюргерскими элементами рушится под натиском абсолютизма. На фоне этого процесса судьба Эгмонта — пример гибели рыцарства, связанного с этим патриархальным строем.

Но трагедия также изображает конфликт иноземных поработителей и поработенных. Для народа возникает необходимость борьбы за свободу и независимость, но для победы еще нет достаточных условий, и гибель Эгмонта оказывается трагедией борца за свободу, становящегося жертвой своей преждевременной смелости.

Рассматриваемая с этой точки зрения, трагедия «Эгмонт» приобретает всечеловеческий и всемирно-исторический смысл, выходит за рамки не только XVI, но и XVIII века. Трагедия Эгмонта еще и в том, что мир вообще не созрел до той свободной человечности, которую воплощает в себе герой. В личности героя выражен человеческий идеал, о котором мечтали поколения гуманистов начиная с эпохи Возрождения. Эгмонт всесторонне развитая личность, универсальный человек в духе Ренессанса, рыцарственный поборник гуманности и справедливости, демократ в духе просветительства XVIII века, гений, как его представляли себе деятели «бури и натиска», наконец, в нем есть уже и та гармоничность, которая стала высшей нравственной нормой для Гете в веймарский период.

Трагедия и в том, что, в лучшем случае, победа суждена таким людям, как принц Оранский.

Торжество свободной человечности возможно только в идеале, как прекрасная фантазия, чудесный сон, а реально победить может разве что здравый смысл и практический рассудок. Надо ли говорить, какая это трагедия для гуманизма, веками вынашивавшего свои идеалы?

Однако для Гете существование идеала — не пустая химера. Он есть та духовная реальность, в которой нуждается человечество, и поэтому Гете создал свой гимн Эгмону, Клерхен, свободе!

«Эгмонт» — самая светлая трагедия из всех, созданных Гете.

Замысел драмы возник у Гете вскоре после переезда в Веймар, в 1776 году, но вплотную он взялся за писание пьесы три года спустя и в марте 1779 года закончил ее.

Первоначально «Ифигения» была написана прозой, но Гете не считал пьесу законченной и поэтому не публиковал ее, хотя пробный любительский спектакль был сыгран в Веймаре и автор исполнил в нем роль Ореста, а Корона Шретер — роль Ифигении.

В 1786 году Гете решил переписать драму в стихотворной форме. Уже в прозаическом варианте было немало мест, звучавших как ритмическая проза. Рукопись «Ифигении» была взята в Италию, и здесь Гете закончил работу над ней. Драма вышла в свет в 1787 году.

Уже одно то, что в своем окончательном виде «Ифигения» стала стихотворной драмой, было глубоко знаменательным. Это не только отличало ее от «Геца фон Берлихингена» и «Эгмонта», но означало важный поворот в немецком драматическом искусстве вообще.

Для того чтобы в полной мере оценить значение формы «Ифигении», необходимо вкратце напомнить о некоторых фактах развития немецкой драмы в последнюю треть XVIII века. Борясь против классицизма, Лессинг совершил переворот в форме драматической речи, создав совершенные образцы прозаической комедии («Минна фон Барнхельм», 1767) и трагедии («Эмилия Галотти», 1772). Писатели «бури и натиска», сохранив прозаическую речь, усилили ее эмоциональность и придали речам действующих лиц характерность, что особенно наглядно в «Геце фон Берлихингене».

Но тот же Лессинг, который повернул драму к прозе, первым почувствовал потребность вернуться к стихотворному языку и осуществил это в «Натане Мудром» (1779). Он сделал это еще тогда, когда Гете писал первые варианты «Эгмонта» и «Ифигении» прозой. Молодой Шиллер уже после появления «Натана Мудрого» тоже еще создавал свои штюмерские трагедии в прозе («Разбойники», 1781; «Заговор Фиеско в Генуе», 1783; «Коварство и любовь», 1784). Но в конце

1780-х годов и Гете и Шиллер обратились к стихотворной форме в драме. Одновременно с «Ифигенией» появился «Дон Карлос» (1787) Шиллера. Отметим, между прочим, что первоначально Шиллер тоже писал эту трагедию в прозе.

Как Лессинг, так вслед за ним Гете и Шиллер, возрождая стихотворную речь в драме, отказались от рифмованного александрийского стиха классицистских трагедий. Они ввели в немецкую драму пятистопный белый стих, каким написаны драмы Шекспира. Стихотворная форма «Ифигении» обязана своим возникновением не только литературным образцам, хорошо известным Гете, — она была следствием внутренних импульсов, двигавших его творчество. Ф. Гундольф писал: «Поскольку в этой пьесе сердечное благородство является творческим началом, то оно определило не только идеи, но стиль и образы, создав некую новую красоту. Как у подлинного художника, моральное не остается у Гете только убеждением, а воплощается в чувственную форму, красота которой возбуждает эмоции. Ямбический стих, в который окончательно отлилась уже изначально ямбическая возвышенность прозы, не что иное, как выражение в звуках того внутреннего равновесия, которое было достигнуто сознательным самоусмирением взрывов страсти»¹. В чем своеобразие стиха Гете в «Ифигении»?

Хотя Гете избрал для «Ифигении» стихотворную речь, язык драмы менее лиричен, чем, скажем, в «Эгмонте». Персонажи говорят размеренно, спокойно, подчас величаво. Пьеса изобилует афоризмами, и это придает большую рассудительность монологам и диалогам. Конечно, тоска Ифигении по родине, отчаяние Ореста переданы в стихах, выражающих сильные чувства, но у Ифигении и они отличаются сдержанностью.

В «Ифигении» язык и стиль воплощают благородную простоту и спокойное величие, которые Винкельман считал характерными для античной классики.

2

Хотя «Ифигения в Тавриде» была завершена и появилась в печати на год раньше «Эгмонта», нидерланд-

¹ G u n d o l f F. Goethe. München, 1916, S. 319.

ская трагедия — произведение, в сущности, более раннее. «Эгмонт» был задуман и впервые набросан еще в период «бури и натиска», и завершение его было затруднено тем, что в сознании поэта после переезда в Веймар произошли большие перемены. Преобразить трагедию о народном вожде Гете полностью не мог, и в «Эгмонте» сохранились сильные отголоски бунтарских настроений молодости.

«Ифигения в Тавриде» — выражение полного отказа Гете от штюрмерского бунта.

В «Геце фон Берлихингене» и в «Эгмонте» причина жизненных бед коренилась в неблагоприятных внешних условиях. Даже в судьбе Вертера они служили отягчающим обстоятельством. Для того чтобы дать людям возможность счастливой жизни, казалось необходимым изменить условия их существования.

В «Ифигении» средством обновления жизни провозглашается не изменение внешних условий, а духовное обновление человека, умиротворение его страстей. Именно в глубинах человеческих душ, считает теперь Гете, коренятся все беды людского рода.

Как известно, такая перемена взглядов была обусловлена отчасти личными обстоятельствами. Человек могучего темперамента, пылкий, неуравновешенный, Гете мог как угодно проявлять свою натуру, пока он оставался частным лицом. Но, попав в придворную веймарскую среду, став не только приближенным герцога, но и одним из руководителей маленького государства, бывший бурный гений должен был отказаться от своей непосредственности, сообразовать свое поведение с реальными условиями. Мы знаем также, что интимная жизнь Гете тоже оказалась стесненной теми ограничениями, которые Шарлотта фон Штейн положила их любви.

Но эти стороны жизни Гете далеко не объясняют существа перемен, происшедших в его взглядах. Он жил отнюдь не только личными интересами. Духовным взором он охватывал весь мир, и его особенно волновало положение Германии.

Убедившись в бесплодности бунтарских настроений, Гете стал искать иных путей обновления жизни. Он много думал, сделал важные наблюдения из своего опыта участия в делах правления, читал, рассуждал с ближайшими друзьями, особенно с Гердером, переселившимся в Веймар, и выработал для себя новую жизненную позицию.

Десятилетие, следующее за концом движения, ознаменовалось развитием направления, имевшего в своей основе идею гуманности. Идеологом этого нового направления мысли был опять И.-Г. Гердер, а свое художественное воплощение оно получило у Гете.

В известной степени новое направление представляло собой возврат к идеологии просветительства, но она была обогащена филантропическим духом, свойственным сентиментализму, и от «бури и натиска» осталось кое-что — культ всего природного.

Новое учение получило выражение в труде Гердера «Идеи к философии истории человечества», появлявшемся частями с 1784 по 1791 год. Многие положения этого сочинения были выработаны Гердером и Гете совместно. Как раз в период особенно напряженной работы над «Ифигенией» Гете читал тогда еще не заверченный труд Гердера.

Извлечем из огромной книги Гердера несколько небольших отрывков, резюме главных мыслей, совпадающих со взглядами Гете.

«...Если рассматривать человечество таким, каким мы знаем его по заложенным в нем законам, то у человека нет ничего более высокого, чем гуманный дух; ведь даже представляя себе ангелов или богов, мы мыслим их себе идеальными, высшими людьми», — писал Гердер. Гуманность не есть нечто внешнее, вносимое в нравственную жизнь извне и искусственно. Наследуя одну из главных идей просветительства, утверждавшего, что человек по природе добр, Гердер следующим образом развивает ее: «...натура наша получила свой органический строй, чтобы достигать именно этой очевидной цели — гуманности; для этого даны нам и все более тонкие ощущения и влечения, разум и свобода, хрупкость и выносливость тела, язык, искусство и религия. В каких бы условиях ни существовал человек, в каком бы обществе ни жил, в уме его всегда могла быть одна только гуманность, и возделывать мог он лишь дух гуманности, как бы ни представлял ее себе. Ради этой цели распорядилась природа, создав мужчин и женщин, ради этого установила природа возрасты так, чтобы детство длилось больше и чтобы только путем воспитания человек обучался гуманности»¹.

¹ Гердер И.-Г. Идеи к философии истории человечества. Пер. А. В. Михайлова. М., 1977, с. 428—429.

Гуманистическая философия Гердера от начала до конца проникнута идеализмом. Развивая просветительское учение о жизненном процессе, Гердер полагал, что прогресс человечества обусловлен сознательным стремлением осуществить в жизни идеалы гуманности. «Ради этой цели на широких просторах земли учреждены все возможные образы жизни, все виды человеческого общества»¹.

Гете считал, что в труде Гердера особенно удачна характеристика древнегреческой цивилизации как образца высокой гуманности. Какое значение это имело для Гете в процессе работы над «Ифигенией», нетрудно понять.

«Ифигения» закладывала основы нового классицизма в немецкой литературе и духовной жизни на рубеже XVIII и XIX веков, того классицизма, который получил название «веймарского». Его нравственно-эстетической основой было сочетание гуманности и красоты.

3

Древнегреческий миф об Ифигении лег в основу двух трагедий Еврипида. В новое время, особенно в XVII—XVIII веках, появился ряд других обработок сюжета, смягчавших жестокие элементы этого мифа.

Изменения, произведенные Гете в истории Ифигении, имели целью устранить религиозные мотивы древнего языческого предания и перенести действие целиком в сферу человеческих взаимоотношений и чувств. Античный миф был использован Гете для создания психологической драмы. Гете придал персонажам современный душевный склад и с большой глубиной изобразил их чувства, тонко анализируя психологию своих героев.

Решительный перевес внутреннего психологического содержания над внешним действием обуславливает в пьесе перевес лирического над остальными элементами. Драма Гете состоит из монологов, в которых персонажи раскрывают свое душевное состояние. Диалоги также, в основном, служат для обсуждения душевных тревог и стремлений героев.

¹ Гердер И.-Г. Идеи к философии истории человечества, с. 429.

В построении драмы Гете приблизился к Расину, избрав ту же замкнутую форму ее, в корне отличающуюся от открытой формы шекспировских пьес, примененной в «Геце фон Берлихингене» и «Эгмонте».

В «Ифигении» Гете вернулся к изначальной форме поэтического творчества — к мифу. Уже в период «бури и натиска» он неоднократно прибегал к посредству мифов для выражения современных идей, но, как мы знаем, дальше набросков, хотя и гениальных, не пошел. В «Ифигении» ему впервые удалось осуществить это давнее художественное намерение.

Драма лишена бытовой почвы, ее действие происходит в условном мире, в условном пространстве и вне времени.

Все происходящее в «Ифигении» имеет обобщенный, символический смысл. Поэтому не только обстановка, но и персонажи отличаются от действующих лиц обыкновенной драмы. Характеры в «Геце фон Берлихингене» и «Эгмонте» жизненно реальны. В «Ифигении» они типы, а не индивидуальности. Они подобны скульптурным изваяниям, и недаром Гете сумел завершить эту драму именно в Риме, где он наслаждался созерцанием прекрасных античных статуй.

«Ифигения» — произведение символическое. Но символика Гете далека от туманности и мистической таинственности, присущей творениям символистов конца XIX и начала XX века. Ей свойственна классическая ясность, простота и определенность образов.

4

Рассмотрение «Ифигении» часто сводят к анализу личных проблем, стоящих перед каждым из главных персонажей. И действительно, на первый взгляд, душевные трагедии героев происходят в тесном кругу личных интересов. Под таким углом зрения «Ифигения» превращается в психологическую драму, имеющую несомненную идейную ценность, но драма эта — гораздо меньшего масштаба, чем задумал Гете.

Как уже говорилось, поэт устранил из сюжета, насколько это было возможно, вмешательство богов, но сделал это не полностью. Артемиду (Диана у римлян; здесь, как и в других произведениях, Гете смешивал имена божеств греческой и римской мифологии, не де-

лая между ними различия), спасшая Ифигению от гибели, является символом доброты. Точно так же Аполлон (Феб), покровительствующий Оресту, представлен как высшая сила, приносящая облегчение от мук. Зная, что основу мировоззрения Гете составлял пантеизм, нетрудно понять смысл образов этих божеств у Гете. Они — воплощение благодати природы.

Следуя известному античному мифу, Ифигения рассказывает о том, что ее прапредок Тантал вознесся очень высоко и сам Зевс допускал его к своему столу. Тантал возгордился близостью к богам и за это был низвергнут в Тартар на мученья.

Непытливому читателю может показаться, что Гете просто пересказывает древнее предание, чтобы воспроизвести судьбу предков Ифигении. Но образ Тантала, ненадолго возникающий в драме, имеет глубокое значение. Бросается в глаза его сходство с Фаустом. Тот тоже возомнил себя равным высшим духам, управляющим силами природы. Он проявил ту же гордость, что и Тантал, но Дух земли остудил его высокомерный пыл, и Фауст понял, что хотя он «образ и подобье божье», но стоит неизмеримо ниже (см. 2, 24—26).

Беседа Фауста с Духом земли была написана задолго до «Ифигении» и есть уже в «Пра-Фаусте». Повторение мотива — человек-титан пытается сравняться с богами — глубоко знаменательно в связи с общим духовным развитием Гете. В том, что Фауст, при всей мощи своего титанического порыва, был вынужден признать свои пределы, Гете-штюрмер видел трагедию.

Сын Зевса и земной женщины, Тантал воспользовался близостью к богам, чтобы совершить поступок прометеевского характера. Он тоже похитил что-то у богов — но не огонь, не знание, а приятные яства — и отдал их людям. За это он был низвергнут в Аид, где его мука состояла в том, что он не мог достать ни воды, ни пищи, которые видел перед собой.

Но если Прометей дал людям необходимое, то Тантал — лишь избыточное, то, что доставляет наслаждение. Стремление удовлетворять свои эгоистические и низменные желания унаследовали его потомки. Когда Фонтан спрашивает, за что пало на род Тантала проклятие — за грехи или за гордость? — Ифигения отвечает:

Неистовы порывы были их,
Ни граней, ни удил они не знали!
(5, 146. Перевод Н. Вильмонта)

Для штурмеров страсть была естественным проявлением титанизма и мощи характера; правда, она была и губительной силой, но в этом видели проявление трагического величия. Теперь страсть оценивается как нечто низменное, влекущее на путь бесчеловечности. Судьба потомков Тантала свидетельствует об этом со всей непреложностью. Сын Тантала, его любимец Пелопс, «безудержный в страстях», добыл себе жену, совершив двойное преступление: предательство и убийство; рожденные от этого брака сыновья Фиест и Атрей убивают другого сына Пелопса. Его жена кончает с собой, а сыновья, унаследовав царство, становятся врагами. Фиест «осквернил супружеское ложе брата», и тот изгнал его из страны. Изгнанник давно ожидал беды от брата, поэтому загодя похитил его сына, растил его как своего, а когда тот вырос, подослал его убить Атрея. Царь, однако, разгадал коварный замысел и казнил юношу, полагая, что убивает сына брата. Когда же он узнал о роковой ошибке, то, задумав месть, притворился, будто желает примирения с братом, убедил его вернуться в страну и, схватив его детей, приказал убить их и на пиру накормил Фиеста их мясом.

Грехи и преступления, совершенные ради сладострастия, жажды мести, эти пороки Танталидов — бич всего человечества. Кульминацией бесчеловечности, владеющей миром, является Троянская война. Ее причиной послужила похоть — троянский царевич Парис похитил жену спартанского царя Менелая Елену Прекрасную.

Судьбы потомков Тантала оказались неотвратимо связанными с этой бойней народов. Сын Атрея Агамемнон имел от Клитемнестры троих детей: Электру, Ореста и Ифигению. Он возглавил греческие войска, отплывавшие к берегам Малой Азии на осаду Трои. В гневе на него богиня Диана «задержала спешащих в бой» и потребовала кровавую жертву — старшую дочь Ифигению. Ее «схватили, положили на алтарь», но тут богиня сжалилась, окутала девушку облаком и унесла ее в Тавриду.

Готовность Агамемнона пожертвовать собственной дочерью — яркое свидетельство того, что он следует жестоким традициям рода Танталидов. Этим он внес обычай кровавой мести в свою семью. Клитемнестра не прощает ему гибели дочери.

Победа над Троей и возвращение Агамемнона не

приносят мира. Теперь кровь будет литься в домах победителей. Клитемнестра вместе со своим любовником Эгисфом убивает вернувшегося с войны Агамемнона. Прошли годы, вырос его сын Орест и, подстрекаемый сестрой Электрой, мстя за отца, убил мать. Насилие порождает насилие. Боги неповинны в кровавых деяниях Танталидов. Они, правда, отринули от себя Тантала и наказали его, но ни Фиест, ни Атрей, ни следующие поколения не следовали велениям богов, когда проливали кровь. Если Диана и велела Агамемнону принести Ифигению в жертву, то она же и спасла ее. Миф о кровавых злодействах в семье Танталидов преображен Гете так, чтобы ясно предстала ответственность самих людей за все содеянное ими.

Не боги, а сами люди повинны в том, что жизнь превращается в кровавый кошмар. Мир, каким он предстает из речей персонажей драмы, полон беспощадной борьбы всех против всех. Троянская война — символ непримиримой борьбы народов, судьба Танталидов — свидетельство того, что вражда разъедает даже самую естественную связь между людьми, какую должна была бы быть семья. Задолго до того, как это изобразили реалистические романисты XIX века, Гете в символической форме констатировал то же явление.

5

Ифигения первая в своем роду хочет жить иначе, чем ее предки, родители, брат и сестра. Она отвергает всякое насилие и кровопролитие. Став в Тавриде жрицей, она прежде всего добивается отмены жестокого закона, по которому чужеземцы, ступившие на эту землю, приносятся в жертву богине Диане. Она твердо верит в благодать богов. Для нее не случайность то, что, как она говорит, «кровь отвергши, унесла меня богиня» (5, 149). Это проявление закона жизни.

Тот ложно судит о богах, кто мнит
Их падкими на кровь. Он переносит
На них свои же низкие влечения.

(5, 152)

«Религия» Ифигении — вера в благодать природы, в том числе природы человека. Если люди отошли от этих начал, исказили их и извратили свою натуру, то,

как бы низко они ни пали, их можно вернуть к человечности.

Ифигения убеждена в том, что основы жизни коренятся в изначальных природных связях человека. Таковыми являются для нее родина и семья. Хотя в Тавриде она обрела безопасность и высокое положение, первое, что мы слышим от нее, когда она появляется на пороге храма, это скорбные слова:

...Я чужая здесь, как в первый год!
Ах, морем я разлучена с родными!

(5, 136)

Приближенный царя Тавриды Аркад пытается утешить ее, напоминая, сколько добра она сделала в Тавриде, но Ифигению это не удовлетворяет:

Содеянное, верь мне, так ничтожно
Перед обильем несвершенных дел.

(5, 140)

Ифигению тяготит мысль о проклятии, лежащем на ее роде. Ее затаенная мечта — положить конец кровопролитиям, творимым из поколения в поколение. В душе она уже подала первый пример всепрощения: по обычаям рода, ей следовало бы желать мести отцу, обрекшему ее на смерть. Она не знает еще, что произошло нечто страшное: за нее отомстила мать, убившая Агамемнона. Полно подлинно трагической иронии то, что Ифигения мысленно простила отца в то время, как он уже убит. Ей думается, что отец достаточно наказан ее мнимой гибелью, она полагает, будто богиня хранит ее, намереваясь вернуть отцу и доставить ему радость сознания, что дочь жива и он не совершил преступления, и это, как ей кажется, помогло бы восстановлению семьи.

Момент, подобный только что описанному, чрезвычайно важен для понимания художественного метода Гете в данном произведении. То, что на поверхностный взгляд кажется всего лишь «разговорами», на самом деле содержит значительную долю драматизма — однако не внешнего, а глубоко внутреннего. Гете показывает расхождение между мечтой героини и реальностью. Ифигения, полная благих намерений, не знает, что жизнь распорядилась иначе и уже произошло то непоправимое, что она пыталась предотвратить. Таков не-

видимый трагизм ситуации, возникающей в начале драмы.

Но тут же перед героиней встает дилемма. Фоант, царь Тавриды, предлагает Ифигении стать его женой. Ифигения не питает к Фоанту никакого чувства, кроме благодарности за приют и милосердие, проявленное им, когда он согласился приостановить действие закона о казни чужеземцев. Но стать его женой она не хочет, потому что это навсегда связало бы ее с Тавридой и лишило бы возможности вернуться на родину, восстановить мир в семье и снять с нее проклятие. У нее есть удобная отговорка: ведь она жрица богини девственности и обязана сохранять свою женскую чистоту.

В ответ на отказ Фоант объявляет Ифигении: если она не станет его женой, он восстановит кровавые жертвоприношения в честь Дианы. Кстати, для этого представляется реальная возможность: захвачены два чужеземца; они в цепях, и Фоант с злой иронией говорит, что Ифигении придется, как жрице, именем богини освятить их убийство.

Первые две сцены пьесы, обычно трактуемые как ее экспозиция, на самом деле сразу же оказываются подлинно драматичными. Сватовство Фоанта ставит Ифигению перед дилеммой: став женой царя, она продлит действие милосердной отмены казни чужеземцев; отказываясь, она принимает на себя ответственность за восстановление кровавых жертвоприношений.

Ифигения не знает, что ее ждет еще более тяжелое испытание. Но зритель уже это понимает. Гете писал пьесу для зрителей, знавших миф об Ифигении и Оресте. Для этой публики был очевиден еще один момент трагической иронии — Ифигения отказывается стать женой Фоанта, чтобы иметь возможность спасти свою семью, а получается, что своим отказом она невольно продолжает кровавую традицию рода и обрекает на смерть своего брата Ореста, ибо один из пойманных чужеземцев именно он.

Уже эти примеры показывают тонкие драматические эффекты пьесы, которая поверхностному взгляду представляется бездейственной.

Встреча с пойманными чужеземцами означает для Ифигении прежде всего восстановление связи с миром, из которого она была вырвана диковинной судьбой. До сих пор она не знала, что происходило в нем. Теперь до нее впервые доходит весть, что Троя пала и закон-

чилась война, из-за которой она была обречена на смерть. А далее выясняется, что это не принесло людям мира.

Пилад рассказывает о гибели Агамемнона. Ифигения молча слушает его, скрывая, как она потрясена известием. Прервав чужеземца, она удаляется, и Пилад понимает: «Павший царь, наверно, был ей дорог».

Опять перед нами момент скрытого драматизма. Мы помним, какие надежды возлагала Ифигения на свое возвращение к отцу и матери, а теперь она узнает, что проклятие, тяготеющее над родом, продолжается. Ее мать убила отца. Ифигения не зря спросила Пилада о причине кровавого решения Клитемнестры и Эгисфа: «Так, значит, страсть толкнула их на грех?» (5, 164). Подтвердив это, Пилад объясняет, что была и другая причина: Клитемнестра мстила за свою дочь, и, таким образом, Ифигения невольно оказалась причиной гибели отца. Вот что усугубило волнение героини! Даже вдали, казалось бы уже не причастная ни к чему, она делит общую судьбу семьи, печать проклятия ложится и на нее!

Еще один удар обрушивается на Ифигению, когда она встречается со вторым пленником, не зная, кто он. Читатель и зритель, которым по закону драмы положено быть лучше осведомленными, чем персонажам, уже знают, с кем говорит Ифигения, и это придает особую остроту беседе Ифигении с Орестом. Для нее его рассказ оказывается открытием еще одного кровавого преступления в семье: Ифигения узнает, что, подстрекаемый старшей сестрой Электрой, Орест убил мать. Сколько горечи звучит в словах Ифигении, когда она понимает, что надежда, которую она лелеяла годами, разбита! Ей приходится с запозданием заново пережить ужасы, происшедшие в ее семье.

Гете использовал прием античной трагедии, столь впечатляюще примененный Софоклом в «Царе Эдипе». Каждый момент познания истины оказывается для Ифигении поистине трагичным. И, наконец, драматическое узнавание: Ифигения встречает брата; происходит то, о чем она мечтала годами, но встречает она его для того, чтобы по долгу жрицы предать смерти, то есть уже не косвенно, как было по отношению к Агамемнону, а своими руками убить родного человека.

Только неумением по-настоящему читать произведение, неспособностью почувствовать, с чем сталкивает-

ся героиня, можно объяснить толкования тех критиков, которые считали «Ифигению в Тавриде» недраматичной и видели в первых трех действиях только экспозицию. На самом деле действие драматично с самого начала. Более того, оно построено по самому классическому методу. На протяжении первых трех актов трагизм все больше нагнетается, тогда как последующее действие представляет собой путь к развязке. До того драматический узел все больше усложнялся, теперь начинается распутывание его, причем затруднительнее всего оказывается положение героини. Все нити в ее руках, и именно ей необходимо найти решение. Она мечтала снять с семьи проклятие и думала, что одним своим возвращением в отчий дом сделает это возможным. Теперь оказывается: недостаточно хотеть, надо действовать. И вот тут, как мы уже знаем, перед Ифигенией возникают трудности, казалось бы, непреодолимые.

Ореста ей надо спасти, если можно так сказать, двоюко. Истерзанный фуриями, он не хочет жить и рад ожидающей его смерти. Ифигении нужно поэтому сначала возродить в нем желание жить, а потом спасти его от казни.

6

В древней легенде Ореста преследуют за его преступление богини мести — эриннии. В драме Гете их нет, хотя о них говорится. Но эриннии, или фурии, преследующие Ореста, не вовне, а в нем самом, в его душе, измученной сознанием вины.

Рядом со спокойной, уравновешенной Ифигенией мятущийся Орест кажется непохожим на нее. Но это не так. Орест — поистине брат Ифигении. И в нем пробудилось сознание бесчеловечности обычая кровавой мести, которому он слепо последовал. Каждое его появление, чуть ли не каждая речь, произносимая им, выражает единственное желание — умереть. Он скорбит, и для этого у него есть ужасная причина: боги избрали его палачом собственной матери. Душа Ореста истерзана. Он не в силах забыть о своем преступлении, а жить с сознанием вины он тоже не может. Встреча с сестрой и ее благотворное влияние просветляют душу Оресту, и героине остается найти способ спасения его

и Пилада от злобы Фоанта. И тут на первый план выходит друг Ореста Пилад.

Бесцветную мифическую фигуру Пилада, символизовавшую только верность в дружбе, Гете сделал живым, интересным характером.

В то время как Орест мрачен и мечтает о смерти, Пилад жизнелюбив и полон веры в будущее.

Он не верит в неотвратимость божественной кары и стремится убедить в этом Ореста.

Орест человек прямой, ему чужды хитрости. Не таков Пилад. Он признается:

По мне, расчет и хитрость не позорят
Того, кто рвется к доблестным делам.

(5, 159)

Характер Пилада проявляется в хитроумном плане побега, который он предлагает Ифигении: сказать Фоанту, что статую Дианы надо «очистить» после того, как ее коснулся одержимый злыми духами чужеземец, и для этого отнести на берег моря. Ифигения сначала следует совету Пилада, но сообщает ему, что ей велено подождать ответа царя на ее просьбу. Пилад удивлен: неужели Ифигения не могла сделать все сама, пользуясь своим саном жрицы?

И тут между ними возникает спор, показывающий всю разность их натур. Ифигения заявляет, что не может лгать Фоанту, который был для нее вторым отцом, и тем более не хочет «похищать его добро» — статую богини. Пилад уговаривает ее: «...так требует нужда», Ифигения возражает: «Ужель вину оправдывают нужды?» (5, 188). Пилад убежден, что это так и в глазах людей, и в глазах богов. Когда она ссылагается на то, что ее сердце не согласно с требованием Пилада, он обвиняет ее в чрезмерной нравственной строгости.

Нравственному максимализму Ифигении Пилад противопоставляет здравый житейский смысл и «оппортунизм». Он готов на ложь, если она приведет к благу, в данном случае — к спасению ее брата и его самого.

Спор Ифигении и Пилада отражает один из частых у Гете мотивов. Он намечен в «Эгмонте» в противопоставлении героя и Вильгельма Оранского и еще глубже будет развит в «Торквато Тассо». Его основу составляет противоположность между нравственным идеализмом и реальной жизненной практикой.

Нежелание Ифигении прибегнуть к обману приводит к тому, что хитроумные замыслы Пилада терпят крушение. Тогда проявляется другая сторона его натуры — мужество, и перед лицом возникшей опасности он готов с оружием в руках защищать друзей и себя.

Второстепенная на первый взгляд фигура Пилада оказывается значительной в идейном отношении: она служит контрастом образу Ифигении, подчеркивая всю возвышенность воплощенного в ней идеала.

Когда Пилад оставляет ее, напомнив еще раз, что «железный перст необходимости управляет» их судьбами, душевный конфликт Ифигении достигает высшей точки напряжения. Она почти готова сделать то, что диктуется необходимостью, и стать на путь лжи и обмана ради того, чтобы наконец вернуться на родину. Но в сознании Ифигении возникает страшная мысль: что, если, став на ложный путь, она почувствует в своей душе «воскреснувшую ненависть титанов» (5, 191)? Даже если бегство удастся, оно не принесет ей того, о чем она мечтала. Ифигения начинает думать по-новому. Здесь, на земле Тавриды, должна она выполнить свой долг, здесь совершить то, что принесет искупление грехов многих поколений ее предков и преступлений близких. Что делать сейчас: пожертвовать братом и его другом или предать того, кто заменил ей отца?

Она принимает окончательное решение, и с новой уверенностью в себе и своей правоте она обретает силу, с которой неожиданно для себя приходится столкнуться Фоанту.

Перед ним не робкая и скромная жрица, а женщина, смело противостоящая ему. Когда Фоант спрашивает, по какой причине она не выполняет его приказа, Ифигения заявляет, что она следует милосердной воле богини. Она не намерена исполнять его кровожадный приговор. Неожиданно из уст женщины, которую обычно характеризуют как нежное, робкое существо, мы слышим смелую тираду против произвола властителей:

Жестокий властелин всегда найдет
Усердных слуг, за милость и за мзду
С ним разделить проклятие готовых.
Ведь государя не пятнает грех...

(5, 194)

Фоант имеет полное основание сказать ей: «В словах твоих — мятеж». Да, действительно, кроткая Ифи-

гения возмутилась, взбунтовалась. Она вспоминает, что происходит из царского рода и равна Фоанту. Но ею движет отнюдь не спесь, и она говорит Фоанту:

Я с детских лет привыкла подчиняться
Сперва родителям, потом богине,
Но и смиряясь, душу почитала
Свою свободной. Быть рабою слова
Жестокого, мужскому злодеянью
Покорствовать не научилась я.

(5, 194)

Перед такой смелостью Фоант теряется. Он спешит прикрыться тем, что, восстанавливая кровавую жертву богине, только следует древнему закону. У Ифигении есть на это не менее смелый ответ:

Мы на закон ссылаемся охотно,
Когда он вторит пагубным страстям.

(5, 195)

Этому закону Ифигения противопоставляет другой, более древний, который велит быть милосердным.

Ифигения рассказывает Фоанту весь план бегства и похищения статуи Дианы. Она напоминает ему об обещании отпустить ее, когда будет верный знак воли богов на это. Час настал: она нашла брата,—

Все надежды
Лежат на нем, последнем из Атридов!
Дай с чистым сердцем, с чистою рукой
Отплыть мне и очистить дом родимый!

(5, 199)

Фоант почти согласен, но не хочет торопиться, и тут Ифигения его уверяет: «Для добрых дел не надо промедленья!» (5, 199) — и далее: «Не рассуждай, а сердцу покорись» (5, 200). Это ответ на старый спор между ними. Когда Фоант предложил Ифигении стать его женой, она сказала: боги против их брака. Фоант возразил ей тогда: «Так сердце говорит твое, не бог!» На это Ифигения ответила многозначительно: «Чрез наше сердце боги говорят» (5, 151). Эти слова — сердцевина гетевской идеи естественной нравственности, возникшей еще в годы «бури и натиска» и сохранившейся в веймарский классический период. Но есть и некоторое отличие от штюрмерской триады бог — при-

рода — сердце. Тогда божественное начало проявлялось в страсти. Теперь устами Ифигении Гете говорит, что «тихий голос» богов «заглушают страсти» (5, 151). Не всякие чувства — голос богов, а чувства, умеренные разумом, не себялюбивые, а доброжелательные по отношению к другим — вот в чем подлинная нравственность, и в ней проявляется самое божественное, что есть в жизни.

Насилие должно быть изгнано из жизни — к этому стремится Ифигения. Но Фоант прибегнул к силе, чтобы задержать бегство Ореста и Пилада, и в ответ два друга тоже защищаются с оружием в руках. Ифигении удастся убедить и Фоанта и Ореста, что надо мирно разрешить их спор. Если Ифигения спасла Ореста от мук совести, то он помогает ей вернуться на родину и тем искупает свою вину. Перемена, происшедшая в Оресте, сказывается и в том, что теперь он тоже, следом за Ифигенией, стремится склонить Фоанта к миру.

Ифигения одерживает победу. Ей удастся получить от Фоанта согласие на отъезд ее и брата на родину. Уезжая, она заверяет Фоанта, что не забудет ни его добра, ни благожелательности таврийцев. И, зная Ифигению, мы понимаем, что это не пустые слова. Ифигения уедет, но в ее душе теперь будет жить не только родина, но и та страна, чей народ дал ей временный приют. Она сама остается для всех символом высшей человечности.

7

Гете, конечно, знал мысль Аристотеля, что из двух видов трагедий лучше те, которые оканчиваются гибелью героя, а не те, которые имеют благополучный конец. Тем не менее, создавая «Ифигению в Тавриде», он предпочел именно ту форму, которая автору «Поэтики» казалась менее подходящей для целей этого жанра.

Другое важнейшее требование, выдвинутое великим теоретиком драмы, Гете не только учел, но сделал центральным мотивом своего произведения. Трагедия, учил Аристотель, производит «очищение» страстей, пробуждая в зрителях страх и сострадание. Не приняв предписываемой канонам внешней формы трагедии, Гете глубоко воспринял ее душевный смысл, эмоциональное

содержание, и все действие «Ифигении» представляет собой изображение процесса очищения, освобождения от дурных, мучающих человека страстей. Явственнее всего это в Оресте. Все его существо одержимо тягостным сознанием вины. Он во власти эринний, терзающих его душу. Гете изображает, как происходит освобождение Ореста от его мучений. Решающее значение имеет его встреча с Ифигенией. Когда Орест предупреждает сестру, что проклятие, преследующее его, может повлиять и на ее судьбу, она немедленно уверяет его в готовности быть с ним, несмотря ни на что: «Моя судьба с твоей неразлучима» (5, 171). Свою сестринскую любовь она противопоставляет всему, что мучит Ореста.

Она, отвергавшая домогания мужчин, свободная от порывов чувственности, живет одной лишь мечтой о чистом душевном счастье:

Склонись ко мне! Поверь: с вершин Парнаса
Светлей не льется плещущий ручей
С уступа на уступ ко дну стремнины,
Как брызжет счастье из души ожившей
И морем неги заливает мир!
Орест! Мой брат!

(5, 173)

Во всей драме нет более возвышенного лиризма, чем в этом поэтическом выражении чистой любви Ифигении, и в этой любви заключается та очистительная сила, которая не сразу, но несомненно окажет свое воздействие на больную душу Ореста.

Такой силой должна быть именно любовь, свободная от какого бы то ни было эгоистического интереса или стремления. Ведь все беды Танталидов происходили от их себялюбивых страстей, от чувственных желаний. Поэтому исцеляющую силу имеет только любовь, свободная от жажды обладания, любовь, дарящая мир и покой.

Заметим, что для самой Ифигении встреча с Орестом означает возвращение к полноценной жизни. Недаром она говорит о том, что раньше ее душа была остывшей, а теперь она ожила, потому что встретила человека, на которого она может излить свою чистую любовь.

Здесь звучат отголоски того, как понимал Гете отношение к нему Шарлотты фон Штейн, ограничивав-

шей их близость духовным общением, но Гете поднял такое чувство до уровня высшего нравственного принципа — это любовь, дарящая радость, душевный покой, любовь чистейшая, свободная от чувственных желаний.

Дружба Пилада также совершенно бескорыстна и основана на способности любить другого человека не столько ради себя, сколько ради него, его блага. Ведь Пилад, совершенно непричастный к Танталидам, тем не менее из любви к Оресту следует за ним, готовый разделить его судьбу. Словом, в драме два примера того чисто человеческого отношения, основанного на духовности, которое провозглашается высочайшим проявлением природной нравственности.

Нравственное очищение происходит и в душе Фоанта, и опять-таки под влиянием Ифигении. Чувство царя Тавриды к жрице было в немалой мере эгоистичным. Ей удалось, однако, убедить Фоанта, что их отношения будут тем прекраснее, чем чище они останутся, сохраняя лишь память о добре, сделанном друг другу.

Возьмем ли мы на себя слишком много, предположив, что в художественный замысел Гете входило изобразить душевное очищение героев так, чтобы вызвать в читателях и зрителях подобное чувство?

По Аристотелю, это очищение должно происходить посредством возбуждения страха и сострадания. Внешним поводом для страха является положение Ореста и Пилада, которым угрожает смерть. Однако едва ли будет ошибкой сказать, что эта опасность не вызывает у читателей и зрителей творения Гете никакого страха. Но что действительно возбуждает эмоциональное напряжение, это — выдержат ли герои испытания: удержится ли Ифигения на той высоте, на какой она с самого начала стоит? освободится ли Орест от своих мучений? что сильнее — правда Ифигении или хитрая ложь Пилада? способен ли Фоант на проявление подлинного милосердия и доброты? Не физический страх за жизнь героев, а опасения — выдержат ли они нравственные испытания, которым их подвергают обстоятельства, — таков тот высокий чисто духовный или идейный интерес, который возбуждает действие «Ифигении в Тавриде».

В такой же мере, в какой Гете очистил миф от варварских мотивов, он возвысил характер драматического действия, перенеся центр тяжести в духовную, идейную сферу.

Правда, у Гете остался один рудимент античного мифа — неясно выраженное требование Аполлона вывезти сестру (Диану) из храма в Тавриде. Оно несколько нарушает вполне современный для эпохи Гете дух произведения в целом. Но Гете был вынужден оставить этот мотив, потому что он объяснял причину, по которой Орест и Пилад прибывают в Тавриду. Обойтись без этого нельзя, не нарушая элементарную логику действия. Но для читателя, с самого начала понимающего условный характер действия драмы, в этом эпизоде нет ничего снижающего художественную цельность «Ифигении в Тавриде».

Гете утверждает автономию искусства, считая, что одно только возвышение над убожеством немецкой действительности в состоянии помочь преодолеть его хотя бы эстетическими средствами. «Ифигения в Тавриде» создана как литературная параллель пластическим творениям античной скульптуры.

Нельзя не вспомнить строки из заключения «Итальянского путешествия»: «...наиболее глубокое воздействие всякого произведения искусства заключается в том, что оно переносит нас в состояние эпохи и личностей, его создавших. Окруженный древними статуями, чувствуешь себя среди оживленной жизни природы; видишь многообразие человеческого образа и возвращаешься к человеку в самом чистом его состоянии, благодаря чему созерцающий эти произведения сам оживает и приобщается к чистой человечности» (XI, 575—576).

Эти мысли Гете лучше всего подводят нас к пониманию формы и духа его прекрасного творения, призванного вернуть нас, его читателей, к самой сущности истинно человеческого.

Не только дух античной классики вдохновлял Гете. В Италии ему открылись неисчерпаемые богатства ее ренессансной живописи. Нельзя сказать, что Гете отнесся к полотнам итальянских мастеров со слепым восхищением. Многие вызывало у него критические суждения. Но особенно большое впечатление на него сразу произвели картины, запечатлевшие чистую женственность.

Сурово отозвавшись о картинах, показавшихся ему искусственными, Гете испытал радостное эстетическое волнение от других полотен: «Но когда после всего этого на глаза попадается какая-нибудь работа Рафаэля или хотя бы приписываемая ему с некоторым ве-

роятием, то сразу чувствуешь себя исцеленным и довольным. Я нашел здесь (в Болонье. — А. А.) его св. Агату, прекрасную, хотя не вполне сохранившуюся картину. Художник придал ей здоровую, спокойную девственность, но без холодности и жестокости. Я хорошо запомнил этот образ; я буду мысленно читать ей свою «Ифигению» и не позволю моей героине произнести ничего такого, чего не могла бы сказать эта святая» (XI, 118—119).

Искусство эпохи Возрождения было своего рода отблеском лучезарной античности, и именно эта его особенность позволила Гете сочетать в едином эстетическом ощущении чистоту античных форм с высокой духовностью Ренессанса, так великолепно воплощенной в женских образах Рафаэля.

Художественные образы, вдохновлявшие Гете, помогавшие ему создать особую, для нас теперь непривычную, а то и чуждую форму, служат нам важным указанием, как надо воспринимать «Ифигению в Тавриде». Гете позволил себе быть в этом своем создании «чистым» художником, не оторвавшимся от жизни, но искавшим для воплощения своих самых задушевных мыслей о ней наиболее обобщенные, отвлеченные от повседневности формы.

Гете хотел, чтобы мы вместе с ним поднялись на высоту, куда люди заходят крайне редко. В разреженном воздухе здесь все чище, четче, чем в жизни, и каждый штрих, каждое движение, каждое слово имеют глубокий смысл, а все вместе озарено красотой, оставляющей ни с чем не сравнимое ощущение гармонии, которая едва ли бывает в жизни, но достижима в великом искусстве.

«ТОРКВАТО ТАССО»

1

Замысел «Торквато Тассо» возник у Гете после нескольких лет жизни в Веймаре. 30 марта 1780 года он записал в дневнике: «Хороший замысел — Тассо». Написанную им драму Гете долго не считал законченной и взял ее с собой в Италию, где продолжал работать над ней. Он опубликовал ее в 1790 году.

Герцог Карл-Август не хотел, чтобы Гете писал эту

пьесу, полагая, что она неизбежно поведет к толкам об отношениях между ним и Гете к его, герцога, невыгоде. Когда веймарские друзья познакомились с «Торквато Тассо» еще в рукописи, то, действительно, одна из дам придворного круга, по свидетельству Каролины Гердер, восприняла гетевского «Тассо» «в соотношении с Гете, герцогиней, герцогом и г-жой фон Штейн»¹. Сама Каролина с полным основанием считала, что драму нельзя рассматривать чисто автобиографически: «...таким характером (как Тассо. — А. А.) не обладает, однако, никакой отдельный человек. Так обстоит и с поэтическим талантом, и с искусством жить, которое он изобразил в князе или в Антонио. Он взял отдельные черты своих друзей, а также окружающих, что было правильно и необходимо; благодаря этому его персонажи стали достоверными, не будучи при этом изображением определенных живых лиц...»²

Однако сам Гете подал повод для поисков аналогий между своим персонажем и собой, сказав впоследствии Эккерману: «Передо мною была жизнь Тассо, передо мною была моя собственная жизнь, и, когда я слил вместе жизни этих двух столь удивительных натур со всеми их особенностями, во мне возник образ Тассо... Дальнейшие придворные, житейские и любовные отношения я мог взять из моего опыта как в Веймаре, так и в Ферраре, и я могу с полным правом сказать о моем произведении: это кость от моей кости, плоть от моей плоти» (Эк., 533—534).

Если отнестись внимательно к словам Гете, то нельзя не заметить, что он придал итальянскому поэту какие-то свои черты, но отнюдь не сделал Тассо тождественным себе.

Гете с детства знал биографию поэта по очерку, приложенному к немецкому переводу «Освобожденного Иерусалима» Тассо. Работая над драмой, он познакомился с жизнеописанием великого итальянца, написанным П. Серасси (1785), и использовал из него ряд фактов. Но, конечно, если «Тассо» не автобиография, то это и не исторически точная биография автора «Освобожденного Иерусалима».

Из ряда высказываний Гете о своем произведении к сути драмы ближе всего подводят его слова о статье

¹ Goethe in vertraulichen Briefen..., Bd. 1, S. 393.

² Ibid., S. 394.

французского критика Жан-Жака Ампера, посвященной драматургии Гете, в журнале французских романтиков «Le Globe». Статья настолько понравилась Гете, что он перепечатал ее в больших извлечениях в своем журнале «Искусство и древность». По словам Гете, Ампер «очень удачно назвал... Тассо «усугубленным» Вертером» (Эк., с. 527.)

Действительно, в натурах Тассо и Вертера много общего. Оба отличаются болезненной чувствительностью, оба страдают от неудовлетворенной любви, оба ощущают свое приниженное положение в обществе. И тот и другой обладают склонностью к искусству, Вертер — к живописи, Тассо — к поэзии. Но есть между ними и очень большое различие: Вертер только мечтал стать художником, а Тассо действительно был поэтом, и притом великим.

2

Леонора Санвитале, придворная дама герцога Феррарского, которая дружит с Тассо и хорошо понимает его, уже в самом начале драмы дает выразительную характеристику поэта:

Едва скользит он взором по земле,
Он внемлет ухом голосам природы;
Что нам дают история и жизнь,
Его душа воспринимает жадно.
Что было врозь, связует он умом
И мертвое одушевляет чувством.
Порой облагораживает он
То, что для нас казалось повседневным;
Блуждает в собственном кругу волшебном
Чудесный человек и нас влечет
Бродить с ним вместе, быть его друзьями...

(5, 212. Перевод С. Соловьева)

В этой характеристике две стороны. Почти все сказанное здесь относится ко всякому подлинному поэту, чье творчество объемлет природу и историю, одушевляет изображаемое и облагораживает повседневное. Это то свое, что Гете вложил в образ Тассо, слив себя с ним в понимании поэзии. Но про Гете никак нельзя было бы сказать, что он едва скользит взором по земле или что он «блуждает в собственном кругу волшебном». Он мог удаляться в мир творческого воображе-

ния, но никогда не замыкался в нем, как тот Тассо, который изображен в драме.

Леонора Санвитале продолжает: все возникающее в воображении Тассо для него более живо, чем непосредственно окружающие его люди:

Он кажется нам близким, но далек,
На нас как будто смотрит он, но могут
Над нами духи грезиться ему.

(5, 212)

Из уст феррарского герцога Альфонсо II мы слышим примерно такую же характеристику Тассо:

Он издавна привык предпочитать
Уединенье обществу людей...

(5, 215)

Сестра герцога принцесса Леонора д'Эсте оправдывает Тассо тем, что только так может он творить — целиком отдавшись своему воображению.

Герцог не разделяет мнения сестры, полагающей, что Тассо, творя для будущих веков, вправе пренебречь современностью. Признавая величие Тассо как поэта, Альфонсо, однако, считает, что оторванность поэта от реальности слишком велика. Он делится с принцессой своим намерением ввести поэта в действительную жизнь.

Ему вторит Леонора Санвитале, произнося слова, ставшие крылатыми:

Таланты образуются в покое,
Характеры — среди житейских бурь.

(5, 216)

Такова центральная психологическая проблема драмы и основа ее конфликта. Тассо живет в мечтах, питается воображением, но подлинной жизни не знает и не приспособлен к ней. Это тонко подчеркнуто важной деталью: он пишет поэму о героическом походе рыцарей-крестоносцев, но сам войны никогда не видел; о битвах он пишет со слов герцога, имеющего опыт в военном деле.

Уединяясь от людей, Тассо не только лишает себя возможности лучше узнать их, но утрачивает возможность учиться умению жить среди них. Он, конечно, не наивен и понимает, что в безвоздушном простран-

стве ни жить, ни творить нельзя. Он сознает, что ему нужен меценат, и Альфонсо оказывает ему покровительство, чтобы оградить от житейских нужд — но не от жизни в широком смысле.

Более того, чтобы удовлетворить его честолюбие, герцог решает увенчать его лаврами — почесть, оказываемая лишь великим поэтам. Принцесса надевает на голову Тассо лавровый венок, которым до того был увенчан бюст Вергилия.

Глубоко взволнованный оказанной ему честью, Тассо погружается в мысли о величии поэтов прошлого, из них непревзойденным образцом остается для него Гомер, который, себя не помня, полностью сливался с теми, кого изображал. Косвенно тем самым еще раз подчеркивается, что в отличие от Гомера Тассо далек от жизни и творит, питаясь своим воображением. Он способен грезить наяву, и в такой момент Леонора д'Эсте напоминает ему о реальности, восклицая:

Проснись! Проснись! Почувствовать не дай нам,
Что ты о настоящем позабыл.

(5, 224)

Сколько подлинной драматической иронии в этих словах, раскрывающих самое существо характера Торквато Тассо!

3

Рассказывая Эккерману о том, как возник замысел драмы, Гете отметил: «...во мне возник образ Тассо, которому я, для прозаического контраста, противопоставил Антонио, кстати сказать, и для него у меня имелось достаточно образцов» (Эк., 533—534). Таким прототипом мог послужить не только враг исторического Тассо при герцогском дворе, но и веймарский министр фон Фритч, враждебно встретивший появление автора «Страданий юного Вертера» в государственном совете.

В отличие от Тассо Антонио Монтекатино — человек трезво практичный, чуждый фантазий, занятый делами государства, понаторевший в политике и неплохо разбирающийся в людях. Он появляется на сцене в момент, когда, завершив посольство в Рим, привозит герцогу приятное известие о том, что ему удалось добить-

ся удовлетворения его территориальных интересов. Антонио отличается духовной сухостью, ему чужды сантименты. Он предан герцогу в силу присущего ему понятия о долге.

К Тассо он относится враждебно и не без ревности наблюдает благосклонность герцога к поэту. Он также уязвлен преклонением дам, очарованных поэтическим даром Тассо. Он честолюбив и испытывает досаду из-за недооценки своей государственной мудрости.

Принцесса, исходя из самых добрых намерений, советует поэту сблизиться с Антонио, поучиться у него пониманию жизни. Влюбленный в принцессу Тассо принимает ее совет как повеление, которое надо незамедлительно исполнить. С присущей ему пылкостью он кидается к Антонио и неожиданно предлагает ему свою дружбу.

Антонио холодно принимает внезапный порыв Тассо к сближению. Горячность поэта в глазах Антонио — лишнее доказательство тех качеств, которые особенно раздражают царедворца, долго и медленно добивавшегося высокого положения.

Почувствовав враждебность Антонио, Тассо обвиняет его в зависти к нему, к его славе. В ответ царедворец решает унижить поэта, намекнув на его низкое общественное положение: ему не подобает, мол, так возноситься при дворе. Тогда Тассо вскипает:

Мне подобает здесь все, что тебе.
Иль правда изгнана из этих мест?
Иль во дворце свободный дух закован,
Подавлен благородный человек?

(5, 248)

Тассо отстаивает право гения на равенство с людьми любого звания и положения. Антонио твердо стоит на своем: Тассо забыл, что он находится при дворе, где все подчинено сословному этикету. Оскорбленный Тассо обнажает шпагу. Ссору прерывает появление герцога, который, выслушав объяснения обоих, налагает на Тассо домашний арест.

Поэтическое величие не спасает Тассо от этого унижения.

При всем благоволении к Тассо герцог видел в нем всего лишь украшение своего двора. Чем является поэт и художник в глазах сильных мира сего, прекрасно раскрывается в рассказе Антонио о римском папе:

Он чтит науку, видя *средство* в ней,
Чтоб управлять и узнавать народ;
Искусство ценит он, *поскольку* им
Украшен Рим...

(5, 228)

Когда впоследствии Тассо вознамерится уехать из Феррары, то ясно выявится отношение к нему герцога:

Вождем без войска кажется мне князь,
Который не собрал к себе таланты,
И кто не внемлет голосу поэтов,
Тот только варвар, кем бы ни был он.
Я этого нашел, избрал себе,
И я горжусь им, как моим слугой,
И раз я много сделал для него,
Его утратить было бы мне больно.

(5, 294. *Курсив мой.* — А. А.)

Мир государства, политики, двора и мир поэзии, искусства — на эти две сферы делится жизнь, в которой вращается Тассо, и если в одной из них он достиг вершины, то во второй находится в самом низу. Такова социальная основа трагедии поэта.

4

Из всех, с кем Тассо сталкивается при дворе, душевно ему ближе всего принцесса. Она обладает тонкой натурой, нежным сердцем, чуткостью, любит прекрасное, и поэтому между нею и Тассо возникает духовная близость. Поэт, однако, относится к ней не как к принцессе, она возбуждает его страсть, и, поклоняясь ее душевным качествам, он столь же горячо любит и желает ее как женщину. Любовь — единственная область жизни, где идеальное соединяется у Тассо с реальным.

Принцесса постоянно проявляет заботу о нем, радуется его поэтическому успеху, желает, чтобы его положение при дворе упрочилось. Она сочувствует Тассо, когда он подвергается наказанию. Ее доброе отношение к нему он принимает за ответную любовь.

Принцесса не разделяет отношения брата к поэту. Для нее Тассо — родственная душа. Она питает к нему чистую, идеальную любовь, свободную от чувственности. Их общение доставляет ей глубокое душевное

удовлетворение, его поэзия восхищает ее, она поклонница поэта, но не больше.

Тассо же со своим незнанием людей, пренебрежением к сословным ограничениям и к придворному этикету в минуту, когда ему кажется, будто принцесса готова ответить на его любовь, бросается обнять ее, но она с возмущением отталкивает его: «Прочь!» Высокогородная дама не понимает, как осмелился Тассо на столь дерзкий поступок! Герцог, оказавшийся случайным свидетелем этой сцены, попросту принимает его за сумасшедшего и приказывает вновь заточить его. Унижение поэта достигает предела.

5

Антонио не закоснелый в строгостях этикета человек. Он и не столь холоден, как кажется. После ссоры с Тассо он почувствовал раскаяние, что так сурово обошелся с ним; особенно после того, как Тассо подвергся домашнему аресту.

Теперь, когда Тассо совершил второй, в глазах света еще худший проступок, Антонио неожиданно приходит к нему. Он уверяет поэта, что далек от злорадства, наоборот — испытывает к нему сочувствие. Тассо поначалу видит в нем «верное орудие тирана», как он теперь называет Альфонсо, и раздражается гневной тирадой против герцога. Ему представляется, будто он стал жертвой заговора. Раньше он верил в благожелательность окружающих (за исключением Антонио, конечно), теперь он во всех видит врагов.

Антонио, уже с первой встречи понявший характер Тассо, стремится образумить и успокоить его. По словам Антонио, Тассо «потерял себя». Он призывает его не поддаваться отчаянию. «Не уступай себе», — советует поэту спокойный, уравновешенный и, как оказалось, справедливый Антонио. Для Тассо совет Антонио означает отречение от самого себя. Отказаться от своей внутренней свободы, стать таким, как все, значит для поэта заковать себя в самую худшую темницу. Измученный и потрясенный, поэт восклицает:

Нет, все ушло! Осталось лишь одно:
Нам слез ручьи природа даровала
И скорби крик, когда уже терпеть
Не может человек. А мне в придачу

Она дала мелодиями песен
Оплакивать всю горя глубину:
И если человек в страданиях нем,
Мне бог дает поведать, как я стражду.

(5, 311)

Мечта Тассо, что его гений будет по достоинству оценен и даст ему как человеку то положение, какого он заслуживает в силу своего дарования, мечта о взаимной любви — все оказалось разбитым.

Антонио посоветовал Тассо сравнить их положение, и Тассо, прозревший от страданий, теперь ясно видит, что сравнение не в пользу Тассо. Антонио стоит как непоколебимый утес, а он, Тассо, подобен волне, которую буря бросает из стороны в сторону, то вздымая, то низвергая вниз. Корабль Тассо в этой буре разбит, и он вынужден цепляться за тот самый утес, о который он разбился...

6

«Каким языком говорят эти люди! — восхищается Карл Хайнеман. — Чистейшая мелодичная музыка, пленяющая наши сердца и слух. Жесткий материал, немецкий язык, покорно подчинился художнику, в устах которого он зазвенел, как Италии «возлюбленный язык». И какое прекрасное, благородное содержание! Золотые яблоки на серебряном блюде! К «Тассо» подходят слова Гейне о поэзии Гете: «Гармонические стихи обвиняют твое сердце, как нежная возлюбленная; слово обнимает тебя, в то время как мысль тебя целует»¹. Они еще изящнее, благозвучнее, чем стихи «Ифигении»... Речи жрицы возвышеннее, они овеяны религиозным чувством, и дыхание надземного пронизывает «Ифигению». Язык «Тассо» принадлежит здешнему миру, он естественнее, человечнее, это не та красота, которой можно дивиться и чья возвышенность лишь отдаляет, а та, которая увлекает и чарует, звучит любовно и маняще, это — наш собственный язык, только более идеальный, более возвышенный, облагороженный, украшенный прекраснейшими цветами ума. Творец «Тассо» способен сделать все, что хочет. Для всего он находит лучшие, самые точные, единственно верные

¹ Гейне Г. Собр. соч. в 10-ти томах, т. 6. М., 1958, с. 120.

выражения — для величественного спокойствия и душевного благородства принцессы, для утонченного эгоизма Леоноры, для высокого ума герцога и житейской мудрости Антонио, так же как для тысячи чувств и страстей, обуревающих сердце и воображение Тассо. И подобно тому как луна льет свой мягкий свет, так распространяется умиротворяющий покой гармонического, величавого стиха на все самые глубокие и возвышенные проявления страсти. Не без основания говорил Гете о необыкновенной тщательности, с какою он работал над драмой. Это — вершина его языка и немецкого языка вообще»¹.

При скудости внешнего действия диалог оказывается важнейшим средством выражения нравственных позиций, разделяющих персонажей. Как тонко показал Эрих Трунц, в связи с этим большое значение приобретают ключевые слова и понятия, повторяющиеся в речах действующих лиц: «счастье», «свобода», «мера», «мудрость», «опыт», — и многозначное немецкое слово *Bildung* — «воспитание», «образование». В устах каждого из персонажей они приобретают свой оттенок, иногда даже разный смысл. Когда вначале Тассо увенчивают лаврами, для него это — *счастье*, знак той полноты самоосуществления, которой он достиг, написав великую поэму. Но после падения счастье становится для него чем-то недостижимым; в первом случае оно — реальность, во втором — химера.

Разным является понятие меры для принцессы, Антонио и Тассо. Зато слова, привычные для Антонио, герцога и Леоноры, имеют устойчивое значение — «опыт», «мудрость», «польза». Если некоторые из этих тонкостей исчезают в переводе, нам все же бесполезно знать о них².

В стихах Гете часты сентенции, но если в «Ифигении» афористичность идет как бы от автора, то в «Торквато Тассо» изречения выразительно характеризуют склад мыслей того, кто их произносит.

«Торквато Тассо» завершает разработку проблем, намеченных уже в раннем цикле «Призвание художника». В годы «бури и натиска» художник всегда был прав, а общество неправо, когда они сталкивались.

¹ Heinemann Karl. Goethe, 4. Aufl. Leipzig, 1916, S. 31.

² Goethe. Werke. Hamburger Ausgabe. Hrsg. von Erich Trunz, Bd. 5. 1974, S. 451.

В «Торквато Тассо» тема решается иначе. Поэт здесь не цельная, не гармоническая личность, он раздираем противоречиями, склонен к крайностям. Голос жизни говорит не в нем одном. Эмиль Штайгер верно заметил: «Совершенно невозможно установить по данному диалогу, на чьей стороне стоит сам Гете, за кого его сердце бьется сильнее. Он причастен и одинаково чуток ко всему»¹. Да, Гете смотрит на своего героя еще больше со стороны, чем он смотрел на Вертера. Но, конечно, судьба Тассо его волнует более, чем судьбы остальных персонажей пьесы, ибо драму переживает именно он, а не остальные, чья жизнь, в общем, остается не поколебленной происходящим.

«Торквато Тассо» — трагедия, хотя герой и не гибнет. Он вызывает наибольшие симпатии, но это не означает, что он во всех своих столкновениях с другими абсолютно прав. Корни трагедии Тассо в несправедливости общественного строя, в негармоничности натуры поэта, в его незнании действительной жизни и неполном понимании окружающих. Парадоксально, но он, гений, понимает других хуже, чем они его. Тассо не мог в силу своей натуры пойти на компромисс с обществом и тем более не был в состоянии выдержать борьбу с ним. При его характере он неизбежно должен был сломиться, и эту трагедию великого поэта, который, однако, не был великим человеком, Гете изобразил с поразительной силой.

ИТАЛИЯ И ГЕРМАНИЯ. ИДЕАЛ И ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТЬ

1

«Из богатой формами Италии я вернулся в бесформенную Германию, переменив радостное небо на угрюмое; друзья, вместо того чтобы подбодрить меня и снова со мной сблизиться, довели меня до отчаяния. Мое увлечение далекими, почти неизвестными им предметами, мои страдания, мои сожаления о покинутом они воспринимали как обиду для себя, никто не сочувствовал мне, никто не понимал мою речь. В этом мучительном состоянии меня охватила растерянность, я ли-

¹ Steiger Emil. Goethe, Bd. 1. Zürich, 1952, S. 417.

шился слишком многого, чему мои внешние чувства должны были найти замену; однако мой дух пробудился и стремился сохранить свою цельность»¹. Так описывает Гете в одном из научных сочинений свое возвращение из Италии. Шарлотта фон Штейн была глубоко оскорблена тайным бегством возлюбленного. Его отъезд нанес непоправимый удар их близости. С ней и с друзьями Гете старался в письмах сохранить личные отношения и духовные связи, но если Гердер его и мог понять, то Шарлотта считала поведение Гете равным измене.

Прочитав еще раз первую фразу этого признания, легко понять поэта. Форма и бесформенность, радостная природа и угрюмая — эти антитезы ясно говорят, как переживал Гете с его чувствительной натурой резкие перемены жизненной атмосферы.

Почему же он вернулся в Германию? Что мешало ему остаться около красот природы, живописи и скульптуры, около прелестной миланки?..

В Италии Гете делил время между занятиями искусством и поэзией. Сначала он был уверен, что сумеет как художник овладеть мастерством, необходимым для того, чтобы перейти границу дилетантизма. Однако он вынужден был признаться себе, что одного понимания изобразительного искусства недостаточно, чтобы стать подлинным художником. Для Гете стало очевидно его заблуждение, будто к живописи у него такое же призвание, как к поэзии. Он рисовал, писал картины, но даже в отдаленной степени не приблизился к тому, что воплотил в своих литературных произведениях. Его призванием оставалось поэтическое слово.

Но быть немецким поэтом в Италии тоже было невозможно. Гете нужна была для его творчества родная почва.

И он вернулся в тихий, казавшийся серым после Италии Веймар. Прежние министерские заботы он отбросил. Отныне его делом будут поэзия и театр; живописью он займется лишь как знаток и коллекционер. И, конечно, он продолжит научные занятия. Поэтому он сохранит за собой лишь одно из административных дел: заботу о рудниках Ильменау.

В нем продолжал гореть яркий пламень жизнелюбия, с новой силой вспыхнувший на итальянской поч-

¹ Гете И.-В. Избранные сочинения по естествознанию, с. 78.

ве, но привить свое новое мироощущение старым друзьям он оказался не в состоянии. Между тем все его существо было полно жажды полноценной жизни. Именно в такой момент он встретил двадцатитрехлетнюю Кристиану Вульпиус, красивую, пышущую здоровьем работницу фабрики искусственных цветов. Она пришла к нему с просьбой о помощи ее брату — и осталась в доме Гете до конца своей жизни.

Придворный Веймар, снисходительно относившийся к адюльтерам, был на этот раз шокирован и не принял в свою среду «мамзель Вульпиус», как ее презрительно называли. Гете пренебрег мнением «света» и жил с Кристианой как с женой, не оформляя, однако, их отношений церковным браком. Он тем не менее юридически усыновил рожденного ею сына Августа. Лишь в 1806 году Гете обвенчался с Кристианой, и последние десять лет своей жизни она прожила как его официальная жена.

Кристиана явилась живым воплощением жизнерадостного, «языческого» идеала, который Гете обрел в Италии. Она была плотью, природой, женщиной, матерью, заботливой хозяйкой дома, обеспечивавшей ему покой и условия для его разнообразных занятий.

Гете любил ее — иначе, чем других женщин, — но всех душевных потребностей его она не удовлетворяла, и ему случалось еще не раз влюбляться, что, впрочем, не наносило ущерба семейным отношениям. Другие влюбленности поэта получили отражение в его творчестве. Но и Кристиана не была обойдена. Помимо отдельных стихотворений, посвященных ей, она была одним из прообразов возлюбленной прекрасного цикла «Римских элегий».

2

«Римские элегии» — самый яркий непосредственный результат итальянского путешествия Гете. Вдохновляясь образцами любовной лирики древнеримских поэтов — Катулла, Тибулла, Проперция и Овидия, — применяя античную стихотворную метрику, Гете удивительным образом сумел приблизить классическую древность к современности.

Это сочетание органично для «Римских элегий», возникших вскоре после возвращения Гете из Италии и сближения с Кристианой. В Италии Гете на каждом

шагу видел камни и памятники древности, вросшие в современность. Для него Италия конца XVIII века была не просто красивой южной страной, но почвой, сохранившей дух античности. Римская и греческая античность сливалась для Гете в нечто единое, и в своей целостности она противостояла в его глазах прозаической, пошлой, неэстетичной современности. В Италии даже при всем том, что люди уже не были похожи на древних римлян и измельчали, в самой атмосфере, особенно в памятниках искусства, сохранилось нечто от духа, вдохновившего прекрасные творения поэтов и скульпторов древности. Это с огромной поэтической силой выражено в знаменитой пятой элегии:

Чувствую радостно я вдохновенье классической почвой,
Прошлый и нынешний мир громче ко мне говорят,
Внемлю советам, усердно листаю творения древних,
Сладость новую в том изо дня в день находя.

(1, 185. Перевод Н. Вольпин)

Художественную натуру Гете поражает красота зданий и улиц Рима, но он смотрит на Вечный город не глазами археолога или знатока искусства. В лирическом герое элегий распознается сам Гете, многосторонний человек, которому интересно все, в чем есть подлинная жизнь, к которой он тянется жадно и страстно. Из всех прежних героев Гете ближе всего лирическому герою элегий, пожалуй, Эгмонт с его жизнелюбием. Но, в отличие от нидерландского вождя, герой элегий — человек с самого начала внутренне умиротворенный. Он нашел то прекрасное мгновение, которое хотел бы продлить навсегда. Герой «Римских элегий» в ладу с миром.

Главная тема этого цикла — любовь, не платоническая, бестелесная, витающая в заоблачных мечтаниях, а земная, чувственная. Герой, с первого взгляда полюбивший Рим, ищет живую душу города: она не в камнях, а в людях и больше всего в женщинах. «Рим без любви — не Рим», — восклицает поэт в первой же элегии. Взгляд его ищет женщину, которая, «испепелив, оживит» его. Во второй элегии мы узнаем, что он уже нашел римлянку по своему вкусу — простую женщину, далекую от интеллектуальных интересов. Его чувственное желание встречает не менее страстный отклик: «Рада она разделять огонь, что зажгла в нем...» (1, 184).

Героиня элегий — лицо собирательное, в ней есть

черты юной римлянки, приходившей к Гете на тайные свидания, есть нечто и от красавицы из Милана, но образы их слились и с молодой Кристианой.

Элегии не содержат связной истории. В некоторых из них запечатлены яркие моменты любви, в других — раздумья поэта, картины природы, зрелища народного веселья. И каждая по-своему озарена светом нового жизнерадостного мироощущения поэта. Он внимателен ко всему, ибо в самом, казалось бы, незначительном происшествии ощущает связь вещей, единство бытия.

Величая простота стиля таит глубину. За внешностью явлений скрывается работа извечных сил жизни. Показательна в этом отношении элегия, начинающаяся с описания жнецов, возвращающихся с полей после работы. Поэт вспоминает, каким многозначительным был прежде праздник плодородия; теперь о нем забыли. А раньше таинствами сопровождалась все важные явления жизни, и в числе их любовь. Сближение с возлюбленной для поэта — празднество, торжество жизни, плодородия. Сам акт любви становится больше, чем удовлетворением плотской страсти, он — часть мировой жизни. Греки освящали любовь, создавая ритуал и для нее. Жрец возвещал на таинствах любви: «Войди, смертный, в священную ночь!» Такой священной является и для Гете ночь любви, озаренная красотой, как это описано в пятой элегии. Высокая радость любви еще и в том, что она дает познание прекрасного — красоты женского тела:

...я ль не учусь, когда нежную выпуклость груди

Взором слежу, а рукой вдоль по бедру провожу?

Мрамора тайна раскрылась; закон постигаю в сравненьях:

Глаз, осязая, глядит, чувствует, глядя, рука.

(1, 186)

XVIII век был богат поэзией и прозой, на все лады и весьма откровенно изображавшими чувственность. Но в произведениях такого рода все сводилось к физиологизму. Гете воспел чувственную любовь как проявление природы человека, отнюдь не противопоставляя чувственность и духовность, а сочетая их. Недаром поэт на ложе любви создает стихи, отсчитывая слоги прикосновением пальцев к спине возлюбленной. Это одна из тех деталей, о которых в двенадцатой элегии говорится: лишь для посвященных откроется «спрятанный в образы смысл».

Гете облек свои стихи в классический размер — элегический дистих, придав стихотворному размеру гибкость. Стих звучит то торжественно, то лирически, то элегически, то шуточно. Читая иные из элегий, так и видишь улыбку на губах поэта.

Можно ли было внести дух гармонии и жизнерадостности в немецкую действительность? Гете неизбежно должен был столкнуться с полным несоответствием его идеала окружающему миру. И то, что это несоответствие было вопиющим, вынудило поэта задуматься над своим восприятием Италии. Когда в 1790 году Гете оказался вынужденным (он не хотел покидать Кристиану и новорожденного ребенка) во второй раз поехать в Италию, он посмотрел на нее совсем иными глазами. Два месяца, проведенных в Венеции, причем два весенних месяца — апрель и май, — вызвали совершенно неожиданный поэтический отклик — «Венецианские эпиграммы».

3

«31 марта <1790 года>, после приятного путешествия, я благополучно прибыл в Венецию. Погода большей частью была хороша, особенно в Тироле... — писал Гете герцогу Карлу-Августу. — Эта поездка основательно встряхнула меня и, несомненно, благотворно действует на мою душу и тело.

Вообще же я должен по секрету признаться Вам, что в эту поездку моей любви к Италии был нанесен смертельный удар» (XII, 358). В том же письме Гете уже сообщал, что привезет с собой книгу эпиграмм.

Если во время первого путешествия Гете поразила красота страны, облик людей, прекрасные творения искусства, то теперь его внимание привлекли народная нищета, отсутствие культуры почти во всех слоях населения, безнравственность и лицемерие духовенства, политическое разложение правящих кругов.

Теперь Гете подражал уже не римским лирикам, а прославленному сатирику Марциалу. Тональность стихов совсем иная и сравнительно редкая у Гете — саркастическая, злая, гневная. «Венецианские эпиграммы» — образец социальной поэзии. Гете показал в них, что был способен не только воспевать красоту мира, но и обнажать пороки современной действительности.

Вот первые впечатления от страны:

Путник, куда ни ступи, будет обсчитан везде.

Будешь напрасно искать ты хоть где-то немецкую честность:

Жизнь хоть ключом и кипит, нету порядка ни в чем.

Каждый здесь сам за себя, все не верят другим, все спесивы.

Да и правитель любой думает лишь о себе.

(1, 198. Перевод С. Ошерова)

Поэта возмущает звон колоколов, церковники всех рангов, погрязшие в пороках; картины нищеты удручают его настолько, что его не радуют даже перлы искусства. Любовь стала либо продажной, либо выродилась в ловлю женихов.

Политических эпиграмм мы коснемся в связи с произведениями Гете о Французской революции.

Сам Гете признает, что в целом выбрал совсем не поэтический материал для своих стихов. Но все же в цикле есть тема, являющаяся противовесом миру зла, порока, распушенности, корыстолюбия.

В 3-й эпиграмме поэт вспоминает возлюбленную, оставшуюся дома, в 7-й — давнюю милую, которой больше нет, в 28-й — опять нынешнюю любовь, вспоминает он о ней как о самом прекрасном даре жизни (34-я); цикл завершают эпиграммы 101-я и 102-я, где возникает образ любимой, у которой теперь уже под сердцем слышно биение новой жизни.

Всем отрицательным сторонам жизни поэт противопоставляет счастье любви, личные радости, в них одних находит он отдохновение от всего, что удручает в жизни народа — не только итальянского. Впрочем, есть и одно исключение — герцог Карл-Август, которого Гете ставит в пример нерадивым правителям:

Княжество тесно его и небогата казна;

Но если б каждый, как он, вовне и внутри свои силы

Тратил, то праздником жизнь немца средь немцев была б.

(1, 203)

Есть, наконец, в эпиграммах и мотивы, связанные с творчеством, несколько беглых заметок о том, например, что он «дорогою ценой сам за стихи заплатил», а теперь весь мир его хвалит и даже китаец «Вертеров пишет и Лотт кистью на хрупком стекле».

Целая серия стихов посвящена юной гимнастке Беттине из бродячего цирка. Поэт любит ее красотой:

Словно искусным резцом изваяно стройное тело;
Словно оно без костей, гнется как в море моллюск.
Все в нем — суставы, все — сочлененья, все в нем прелестно,
В меру оно сложено, гибко без меры оно.

(1, 204)

В ответ на возможный упрек — зачем он посвятил
столько стихов какой-то девчонке — поэт отвечает:

...нас тянет друг к другу,
Ибо от века сродни были фигляр и поэт.

(1, 206)

Объяснение этому мы находим в том, что нехитрое, но опасное искусство Беттины доставляет удовольствие народу, забывающему на краткий миг повседневные нужды и заботы: «Стали все лица светлей, будто счастливцы вокруг» (1, 206). Приносить радость — такова задача искусства.

В отличие от «Римских элегий», обладающих внутренней цельностью и единством тона, «Венецианские эпиграммы» — серия фрагментов, выражающих совершенно различные настроения поэта. В «Римских элегиях» преобладает идеальное, в «Венецианских эпиграммах» — действительность дает знать о себе на каждом шагу. Притом действительность подчас неприглядная. Но все свои впечатления Гете отливает в четкую классическую форму. Выразительность сочетается здесь с лаконизмом. Подобно греческим эпиграммам, эпиграммы Гете запечатлевают в нетленную форму отрывочные, но характерные явления реальности.

ПРОИЗВЕДЕНИЯ О ФРАНЦУЗСКОЙ РЕВОЛЮЦИИ

«Венецианские эпиграммы»

Примерно через год после начала Французской революции Гете высказал свое отношение к ней в «Венецианских эпиграммах». Одна из них выражает резко критическое отношение к вождям революции:

Ох, до чего не люблю я поборников ярых свободы:
Хочет всякий из них власти — но лишь для себя.
Многим хочешь ты дать свободу? — Служи им на пользу!
«Это опасно ли?» — ты спросишь. Попробуй-ка сам!

(1, 206)

Две мысли заключены в этой эпиграмме. Первая тревожила передовых писателей Германии с самого начала, еще до революции, когда они, так сказать, разыгрывали ее в уме. Полнее всего выразил это Ф. Шиллер в трагедии «Заговор Фиеско в Генуе» (1783), в которой показал, что вождь восстания против тирана, в сущности, сам добивался неограниченной власти. Поняв это, республиканец Веррина убивает Фиеско и идет на мир с прежним властителем. В первых двух строках эпиграммы Гете утверждает ту же мысль.

Вторые две строки касаются судьбы вождей революции. Служить всем, множеству людей — сумеет ли это тот, кто стоит во главе демократического движения? Стихи неясны и могут иметь два смысла; один — всем невозможно услужить и второй — не содержится ли здесь предчувствие судеб Дантона и Робеспьера?

Если в этой эпиграмме явно видно отрицательное отношение к вождям антимонархического движения, то в следующей Гете отнюдь не отдает предпочтения и королям:

Блага желают цари, демагоги желают того же;
Но ошибаются все: люди они, как и мы.
Ведомо нам, что желанья толпы ей самой не на пользу.
Но докажи нам, что ты знаешь, чего нам желать!

(1, 207)

Итак, не только демагоги, но и короли лишь утверждают, что желают блага народу, ни те, ни другие, однако, не знают, какими путями его достичь. Не знает этого и сам народ. Он тоже заблуждается. Да и вообще нет человека, который нашел бы выход из тупика.

Обращаясь прямо к опыту событий в революционной Франции, Гете находит полное подтверждение своему взгляду:

Франции горький удел пусть обдумают сильные мира;
Впрочем, обдумать его маленьким людям нужней.
Сильных убили — но кто для толпы остался защитой
Против толпы? И толпа стала тираном толпы.

(1, 207)

Первая строка выражает твердое убеждение Гете, что в революции повинны правители, это они своей неразумной политикой доводят народ до иступления

и толкают его на восстание. Но, считает Гете, и народу следует в еще большей мере обдумать опыт революции. Лучшие люди гибнут в ней, и наступает царство толпы, черни.

Гете осуждает демагогов, но не все деятели революции были своекорыстны. Были среди них и искренние поборники свободы.

«Эти люди безумны», — твердят о пылких витиях,

Тех, что по всем площадям Франции громко кричат.

Да, безумны они, но свободный безумец немало

Мудрого скажет; меж тем рабская мудрость нема.

(1, 207)

В этих немногих эпиграммах выражено главное, что Гете думал о Французской революции, когда она вспыхнула и развивалась на глазах его и современников. Поэт не разделял энтузиазма, с которым встретили начало переворота многие передовые люди Германии и в числе их Клопшток, Гердер, Георг Форстер.

Как могло случиться, что автор «Геца фон Берлихингена» и «Эгмонта» не примкнул к числу восторженных поклонников революции — он, который в Германии был одним из первых и наиболее смелых глашатаев идеи свободы?

Самое главное заключалось в том, что Гете не видел в немецком народе сил, способных подняться на борьбу против феодальной тирании. Это погасило его юношеское бунтарство и привело в Веймар. Была и вторая причина: Гете глубоко проникся убеждением в том, что все перемены в природе и обществе должны происходить органически, не путем взрыва или скачка, а посредством постепенной эволюции.

На общественно-политические взгляды Гете в годы «бури и натиска» оказал, как мы знаем, большое влияние Юстус Мёзер. От него Гете воспринял идею, что каждая нация имеет свои особенности, возникающие из определенных исторических, географических и климатических условий. Так думали многие просветители.

По мнению Гете, не только немецкий, но и французский народ тоже доказал своими действиями, что он не созрел нравственно до того состояния, когда он мог бы разумно преобразовать общество и добиться осуществления своих справедливых требований. В одной из эпиграмм, отвечая на возможное возражение,

будто с толпой, чернью нельзя действовать иначе как при помощи обмана, Гете писал:

Те, что обмануты грубо, всегда неуклюжи и дики;
Честными будьте и так сделайте диких — людьми!

(1, 207)

Вот идея, к которой пришел Гете, обдумывая сложности и противоречия общественно-политического развития: прежде чем делать революцию, надо сделать людей людьми, вытравить из них дикость и некультурность.

Гете потребовалось меньше тридцати строк, чтобы выразить целую концепцию исторического прогресса. Она была не революционной, а реформистской. Иначе говоря, необходимость перемен была для Гете очевидна. Но люди должны обрести тот уровень сознательности, когда они смогут добиться желаемого. Заметим, что Гете отвергал не только революционные методы, но и буржуазный индивидуализм, который мог воспользоваться плодами революции в эгоистических целях. Что касается последнего, то исторически он оказался прав.

Не принимая способа достижения цели, самую цель Гете считал благородной. Не став сторонником революции, он не примкнул и к реакционерам. Эта двойственная позиция проявилась во всех произведениях, написанных Гете о Французской революции.

«Великий Кофта»

В 1785 году на всю Европу прогремело сенсационное дело о бриллиантовом ожерелье, происшедшее при дворе французского короля.

История его была такова. Страсбургский епископ кардинал де Роган, еще будучи посланником французского короля Людовика XV в Вене, вызвал недовольствие австрийской императрицы Марии-Терезии и ее дочери Марии-Антуанетты, ставшей женой наследника французского престола. Де Роган был отозван из Вены. Когда Мария-Антуанетта стала французской королевой, де Роган оказался в немилости при дворе. Его любовница графиня Жанна де Ламотт (графский титул ее мужа был сомнительным) взялась помирить кардинала с королевой. Она посоветовала

ему подарить ей бриллиантовое ожерелье, о котором королева давно мечтала. По настоянию Жанны де Ламотт, де Роган написал письмо королеве, но графиня его письмо не передала, а, подделав почерк Марии-Антуанетты, ответила за нее сама. Кардинал договорился с ювелирами о покупке ожерелья стоимостью в 1900 тысяч ливров. Несколько мнимых писем королевы послужили своего рода гарантией. Сумму должны были выплачивать частями. После первого взноса муж Жанны, служивший посредником в этом деле, получив ожерелье, бежал с ним в Лондон. Ювелиры обратились к королеве с просьбой о втором взносе за ожерелье, и тогда весь обман выплыл наружу. Жанна де Ламотт хотя и была осуждена, сумела скрыться, кардинала оправдали, так как выяснилось, что он оказался игрушкой в руках авантюристов. Больше всего пострадала репутация королевы, хотя она и оказалась замешанной в эту аферу невольно.

История с ожерельем произвела на Гете большое впечатление. Он увидел в ней предвестие краха французской монархии. «В пропасти городской, придворной и государственной жизни, внезапно открывшейся передо мной, появились признаки ужасающих последствий происшедшего...» — писал Гете в «Анналах»¹.

Гете внимательно следил за процессом об ожерелье. Во время итальянского путешествия он посетил родителей авантюриста Калиостро, тоже замешанного в истории с ожерельем. Личность этого человека, чьи «чудеса» поражали современников, не могла не заинтересовать автора «Фауста».

Соединив два мотива — авантюризм и шарлатанство, Гете решил создать либретто для комической оперы под названием «Мистифицированные». Потом он счел сюжет более пригодным для комедии нравов. Так появился в 1791 году на сцене Веймарского театра «Великий Кофта».

«Великий Кофта» — почти документальная пьеса, основанная на материалах процесса об ожерелье. Изменены лишь имена и снижен ранг действующих лиц. Мария-Антуанетта стала принцессой, кардинал де Роган — каноником, граф и графиня де Ламотт — маркизом и маркизой.

¹ Goethe. Poetische Werke. Berliner Ausgabe. Bd. 16. Berlin, 1979, S. 12.

Пьеса Гете вполне реалистически изображает нравственное разложение аристократии, свидетельствовавшее о кризисе феодально-монархического строя. Ограничив действие узким кругом лиц, Гете создал выразительные портреты дворян, подлинных и мнимых, живущих в атмосфере разврата, обмана, интриг. Верно подмечена черта кризисных эпох, предшествующих сдвигам в социальном бытии: с одной стороны, трезвый и расчетливый практицизм, деячество, не останавливающееся перед прямым обманом, коррупция, пронизывающая верхи общества, с другой — вера в мистику и чудеса, эксплуатируемая ловкими проходимицами.

Пьеса не принадлежит к числу творческих удач Гете. В ней нет обычной для него глубины, она не касается больших проблем жизни и человеческого характера, в раскрытии которых он уже достиг высокого мастерства. Персонажи скорее типы, чем индивидуальности, что, в частности, подчеркивается уже тем, что они названы не именами, а титулами. Эта комедия нравов не поднимается до больших социальных обобщений. Как верно заметил Н. Вильмонт, «пьеса свелась к относительно безобидной сатире на охватившую высшее общество тягу ко всему «сверхъестественному», «непонятному», «чудесному», которая наблюдалась в век рационализма, скептицизма и воинствующего просветительства»¹.

«Кампания во Франции» и «Осада Майнца»

Стремясь остановить революцию и помешать ее распространению на другие страны, реакционные монархии Пруссии и Австрии, забыв свою вражду, примирились для борьбы против общего врага. Гете оказался вынужденным последовать за своим герцогом, который являлся прусским генералом и принял участие в военных действиях против революционной Франции. Сам Гете, как лицо штатское, не воевал, но в качестве наблюдателя оказался в гуще боев. Жизненный опыт писателя обогатился, и, надо сказать, относился он к происходившему вокруг него именно

¹ Вильмонт Н. Гете. История его жизни и творчества. М., 1959, с. 181.

как писатель. Внимательно наблюдая и записывая все, что он видел, Гете впоследствии обработал свои материалы и написал два больших военных очерка: «Кампания во Франции 1792 года» и «Осада Майнца», опубликованных впервые в 1822 году как части его автобиографии; они входили в серию «Из моей жизни».

Обе книги представляют большой интерес не только в плане биографическом, но и как художественные произведения. В данном случае речь должна идти не только о прозе Гете, как всегда великолепной, но и о характере описаний, содержащихся в обоих сочинениях. «Кампания во Франции» и «Осада Майнца» — первые реалистические описания войны в литературе нового времени. Они предвосхищают описание Ватерлоо в «Пармской обители» (1839) Стендаля и батальные эпизоды «Войны и мира» (1863—1869) Л. Толстого. Подобно Пьеру Безухову, Гете ходил по полю сражения под Вальми и наблюдал ход кровопролитной битвы. «Я так много слышал о лихорадке боя, что мне захотелось узнать, что же это такое, — вспоминал Гете. — От скуки и духа безрассудства, порождаемого опасностью, я без колебаний направился на хутор Ля-Люн, как раз тогда вновь перешедший в наши руки, но вид его был ужасен. Изрешеченные крыши, повсюду разбросанные мешки пшеницы и лежащие на них смертельно раненные, изредка залетавшие сюда прибудные ядра и шорох осыпающейся черепицы...» (9, 283).

В этой битве каждая из сторон израсходовала за один день по десять тысяч снарядов, причем в германских войсках погибло двести человек — «без всякой пользы», как отмечает Гете.

«Совершенно один, предоставленный самому себе, я проехал холмами в левую сторону от деревни и отчетливо видел превосходную позицию французов... На моем пути мне повстречалось избранное общество — знакомые офицеры из штаба главнокомандующего, а также из нашего полка, весьма удивившиеся, увидев меня здесь. Они предложили мне к ним присоединиться, но я сказал им о своих особых намерениях, и они оставили меня наедине с моим всем хорошо знакомым взбалмошным упрямством.

Тем временем я заехал в то самое место, где падали ядра одно возле другого. Звук их любопытен: в нем

что-то от жужжания детского волчка, от бульканья воды и писка птицы. Земля была вязкая, отчего ядра не представляли большой опасности. Куда они попадали, там и застревали, так что я в своей «испытательной поездке» не подвергался по меньшей мере одной опасности — рикошетировке.

В таких-то обстоятельствах, со всем вниманием следя за собой, я вскоре заметил, что со мною творится что-то неладное, о чем могу доложить, разве лишь прибегнув к фигуральной речи. Мне чудилось, что вокруг меня невероятно жарко и что эта жара пронизывает меня насквозь, так что начинаешь как будто сливаться со средою, в какой находишься. Глаза по-прежнему видели все ясно и четко, но мир, казалось, приобрел какой-то коричневато-бурый оттенок, отчего предметы становились только отчетливее. Волнение крови я не ощущал, но все как бы пожирал охвативший меня жар. Отсюда явствует, в каком смысле можно назвать такое состояние лихорадкой» (9, 283—284).

Подобных страниц в военных описаниях Гете немало. Он увидел войну как она есть и оставил описания, лишенные парадности, глубоко реалистические и облеченные в мастерскую прозу. Но обе книги значительны и тем, как в них отражаются общественно-политические взгляды Гете. Решительно отказавшись от героизации войны, Гете показал ее как бедствие. Толпы беженцев на дорогах, крестьяне, которых обирают войска, разрушенные селенья. Тонкими штрихами показаны слабости высшего командования, невольно напоминая саркастические описания австрийских стратегов у Л. Толстого. Роль хаоса и случая, бессмысленная жестокость войны достаточно ясно предстают в описаниях Гете. Наблюдая частности и мелочи, выразительно раскрывавшие реальный облик войны, Гете вместе с тем не терял общую историческую перспективу. Ему было ясно, какие силы столкнулись в этой войне и что означала неудача австро-прусских войск, не сумевших победить армию революционной Франции. После битвы при Вальми 19 сентября 1792 года Гете примкнул к кружку офицеров. «Большинство молчало,— рассказывает он,— некоторые что-то говорили, но, по сути, никто не мог собраться с мыслями и дать оценку происшедшему. Наконец предложили высказаться и мне, не раз ве-

селившему и утешавшему их подходящей краткой сентенцией или шуткой. Но на этот раз я сказал: «Здесь и отныне началась новая эпоха всемирной истории, и вы вправе говорить, что присутствовали при ее рождении» (9, 285).

Хотя знаменательная фраза Гете появилась в печати лишь тридцать лет спустя, сохранилось письмо Гете его другу Кнебелю от 29 сентября 1792 года, с неопровержимостью подтверждающее достоверность того, что Гете выразил тогда эту мысль: «За эти четыре недели я многое понял, и этот несчастный образец похода заставил меня еще многое обмозговать. Я очень рад, что все это видел собственными глазами и что смогу сказать, когда при мне заговорят об этой важнейшей эпохе: *et quogum pars minima fui*»¹ (9, 476).

«Осада Майнца» посвящена весьма драматичному эпизоду того времени. Когда французские революционные войска захватили прирейнский город Майнц, там была организована республиканская власть. Она продержалась меньше пяти месяцев (март — июль 1793 года). Гете находился при немецких войсках, осаждавших первый республиканский город в Германии. Он наблюдал события с позиции «над схваткой», описывая действия прусской армии отнюдь не как сочувствующий. Для Гете эта война настолько не его война, что он пользуется всякой возможностью продолжать свои естественнонаучные наблюдения и на привалах пишет поэму «Рейнеке-лис».

Он был рад, что осада закончилась сравнительно мирно посредством переговоров, приведших к капитуляции французских войск.

Когда происходила эвакуация французов, наблюдавший ее Гете в полной мере проявил себя как враг всякого насилия, сторонник законности и порядка, считая, что при всех условиях необходимо сохранять человечность.

«Гражданин генерал»

Гете был твердо убежден, что попытки перенесения на немецкую почву французского республиканизма не принесут добра и вообще ни к чему не приве-

¹ И моя малая доля есть в этом деле (лат.).

дут. Это со всей ясностью выражено в комедии «Гражданин генерал», поставленной в Веймарском театре 2 мая 1793 года.

Гете написал эту пьесу за три дня в качестве продолжения двух фарсов, уже шедших на сцене в Веймаре. В них изображались мелкие происшествия в немецкой деревушке, и главным персонажем был деревенский цирюльник Шнапс — пройдоха, любитель выпить, на что указывает уже его имя (по-немецки оно означает «водка»).

Голодный Шнапс наряжается в мундир, оставшийся от умершего французского пленного, и является к богатому крестьянину Мэртену якобы в качестве комиссара французской республики. Он беззастенчиво влезает в буфет с провизией и наедается. Его бесчинствам кладет конец появление старосты и помещика. В уста последнего вложены заключительные речи, содержащие «мораль» пьесы. «Предоставьте чужим странам самим о себе заботиться», — говорит помещик, выражая идею Гете о том, что немцам незачем следовать примеру революционной Франции. «В стране, где монарх ни от кого не таится, где все сословия с уважением относятся друг к другу, где никому не мешают развивать полезные склонности, где торжествуют разумные суждения и знания, там не может возникнуть никаких партий», — утверждает помещик (4, 449). Его речь отнюдь не следует понимать в том смысле, что в германских государствах уже существует такой идеальный строй. Тирада помещика лишь имеет в виду, что там, где правление будет разумным и справедливым, волнений и восстаний не произойдет. Отметим, что речь помещика начинается с замечания: «Поспешные приказы, чрезмерные кары лишь сеют зло» (4, 449). Это, конечно, подразумевает репрессии феодальных властей.

Призвав власть имущих к государственной мудрости, помещик обращается затем к подданным: «Мы вольны интересоваться всем, что происходит на белом свете, но на нас не должны влиять чужие смуты, даже если они охватили целые страны. Будем жить в спокойствии и будем радоваться, что над нами ясное небо, а не злоеющие грозовые тучи, которые ничего не принесут, кроме безмерного урона» (4, 449).

Вникая в речи помещика, нетрудно расслышать в них идеи самого Гете, особенно когда помещик из-

рекает: «Пусть каждый начнет с самого себя — тут ему найдется немало дел» (4, 449). Здесь слышен голос Гете-гуманиста, который скоро напишет роман о герое, занятом таким именно делом — самовоспитанием, — «Годы учения Вильгельма Мейстера». Но еще сильнее слышится здесь голос человека, настроенного вполне обывательски: «И да будет он (то есть каждый. — А. А.) благодарен за каждый ниспосланный ему мирный день: заботясь о благоденствии своем и своих близких, он тем самым послужит к благу общему» (4, 449).

«Мятежные»

Более глубоко и уже не в комическом плане намеревался Гете решить этот круг проблем в драме «Мятежные» (1793). Она осталась незаконченной, но тем не менее Гете опубликовал ее в 1817 году в одном из томов выходившего тогда собрания сочинений.

Здесь изображается уже не юмористическая проделка, как в «Гражданине генерале», а серьезные события, происходящие в современной писателю Германии. Крестьяне ведут тяжбу со своей помещицей, требующей, чтобы они несли барщину, тогда как их освободил от нее умерший хозяин в обмен на понадобившийся ему лесной участок. Недовольство крестьян подстегивает хирург Бреме. Крестьяне терпеливы, обладают чувством справедливости, даже уважают свою помещицу, но дольше терпеть уже не в силах, тем более что Бреме уверяет их, будто решительные действия легко приведут их к желаемому.

Со своей стороны, и графиня отнюдь не закоренелая крепостница: «...приемлемая мировая сделка и непосредственное пользование лучше, чем твердый судебный приговор, который доставит мне неприятность и из которого я не извлеку никакой выгоды для моих потомков» (III, 543). Особенно полно раскрывается ее благодущие, когда она просит своего управляющего покончить с процессом: «Прежде я относилась к нему легче, когда видела, что мы несправедливо пользуемся своими правами. Я думала: ну что же, так устроено — кто владеет, тот и прав. Но когда я убедилась, как легко нарастает несправедливость из поколения в поколение, как великодушные действия по большей части проявляются лишь в отдельных лич-

ностях и только своекорыстие передается по наследству, когда я собственными глазами увидела, что человеческая природа до последней степени пала и принизилась, но никак не может быть раздавлена и уничтожена совсем, — тут я твердо решила сама строго воздерживаться от всякого действия, которое мне представляется несправедливым, и всегда громко высказывать свое мнение о таких поступках между своими, в обществе, при дворе, в городе. Я не хочу больше молчать ни перед какой неправдой, не буду переносить никакой низости под прикрытием высокой фразы, даже если меня будут поносить презренным именем демократки» (III, 547—548).

Конфликт, однако, развивается, и главной движательной пружиной его является Бремя, которого Гете представил типичным демагогом. Истинный характер этого возмутителя спокойствия раскрывает его племянница Луиза: он, по ее словам, из тех, кто «борется за дело свободы, всеобщего равенства только ради того, чтобы выдвинуться, только чтобы добиться влияния каким бы то ни было способом» (III, 545—546).

С самого начала в драме намечается путь к компромиссному решению: несмотря на все происки Бремя, должно было быть достигнуто примирение между крестьянами и графиней. Почему Гете отказался от мысли закончить драму, трудно сказать. Может быть, он осознал, что такой исход был слишком надуманным? И не стало ли ему ясно, что такого согласия между интересами различных сословий реально не может быть? Возможно. Во всяком случае, Гете считал, что именно в этом произведении он изложил свое отношение к Французской революции. Когда Эккерман сказал ему, что сожалеет о незавершенности пьесы, Гете ответил: «Я писал ее во время Французской революции, в какой-то мере она является моим тогдашним символом веры. Графиня выведена у меня как представительница дворянства, словами же, которые я вложил в ее уста, я хотел выразить, как, по моему, следовало бы мыслить дворянам. Графиня только что вернулась из Парижа, стала свидетельницей революционных событий, из коих извлекла для себя полезный урок. Она убедилась, что народ можно подавлять, но подавить его нельзя; и еще: что восстание низших классов — результат несправедливости высших...

Я считал, — продолжал Гете, — что подобный образ мыслей, безусловно, заслуживает уважения. Я и сам так думал и думаю до сих пор. За что меня и честят так, что я даже повторить не решаюсь» (Эк., 469).

«Рейнеке-лис»

В отличие от многих, у Гете революция во Франции не вызвала прилива радостных надежд. Он откровенно писал: «...если «дело об ожерелье» волновало меня как мрачное предсказание, то теперь меня ужасала сама революция в ее крайних проявлениях как грозное осуществление пророчества. Трон рухнул, рухнули устои великой нации, а после нашего злосчастного похода (1792—1793 годов. — А. А.) грозили рухнуть устои всего мироздания. Все это меня страшило и угнетало» (9, 398).

Продолжая признания, Гете пишет: «Но я пытался себя спасти и от текущих бедствий века, объявив весь мир негодной юдолью. И тут-то мне в руки случайно попал «Рейнеке-лис». Я насытился по горло уличными и рыночными сценами и яркими выступлениями черни; теперь мне было в охоту и в забаву заглянуть в зеркало придворной и правительственной жизни. Ибо если и здесь род человеческий выступает в своей нелицемерной, откровенно животной сути, и тут отсутствуют образцовые нравы и порядки, но зато здесь все проистекает весело до цинизма и добрый юмор никогда не в загоне.

Чтобы сполна, всей душой насладиться этой бесценной книгой, я тотчас же стал ее переводить...» (9, 400).

История хитрого лиса Ренара имела долгую литературную историю. Французский комический животный эпос «Роман о Ренаре» (XII—XIII века) послужил источником для многих подражаний и переложений. Немецкий вариант, принадлежавший неизвестному автору и напечатанный в 1498 году, представлял собой перевод и переработку нидерландского повествования. Гете читал его в издании 1752 года, содержащем как старинный текст на нижненемецком диалекте, так и перевод на язык XVIII века, сделанный Готшедом.

Поэма Гете — тоже перевод, и, в общем, довольно

точный. Гете не отклонялся от старой поэмы, считая, что она вполне современна без каких-нибудь аллюзий и дополнений. В «Ксениях» Гете и Шиллера есть эпиграмма, выражающая именно эту мысль:

«Рейнеке Лис? Да о нем ведь, я слышал, давно написали?»

— Но не поймали ж его! Здравствует Рейнеке Лис.

(1, 244. Перевод В. Топорова)

Работая над поэмой, Гете ставил себе и чисто «техническую» задачу: овладеть гекзаметром применительно к особенностям немецкого языка. Первый шаг в этом направлении сделал Клопшток. За ним последовал поэт Иоганн Генрих Фосс (1751—1826) в своих идилиях. По сравнению с Клопштоком он усовершенствовал применение гекзаметра в немецкой поэзии. Гете продолжил эту работу.

В великолепных сатирических образах предстает в поэме весь высший свет — царь зверей Лев, его министры и придворные, знать, среди которой выделяется глупый волк Изегрим, постоянный объект проделок Рейнеке-лиса, ухитряющегося подвергнуть своего извечного врага всевозможным опасностям, от которых он уходит еле живым. Не раз вызывают Лиса на суд за его грехи, но он притворяется смиренным, обещает вести себя достойно, а потом пускается в новые проделки.

Его постоянные обманы вызывают озлобление всех зверей. Тогда Рейнеке начинает каяться барсуку Гримбарту, стремясь расположить его в свою пользу. Затем, отвечая на упреки благочестивого Гримбарта, Рейнеке произносит такую речь:

В жизни пробыться вперед — искусство особое. Разве Святость, как в монастыре, соблюдешь тут? Вы знаете сами: Медом начнешь торговать, придется облизывать пальцы...

...Наступило тяжелое время,

Что в этом мире творится? Хотя мы и пикнуть не смеем, Видим, однако же, многое да про себя и смекаем.

Грабить умеет король не хуже других, как известно: Что не захватит он сам, оставит медведю иль волку. Он-де имеет права! И ведь никого не найдет, Кто бы сказал ему правду! Настолько глубоко проникло Зло! Духовник, капеллан... но молчат и они! Почему же? Тоже не промахи: глядь — и завел себе лишнюю ряску. Сунься-ка с жалобой! Ах, с одинаковой пользой можешь Воздух ловить! Убьешь только время напрасно...

(5, 481—482. Перевод Л. Пеньковского)

Августейший король, впрочем, принимает жалобы — если они подаются вместе с подношением. Он благоволит тем, кто пляшет под его королевскую дудку. В совете короля заседают волк и медведь, беспрестанно грабящие, но тем не менее они в фаворе. «Вешают мелких воришек, похитчикам крупным — раздолье», — говорит Рейнеке и объясняет Гримбарту, что, понаглядевшись на такие дела, он, Рейнеке, решил:

Это, как видно, законно, коль так большинство поступает.
(5, 482)

Особенно достается духовенству, предающемуся разврату и сребролюбию.

Наряду с сатирой на дворянско-монархическое общество поэма содержит и мысли Гете, уже знакомые по другим произведениям, в которых он касался вопроса о переменах, необходимых для улучшения нравов и утверждения справедливости. Он начинает с того, что и народ не лучше господ.

В этих низах, я скажу вам, хорошего мало найдется, — Мало, по совести, кто заслужил там господ справедливых. Только дурное у них на уме — в разговорах и в песнях. Хоть о своих господах и похвального тоже немало. Знают они, но об этом молчат, вспоминают не часто.
(5, 482)

Не забыты и демагоги:

Я возмущаюсь особенно тем заблуждением тщеславья, Коим охвачены люди: мол, каждый из них, опьяненный Буйным желаньем, способен править судьбою вселенной. Ты бы жену и детей содержать научился в порядке.
(5, 482—483)

Все эти речи произносит Рейнеке, и здесь есть скрытая ирония поэта. Спрятавшись за хитрого лиса, Гете предоставляет читателям самим решить, стоит ли верить подобным словам. Поэтом он пользуется возможностью свободно излить то мрачное настроение, которое владело им самим, о чем мы знаем из его позднейшего признания.

Как же исправится мир, если каждый себе позволяет Все, что угодно, и хочет другим навязать свою волю? Так мы все глубже и глубже в безвыходном зле погрязаем: Сплетни, ложь, оговоры, предательства, и лжеприсяга,

И воровство, и грабеж, и разбой,— лишь об этом и слышишь. Всюду ханжи, лжепророки народ надувают безбожно.

(5, 483)

Юмористическая и местами сатирическая поэма таит в себе не только серьезные, но и мрачные мысли о жизни, в которой торжествуют пройдохи вроде Рейнеке.

«Герман и Доротея»

Французская революция продолжала интересоваться Гете глубочайшим образом и тогда, когда ее самый решительный период закончился термидором и переходом власти к более умеренным и более откровенно буржуазным деятелям. Началась экспансия республиканской Франции, перешедшей от войны оборонительной к войнам захватническим. Германия была одним из постоянных объектов французских нашествий, особенно ее прирейнские провинции. В глазах Гете современная политическая ситуация обрисовывалась в резком контрасте: мирная, живущая по своим вековым законам Германия и беспокойная Франция, объятая воинственным духом. Это определило тот исторический и политический фундамент, на котором было воздвигнуто здание поэмы «Герман и Доротея».

Поэма была написана с удивительной быстротой в два приема: первые шесть песен с 11 по 19 сентября 1796 года, остальные между 2 и 15 марта 1797 года. В октябре 1797 года она уже была напечатана.

Ф. Шиллер, в то время уже сблизившийся с Гете, наблюдал работу над поэмой и определил ее как «бюргерскую идиллию».

Незадолго до того, как Гете написал «Германа и Доротею», Шиллер в статье «О наивной и сентиментальной поэзии» (1796) дал определение идиллии как «изображения невинного и счастливого человечества». Жанр идиллии встречался уже в греческой и римской поэзии. Шиллеру ясна условность этого вида поэзии, но его сущность не в том, чтобы показать как реальность пастушеский быт, а в том, чтобы «изобразить человека в состоянии невинности, то есть в состоянии гармонии и мира с самим собой и с внешней средой»¹.

¹ Шиллер Ф. Собр. соч., т. 6, с. 440.

Вспомнив гетевские образы Вертера, Тассо и других, ощущающих конфликт с миром и разлад в собственной душе, нетрудно понять, почему проблема идиллии могла привлечь внимание Гете, и именно в ту пору, когда он стремился найти путь к гармонии с миром. Шиллера также волновала эта проблема. Как и Гете, он отказался от наивного руссоизма с его убеждением, что гармония достижима лишь на лоне природы и ценой отказа от цивилизации. Идеал гармонии с собой и с миром необходим, чтобы «примирить человека со всеми его невзгодами на путях культуры... — писал Шиллер. — Поэтому человеку, живущему в эпоху культуры, так бесконечно важно получить чувственное доказательство осуществления этой идеи в чувственном мире, что это состояние возможно как реальность...»¹.

Таков тот нравственно-философский фон, без которого идея «Германа и Доротеи» осталась бы непонятой. Французское вторжение и бедствия, связанные с ним, — лишь одно из явлений цивилизации, так усложняющих жизнь и вносящих в нее смертельную опасность. Гете противопоставляет войне мирную патриархальность отсталой Германии. Он избрал объектом идиллии не сельскую жизнь, ибо тогда ему пришлось бы показать произвол и насилия дворянства над крестьянами, а маленький городок — уголок бюргерской Германии с его патриархальным и, скажем условно, демократическим строем жизни.

Жизнь городка действительно идиллична. Здесь не происходит больших событий. Интересы горожан сосредоточены на их повседневных житейских заботах. Интеллектуальные вопросы занимают лишь пастора да аптекаря. Житейский здравый смысл воплощает трактирщик, отец Германа.

Мирное бытие городка некогда нарушил пожар, бедствие стихийное. Теперь — с этого начинается поэма — горожане не прямо, но косвенно сталкиваются с бедствием общественным. Гонимые войной, начатой французами, к городу приближаются беженцы. Сердобольные жители городка сначала бросаются поглазеть на несчастных, а затем, проникшись к ним жалостью, начинают оказывать помощь.

Юноша Герман встречает беженку Доротею. Их

¹ Шиллер Ф. Собр. соч., т. 6, с. 440—441.

влечет друг к другу, но оба невинны душой и робки, поэтому им трудно открыть друг другу, что творится у них в сердце. А когда Герман, решившись, объявляет родителям о намерении жениться на Доротее, отец решительно возражает, ибо наметил в жены Герману дочь богатого купца и его не устраивает невестка, все приданое которой умещается в узелке. Любовь, конечно, побеждает, и поэма заканчивается тем, что даже расчетливый отец дает согласие на брак сына с Доротеей.

Создавая поэму, Гете применил в ней принципы эпической поэзии, разработанные им совместно с Шиллером сначала в переписке, а затем сформулированные в статье Гете «Об эпической и драматической поэзии» (1797). Эпическая поэзия, то есть произведения повествовательного жанра, в отличие от драмы, действие которой устремлено вперед, прибегает к приемам, отдаляющим действие от его цели. Гете называет такие сюжетные ходы «отступающими» или «замедляющими». Автор эпической поэмы — а такою является «Герман и Доротея», сочетающая эпичность с идиллией, — это рапсод, и, характеризуя его, Гете объясняет нам манеру, в какой написана его поэма: «...рапсод, излагающий абсолютно прошедшее, представляется нам мудрецом, в спокойной задумчивости обзирающим случившееся. Его рассказ стремится успокоить слушателей, дабы они могли долго и охотно внимать ему; он будет распределять интерес равномерно, так как не имеет возможности быстро сбалансировать слишком живое впечатление, по своему усмотрению будет заглядывать и забегать то вперед, то в прошедшее; за ним можно поспеть всюду, ибо он имеет дело с фантазией, которая сама творит свои образы и которой порой почти безразлично, какие именно из них вызвать из небытия; рапсоду не следовало бы, как некоему высшему существу, появляться в своей поэме...» (10, 276).

Автор «Германа и Доротеи» скрыт от нас, он повествует неторопливо, в стихах, полных удивительной гармонии. Гете продолжил здесь освоение гекзаметра, столь удачно примененного в «Рейнеке-лисе».

Фабула сама по себе еще недостаточна, чтобы придать живость произведению. Здесь надо снова обратиться к Шиллеру. Рассуждая об идиллии, он писал, что поэт, стремящийся создать ее, стоит перед выбо-

ром — дать ли изображение «индивидуальное» или «идеальное». Представитель новой поэзии, которую Шиллер называет «сентиментальной», будет стремиться к идеалу, не оборачиваясь на действительность. Навивный поэт, а к числу таких Шиллер причисляет Гете, — поэт одновременно объективный и стоящий близко к природе, он не выходит за пределы действительности, но избегает изображения действительности низменной и пошлой. Гете сумел, оставаясь на жизненной почве, придать поэтическую окраску всему повествованию. Ведь, в сущности, он изображал современную действительность, а она была мало поэтична. Гете облек в дивную поэзию быт мелкого бюргерства, выжив в своих героях «индивидуальное», то есть сделав свои персонажи подлинными характерами. У героев Гете индивидуальное сочетается с типичным. Герман — воплощение здоровой и мужественной молодости, не испорченной ложной культурой; в Доротею показана идеальная женственность, не изнеженная и аристократическая, а подлинно народная, она деятельна и не боится никакой работы. В родителях Германа выражено доброе материнство и строгое отцовство. Пастор — воплощение человеколюбия, аптекарь — человек чувствительный, он близко к сердцу принимает происходящее вокруг. Словом, все — хорошие люди, в которых проявляются лучшие стороны человеческой природы.

Это преобладание положительных образов имело у Гете глубоко принципиальный характер. Еще А. Бельшовский отметил, что незадолго до «Германа и Доротеи» И. Кант выступил с сочинением «Об изначальном зле в человеческой природе» (1793). Оно вызвало неудовольствие Гете. В начале поэмы доктрину порочности человека выражает аптекарь¹, который увидел в любопытстве горожан к бедам беженцев проявление бесчувственности: «Люди всегда таковы...//Рады пойти поглазеть, если с ближним беда приключится» (5, 534). На это пастор, усвоивший не только Библию, но и «лучшие книги мирские», отвечает:

...Не слишком суров я к стремленьям невинным,
Коиими добрая мать-природа людей наделила:

¹ См.: Бельшовский А. Гете, его жизнь и произведения, т. 2, с. 175.

Разуму и пониманию порой нелегко подступиться
К сути вещей, до которой доходим наитием счастливым;
Если бы не любопытство с его притягательной силой,
Разве б открыл человек чудесное соотношение
Разных частей мироздания? Сначала он к новому рвется,
После — полезного ищет с прилежностью неутомимой
И, наконец, приходит к добру, свой дух возвышая.

(5, 534. Перевод Д. Бродского, В. Бугаевского)

Это та самая философия, которая выражена в судьбе Вильгельма Мейстера-ученика, и ее же вещает господь в «Прологе на небе» в первой части «Фауста».

Есть в поэме трагические мотивы, которые свидетельствуют об относительности такого оптимизма. Идиллия Гете разыгрывается на фоне больших событий трагического характера. Гете трижды многозначительно выводит их на первый план повествования. Сначала описание беженцев, спасающихся от чужеземного нашествия. Затем, в шестой песне («Клио. Современность»), в уста эмигранта-судьи вложен рассказ о восприятии революции во Франции. Сперва она была встречена с энтузиазмом. Но так длилось недолго, и рухнули лучшие надежды:

Вскорости небо затмилось. К господству стали тянуться
Люди, глухие к добру, равнодушные к общему благу.
Между собою враждуя, они притесняли соседей
Новых и братьев своих, высылая разбойные рати.
Грабить и бражничать стало начальство большому,
Всякую мелочь помалу хватали людишки поменьше.
Каждый казался одним озабочен: достало б на завтра.
Все углублялась нужда, нестерпимей гнет становился.
Жалоб не слушал никто, завладели они положеньем.

(5, 561)

Теперь «освобожденные» стали мечтать об одном — «поскорей отплатить за обиды» (5, 561). В людях проснулась ярость, они охмелели от воплей и крови, били врагов беспощадно, и рассказчик заключает:

Пусть не твердят о свободе, уж где управлять им собою?
Дай только им разгуляться, и сразу все выйдет наружу
Темное, злое, что было законом отгиснуто в угол.

(5, 562)

Эти строки перекликаются с «Осадой Майнца». В них звучат знакомые нам мысли Гете о том, что свобода не должна утверждаться посредством насилия, ибо оно развязывает худшие инстинкты. Не присоеди-

няясь к мнению аптекаря о порочности человека, но и не разделяя целиком оптимизма пастора, Гете видит в человеке сочетание хорошего и дурного и предпочитает поэтому такой социально-политический строй, который способен сдерживать и укрощать дурное в людях.

Наконец, в последней песне еще раз возникает тема революции. Оказывается, Доротея раньше была помолвлена с одним молодым человеком, но им не было суждено соединиться:

...вдохновленный любовью к свободе,
Жаждой подвигов полный во имя всеобщего счастья,
Он поспешил в Париж, где нашел темницу и гибель.

(5, 583)

Лаконично рассказанная история первого возлюбленного Доротеи имела реальную основу. Прусский барон Иоганн Баптист Клоотц (1755—1794), заменивший свои христианские имена на греческое — Анахарсис, прибыл с группой иностранных энтузиастов в 1790 году в революционную Францию, чтобы поддержать ее. В 1792 году он стал членом Конвента, а в период разгула якобинского террора был казнен как подозрительный иностранец и шпион.

Образ первого возлюбленного Доротеи — далеко не случайная и совсем не эпизодическая фигура. Этот революционер-идеалист шел навстречу гибели сознательно. Гете не уточняет его политической позиции в борьбе партий революционной Франции, но, так как он гибнет от рук якобинцев, можно предположить его близость к умеренной партии жирондистов.

Гете окружает облик погибшего революционера ореолом духовной красоты и благородства, делает его человеком, сознающим необходимость обновления жизни. Это глубоко знаменательно. Гете показал со всей наглядностью, что революция не привела к ожидаемым результатам. Вместо свободы и равенства она породила разгул хищничества, своекорыстия, произвола. Таким образом, великий поэт проявил гениальную прозорливость, разгадав буржуазный характер первой французской революции. Эту буржуазность он осудил безоговорочно. Но великие идеалы гуманизма, вдохновлявшие искренних и подлинных революционеров, сохранили для Гете свою ценность. Пер-

вый возлюбленный Доротеи представлен апостолом человечности. Он завещает ей: «Любящих ты возлюби и ответствуй на доброе добрым!» (5, 584).

Революция, переродившаяся в захватничество, попирающая право других народов идти своим путем, должна встретить отпор. Этот мотив дважды возникает в поэме. Сначала в речи трактирщика, довольного тем, что берег Рейна защитительным «валом послужит, чтоб сдерживать натиск французов» (5, 537). Во второй раз — в словах Германа, говорящего в конце поэмы о необходимости «друг за друга держаться, добро отстаивать наше» (5, 584). Он велит Доротее:

...если теперь иль, быть может, в грядущем
Станет нам враг угрожать, ты сама вручи мне оружие.
(5, 584)

Так двойственно завершается поэма: призывом защищать немецкое отечество, еще находящееся под пятой феодализма, и одновременно прославлением идеального революционера. В этом отражается двойственность позиции самого Гете. Патриотизм не мешал ему сознавать пороки строя, господствовавшего в Германии. Поэму многие восприняли, да и сейчас еще воспринимают как апологию идеализированного немецкого общества; так получилось потому, что Гете изолировал мирок Германа от подлинной Германии с ее феодально-монархическими установлениями. Он выбрал в представители нации ее лучших людей. Поэтому правдивые описания частного быта оборачиваются идеализацией всего строя жизни Германии.

Миру, раздираемому противоречиями, ожесточенной борьбой интересов и мнений, Гете противопоставляет идиллический уголок, где люди не затронуты пороками прошлого и настоящего и живут по-человечески.

«Внебрачная дочь»

В ноябре 1799. года Шиллер, интересовавшийся книгами о Французской революции, послал Гете два тома «Мемуаров Стефании де Бурбон-Конти», вышедшие в Париже за год до того. Мемуаристка принадлежала по крови к высшей французской знати. Она

была побочной дочерью принца Конти (1734—1814), отличившегося в Семилетней войне. Он представил дочь ко двору Людовика XV и просил короля узаконить ее положение. Однако мать девочки, опасавшаяся за свою репутацию, стала чинить всяческие препятствия, чтобы помешать открытому признанию ее «греха». Девочку отдали в монастырь, затем отцу было сообщено о ее смерти. Подделав документ и прибавив ей возраст, ее усыпили и в бессознательном состоянии обвенчали с адвокатом Билле. Билле хотел воспользоваться ее дворянскими привилегиями, но Стефания не позволила этого; тогда он стал ее истязать, и она убежала от него. Когда на престол вступил Людовик XVI и она обратилась к нему с просьбой восстановить ее в правах как дочь Конти, король ничего для нее не сделал. Она продолжала бороться за свои права и после начала революции. Несмотря на то что Людовик XVI ей не помог, она примкнула к приверженцам королевской власти, надеясь, что при монархии ей в конце концов удастся стать наследницей знатного титула. После многих злоключений Стефания скончалась в 1825 году.

В «Анналах» под датой «1799 год» Гете записал, что мемуары Стефании де Бурбон-Конти подали ему идею «Внебрачной дочери». Работа длилась с перерывами около трех лет, и пьеса была закончена в начале 1803 года. В апреле того же года ее сыграли в Веймарском театре. В том же году пьеса была напечатана.

«Внебрачная дочь» была задумана как первая часть трилогии, однако продолжения Гете не написал. Сохранившаяся схема продолжения и отдельные заметки Гете позволяют составить общее представление о замысле и плане трилогии. Она должна была дать изображение причин и хода событий революции. Если в «Великом Кофте» и «Гражданине генерале» события, предшествовавшие революции, и ее отголоски в Германии были освещены в комическом виде, то трилогия должна была поднять тему революции на высоту подлинной трагедии.

«Внебрачная дочь» — пьеса о жестокости и несправедливости феодальной сословной монархии. Она создавалась в пору расцвета веймарского классицизма и должна была воплотить его художественные принципы. Конкретное, индивидуализированное изо-

бражение многообразия жизни, присущее ранним драмам Гете, уступает здесь место обобщенно-типическому, и это сказывается как в том, что действующие лица обозначены не именами, а званиями — король, герцог, воспитательница, судья — и лишь одна героиня названа Евгенией, так и в том, что события разыгрываются в некоей стране, которой нет на карте Европы.

Как раз тогда, когда Гете работал над «Внебрачной дочерью», он и Шиллер обсуждали задачи драмы и трагедии в свете тех новых понятий об искусстве, которые выдвигались ими. Общая тенденция их поисков наилучшей формы для драмы ясно предстает в письме Шиллера от 29 декабря 1797 года, где он утверждал: «...реформу следовало бы начать с драмы, чтобы, вытеснив плоское подражание природе, дать искусству вздохнуть полной грудью. Это, как мне кажется, может быть осуществлено лучше всего введением вспомогательных символических образов, которые заступают место предмета во всем, что не принадлежит к истинно художественному миру поэта и что поэтому должно быть не изображено, а просто обозначено...»¹

Во «Внебрачной дочери» многое не изображено, а лишь обозначено. Действие, имеющее целью показать разложение феодально-монархического строя, сосредоточено на узком сюжете — истории Евгении, которую лишают ее наследственных прав. Только и всего. Но здесь частный случай несправедливости символизирует всю систему произвола и попрания прав человека.

Как и в мемуарах Стефании де Бурбон-Конти, героиня — внебрачная дочь герцога. Она воспитывалась соответственно ее происхождению, но, будучи удалена от света, сохранила душевую чистоту. Как только герцог решает узаконить ее наследственные права и ввести в придворное общество, начинают действовать нормы этой среды. Законный сын герцога решает устранить Евгению, чтобы остаться единственным наследником. Борьба за наследство переплетается с придворными интригами, и обозначается борьба, происходящая вокруг короля: герцог его искренний приверженец, за короля и Евгения; против короля законный

¹ Шиллер Ф. Собр. соч., т. 7, с. 489—490.

сын герцога. С точки зрения композиционной, показательно, что сын герцога ни разу не появляется на сцене. Он буквально действует за кулисами.

Это не просто драматургический прием, а символическое изображение темных сил, изнутри подрывавших монархию. Когда законный сын герцога затевает заговор против Евгении, он действует так же, как поступала высшая знать, расправляясь с неугодными лицами. Подкупленная секретарем, выполнявшим поручение герцогского сына, воспитательница увозит Евгению. Ей грозит насильственное переселение в далекие колонии, где она неизбежно погибнет.

В последнюю минуту у Евгении появляется шанс на спасение. В нее влюбляется судья, который должен своим решением придать видимость законности ссылке Евгении. Он предлагает ей руку и сердце. Евгения колеблется. При всей ее душевной чистоте, в ней жив инстинкт аристократки, и брак с молодым судьей для нее мезальянс. Ради своего спасения она решается на это с условием, чтобы после венчания между ними были отношения брата и сестры. Спаситель Евгении согласен и на это, лишь бы быть вблизи любимой.

Неосуществленное продолжение должно было показать падение старого режима, кару, постигшую его сторонников, а также новый конфликт в судьбе героини: в то время как она сохраняет приверженность монархии, судья, за которого она вышла, становится на сторону новой власти...

Ни обаятельный образ героини, ни прекрасные стихи Гете не позволяют все же причислить «Внебрачную дочь» к числу удачных свершений великого поэта. Когда в 1831 году композитор К. Цельтер напомнил Гете о ней, поэт ответил: «О «Внебрачной дочери» я и думать не хочу; неужели вы хотите, чтобы я вызвал в себе мысли о том неприятном, что с нею связано?» (Briefe, 4, 444).

Еще раньше, в 1824 году, Гете со всей определенностью высказал Эккерману свое отношение к переломным историческим событиям его эпохи. «Другом Французской революции я не мог быть, что правда, то правда, ибо ужасы ее происходили слишком близко и возмущали меня ежедневно и ежечасно, а благодетельные ее последствия тогда еще невозможно было видеть. И еще: не мог я оставаться равнодушным к тому, что в Германии пытались искусственно вызвать

события, которые во Франции были следствием великой необходимости.

Я также не сочувствовал произволу власть имущих и всегда был убежден, что ответственность за революции падает не на народ, а на правительства. Революции невозможны, если правительства справедливы, всегда бдительны, если они своевременными реформами предупреждают недовольство, а не противятся до тех пор, пока таковые не будут насильственно вырваны народом» (Эк., 470).

Этих взглядов Гете придерживался до конца своих дней, признавая необходимость социальных перемен, но не желая осуществления их насильственным путем. Позиция Гете была обусловлена его собственным опытом и знанием современной ему Германии. Он помнил, что его бунтарские призывы в молодости остались без ответа. Недолгий опыт Майнцской республики, не случайно привлечший внимание Гете, также убедил его в том, что раздробленная на мелкие княжества Германия не готова к революции.

Таковы были объективные предпосылки позиции Гете. Не приходится отрицать и влияния субъективных черт, присущих ему в зрелые и поздние годы, — любви к порядку и отвращения ко всякому нарушению его. Здесь уместно вспомнить мысль Энгельса о двойственности Гете, приведенную в начале книги. В произведениях о Французской революции со всей определенностью сказалось, что их автор был опасливым сыном франкфуртского патриция и веймарским министром. Великого гения мы в них не ощущаем. Недаром некоторые из замыслов Гете не довел до конца. Правда, мещанство с восторгом приняло идиллию «Германа и Доротеи», не пожелав заметить отмеченного нами финала поэмы. Здесь двойственность Гете сказалась особенно явно. И все же, как сказано в начале, понять Гете вне того значения, которое имела для его эпохи Великая французская революция, нельзя.

Часть пятая

Веймарский классицизм

СОЮЗ ГЕТЕ И ШИЛЛЕРА

1

Рассматривая «Германа и Доротею» и «Внебрачную дочь», мы забежали немного вперед, ибо они принадлежат к иной поре творчества Гете, чем предшествующие им произведения о Французской революции, — к периоду, получившему название «веймарского классицизма».

Новым рубежом в литературной деятельности Гете стал 1794 год, когда он сблизился с Шиллером.

К тому времени и Фридрих Шиллер (1759—1805) успел пройти путь, похожий на тот, по которому прошел до него Гете. Когда Гете уже отказался от бунтарства, Шиллер в двадцать два года опубликовал своих пламенных «Разбойников», затем последовала «республиканская трагедия» «Заговор Фиеско в Генуе» (1783) и смелое обличение феодально-монархического строя в Германии — «Коварство и любовь» (1784). Эти последние вспышки «бури и натиска» произвели огромное впечатление в Германии, и отголоски дошли до Франции, где в 1792 году в разгар революции Конвент присвоил «господину Жилле, автору «Разбойников», звание почетного гражданина Французской республики.

К тому времени, когда диплом гражданина дошел до Шиллера, он уже давно пережил перелом, подобный тому, который произошел еще раньше у Гете. Шиллер также понял бесплодность революционных выступлений борцов за свободу, если их не поддерживает народ. Он обратился к изучению истории, желая понять, какие условия необходимы для победы дела свободы.

Он стал писать «Историю отпадения Нидерландов» (1788), но, ограничившись первой частью исследования, перешел к «Истории Тридцатилетней войны» (1792) — войны, последствия которой задержали политическое и экономическое развитие Германии.

В 1789 году Шиллер стал профессором истории в Иенском университете, опекаемом Гете. Сохранилось письмо Гете в Тайный совет Веймарского герцогства с просьбой зачислить Шиллера в число лекторов университета. Однако это еще не повело к личному сближению.

Шиллер превосходно сознавал величие Гете, интересовался его личностью. Когда наконец состоялась их первая встреча, он написал своему другу Кернеру: «В общем, мое исключительно высокое мнение о нем после этого личного знакомства не изменилось, но я сомневаюсь в том, чтобы мы с ним когда-либо сблизились. Многое, что мне еще интересно, чего я еще желаю и на что надеюсь, для него пройденный этап. Он так опередил меня (не столько годами, сколько жизненным опытом и работой над собой), что нам никогда больше не встретиться в пути. И вся его натура с самого начала была наделена иными задатками, чем моя, его мир — не мой мир, наши представления кажутся существенно различными»¹.

Хотя они жили близко друг от друга, не говоря уже о том, что Гете часто наезжал в Иену, годы шли, а сближения между поэтами не происходило. Гете тоже объяснил, почему Шиллер не привлекал его сначала: «...он, обладатель могучего, но незрелого таланта, излил на свое отечество бурный, стремительный поток именно тех этических и театральных парадоксов, от коих я старался очиститься» (9, 431). И далее: «Я избегал Шиллера, который теперь жил в Веймаре, по соседству со мной. Вышедший в свет «Дон Карлос» не мог примирить меня с ним; все попытки людей, одинаково близких и ему и мне, примирить нас я отклонял...» (9, 432).

2

Так продолжалось и после переезда Шиллера в Иену, пока однажды не произошло «счастливое событие», как назвал Гете встречу, положившую начало их

¹ Шиллер Ф. Собр. соч., т. 7, с. 169—170.

творческому союзу. Это случилось летом 1794 года. Оба присутствовали на заседании основанного Гете в Иене Общества естествоиспытателей. После доклада одного ученого, не понравившегося им обоим, они случайно вышли вместе. Шиллер заметил, что расчлененный подход к природе, проявленный докладчиком, не увлекает его. Гете сразу же живо ответил, что к природе надо подходить иначе, «не расчленяя ее, не рассматривая отдельные ее куски, но попытаться, живую и действенную, представить ее себе, идя отдельно к отдельным частям» (9, 433).

Они дошли до дома Шиллера, и, так как разговор не был закончен, Гете вошел туда. Продолжение беседы опять обнажило различия во взглядах, но Гете сдержался, и все закончилось миром. Потом Шиллер предложил Гете сотрудничать в основанном им журнале «Оры». Так постепенно устранялись препятствия, и великие немецкие писатели начали работать вместе.

Первый серьезный разговор в тот знаменательный день обнаружил различие между ними в образе мышления. Гете, рассказывая о разработанной им морфологии растений — о том, что в основе всех растительных видов было некое прарастение, — нарисовал его для большей наглядности. Шиллер посмотрел, покачал головой и сказал: «Это не опыт, это идея» (9, 433). Старший поэт видел и ощущал живую природу, младший свел наблюдение Гете к идее, принципу. Это различие в подходе к явлениям действительности сохранялось всегда. Гете в чуть шутливой форме признал это: «...несмотря на никогда до конца не утихающий спор: объект или субъект, — мы скрепили союз, длившийся всю нашу жизнь и принесший много доброго и нам и другим» (9, 434).

Вскоре после знаменательной встречи Шиллер написал письмо Гете, в котором он охарактеризовал его и отчасти себя. Никто не дал такой глубокой, поистине проникновенной оценки личности Гете, его умственного склада и творческого духа. «Уже давно, хотя и на некотором расстоянии, — писал Шиллер, — я присматриваюсь к движению вашего духа и со все возрастающим восхищением слежу за путем, который вы себе предначертали. Вы ищете законов природы, но вы ищете их на труднейшем пути, на который поостерегся бы ступить человек с более слабыми силами. Вы берете всю природу в целом, чтобы этим пониманием

осветить единичное явление; во всеобщности различных ее проявлений вы ищете причины для объяснения того, что такое индивидуум. Вы поднимаетесь, шаг за шагом, от простейшей организации к более сложной с тем, чтобы в конце концов самую сложную из всех, человека, вывести генетически из материалов всего мироздания. И оттого, что создаете его по образу природы, вы стремитесь к проникновению в ее скрытую механику. Великая и подлинно героическая идея, которая сама по себе достаточно показывает, в какой высокой степени ваш дух концентрирует все богатство своих представлений в прекрасном единстве»¹. Поразительно меткое определение центрального момента мировоззрения Гете — того, что характеризует все его творчество в целом.

Шиллер отлично понимает, что стать таким человеком в условиях Германии было крайне трудно.

«Если бы вы родились греком или даже только итальянцем и еще с колыбели были окружены избранной природой и идеализирующим искусством, то ваш путь был бы бесконечно короче, а быть может, он стал бы и вовсе излишним, — пишет далее Шиллер. — Но раз вы родились немцем, раз ваш греческий дух заброшен в этот мир северного творчества, то вам не остается другого выбора, как или самому стать северным художником, или силою мышления возместить вашему воображению то, чего вам не дала действительность, и таким образом рациональным путем изнутри создать Элладу. Еще в ту эпоху жизни, когда душа, будучи окружена наисовершеннейшими образами, из внешнего мира творит свой внутренний, уже тогда вы приняли в себя дикую северную природу, но ваш победный, господствующий над своим материалом гений открыл изнутри этот недостаток, а извне удостоверился в нем благодаря знакомству с греческой природой»². Говоря об Элладе и греческой природе, Шиллер не имеет в виду Грецию, современную им обоим. Он понял, что итальянское путешествие приблизило Гете к тому идеалу античности, который со времен Лессинга и Винкельмана стал для передовых людей Германии воплощением свободной человечности.

Вместе с тем Шиллер считал, что Гете недостает

¹ Шиллер Ф. Собр. соч., т. 7, с. 305—306.

² Там же, с. 306.

рефлексии, способности умозрительного теоретизирования, что было свойственно младшему из поэтов. Шиллер стремился убедить Гете, что великая цель гуманизации общества требует не только интуиции, но и сознания, чтобы чувство и разум слились в едином стремлении.

Не скрывая различия их натур, Шиллер указал на общность цели, к которой они могли бы идти каждый своим путем, воспринимая друг от друга недостающее каждому. Гёте был рад, что Шиллер так глубоко понял его взгляд на жизнь и творческие стремления, он всем сердцем принял предложение заключить творческий союз. Вот его ответ Шиллеру:

«Ко дню моего рождения, который я отпраздную на этой неделе, не могло быть приятнейшего для меня подарка, чем Ваше письмо, в котором Вы дружеской рукой подводите итог моему существованию и своим участием поощряете меня к более ревностному, более живому применению всех сил... Теперь, когда мы взаимно уяснили себе, до чего мы в настоящее время дошли, мы тем беспрепятственнее сможем работать вместе» (XIII, 57—58).

Важнейшим памятником творческой дружбы двух гениев является их переписка. Личные вопросы занимают в ней мало места. Главное в письмах Гете и Шиллера — обмен мыслями об искусстве и о произведениях, над которыми они работали в то время. Особенно богаты мыслями письма Шиллера, чья склонность к теоретизированию нашла благодарный объект, ибо, по его мнению, Гете нуждался в осмыслении того, что было в его творчестве интуитивным. Шиллер принимал самое непосредственное участие в работе Гете над «Годами учения Вильгельма Мейстера», но особенно велика его заслуга в том, что он побудил Гете вновь приняться за «Фауста».

Оба ставили целью поднять духовный уровень народа, помочь образованным кругам общества в освоении передовых взглядов на общественную жизнь, природу и искусство. Шиллер предпринял издание журнала «Оры», затем выпустил «Альманах муз». Гете редактировал «Всеобщую литературную газету» и издавал журнал по вопросам искусства «Пропилеи». Однако немецкую публику трудно было пробудить от умственной спячки.

В немецкой литературе конца XVIII века было много посредственных публицистов и философов, держав-

шихся за отжившее, препятствовавших новому в немецкой литературе. Задумав очистить авгиевы конюшни литературы, Гете и Шиллер написали с тысячу сатирических двустий «Ксений» (маленькие подарки), как они называли их в подражание римскому сатирику Марциалу. Писали они их часто вместе: один — первую строку, второй довершал эпigramму, поэтому индивидуальное авторство трудно различимо и их печатают в сочинениях обоих классиков.

В 1797 году опубликованы были только четыреста эпigramм, но и их оказалось достаточно, чтобы вызвать бурю в немецком литературном мире. «Ксений» привлекли к Гете и Шиллеру мало сторонников, врагов они приобрели благодаря им гораздо больше.

Два больших произведения Гете, написанные в годы дружбы с Шиллером, — «Герман и Доротея» и «Внебрачная дочь» — уже рассмотрены раньше. Они были опытом применения к художественному творчеству теоретических взглядов, выработанных Гете в тот период. Мнение Шиллера о том, что Гете уделял недостаточное внимание теории, было не вполне обоснованным. Когда он познакомился с Шиллером, тот не мог знать теоретических выводов, которые сделал во время итальянского путешествия Гете. В главе о путешествии по Италии приведены высказывания Гете, свидетельствовавшие об отказе от поэтики «бури и натиска» и поисках новой основы для творчества. Сказалось это и в произведениях, завершенных в Италии и вскоре после возвращения в Германию. «Ифигения в Тавриде», «Торквато Тассо», «Римские элегии» положили начало новому направлению в творчестве Гете и в немецкой литературе — «веймарскому классицизму».

3

Сущность нового направления отнюдь не сводилась к восстановлению нормативной поэтики классицизма XVII—XVIII веков. Гете, а вместе с ним и Шиллер, как бы перешагивая через века, обращался как к образцу и источнику вдохновения к жизнелюбивому и гармонически прекрасному искусству Эллады.

В отличие от искусственности, характерной для классицизма XVII—XVIII веков, Гете и Шиллер стремились возродить на новой жизненной почве животвор-

ный дух античности. Для этой цели подходили не только античные сюжеты и герои, хотя Гете использовал немало греческих мифов в произведениях тех лет. Задача состояла в том, чтобы современный жизненный материал обработать в духе классической гармонии.

«Веймарский классицизм» Гете и Шиллера представлял собой художественный эксперимент, глубоко противоречивый в своей основе: попытку возродить красоту и гармонию в мире, полном безобразия и дисгармонии. Оба поэта вложили немало сил и в развитие теории этого направления, и в создание произведений, более или менее соответствовавших разработанной ими программе.

В годы творческого содружества с Шиллером Гете уделял большое внимание эстетике и теории искусства, внося свой вклад в формирование принципов «веймарского классицизма».

Если в период «бури и натиска» Гете утверждал необходимость непосредственного единства искусства и природы, то теперь он решительно меняет свой взгляд: «Природа отделена от искусства огромной пропастью, которую без внешних вспомогательных средств не может преступить даже гений» (10, 35). Художник должен прежде всего постигнуть предмет, изображаемый им. С этой целью он расчленяет его и открывает его сокровенную сущность, а затем воссоздает постигнутое им в образах обобщенных и символических.

Приведенные здесь слова взяты из «Введения» в первый номер журнала «Прописи» (1798). Гете так определил в нем свое понимание искусства и задачи художника: он должен быть «наделен одинаковым умением проникать в глубь вещей и в глубь собственного духа и... соревнуясь с природой, творить нечто духовно органическое, придавая своему произведению такое содержание, такую форму, чтобы оно казалось одновременно естественным и сверхъестественным» (10, 35). Он и сам следовал по этому пути в своем поэтическом творчестве. Новая позиция Гете получила выражение в его безоговорочном суждении: «Подлинный художник, диктующий законы искусству, стремится к художественной правде, тот же, который не подозревает об этих законах и следует только слепому влечению, стремится к натуральности; первый возносит искусство на вершину, второй — низводит на самую низкую ступень» (10, 41). Вместе с тем Гете выступает теперь за четкое

разграничение разных видов и жанров искусства. Не отрицая известную тенденцию к растворению их друг в друге, Гете, однако, решительно заявляет: «...но в том-то и заключается долг, заслуга и достоинство истинного художника, что он должен уметь проводить границу между той областью искусства, в которой он работает, и всеми остальными, должен уметь воздвигать любое искусство, любой его жанр на его собственной основе и по мере возможности изолировать каждую художественную область» (10, 41).

Сходные мысли развивал Гете в диалоге «О правде и правдоподобию в искусстве» (1798), где он выступает против натуральности и внешнего правдоподобия, во имя той высшей правды жизни, которую искусство способно выразить именно тогда, когда отказывается от простого правдоподобия. Художественное произведение — не копия природы. «Так как в нем сведены воедино объекты, обычно рассеянные по миру, и даже все наиболее пошрое изображается в его подлинной значительности и достоинстве, то оно стоит над природой» (10, 62—63). Не верность природе, а *художественная правда* становится теперь ведущим принципом эстетики Гете.

Такое искусство, однако, требует и соответствующего зрителя. «Оно поддается восприятию только духа, зачатого и развившегося в гармонии, а тот, в свою очередь, находит в произведении нечто прекрасное, законченное в себе и вполне соответствующее его природе... Подлинный любитель видит не только правду изображаемого, но также и превосходство художественного отбора, духовную ценность воссоединенного, надземность малого мирка искусства; он чувствует потребность возвыситься до художника, чтобы полностью насладиться произведением, чувствует, что должен покончить с рассеянной жизнью, зажить одной жизнью с произведением искусства, снова и снова созерцать его и тем самым вступить в более возвышенное существование» (10, 63).

Здесь перед нами образец диалектики Гете. Сначала искусство должно подняться над природой, чтобы постигнуть высшую, художественную правду жизни, но это возвышение есть только одна из ступеней пути; пройдя ее, искусство возвращается к жизни; оно настолько обогащает человека духовно, что помогает ему начать жить по-новому. Такова глубокая идея, выра-

женная здесь Гете. Она связана с нравственно-философской основой «веймарского классицизма», которая получила наиболее ясное выражение у Шиллера.

4

Период дружбы Шиллера и Гете приходится на самое тяжелое для обоих писателей время. Французская революция не оправдала надежд на возникновение царства разума. Германия оставалась в прежнем отсталом и раздробленном состоянии. Перспектив на улучшение социальных, политических и культурных условий не было видно. Ни Гете, ни Шиллер не могли примириться с положением, в которое их поставило неблагоприятное развитие истории.

Идеалом обоих оставалась свобода, понимаемая в общем, как та форма существования, когда человек может жить в достойных его условиях. Великие идеи Разума и Просвещения сохранялись в сознании Гете и Шиллера, но реального пути к осуществлению своего идеала они не видели. А надо было жить! Природа наделила каждого из них огромной творческой потенцией, но для обоих недостаточно было осуществить себя в художественном творчестве. Передовая культура XVIII века воспитала в них сознание неразрывной связи личности со всем человечеством.

Поиски выхода из сложившегося положения привели Шиллера к созданию теории «эстетического воспитания человека» — теории совершенно утопической и идеалистической по своему характеру, но было бы крайне несправедливо не заметить при этом истинного благородства побуждений, руководивших великим поэтом. Ему, как и Гете, надо было сохранить себя, свой богатый духовный мир, найти способ существования в обстановке, в которой все честные люди задыхались от недостатка чистого воздуха свободы и культуры.

Но как уберечься художнику от порочности своего времени, окружающей его со всех сторон? — вот мысль, терзавшая Шиллера и Гете. Ответ Шиллера гласил: надо презреть суждения этого мира. Сфера действительности отводится рассудку. Художник же должен стремиться к рождению идеала из союза возможного с необходимым. «Пусть он запечатлеет это в иллюзии и в правде, запечатлеет в игре своей фантазии и в серьезно-

сти своих созданий, пусть выразит во всех чувственных и духовных формах и молча бросит в бесконечное время»¹. Так рождается идея «царства эстетической видимости».

Обращаясь к истории, Шиллер вспоминает, что во времена Нерона и Коммода «человечество лишилось своего достоинства, но искусство спасло его и сохранило в полных значения камнях; истина продолжает жить в иллюзии...»². Необходимо внутренне противостоять мерзости окружающего мира. Шиллер советует молодому человеку, решившему посвятить себя искусству: «Воспитывай победную истину в стыдливой тиши своего духа и вынеси ее из себя в виде красоты, чтобы не только мысль преклонялась пред ней, но и чувства охватывали бы любовно ее явление. И чтобы не пришлось ей брать с действительности образец, который ты должен дать, не вступай в опасное знакомство с действительностью ранее, чем будешь уверен в идеальном содержании своего сердца. Живи со своим веком, но не будь его творением: служи своим современникам, но тем, в чем они нуждаются, а не тем, что они хвалят»³.

Как может искусство возвысить человека, если его окружает убогая действительность и сам он поддался ее влиянию, погряз в мелких интересах, подпал под влияние дурных вкусов? Разделяя с Гете веру в человека, Шиллер продолжает свои советы о том, как должен художник относиться к людям: «Представляй себе их такими, какими они должны быть, если ты желаешь на них влиять, но представляй себе их такими, какие они есть, если тебе придется действовать за них»⁴. Иначе говоря, хорошо представляя себе реального человека, надо апеллировать к лучшему в нем. «Изгони из их наслаждений произвол, легкомыслие, грубость, и таким путем ты незаметно изгонишь это из их действий и, наконец, из помышлений. Где бы ты ни встретился с ними, схвати их благородными, величественными и одухотворенными формами, огороди их отовсюду символами совершенного, пока наконец видимость не победит действительность и искусство — природу»⁵.

Такова программа, намеченная Шиллером и приня-

¹ Шиллер Ф. Собр. соч., т. 6, с. 276—277.

² Там же, с. 276.

³ Там же, с. 278.

⁴ Там же.

⁵ Там же.

тая Гете, ибо он своими путями пришел к тому же. Этому стремлению к идеалу немецкая литература обязана появлением ряда выдающихся поэтических произведений. Их цель, как мы видим, — воспитание человека для свободной жизни.

Конечно, идея Шиллера и Гете была утопической. Они пытались воспитать свободного человека в условиях несвободы. Но назвать идею совершенно бесплодной тоже нельзя. И не только потому, что плодом ее были прекрасные произведения литературы, но и потому, что книги Гете и Шиллера оказывали реальное воздействие как на современников, так и на следующие поколения. История подтвердила, что человечеству нужны идеалы, и мысли о том, как жить, как остаться или стать человеком в условиях, мешающих этому, отнюдь не бесполезны. У человека одна жизнь, и он хочет прожить ее по-человечески, несмотря на все препятствия. Это глубоко волновало обоих писателей. Гете давно замыслил произведение о человеке, рвущемся из оков мещанской жизни. Теперь эта идея осветилась новым светом. Так родился роман «Годы учения Вильгельма Мейстера».

«ГОДЫ УЧЕНИЯ ВИЛЬГЕЛЬМА МЕЙСТЕРА»

1

Работа над романом растянулась на двадцать лет. Как мы знаем, первоначально Гете задумал «театральный роман» и писал его с 1776 по 1782 год, затем отложил рукопись в сторону. Он вернулся к ней лишь лет через десять, в 1793 году. Книга была закончена и появилась в свет в 1795—1796 годах.

Берясь за прерванную работу, Гете основательно изменил первоначальный замысел. Вильгельм утратил черты штурмерского гения и стал обыкновенным молодым человеком из бюргерской среды, лишенным всяких признаков титанизма. Осталась только его изначальная любовь к сцене. Но теперь и театр становится лишь ступенью на жизненном пути героя. Если раньше театр в глазах Вильгельма был средоточием жизни, то теперь подлинная жизнь начнется для него после того, как он расстанется со сценой для более широкой практической деятельности.

Герой «Театрального призвания Вильгельма Мейсте-

ра» рано сложился как личность и более или менее последовательно стремился к поставленной себе цели. Новый Вильгельм Мейстер от прежнего отличается тем, что он проходит довольно долгий путь развития, на протяжении которого и формируется его личность.

Таковы главные различия между «Театральным призванием» и новым романом, уже самое название которого намекало на его идею, — «Годы учения Вильгельма Мейстера». Как известно, в средневековую эпоху всякий, стремившийся стать мастером какого-нибудь ремесла, проходил долгий путь: сначала был учеником, затем подмастерьем и, перед тем как достичь высокого звания мастера, должен был постранствовать, совершенствуя свое умение. Значительные элементы цехового строя еще сохранялись в Германии XVIII века, и читатели не нуждались в разъяснении смысла названия.

Изменилась и композиция романа. Если «Театральное призвание» последовательно раскрывает судьбу героя с детских лет, то в «Годах учения» Гете сразу вводит читателя *in medias res* (в суть дела), начиная повествование с рассказа о любви Вильгельма к актрисе Мариане. О детстве герой потом рассказывает возлюбленной сам, тогда как в «Театральном призвании» это излагается устами автора. Сокращено было изображение быта бродячей труппы, возглавляемой госпожой де Ретти, и сама она исчезла со страниц романа.

Для читателей, впервые знакомившихся с Вильгельмом Мейстером, роман о нем был неожиданным поворотом в литературном развитии Гете. Только немногие друзья знали «Театральное призвание». Широкой публике оно не было известно. «Годы учения Вильгельма Мейстера» — первый роман Гете, появившийся в печати после «Страданий юного Вертера», более чем двадцать лет спустя. От Гете ожидали героя примерно такого же характера, как Вертер, однако новый герой и роман о нем ничем не напоминали нашумевшую книгу о влюбленном самоубийце.

Различие особенно чувствовалось в языке. Повествование велось спокойным, размеренным тоном. Ясная, классическая проза Гете тех лет совсем не похожа на эмоциональный язык писем Вертера с их отрывистыми фразами, частыми восклицаниями. Да и сам роман был другим, он совсем не походил на взволнованную, страстную исповедь. Рассказчик излагал судьбу героя ровным тоном, точно описывая происшествия; душевные

состояния героя изображались со стороны, временами не без иронии.

«Годы учения Вильгельма Мейстера» знаменовали возврат Гете к распространенной форме романа XVIII века — к роману большой дороги, изобилующему внешними событиями и приключениями, нередко оказывающимися опасными для героя. Однако сходство было чисто внешним. Классический роман большой дороги у Филдинга, Смоллета и других английских мастеров этого жанра изображал героя с характером, определенным уже с самого начала. Приключения и испытания обогащали лишь жизненный опыт, но душевное состояние героя, в сущности, оставалось неизменным.

«Годы учения Вильгельма Мейстера» вобрали и другую разновидность жанра, тоже получившую развитие в XVIII веке, — воспитательный роман, традиция которого шла от «Телемаха» Фенелона и в Германии была представлена в творчестве старшего современника Гете — Виланда, написавшего «Историю Агатона» (1766—1767). Вильгельм Хайнзе (Гейнзе) подготовил почву для Гете первым немецким романом о художнике «Ардингелло, или Блаженные острова» (1787). Нельзя не отметить значительные элементы нравоучительного семейно-бытового романа, вкрапленные в ткань произведения. Наконец, Гете знал «Антоня Ризера» (1785—1790) Карла Филиппа Морица, автобиографический роман о судьбе молодого бюргера, отмеченный глубоким психологизмом. Словом, у Гете не было недостатка в предшественниках, но только он один синтезировал роман большой дороги, воспитательный, психологический и роман о художнике, создав своего рода универсальное произведение.

Современники по-разному встретили книгу. Поколение, близкое ему по «буре и натиску» — Гердер и Якоби в первую очередь, — отнеслось к новому произведению Гете неприязненно. Гердера возмутила фривольность ряда эпизодов романа. Друг Шиллера Кернер и сам Шиллер, а также филолог и литератор Вильгельм Гумбольдт приветствовали творение Гете. Шиллер вообще принимал деятельное участие в работе Гете над произведением. Он читал его в рукописи по мере того, как возникали отдельные части, и тщательно разбирал их, иногда давая творческие советы.

Шиллеру была близка главная идея произведения. Как мы знаем, он бежал от убожества немецкой дей-

ствительности в царство эстетической видимости, но не затем, чтобы замкнуться в нем, уйдя от реального мира. «Письма об эстетическом воспитании человека» утверждали задачу подготовки живых сил нации к активным делам через воспитание чувства прекрасного. Герой Гете проходит в романе стадию увлечения искусством, но от художественной деятельности переходит к практической.

Мы лишены, к сожалению, возможности подробно представить все суждения Шиллера о «Годах учения Вильгельма Мейстера», заключающие в себе глубокие мысли о содержании и форме романа. Его главный смысл он четко выразил в письме к Гете от 8 июля 1796 года: «Если бы мне пришлось сухо обозначить цель, к которой наконец приходит Вильгельм после долгого ряда заблуждений, то я бы выразился так: «Он переходит от бессодержательного и неопределенного идеала к определенной и деятельной жизни, но так, что сила идеализации не потерпела в нем ущерба»¹. Шиллер с полным основанием говорил о композиции книги как о тонко слаженном механизме, был восхищен умелым сцеплением событий, всегда имевшим глубокий смысл. О заключительной, восьмой книге романа он писал: «Как вам удалось снова так тесно сдвинуть столь широко раскинутый круг, место действий, лиц и событий? Он предстает нам как прекрасная планетная система; одно не может быть без другого, и только итальянские фигуры, как призрачные кометы, и такие же жуткие, связывают эту систему с системой отдаленной и большей»².

Столь же горячо приветствовал роман Фридрих Шлегель, глава и теоретик иенской группы писателей, положивших начало новому литературному направлению — романтизму. Он настолько восторгался романом, что заявил: «Французская революция, наукоучение Фихте и «Мейстер» Гете — величайшие тенденции нашего времени»³. Есть революции, совершающиеся не столь громогласно, как политический переворот во Франции, пояснял Ф. Шлегель, но тот, кто не понимает этого, тот не поднялся до постижения истории чело-

¹ Шиллер Ф. Собр. соч., т. 7, с. 416.

² Там же, с. 400.

³ Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика, т. 1. М., 1983, с. 300.

вечества, которая творится не только на полях сражений, но также в сфере мысли и творчества.

Ф. Шлегель увидел в «Годах учения Вильгельма Мейстера» произведение, полное поэзии, искусства вообще. «Если мы посмотрим на любимые темы всех разговоров и всех случайных обстоятельств и на излюбленную связь всех событий, людей и их окружения, — писал он в своем разборе романа, — то нам бросится в глаза, что все вращается вокруг театра, представления, искусства и поэзии»¹. Более того, «в замысел поэта», по мнению Шлегеля, «входило дать законченную теорию искусства»².

Не случайно из всех искусств Гете выбрал для своего романа театр. Как замечает Ф. Шлегель, «мир актеров должен был стать окружением и основой целого, потому что именно это искусство является не только самым многосторонним, но и самым общительным среди всех искусств и потому что здесь, по преимуществу, соприкасаются поэзия и жизнь, эпоха и мир...»³.

В одном из своих «Критических фрагментов» Ф. Шлегель заявил: «Тот, кто надлежащим образом охарактеризовал бы «Мейстера» Гете, сказал бы тем самым, чего наше время требует от поэзии»⁴. Чего же именно? На это теоретик романтизма дал такой ответ: «Романтическая поэзия — это прогрессивная универсальная поэзия. Ее предназначение не только вновь объединить все обособленные роды поэзии и привести поэзию в соприкосновение с философией и риторикой. Она стремится и должна то смешивать, то сливать воедино поэзию и прозу, гениальность и критику, художественную и естественную поэзию, делать поэзию жизненной и общественной, а жизнь и общество — поэтическими, поэтизировать остроумие, а формы искусства насыщать основательным образовательным материалом и одушевлять их юмором. Она охватывает все, что только есть поэтического, начиная с обширной системы искусства, содержащей в себе, в свою очередь, множество систем, и кончая вздохом, поцелуем, исходящим из безыскусной песни ребенка. Она способна настолько теряться в изображенном, что можно подумать, будто характери-

¹ Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика, т. 1, с. 322.

² Там же.

³ Там же, с. 322—323.

⁴ Там же, с. 288.

стика всевозможных поэтических индивидов — это все для нее. И все же нет никакой другой формы, более пригодной для полного выражения духа автора, так что некоторые художники, желавшие всего лишь написать роман, изображали при этом и самих себя. Только она, подобно эпосу, может стать зеркалом всего окружающего мира, образом эпохи»¹.

Ф. Шлегель, создавая свое определение романтической поэзии, не называет Гете, но, спросим себя, какое еще произведение того времени соответствует данной характеристике, как не «Годы учения Вильгельма Мейстера»? Это не означает, конечно, что роман Гете является в подлинном смысле выражением романтической эстетики. Ф. Шлегель, несомненно, имел перед своим мысленным взором «Мейстера», когда искал черты, определяющие своеобразие романтизма, но всего содержания романа он далеко не исчерпал. Тем не менее с ним можно согласиться, когда он говорит, что роман такого рода способен стать зеркалом мира и образом эпохи. К «Годам учения Вильгельма Мейстера» такое определение подходит в большой мере.

Другой зачинатель немецкого романтизма — Новалис сначала тоже приветствовал роман, но затем переменил свое мнение о нем и пришел к выводу: «В основе своей это несносная и вздорная книга — такая претенциозная и жеманная, и что касается общего характера, — в высшей степени непоэтическая, как ни поэтично изложение. Это сатира на поэзию, религию и т. д... «Вильгельм Мейстер», собственно говоря, это «Кандид», направленный против поэзии»².

Если для Шлегеля нет лучшего образца истинно романтического искусства, чем «Годы учения...», то Новалис видит в романе нечто совершенно враждебное романтизму. Он не мог не признать, что в романе Гете есть поэтичность, но он отверг в нем все выходящее за пределы поэзии и обращенное к действительности.

2

«Годы учения Вильгельма Мейстера» — поистине всеобъемлющее произведение как в идейном, так и в

¹ Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика, т. 1, с. 312.

² Литературная теория немецкого романтизма. Под ред. Н. Берковского. Л., 1934, с. 143.

художественном отношении. Читатель то находится в реальном мире, в Германии середины XVIII века, то оказывается вознесенным в сферу таинственного; то он купается в пошлой повседневности, то оказывается на высотах чистого духа. В повествовании постоянно происходят изменения тональности: оно бывает объективным, серьезным, но нередко насквозь проникнуто иронией, заставляющей почувствовать, что сказанное не следует понимать буквально.

В литературоведении установилась традиция рассматривать «Годы учения Вильгельма Мейстера» как воспитательный роман. Но, анализируя роман под таким углом зрения, чрезвычайно сужают его смысл и значение. Гораздо ближе к истине мнение Ф. Шлегеля, который, говоря о «Годах учения Вильгельма Мейстера», вспомнил эпос, способный быть зеркалом всего окружающего мира и зеркалом эпохи.

И действительно, в этом произведении предстает вся Германия, ее маленькие города, небольшие селения, дороги, постоялые дворы при них, замки, гостиницы, дома обывателей; все эти места населены их обычными жителями: купцами, горожанами; встречаются и высокопоставленные лица — представители знати; но есть и всякий мелкий люд и скитальцы без постоянного пристанища — бродячие циркачи и актеры. Картина была бы неполна, если бы не было и разбойников, но не романтических, шиллеровских, а самых обыкновенных, а уж где есть разбойники, там не обходится и без полиции.

Пестрый разнообразный фон, на котором разыгрывается история Вильгельма, придает реальность всему происходящему с героем и окружающими его людьми. В этом романе главные события разворачиваются в подлинном мире, среди людей, вещей, житейских обстоятельств. Но пространных описаний нет. Описания лаконичны, точны, выразительны без той назойливости, которая утомляет в произведениях, стремящихся дать читателям как можно более полное представление об обстановке, в которой происходит действие. Повествовательный принцип здесь другой.

Перед нами роман-путешествие, и читатель движется вместе с героем по городам и полям Германии.

Меняется не только вид местности, но и характер быта. Герой видит, как по-разному живут люди, и вместе с ним видят это читатели.

«Годы учения Вильгельма Мейстера» — роман большой дороги, в котором немало смешного, комического, но есть и трагические мотивы. Трагическое, однако, не окрашивает в такой мере все действие, как в первом романе Гете. Здесь оно имеет эпизодический характер.

Рядом с монодрамой Вертера «Годы учения Вильгельма Мейстера» Гете — произведение, поражающее не только обилием внешних происшествий, но и разнообразием человеческих чувствований. Одних любовных историй не перечесть. И каждая непохожа на остальные. Несомненно, здесь нет такого исчерпывающего анализа душевных состояний одного героя, как в «Страданиях юного Вертера», но трагических любовных историй здесь по меньшей мере четыре — судьбы Марианы, Аврелии, Миньон¹, арфиста.

Внешние обстоятельства описываются бегло, очертания мест действия нарисованы эскизно, переживания многочисленных персонажей раскрываются немногословно. Многие из этих историй сами могли бы составить сюжет отдельного романа.

Судьба Вильгельма далеко не исчерпывает глубокий идейный смысл произведения. Вильгельм больше, чем другие, стоит (точнее, движется) в центре романа. Многие критики понимают роман как историю духовного развития Вильгельма. Его путь действительно раскрывается перед нами гораздо полнее, чем пути других лиц. Но даже Вильгельм не является героем в том смысле, в каком это, безусловно, можно сказать о Вертере.

«Годы учения Вильгельма Мейстера» больше чем роман о Германии, шире чем роман о духовном росте Вильгельма Мейстера — это роман о жизни во всем ее многообразии.

Вильгельм отличается от прежних героев Гете. В нем нет титанизма, стремления к абсолюту. Он — средний интеллигентный молодой человек, который тяготеет своей узкой мещанской средой и ищет такой жизни, которая удовлетворила бы высоким потребностям человеческого духа — в той мере, в какой они ему доступны. Поэтому в романе по меньшей мере два плана: жизнь и приключения Вильгельма, сопровождающиеся его духовным ростом, и различные формы действительности, а также сопряженные с ними формы человеческой деятельности.

¹ О написании этого имени см. примеч. к с. 216.

Первая стадия жизни героя проходит под знаком конфликта между узким застойным бюргерским бытом, проникнутым коммерческим духом, и стремлением Вильгельма посвятить себя искусству, а именно — театру.

Этот конфликт получает законченное выражение в беседах и особенно в письмах молодого купца Вернера и Вильгельма. Дружья с детства, они в корне разошлись в понимании целей жизни. Вернер считает увлечение Вильгельма театром затянувшейся детскостью (как и в «Театральном призвании»), любовь к сцене началась у героя с кукольного театра, подаренного ему в детстве). Вернер — настоящий апологет буржуазной коммерции и видит в ней наилучшее приложение духовных сил человека: «...я не знаю человека, чей кругозор был бы шире, должен быть шире, нежели кругозор настоящего коммерсанта. Сколь многому учит нас порядок в ведении дел! Он позволяет нам в любое время обозреть целое, не отвлекаясь на возню с мелочами. Какие преимущества дает купцу двойная бухгалтерия! Это одно из прекраснейших изобретений ума человеческого, и всякому хорошему хозяину следует ввести ее в свой обиход» (7, 30).

У Вернера любовь к коммерции обусловлена не просто расчетом. Он так же любит свое дело, как его друг любит искусство. Коммерция, считает Вернер, воспитывает нравственный дух человека, ибо в делах бывают свои драмы, может случиться неудача, но толкового хозяина она не испугает: «...он сразу же прикинет — сколько скопленных барышей может положить на другую чашу весов» (7, 31). В коммерции, по его словам, «найдется применение самым разнородным способностям ума» (7, 31).

Коммерция — великое благо, ибо она удовлетворяет жизненные потребности человечества: «...взгляни на естественные и искусственные продукты всех частей света, заметь себе, как один вслед за другим они становились предметами необходимости. И как же радуешься, когда, не пожалев стараний, разведаете, на что сейчас самый большой спрос, что трудно достать, а что и во все пропало, и можешь легко и быстро доставить каждому то, что ему потребно, предусмотрительно сделав запас, так что каждое мгновение этого грандиозного кругооборота приносит тебе прибыль. На мой взгляд, это

великое наслаждение для человека с головой» (7, 31). И в заключение: «Ничтожнейший товар, воспринятый в совокупности со всей торговлей в целом, не покажется тебе ничтожным, потому что и он приумножает оборот, каким питается твоя жизнь» (7, 31).

Такова эстетика, этика и философия истинного буржуа!

Глубина социального мышления Гете проявляется и в том, что он делает Вернера сознательным представителем своего класса, противостоящего дворянству. «Сильные мира сего захватили всю землю и пребывают в изобилии и роскоши. Малейший клочок земли в нашей части света уже стал чьим-то владением...» (7, 32). У способного бюргера, полагает Вернер, две возможности. Одна из них — стать чиновником в государстве, где господствуют феодальные владельцы земли, что значит покориться им. Другая — коммерция, и она — единственный путь выбиться в люди при существующем строе жизни, приобрести состояние, дающее независимость от сильных мира сего.

Показав Вернера не мелким, расчетливым дельцом, а коммерсантом широкого, можно сказать, мирового размаха, приведя его доводы о пользе торговли, Гете дает тут же образчик своей иронии: «Совершенствуя свой практический ум в общении с Вильгельмом, Вернер привык думать о своем ремесле и своих делах в возвышенном духе и не сомневался, что имеет на это большие права, нежели его столь понятливый и почитаемый друг, который, как казалось ему, полагал не в меру большую цену и отдавал свою душу чему-то совсем неосновательному» (7, 32). Ирония Гете еще больше очевидна в подлиннике, где сказано, что Вильгельм придавал слишком большую «стоимость и вес» самому нереальному в мире.

Доводы Вернера не действовали на Вильгельма. Но когда он поверил в измену любимой Марианы, он было оставил театр, ибо сначала эти два увлечения настолько сливались, что он мечтал жить с Марианой и вместе с ней работать в театре. Разочарованный Вильгельм попробовал следовать заветам друга и занялся коммерческими делами, но надолго его не хватило, случай опять свел его с актерами, и он примкнул к странствующей труппе. Его настигло письмо Вернера, призывавшего друга одуматься и вернуться к настоящему делу. Вильгельм обстоятельно ответил ему, и его письмо

явилось важным актом самосознания героя. До сих пор он говорил больше о том, что чувствовал, о том, к чему стремился. Теперь мы узнаем от него: с юных лет его смутной мечтой, его целью было, как он говорит, «достичь полного развития самого себя, таков, как я есть» (7, 236).

В самом ли деле это было так? Безусловно, осознанного стремления такого рода у Вильгельма не было. Но, достигнув определенной ступени развития, он пришел к выводу: если был смысл в его метаниях и исканиях, то лишь потому, что он издавна «смутно» искал возможности развить все свои способности.

То, что Вильгельм вывел из собственного жизненного опыта, было, как известно, идеей гуманистов эпохи Возрождения. Вильгельм мог этого не знать, но сам Гете был вполне осведомлен об этом главном положении философии европейского гуманизма, воспринятом и просветителями XVIII века. Однако гуманисты Возрождения не распространяли свой принцип на всех людей. Их идеал был аристократически окрашен. Всестороннее развитие в те времена могло быть доступно лишь высшим слоям общества. Недаром итальянский гуманист Бальдассаре Кастильоне воплотил свой идеал в образе Придворного, как и называлась его книга (1528). Гете раздвигает сословные рамки. У него к полноценному и всестороннему развитию способностей стремится молодой человек из буржуазной среды.

Вильгельм столь же остро, как и Вернер, сознает свое социальное положение. «Будь я дворянин,— пишет он другу,— спор наш быстро бы разрешился, но раз я всего лишь бюргер, мне надо избрать свой собственный путь...» Гете обнаруживает глубокое понимание немецкой действительности, когда вкладывает в уста своего героя мысли, которые он сам поистине выстрадал. «...В Германии только дворянину доступно некое всестороннее, я бы сказал, всецело личное развитие. Бюргер может приобрести заслуги и в лучшем случае образовать свой ум; но личность свою он утрачивает, как бы он ни исхищрялся... Дворянин лично, своей персоной, являет все, бюргер же своей личностью не являет и не должен являть ничего» (7, 237—238). Бюргеру оставлена только возможность «выполнять и производить», и раз это так, он может развить в себе лишь одну способность, и «уже заранее предreshено, что в самом его существе нет и не может быть гармонии» (7, 238).

И как заключение следует: «Виной в этом разделении не гордыня дворян и не покорность бюргеров, а единственно лишь общественный строй» (7, 238).

То, что было понято и образно воплощено в «Страданиях юного Вертера», здесь получило законченную и четкую социальную формулировку. Дело не в воле отдельных людей, а в социальном устройстве. А Вильгельм хочет стать полноценным человеком даже в таких неблагоприятных условиях; он прямо говорит: «...меня непреодолимо влечет именно к тому гармоническому развитию моих природных свойств, в котором мне отказано рождением» (7, 238). Занятия поэзией и театральная деятельность, как теперь кажется Вильгельму, открывают интеллигентному бюргеру возможность стать полноценной личностью. Поэзия удовлетворяет потребности «развить свой ум и вкус», дабы, наслаждаясь тем, без чего он не может обойтись, «мало-помалу научиться находить хорошим лишь по-настоящему хорошее и прекрасным — по-настоящему прекрасное» (7, 238). Поэзия содействует общему эстетическому развитию человека. Что же касается «театрального призвания» героя, то, как утверждает Вильгельм, «единственно в этой стихии дано мне свободно вращаться и развиваться. На подмостках человек образованный — такая же полноценная личность, как и представитель высшего класса» (7, 238).

Заметим, между прочим, что этот круг идей был в какой-то период близок самому Гете. Но мы поторопились бы, если бы приняли сказанное за «конечный вывод» мудрости Вильгельма. Таково его мнение на данной стадии развития, но ему предстоит еще долгий путь, чтобы проверить истинность своего убеждения.

4

Гете выразительно и живо описывает театральный быт в Германии середины XVIII века. Театр как вид развлечения лишь ненамного выше канатных плясунов, которых встречает Вильгельм. Это достаточно ясно показано в эпизоде прибытия актеров в замок графа, пригласившего их к себе. Слуги неприветливо принимают их, как если бы они были бродягами, и таково в самом деле было положение странствующих трупп. Театр, руково­димый Вильгельмом вместе с Мелиной, все время

находится на грани финансового краха. Лучше и крепче театральная труппа Зерло, подобная труппам больших городов того времени. Однако подлинно национальным такой театр не может стать. Но прежде чем Вильгельм придет к этой мысли, он переживет значительный момент в своем духовном развитии — встречу с Шекспиром, как то было и в жизни самого Гете. Мы помним, что поэзия была для Вильгельма важным средством образовать свой вкус и выработать истинное понятие о прекрасном.

В своем эстетическом развитии Вильгельм проделал путь, отчасти напоминающий путь самого Гете (любовь к французскому театру в юности, затем увлечение Шекспиром под влиянием Гердера), но таково было развитие вкуса не одного Вильгельма, а всей немецкой молодежи определенного времени. В одной из глав романа описывается, как Вильгельм с товарищами играют перед неким принцем, который, конечно же, является поклонником французского театра, но уже часть его приближенных стали приверженцами «монстров английской сцены» (7, 142). Когда Вильгельму советуют похвалить перед принцем Расина, чтобы показать себя в лучшем свете, Вильгельм произносит блистательную тираду, полную тончайшей иронии. Зная, как остро развито у него чувство социальной приниженности, мы поймем, какой глубокий смысл вложен в его восхваление великих французских поэтов-драматургов. «Можно себе представить, как особы знатного рода и высокого сана ценят сочинителя, умеющего столь совершенно и правдиво живописать выпавший им высокий удел. Корнель, осмелюсь сказать, изображал людей великих, Расин же — особ высокородных...» (7, 144). Он признает, что Расин и в образах лиц высокого звания «проникает в тайны человечества», но ему не нравится в великом поэте его принижение себя перед лицом монарха. Как мы помним, Вильгельм видел в человеке театра такую же полноценную личность, как и в любом представителе высшего класса.

Совсем иначе воспринимает Вильгельм Шекспира. Он говорит о нем примерно теми же словами, какими молодой Гете воспел его в речи «Ко дню Шекспира». В новом похвальном слове содержится, однако, новая мысль, важная в общем контексте романа. «Короткий взгляд, брошенный мною в шекспировский мир, — говорит Вильгельм после первого знакомства с творчест-

вом английского драматурга, — более чем что-либо побуждает меня поскорее внедриться в мир действительный, смешаться с потоком судеб, predeterminedенных ему, и когда-нибудь, если мне посчастливится, зачерпнуть в необъятном море живой природы несколько кубков и с подмостков театра излить их на алчущих зрителей моей отчизны» (7, 155).

В метафоре Вильгельма читается мысль об искусстве, касающемся самых глубинных вопросов жизни. Если Вернеру Вильгельм говорил о том, что театр может помочь его самоутверждению как личности, то здесь речь идет о роли театра в развитии самосознания народа.

Образцом глубоко жизненного произведения для Вильгельма является «Гамлет». Многие страницы романа рассказывают нам, как понимает Вильгельм великую трагедию Шекспира в целом, устами героя Гете раскрывает продуманность композиции пьесы, тогда еще казавшейся многим хаотичной. В этом была тем большая необходимость, что еще помнился недавний разбор Вольтером этой трагедии, которую великий французский просветитель оценил как произведение «пьяного дикаря». В романе дана очень интересная характеристика ряда персонажей, отдельных деталей пьесы.

Гетевский разбор «Гамлета» сыграл важную роль в истории понимания Шекспира. Он заложил основы философско-эстетической критики в трактовке Шекспира. Но при всем том понимание «Гамлета» отнюдь не является строго объективным. Это — гетевское толкование пьесы и характера ее героя. «Высказывания о «Гамлете», — как верно заметил Шлегель, — это не столько критика, сколько высокая поэзия. И разве может возникнуть что-нибудь иное, как не создание поэзии, если поэт созерцает и излагает какое-либо произведение»¹.

Рассмотрим же гетевскую трактовку «Гамлета» не в ее отношении к Шекспиру, а в связи с концепцией романа. Вспомним, что на протяжении его собственного развития Гете глубоко волновала проблема характера. Среди образов, созданных им, Вертер и Тассо выделяются как люди, которые при всей своей высокой духовности и творческих способностях к подлинной жизни не приспособлены. Жизнь ломает, сгибает их. Мир,

¹ Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика, т. 1, с. 329.

как он есть, побеждает их. В свете этого становится понятной характеристика Гамлета, вложенная в уста Вильгельма: «...мне ясно, что хотел показать Шекспир: великое деяние, тяготеющее над душой, которой такое деяние не по силам. Вот, по моему разумению, идея, проходящая через всю пьесу. Здесь дуб посажен в драгоценный сосуд, которому назначено было лелеять в своем лоне только нежные цветы: корни растут и разрушают сосуд... Прекрасное, чистое, благородное, высоконравственное создание, лишенное силы чувств, без коей не бывает героев, гибнет под бременем, которое ни нести, ни сбросить ему не дано...» (7, 199). Гамлет оказывается здесь сродни Вертеру. Во всяком случае, он — пример человека, не приспособленного к преодолению трудностей и препятствий. Искусство для Гете, как мы знаем, не просто образная иллюстрация нравственных положений. Оно раскрывает природу человека, и в этом его истинная поучительность. Познание Гамлета оказывается для Вильгельма средством преодоления собственных слабостей и сомнений. В его духовном воспитании образ, созданный Шекспиром, становится событием, этапом, стадией развития. Тем самым Гете раскрывает подлинный смысл и значение великих творений искусства для человека. Живя с ними, вживаясь в них, как проникал в личность Гамлета Вильгельм, он проходил своеобразную жизненную школу. Познавая Гамлета, он узнавал себя — отнюдь не в силу прямого сходства, а потому, что великое искусство учит понимать человека и жизнь в целом, не указуя перстом — будь таким или не будь таким.

«Гамлет» оказывается произведением особенно близким Вильгельму, потому что он, подобно герою Шекспира, тоже «не в меру склонен к сомнениям и колебаниям» (7, 465). Правда, они иного характера, чем у датского принца. Вильгельм решает задачу не мести, а выбора жизненного пути. Театр, искусство долго увлекали его, и он был убежден в своем художественном призвании. Постановка «Гамлета», в которой Вильгельм играл роль героя, была триумфом, но, достигнув этой вершины, Вильгельм на ней не удержался. Роль принца так удалась ему потому, что он играл себя. Но «кто умеет играть лишь самого себя, тот не актер» (7, 455).

Долго колебался Вильгельм, чему посвятить жизнь — сцене или практической деятельности. Выбор совершается в пользу последней. Но то, чем он занимается, не имеет ничего общего с коммерцией. Хотя Вернер убеждал Вильгельма, будто торговля имеет благую цель удовлетворить материальные потребности людей, Вильгельму было очевидно то, чего друг не высказывал: коммерческая деятельность сводится к накоплению личного богатства и имеет эгоистический характер. Эгоизм Вильгельму глубоко чужд.

За ним давно наблюдал некий таинственный незнакомец, внезапно появлявшийся и дававший знать о себе загадочным путем. Он беседовал с Вильгельмом, затем, не обнаруживая своего подлинного лица, взял на себя роль Призрака в трагедии Шекспира. В конце концов незнакомец оказывается аббатом, членом тайного Общества Башни. Вильгельм выясняет, что за ним давно уже наблюдали и теперь решили привлечь к участию в деятельности общества, ставящего себе благородную цель — содействовать утверждению гуманности.

Цель Общества Башни — помогать каждому человеку стать лучше, развить благородные стороны своей натуры. От членов Общества отнюдь не требуется подавления их естественных стремлений. Общество Башни — не монастырь, а своего рода школа жизни, помогающая людям понять самих себя и жить благородно и красиво.

Идейная квинтэссенция романа выражена в Наставлении, которое аббат вручает Вильгельму. Двойственность, пронизывающая весь путь героя — искусство и жизнь, — получает свое разрешение в сентенциях руководства Общества Башни.

В первой части Наставления говорится, что не всякому дано быть художником. Искусство требует служения, равно как и особого дара. «Редко открываем мы прекрасное, еще реже умеем его оценить. Нас манит высота, но не ступени к ней. Преподать художество можно лишь отчасти; художнику нужно оно целиком. Кто научился ему наполовину, постоянно ошибается и много говорит; кто овладел им полностью, тот занят делом, а говорит редко или погоды» (7, 408). Сходные мысли можно найти в суждениях самого Гете об искусстве. Любви к прекрасному, жажды самовыражения недостаточно; эти стремления приводят лишь к дилетан-

тизму, ненавистному Гете. Художник — мастер своего дела. Вильгельм, как мы знаем, не достиг этой степени владения искусством сценического перевоплощения. Поэтому эстетическая часть Наставления лишь подводит итог его ученичеству на театральном поприще.

Это отнюдь не означает, что искусству нет места в жизни. «Люди, даже самые лучшие, всегда ограничены... Только вся совокупность людей составляет человечество, только все силы, взятые вместе, составляют мир... Если кто-то способствует только прекрасному, а другой — только полезному, они лишь вместе составляют человека» (7, 456).

Из-за таинственного занавеса в комнате, где происходит посвящение Вильгельма в члены Общества, появляются люди, раздаются голоса, излагающие основные правила Общества. Вильгельм слышит поучение, касающееся его самым непосредственным образом: человека «не должно ограждать от заблуждений» и следует «даже допускать его полной чашей пить свои заблуждения» (7, 406—407). Обдумав сказанное, Вильгельм окидывает мысленным взором весь пройденный им путь и приходит к выводу: «...я искал образования там, где его не найдешь; я воображал, что могу развить в себе талант, к которому у меня не было ни малейших задатков!» (7, 407).

Вильгельм задается также вопросом: если столько людей тайно следили за ним, почему никто не помешал его неправильным поступкам? И в ответ на его мысли раздается голос: «Не обвиняй нас... Ты спасен, ты на пути к цели. Ни в одной своей глупости ты не расквесишься и ни одну не захочешь повторить, — лучший удел не может выпасть человеку» (7, 407).

Взгляд Гете на нравственность решительно отличается от строгой позиции моралистов. Школа жизни — сама жизнь. Она лучше всего учит человека. «Заблуждения» Вильгельма были годами его учения. Ему дают Наставление, которое проникнуто именно таким духом — учиться у жизни, в процессе деятельности, но, гласит Наставление, «действовать легко, мыслить трудно, претворять мысль в действие — нелегко» (7, 408). Активность свойственна нормальному человеку, но не сразу деятельность его приобретает осмысленный характер. Высшая форма жизни и состоит в одухотворенном бытии, но Гете имеет в виду отнюдь не рассудочное осмысление жизненного опыта. «Превыше всего

дух, что вдохновляет нас к действию, — сказано в Наставлении. — Действие постигается лишь духом и воспроизводится им. Никто не знает, что делает, поступая как должно (то есть следуя лучшим сторонам своей природы. — А. А.). Но недолжное мы всегда сознаем» (7, 408).

Итог размышлений Гете о нравственности ясно выражен в словах Вильгельма, когда он понял, что годы его учения подошли к концу: «О, сколь излишни строгости морали, раз природа любовно воспитывает нас такими, как нам надлежит быть. И сколь же нелепы требования бюргерского общества, которое сперва сбивает нас с толку и направляет по ложному пути, а затем требует от нас больше, нежели сама природа! Плохо то воспитание, которое разрушает действеннейшие средства воспитания подлинного и напоминает нам о конце, вместо того чтобы одарить нас счастьем еще на пути к нему!» (7, 413).

Гете, следовательно, сохранил просветительскую веру в благодать природы, в том числе природы человека. Мещанская мораль сковывает людей. Но одной природы недостаточно, ибо люди живут в обществе, а в нем практически есть выбор только между убожеством бюргерского быта и лоском аристократического образа жизни. На том этапе развития, когда жил Гете, цивилизация оставила лишь этот ограниченный выбор. Если природу следует дополнить культурой, то какая культура лучше? Через своего героя Гете делает выбор в пользу аристократической.

Здесь необходимо вспомнить спор Вильгельма с Вернером. В феодальной Германии бюргер, как мы знаем, не мог стать всесторонне развитым человеком. Приниженное общественное положение лишало его такой возможности. Она была открыта лишь дворянину, и вот какой отпечаток это накладывало на его личность: «Своего рода величавая грация в обыденных делах, беспечное изящество в делах серьезных и важных пристали ему, показывая, что он нигде и никогда не теряет равновесия. Он — лицо общественное, и, чем лучше выработаны его жесты, чем звучнее голос, чем ровнее и рассчитаннее все его поведение, тем совершеннее он сам... Дворянин лично, своей персоной являет все» (7, 237).

Здесь речь идет преимущественно о культуре поведения и внешнем облике человека. Гете они привлека-

ют, ибо внешняя раскованность — свидетельство внутренней свободы человека.

Духовная культура в высшем смысле не имеет у Гете четко выраженных сословных примет. Она в равной степени может быть присуща людям любого социального происхождения. В Общество Башни входят представители разных сословий — барон (дворянство), аббат (духовенство), в лице Вильгельма оно принимает в свое лоно бюргера.

Главным у Вильгельма было стремление свободно самоосуществиться. Оно могло воплотиться только в определенные жизненные формы и в ясно обозначенной писателем жизненной сфере.

Пробуждение чувства независимости у бюргера — исторически верная черта романа. Желая оставаться на почве действительности, вынужденный делать выбор между бюргерством и аристократизмом, герой, как и сам Гете, ищет внесословного, общечеловеческого решения проблемы нравственного развития. В понимании перспектив социального прогресса реализм уживается у Гете с идеализмом. Он верно рисует пробуждение самосознания бюргерства, но отсталость социально-экономических условий Германии мешает ему увидеть, по какому пути пойдет жизнь. Вместе с тем он сохраняет просветительские иллюзии. В силу всего этого внесословное решение проблемы приобретает у Гете утопический характер. Ни перспектив буржуазного развития, ни тем более появления на исторической арене новой, третьей силы Гете не видел и не мог видеть.

Гуманистическая идея полноценного развития человека наталкивалась в современной Гете Германии на непреодолимые препятствия. Даже такой человек, как Гете, не мог осуществить ее иначе, как став придворным герцога Веймарского. Для своего героя Гете искал более свободного образа жизни, но реально свободным мог быть лишь дворянин. Гете хотел, чтобы подобная свобода сочеталась органически с высшими проявлениями духовной культуры.

Роман полон происшествий разного рода — комических, драматических, даже трагических. Мы отвлеклись от них, чтобы выявить то, ради чего, как нам представ-

ляется, написан роман, — выявить идеи, волновавшие Гете.

Но кроме них в романе множество персонажей, почти каждый из которых по-своему интересен. Купцы Вернер и Норберг, служанка (и сводня) Барбара, неудачливый актер и театральный предприниматель Мелина, деловитый и предприимчивый антрепренер Зерло, умный и образованный аристократ Ярно, неверный возлюбленный Аврелии и друг Вильгельма Лотарио, наставник Общества Башни аббат и многие, многие другие оставляют более или менее заметный след в памяти читателя. Все они очень разные, каждый думает по-своему об обсуждаемых в романе предметах. Интересно следить за столкновением их мнений.

Но еще больше в романе женщин — самых разных. Можно сказать, что в этой книге Гете создал целую галерею женских образов и самую богатую во всем его творчестве серию любовных историй. Их главный герой обычно сам Вильгельм. Он переживает историю измены своей первой возлюбленной Марианы как трагедию, после которой с трудом возвращается к жизни. Потом оказывается, что он и особенно Мариана стали жертвами роковой ошибки. Поспешность, с какою Вильгельм поверил в измену возлюбленной, привела к ее трагической смерти. Но она оставила Вильгельму сына, и Гете дает читателям маленькую «историю Феликса-найденыша».

За Марианой следует Филина, тоже актриса, но иная по душевному складу. Веселая, как птичка, она порхает по жизни, меняя поклонников и сама увлекаясь. С нею Вильгельм пережил роман-флирт. Дружба связывала Вильгельма к актрисой Аврелией, пережившей неудачную любовь и трагически рано умершей. Самым кратким, пожалуй, был роман Вильгельма с графиней, роман платонический, ограничившийся одним поцелуем, но тоже вошедший в историю его познания жизни через любовь. Наконец, на пути Вильгельма появилась серьезная, приятная, уютная, созданная для семейной жизни Тереза, но не в ней нашел Вильгельм свой идеал... Однажды, когда на странствующих актеров напали разбойники и Вильгельм был ранен, ему встретился лекарь, и в то же время его взору предстала прекрасная амазонка. Она исчезла бесследно, и тщетно искал ее Вильгельм, но под конец романа они встретились, и тогда он понял, какая женщина ему более всего

нужна. Наталия — так зовут это женское совершенство — как тень проходит по роману, оставаясь мечтой Вильгельма, а когда она живая появляется перед ним, он имеет полную возможность убедиться в том, что ее внешняя красота сочетается с необыкновенной добротой, отзывчивостью и действенной любовью к людям. Однако, прежде чем обратиться к значению ее образа в романе, необходимо сказать о другой женской фигуре, важной для всего идейного замысла «Годов учения Вильгельма Мейстера».

7

После пятой части романа изложение событий, непосредственно связанных с героем, неожиданно прерывается вставной повестью «Признания прекрасной души», рукопись которой была дана для прочтения Вильгельму.

Рядом с другими женскими образами та, которая обозначена как «прекрасная душа», выглядит существом совсем иного мира. Все остальные женщины — мирские, светские существа. Одна «прекрасная душа», которая, как выясняется потом, приходилась теткой Наталии, удаляется от тревожностей обычной жизни. Она развивалась как все, пока в свой черед не созрела для любви. Через некоторое время, однако, «прекрасная душа» ощутила разлад между любовью земной и небесной. В двадцать два года она «познала свою душу» и убедилась: «...если она (душа. — А. А.) не была обращена прямым путем к богу, я оставалась холодна...» (7, 308). Это вызвало разрыв ее отношений с женихом.

Все житейские неприятности и беды она переносила благодаря тому, что всей душой общалась с богом. «Прекрасная душа» была далеко не одинока в своем обращении к нему: «Вообще в ту пору в Германии ощущалась своего рода тяга к религии» (7, 313—314), но то была не официальная религия, связанная с протестантской церковью, а религия гернгутеров, пиетистов, искавших бога в своей душе, а не в храмовой обрядности. Как мы знаем, в молодости Гете сам недолгое время был близок к этому движению и находился под влиянием подруги матери Сусанны фон Клеттенберг. Она-то и послужила прототипом «прекрасной души». Но, конечно, одних этих фактов недостаточно, чтобы объяснить

включение повести о ней в «Годы учения Вильгельма Мейстера».

Уже романы эпохи позднего Возрождения и, в частности, самый образцовый из них — «Дон Кихот» — включали наряду с основным повествованием вставные новеллы и своего рода маленькие романы. Филдинг, тщательно изучивший композицию романа Сервантеса, также использовал в «Истории Тома Джонса, найденныша» (1750) этот прием, причем подал пример, явно не оставшийся не замеченным Гете, введением в этот роман «Истории отшельника». Таким образом, с точки зрения композиционных принципов, принятых в романе XVIII века, Гете не только не совершил никакого нарушения, но следовал вполне почтенной традиции.

Как же связываются «Признания прекрасной души» с романом в целом? Конечно, по контрасту с теми многочисленными персонажами, особенно женского пола, жизнь которых представляет постоянную маелу, неудовлетворенность, поиски той возвышенной любви, которой можно без остатка, до конца отдать свое сердце. Те ищут земных возлюбленных, «прекрасная душа» нашла его в боге — не в его церковном обликии, а в пиетистском понимании. Для нее вера означает прежде всего обретение самой себя, она «отчетливо сознает, чего хочет, неутомимо совершенствуется, понимает, какие средства потребны для достижения... цели» (7, 332). Зная убеждения Гете, нетрудно понять, с каким сочувствием он относился к словам «прекрасной души»: «Как отрадно было мне теперь созерцать бога в природе, непреложно нося его в сердце...» (7, 340). Будучи больной, она, однако, не замкнулась в своих страданиях, а была полна любви и сочувствия к тем, кто в этом нуждался.

Идя своим путем, «прекрасная душа» пришла к тому же, к чему приходит затем и Вильгельм Мейстер, и он, подобно ей, становится поборником действенной любви к человечеству. Это и станет его «верой».

«Прекрасная душа» — образец внутренней гармонии, достигнутой на одном из возможных путей самовоспитания. Но в глазах Гете ее путь — не единственный. Возможен и путь к душевной гармонии без христианства, который был ближе самому Гете.

Живым воплощением мирской «прекрасной души» является Наталия. Она признает, что многим обязана

своей набожной тетке и аббату. Но она вполне светская женщина. Любопытно, однако, что, в отличие от Вильгельма, эстетическое начало не развито в ней, как она сама признается: «Многие люди крайне восприимчивы к красотам неодушевленной природы, на меня же они не оказывали действия, еще меньше, пожалуй, пленяли меня красоты искусства. Приятней всего мне было и остается по сей день, встретив в мире утрату или нужду, тотчас мысленно найти облегчение, замену, помощь» (7, 434).

Наталия чутка к судьбам обездоленных и остро чувствует социальное неравенство. «При виде нищего в лохмотьях,— рассказывает Наталия Вильгельму,— я вспоминала, сколько лишней одежды висит в шкафах моих домашних, и при виде детей, что чахли без присмотра и заботы, мне приходила на ум та или иная женщина, которая томится от скуки, живя в холе и богатстве; при виде того, как большая семья ютится в тесной каморке, я думала, что их следовало бы переселить в огромные хоромы богатых домов и дворцов. Этот взгляд на жизнь сложился у меня вполне естественно, а не в итоге всяких умствований...» (7, 434). Последние слова Наталии подчеркивают, что стремление к социальной справедливости является у нее врожденным, оно не идея, почерпнутая из книг или рассуждений, а непосредственное чувство. Такова ее душа. Она испытывает потребность опекать многих, умеет побудить их вовремя делать необходимое, повести к целям, которые они видят перед собой, только идут к ним неверными путями. Говоря об этих чертах своей сестры, Лотарио заключает: «Навсегда останется недостижимым образ действия, внушенный природой этой прекрасной душе. Да, она заслуживает чести быть названной так преимущественно перед многими другими, смею сказать, даже перед нашей благородной тетушкой, которая... была прекраснейшей натурой, какую мы только знаем в нашем кругу» (7, 502). Обе женщины, и старшая и младшая, являются образцом и уравновешенности и гармонии, достигаемой благодаря духовной силе, заложенной в самой натуре человека, многократно умножающейся в процессе жизненных испытаний.

Людам, в чьих душах царит гармония, в романе противопоставлены натуры дисгармоничные.

Самый прекрасный из всех образов книги — девочка Миньон. Она вся окружена тайной. Ее происхождение неизвестно, у нее нет родителей, она одинока в мире. На ее долю рано выпали тяжкие испытания, унижения, страдание. Вильгельм выкупил ее у странствующих канатоходцев, и она всем сердцем привязалась к нему. Благодарность за спасение, детская жажда покровительства старшего, привязанность постепенно переходит в другое, непонятное самой Миньон чувство. И среди разных проявлений любви, описанных в романе, самое трогательное, самое волнующее, проникающее в глубину души читателя чувство — это любовь юной Миньон. Каким волшебством создал Гете этот прелестный образ, трудно сказать. Миньон, может быть, самая поэтичная фигура среди всех, созданных Гете. Он и окружил ее поэзией. Ее песнь, полная тоски и томления, — «Ты знаешь край лимонных рощ в цвету» — определяет тональность описаний девочки. Чувства Вильгельма и других любящих в этом романе меркнут перед детской душевностью Миньон. В ней все значительно — каждый жест, каждое слово и особенно песни, которыми ее наделил Гете.

И как верно, что душа маленькой итальянки изливается именно в песнях. Их не много в романе, но каждая выражает важный этап ее судьбы, сначала — безрадостное детство и тоску по утерянному дому, потом возникновение любви, которую она хранит в тайне, муки неразделенного чувства и, наконец, предчувствие смерти —

Я покрасуюсь в платье белом,
Покамест сроки не пришли,
Покамест я к другим пределам
Под землю не ушла с земли...

(7, 425. Перевод Б. Пастернака)

В романе много отдельных элементов, которые можно счесть романтическими, — тайны, фигуры неизвестных, переодевания, загадочно появляющиеся записки, приключения на большой дороге, совпадения, роковые случайности, — но все это скорее игра в романтику. Подлинная романтичность возникает в романе с появ-

лением образа Миньон. Она — живейшее и прекраснейшее воплощение романтического томления.

Рядом с Миньон стоит другая романтическая фигура — мрачный арфист, страдалец, изливающий горе в меланхолических песнях об одиночестве, безысходной тоске, о том, что муки сердца — расплата за преступление. В чем состоит причина гложущей его душевной боли, читатель долго не знает, и лишь в конце романа раскрывается тайна арфиста, роднящая его с мрачными героями романтической литературы. Его грех в том, что он любил свою сестру, и плодом их кровосмесительной страсти явилась, как выясняется, Миньон. Над нею, таким образом, тяготеет проклятие греха родителей.

И Миньон, и арфист — самые трагические фигуры в романе — не потому, что у других нет печальной судьбы; Мариана и Аврелия тоже стали жертвами любовной драмы. Но в этом не было ничего рокового. В судьбах арфиста, любимой им не по-братски сестры, в судьбе Миньон ощущается, что над ними тяготеет нечто выходящее за рамки обычного, как если бы некие неземные силы ввергали их в пучину страданий. Каким контрастом оказывается появление Миньон и особенно арфиста среди обычных житейских треволнений, сопутствующих другим персонажам! Эти два образа — наиболее яркие свидетельства романтических веяний в «Годах учения Вильгельма Мейстера».

Но другими сторонами роман противостоял возникшей романтической школе. Его антибуржуазность, точнее антибюргерский характер, сочетается с просветительскими воспитательными идеями, в частности, со смутно выраженной идеей прогресса, в отличие от романтиков, считавших, что золотой век остался позади, в средневековье. Вместе с тем и Гете издавна, со времен «бури и натиска», был противником рассудочности и в своей враждебности рационализму смыкался с романтиками.

Во всем этом есть несомненная противоречивость. Как теоретик веймарского классицизма Гете строг и четок в формулировании принципов этого направления. Но как художник он сопротивляется любому догматизму, в том числе собственному. Своей универсальностью роман обязан не только способности Гете широко и всесторонне охватывать действительность и мир идей, но также и тому, что поэт сам искал не меньше, чем его герой. В руках такого художника, как Гете, само

искание становится эстетическим явлением, и яркий пример этого — «Годы учения Вильгельма Мейстера».

КЛАССИЧЕСКИЕ ЭЛЕГИИ И РОМАНТИЧЕСКИЕ БАЛЛАДЫ

1

Тот, кто стал бы судить о веймарском классицизме по «Герману и Доротее», мог бы подумать, что целью этого литературного направления было изображение мирного идиллического быта. Но ни Гете, ни Шиллер не имели этого в виду. В драмах Шиллера — «Дон Карлос», «Валленштейн», «Мария Стюарт», «Мессинская невеста», «Орлеанская дева», «Вильгельм Телль» — кипят страсти, идет борьба не на жизнь, а на смерть. Точно так же и Гете отнюдь не считал своей задачей изображение полного умиротворения.

Темой «идиллии» «Алексис и Дора» (1796) является любовная драма на фоне морской стихии. Элегия «Эфросина» (1798) проникнута глубокой скорбью по поводу кончины девятнадцатилетней актрисы Христианы Нойман, которую Гете пестовал в веймарском театре. Глубоким символизмом проникнут «Аминт» (1797) — элегия о том, как юноша стал срезать лозу, обвивавшую дерево, и дерево остановило его, сказав, что оно питает своими соками вьющееся вокруг него растение. Так изображена самоотверженная любовь, готовая отдать все силы любимому существу, нуждающемуся в поддержке.

Наиболее идиллический характер в прямом смысле слова имеет диалог в форме двустийший «Новый Павсий и его цветочница» (1797) — о любви художника и бедной продавщицы цветов.

Мысль о том, что искусство должно быть гармоничным, даже если оно изображает негармоничную жизнь, составляет главное содержание «Сонета» (1800):

Ведь если дух неистов вдохновенный,
Нам любо обуздать его цепями;
Пусть совершенными дарит трудами,
Хотя волнуем страстью дерзновенной.

(1, 256. Перевод М. Розанова)

Сама форма стихотворения говорит о вдохновении, обузданном цепями, — это сонет с его строгой композицией.

Подчиняя свой лирический дух формам классического стиха или другим твердым нормам, Гете не отказался и от песенных ладов. «Нежданная весна» (1801) напоминает лирику «бури и натиска».

Но здесь нет уже бурных порывов страсти, экзальтации, и яснее всего различие обнаруживается при сравнении новой «Майской песни» (1810) со штюмерской. Стоит также сравнить «Фиалку» (1773), эту аллегорию о цветке, растоптанном случайной прохожей, и «Нашел» (1813), чтобы опять увидеть различие между конфликтностью лирики «бури и натиска» и гармонией веймарского классицизма.

Весь мир чувств, от могучих страстей до тихой умиротворенности, озарен в лирике классического периода ореолом красоты. Все становится прекрасным в этой поэзии — не только чувства, владеющие героями, но ритм, мелодия стиха, звучность слова.

2

Веймарский классицизм отнюдь не означал отказа изображать противоречия жизни и ее тягостные моменты. Утверждение разума и гармонии не означало также отрицания фантазии и интереса к необычному. Яркий показатель этого — баллады, созданные Гете в пору содружества с Шиллером, когда они разрабатывали теоретические принципы веймарского классицизма. Поэтическое мировосприятие не только не противоречило классическому духу, но, наоборот, находилось в полном согласии с ним. Ведь и античность создала высокую культуру, целиком основанную на сказочном восприятии природы и легендарном оформлении истории.

Историки литературы именуют 1797 год в творчестве Гете и Шиллера годом баллад.

Ряд баллад Гете близок к традиционным мотивам народной поэзии. Такова безыскусная «Пряха» (1797) — о девушке, увидевшей во время работы прохожего и с первого взгляда влюбившейся в него. Баллады о прекрасной мельничихе — «Юноша и мельничный ручей» (1797), «Паж и дочка мельника» (1797), «Предательство дочки мельника» (1797), «Раскаяние дочки мельника» (1797) — лирико-эпический цикл о любви, измене и раскаянии. Простую мораль утверждает «Кладоиска-

тель» (1797). Бедняк решил поправить дела поисками клада и готов был заложить душу дьяволу, лишь бы избавиться от нищеты, но встретил в заветном месте таинственного отрока, указавшего ему на тщетность его поисков, ибо истинное счастье не в богатстве, а в труде, дружбе, любви.

Юмором проникнута баллада об ученике чародея (1797), который в отсутствие учителя решил вызвать духов, а потом не знал, как с ними сладить. «Мораль» гласит: духов должен вызывать «лишь колдун умелый». Балладную чертовщину сочетает с юмором «Пляска мертвецов» (1813). Кладбищенский сторож соблазнился одеждой вышедшего из могилы мертвеца, а тот погнался за ним, и пропал бы могильщик, да пробил «урочный для нечисти час», и это спасло его из костлявых рук скелета. «Свадебное путешествие рыцаря Курта» (1800), «Крысолов» (1802), «Свадебная песня» (1802), «Верный Эккарт» (1813) тоже не без иронии трактуют типичные балладные мотивы.

Особенно выделяются среди баллад две. Глубокая двойственность пронизывает «Коринфскую невесту» (1798). В ней скрестились два мира — языческий и христианский. Завязку фабулы составляет осуждение религиозной нетерпимости, помешавшей браку юноши-язычника и девушки-христианки. Вполне жизненная тема постепенно сменяется фантастическим мотивом. К спящему юноше приходит на ночное свидание его возлюбленная и, как вампир, выпивает его кровь. Языческому жизнелюбию в балладе противопоставлен иссушающий человека христианский аскетизм.

Мрачной тональности «Коринфской невесты» противостоит жизнеутверждающая индийская легенда, положенная в основу баллады «Бог и баядера» (1797). Высшее индийское божество Рама полюбил жрицу любви баядеру, чьи ласки доступны всем. Ночь, проведенная с божественным возлюбленным, преобразует жрицу любви в женщину, одержимую единой всепоглощающей страстью. Увидев утром, что рядом с ней мертвое тело, баядера приходит в отчаяние. Когда его сжигают, она бросается в пламя костра —

Но из пламенного зева
Бог поднялся, невредим,
И в его объятьях дева
К небесам взлетает с ним.

(1, 295. Перевод А. К. Толстого)

Красивая восточная легенда звучит вызовом ханжеской морали, — в этом отношении Гете-классик не уступал Гете-штюрмеру.

«ФАУСТ». ПЕРВАЯ ЧАСТЬ

1

Мы подошли к вершине — к самому великому творению Гете и одному из значительнейших произведений мировой литературы.

«Фауст» Гете принадлежит к числу тех явлений искусства, в которых с огромной художественной силой воплощен ряд коренных противоречий жизни. Прекраснейшая поэзия сочетается здесь с поразительной глубиной мысли.

В противовес общепринятому методу — сначала определить содержание, а затем уже форму — в данном случае особенно уместен противоположный путь. Это определяется характером произведения Гете. К «Фаусту» неприменимы требования, естественные при анализе произведений, в которых соблюдается бытовое правдоподобие.

По форме «Фауст» написан для сцены, но по объему отличается от обычных драм. Поставить даже одну только первую часть на сцене трудно, и спектакль займет очень много времени. Вторая же часть особенно трудна для сценического воплощения. Поэтому, хотя, по всей видимости, «Фауст» — произведение драматическое, в критике принято видеть в нем не драму в общепринятом смысле, а скорее драматическую поэму.

«Фауст» соединяет в себе черты всех трех основных родов поэзии. Он написан в форме диалогов и монологов персонажей и разбит на отдельные сцены, подобно драмам. Речи персонажей, в первую очередь самого Фауста и Маргариты, подчас подобны лирическим стихотворениям. Обширность действия придает произведению эпический характер. Так органически слиты в «Фаусте» начала драмы, лирики и эпоса.

«Фауст» — поэтическое произведение особого, чрезвычайно редкого стиливого строя. Он в наиболее полной мере воплощает то, что можно определить как художественный универсализм. «Фауст» включает в себя элементы, различные по художественной природе. В нем

есть сцены реально-бытовые, как, например, пирушка студентов в погребке Ауэрбаха, лирические, как свидания героя с Маргаритой, трагические, как финал первой части — Гретхен в темнице. Ряд эпизодов совершенно фантастичны: пролог на небе, договор Фауста с чертом, кухня ведьмы, Вальпургиева ночь.

Глубокое жизненное содержание поднято Гете на высоту больших художественных обобщений. В «Фаусте» широко использованы легендарно-сказочные мотивы, мифы и предания, а рядом с ними мы встречаем и вполне жизненные ситуации и образы.

Фантастика Гете в конечном счете всегда связана с реальностью. Вместе с тем реальные образы проникнуты в «Фаусте» смыслом, выходящим за пределы данного частного случая, и имеют обобщенный, символический характер.

В реалистической литературе XVIII—XIX веков не принято столь широкое использование легендарных и фантастических сюжетов, какое имеет место у Гете. Для поэта и для его современников ценность этих фантазий была в их традиционности. Они возникли в давние, подчас незапамятные времена и имели долгую жизнь. Сейчас многие из подобных преданий забыты, вышли из литературного употребления, а если встречаются, то сравнительно редко. В эпоху Гете традиционными фантастическими и мифологическими сюжетами и мотивами еще пользовались охотно, хотя наивная вера в них уже исчезла и легендарные образы имели условный поэтический смысл.

Образы господ, архангелов, черта не имели для Гете религиозного значения. В его глазах они были такими же поэтическими символами, как боги Олимпа — Зевс, Афродита, Феб и другие. Гете с подлинно поэтической свободой перерабатывает мифы различного происхождения — древнегреческие, библейские, средневековые. Он не делает различия между ними, одинаково подчиняя разные по происхождению легенды своему философскому и поэтическому замыслу. Под его пером христианские мотивы перестают быть элементами религиозного культа, становясь такими же средствами поэтической выразительности, как и античные мифы.

«Фауст» — величайшее явление поэзии. Богатство словесных образов, многообразие форм поэтической речи, все оттенки звучания стиха, разнообразие мелодического строя поэзии использованы в «Фаусте» с не-

обыкновенным мастерством. В немецкой поэзии нет произведения равного ему по всеобъемлющему характеру поэтического строя. Интимная лирика, гражданский пафос, философские раздумья, острая сатира, описания природы, народный юмор — все это наполняет поэтические строки универсального творения Гете. От живых разговорных интонаций до трагической патетики, от колкой эпиграммы до захватывающих душу гимнов — все богатство мыслей, чувств, настроений, которые способна выразить человеческая речь, воплощено в поэзии «Фауста». С поразительной легкостью переходит Гете из одной тональности в другую, от одного ритмического строя стиха к другому; его произведение — величайшая поэтическая симфония в мировой литературе¹.

2

Основу сюжета составляет легенда о прославленном маге и чернокнижнике докторе Иоганне Фаусте. Он был реально существовавшей личностью, однако уже при жизни о нем стали складываться легенды. В 1587 году в Германии вышла книга «История доктора Фауста, известного волшебника и чернокнижника», автор которой неизвестен. Он написал свое сочинение в осуждение Фауста как безбожника. И все же в книге невольно проглядывает облик замечательного человека, который порвал с средневековой схоластической наукой и богословием с целью постигнуть законы природы и подчинить ее человеку. Церковники обвинили его в том, что он продал душу дьяволу.

Уже до Гете личность и судьба Фауста привлекали внимание писателей. Современник Шекспира английский драматург Кристофер Марло (1564—1593) написал «Трагическую историю доктора Фауста». Английские актеры, гастролируя в германских городах, познакомили немцев с этой трагедией. В Германии из нее сде-

¹ На русском языке существует много переводов «Фауста», особенно его первой части. Из старых переводов особыми достоинствами, в первую очередь — точностью, обладал перевод Н. Холодковского. Поэтичность замечательного творения Гете с наибольшей силой передает перевод Бориса Пастернака. В дальнейшем, кроме специально оговоренных случаев, цитируется этот перевод.

ляли пьесу для кукольного театра, и она пользовалась большой популярностью на ярмарочных представлениях. Лессинг задумал, но не осуществил намерение написать философскую трагедию о Фаусте, оставив только несколько отрывков¹.

Под влиянием Лессинга к теме Фауста обратились и молодые писатели. Пауль Вайдман опубликовал пьесу «Иоганн Фауст» (1775). Особенно привлекал этот герой деятелей «бури и натиска». Якоб Ленц сочинил небольшой фарс в духе Аристофана, в котором изобразил встречу Фауста с Бахусом в аду (1774), Фридрих Мюллер (Мюллер-живописец) начал и не завершил «Драматическую историю Фауста» (1778). Друг Гете Клингер опубликовал роман «Жизнь Фауста, его деяния и низвержение в ад» (1791).

3

Замысел «Фауста» возник у Гете в 1773 году, когда ему было двадцать три — двадцать четыре года.

Мелочным интересам современников деятели «бури и натиска» противопоставляли идею человеческого величия, воплощенную ими в понятии гения, стоящего выше всех законов и установлений, которым подчиняются рядовые люди.

Один за другим возникали у Гете гигантские замыслы драм о великих героях легенд и истории. Тогда же пришла ему в голову мысль обработать историю чернокожника Фауста².

Когда недолгая, но яркая вспышка бунтарских настроений исчерпала себя и Гете стал министром маленького веймарского государства, незавершенного «Фауста» он не забыл. Он читал его новым друзьям и знакомым, но работать над продолжением «Фауста» в условиях веймарского двора еще не мог. Только уехав в Италию и обретя полную свободу от светского и придворного общества, почувствовал Гете новый прилив творческих сил и вернулся к «Фаусту».

Кое-что в старом тексте его уже не удовлетворяло, и он переписал некоторые сцены, не меняя, однако,

¹ См.: Легенда о докторе Фаусте. М., Изд-во АН СССР, 1958. Там же статья В. М. Жирмунского «История легенды о Фаусте».

² См. выше главу «Пра-Фауст».

их главного смысла. Вместе с тем появилось немало новых страниц, восполнивших часть пробелов в развитии сюжета. Но в целом «Фауст» опять остался незаконченным. Тем не менее вскоре после возвращения в Веймар Гете впервые напечатал в 1790 году ряд начальных сцен, предупредив читателей, что это не законченное произведение, а лишь отрывок. Об этом говорило само название: «Фауст. Фрагмент». Широкие круги читателей смогли познакомиться с началом истории Фауста, а также с началом трагической истории Гретхен. Действие было доведено до сцены, где героиня молится в соборе, каясь в своих грехах. Читатели получили меньше, чем уже существовало в рукописи, о чем можно судить, сравнив текст 1790 года с «Пра-Фаустом». В ранней рукописи история Гретхен уже была доведена до ее трагического конца. Но читатели «Фрагмента» не знали об этом.

С высоты прожитых лет многое Гете стал понимать глубже, особенно в образе Фауста. В «Пра-Фаусте» уже имелась начальная сцена, в которой герой выражал свою неудовлетворенность книжным знанием, но более глубокое раскрытие стремлений Фауста еще отсутствовало. Теперь Гете принялся именно за эту часть работы. Он, по его словам, «снова нашел нить», но, создавая сцену «Лесная пещера», Гете написал монолог Фауста белым стихом, каким он пользовался в «Ифигении» и «Торквато Тассо». Это был лишь частный признак новых художественных стремлений Гете, но признак важный, если помнить, что Гете был поэт. Прошло еще несколько лет, прежде чем Гете вернулся к «Фаусту». Это произошло после его сближения с Шиллером.

Именно в годы общения с Шиллером, поэтом-мыслителем, даже более рефлектирующим художником, чем Гете, замысел «Фауста» обрел тот всеобъемлющий философский характер, который так высоко поднял это творение над остальными созданиями Гете, да и над всей немецкой литературой.

«Пра-Фауст» и «Фрагмент» были произведениями о титане Фаусте, не удовлетворенном сковывающей его жизнью. Он бросает занятия наукой, чтобы ринуться в мир, встречает прелестную девушку и губит ее своей любовью. В обоих этих вариантах «Фауст» был трагедией отдельной выдающейся личности. В годы общения с Шиллером Гете написал три вводные части: стихотворное «Посвящение», «Театральное вступление» (в дру-

гом переводе — «Пролог в театре») и «Пролог на небе». Из них особенно важное значение имеет последний пролог. Благодаря ему образ героя оказывается связанным с идеей человечества в целом. Гете доработал также до конца сцену «Ночь», в полной мере выявив весь сложный комплекс философских размышлений Фауста. Он дополнил действие сценой смерти Валентина и написал фантастический шабаш ведьм — «Вальпургиеву ночь».

Эта работа приходилась, в основном, на пять плодотворных лет — с 1797 по 1801 год. Еще несколько лет Гете продолжал отделять написанное и только в 1806 году, спустя год после смерти Шиллера, подготовил рукопись к печати. Первая часть «Фауста» вышла в свет в 1808 году в 12-м томе собрания сочинений Гете.

Великое значение «Фауста» было сразу понято многими современниками. Виланд был в восторге от этой «барочно-гениальной трагедии; ничего похожего на нее никогда не было и не будет», — писал он¹. Гете в литературе — то же, что Наполеон в политическом мире, объявил он. Романист Жан-Поль, в котором многие видели тогда достойного соперника Гете, был «восхищен поэтической мощью» «Фауста»². Жермена де Сталь в своей книге «О Германии» (1813) посвятила целую главу разбору «Фауста». Шеллинг писал: «...это поэтическое произведение получило научную окраску, так что, если какая-нибудь поэма может быть названа философской, этот предикат приложим лишь к «Фаусту» Гете. Блестящий ум, соединяющий глубокомыслие философа с силой незаурядного поэта, дал нам в этой поэме вечно свежий источник знания, достаточный сам по себе, чтобы омолодить науку нашего времени, вдохнуть в нее свежесть новой жизни»³. Как он, так и Фридрих Шлегель поставили «Фауста» в один ряд с «Божественной комедией» Данте.

Двадцатилетний Франц Грильпарцер записал в дневнике: «Прочитал «Фауста». Он поразил меня. Моя душа была необыкновенно потрясена...»⁴

Уже при жизни Гете стали появляться подробные разборы и толкования «Фауста», число которых затем

¹ Goethe in vertraulichen Briefen..., Bd. 2, S. 393—394.

² Goethe. Poetische Werke. Berliner Ausgabe, Bd. 8, S. 779.

³ Шеллинг Ф.-В. Философия искусства, с. 441.

⁴ Grillparzer Franz. Tagebücher und Reiseberichte. Berlin, 1980, S. 21.

разрослось так, что в настоящее время литература о «Фаусте» составляет большую библиотеку книг, отличающихся разнообразием мнений.

Не приходится удивляться тому, что великое творение Гете породило самые разные толкования. Все философские направления Германии, ее литературно-критические школы так или иначе откликнулись на «Фауста», а затем к ним присоединились ученые и критики других стран. В то время как одни предложили глобальные философские интерпретации смысла произведения, другие углубились в объяснение отдельных мест текста, многие из которых для современных читателей остались бы непонятными без соответствующих пояснений.

Комментарии фактического характера очень выразительно раскрывают, что, создавая «Фауста», Гете вложил в него огромное богатство своих знаний по философии, естественным наукам, истории, мифологии. Конечно, драматическую поэму Гете можно читать, минуя комментарии. Но тот, кто заглянет в них, убедится, что поэзия Гете покоилась на фундаменте всей европейской культуры.

Что же касается философских толкований, то и они по большей части обнаруживают много важного для понимания глубинного смысла «Фауста». Однако в них нередко проявляется тенденция авторов использовать произведение для своих собственных философских построений, которые интересны сами по себе, но далеко не всегда оправданы текстом великой трагедии.

Задача критики отнюдь не заключается в том, чтобы, исходя из произведения Гете, подниматься в туманные сферы метафизики. Творение великого поэта настолько богато мыслями, что постигнуть хотя бы часть их — уже достижение. Гете не нуждается в добавках чужих мыслей. К тому же будем все время помнить, что перед нами не трактат, а великое создание поэтического воображения.

4

Надо подняться по трем ступеням, чтобы войти в величественное здание, созданное гением Гете. Он предварил «Фауста» тремя введениями: стихотворением «Посвящение», «Театральным вступлением» («Про-

лог в театре») и «Прологом на небе». Каждое имеет свое назначение в подготовке читателя к основному содержанию драматической поэмы.

«Посвящение», на первый взгляд, носит сугубо личный характер; в нем поэт вспоминает о том, что замысел произведения возник давно и многих, с которыми он делился своими творческими намерениями, уже нет около него. Он обращается к дружественным читателям иного поколения, и ему трудно предвидеть, как воспримут они то, что было задумано в расчете на других. Это, конечно, обращение не только к читателям начала XIX века, но и к потомству, к нам в том числе. В жизни и искусстве постоянно происходят перемены, и Гете намекает, что от читателей потребуется некоторое усилие для того, чтобы постигнуть произведение иного времени.

«Посвящение» еще не говорит ничего о сюжете «Фауста», о его теме и идее. Воспринятое буквально, оно всего лишь элегия, посвященная личным переживаниям поэта.

На самом деле за скупыми строками кроется гораздо больше. Личное у такого человека и художника, как Гете, — это отражение больших пластов жизни, целой эпохи. Весь «Фауст» написан так. Едва ли не каждая деталь в нем значительна, и за частностями скрывается общее.

Своим «Посвящением» Гете говорит: «Фауст» — создание одного человека; напоминание очень нужное теперь, когда это творение стало своего рода поэтической светской библией, в которой пытаются найти ответы на все вопросы. В посвящении есть затаенная гордость, ибо Гете не мог не понимать значения своего произведения, но есть и предупреждение — помнить, что все написанное в этой книге выражает мысли и чувства именно его, Гете.

В «Фаусте» человек предстает как подлинный центр мира. Гете — художник, запечатлевший расцвет индивидуальности. Фауст не только осознал себя как личность, он столь же осознанно противопоставляет себя всему миру. Его вера в свое могущество очень велика, он поднимает на плечи все бремя нерешенных жизненных вопросов.

Хотя в «Посвящении» Гете говорит о себе с некоторым, можно сказать, смирением, но в целом «Фауст» — одно из наиболее смелых выражений в искус-

стве личного начала в его высоком и благородном проявлении.

«Театральное вступление» осведомляет читателя о характере произведения. В беседе директора театра, поэта-драматурга и комического актера обнаруживаются три разных отношения к искусству, три несхожих понимания задач театра. У директора подход практический, деловой — ему важно, чтобы спектакль привлек зрителей и чтобы можно было хорошо заработать на этом. Он требует прежде всего занимательности представления.

Совершенно иначе относится к творчеству поэт. Для него оно — выражение возвышеннейших духовных стремлений человека. Мысль поэта витает в заоблачных высотах, ему претит грубый практицизм директора. Да и примитивные требования публики ему тоже не по вкусу.

Комический актер стремится примирить противоположные взгляды директора и поэта. Он не считает зазорным идти навстречу желаниям зрителей:

В согласье с веком быть не так уж мелко,
Восторги поколения не безделка,
На улице их не найдешь.
Тот, кто к капризам публики не глух,
Относится к ней без предубежденья.
Чем шире наших слушателей круг,
Тем заразительнее впечатленье.

(2, 10)

Из трех собеседников дальше всего от искусства директор. Поэт и комический актер — оба художники. Однако первый для творчества нуждается в уединении. Он считает, что только вдали от мира можно постигнуть суть вещей, ибо повседневность с ее жалкими интересами не способствует творческим поискам. Плод вдохновения должен долго созреть, до тех пор пока его создатель не приблизится к истине и не найдет для нее подходящее выражение.

Комический актер ближе к действительности, чем поэт, которого он призывает:

Из гущи жизни загребайте прямо.
Не каждый сознает, чем он живет.
Кто это схватит, тот нас увлечет.

(2, 12)

Актер рассуждает как художник, хорошо понимающий публику. Он знает, что надо найти путь к душе каждого. Зрители различны по возрасту, а следовательно, и по жизненному опыту. Говоря об этом, комический актер как бы отвечает директору. Тот тоже отмечал неоднородность публики, но имел в виду лишь ее внешние интересы. Актер верит в духовные запросы зрителей, надо только пробудить их интерес, введя в действие темы, характеры, ситуации, которые будут близки разным слоям публики.

Столкнув два мнения о природе творчества и о месте художника в жизни, Гете не сделал прямого вывода ни в чью пользу, но, зная природу его искусства, вдумчиво прочитав «Фауста», можно найти ответ Гете на поставленную им дилемму.

Поэт — сторонник идеального в искусстве, актер — сторонник реального. «Фауст» Гете сочетает обе эти тенденции. Вместе с тем требования директора тоже не остались забытыми. Гете сам многие годы руководил веймарским театром и отлично понимал практические заботы, связанные с этим. Вспомним советы директора поэту:

...гоните действий ход
Живей, за эпизодом эпизод.
Подробностей побольше в их развитии,
Чтоб завладеть вниманием зевак,
И вы их победили, вы царите,
Вы самый нужный человек, вы маг.
Чтобы хороший сбор доставить пьесе,
Ей требуется сборный и состав.
И всякий, выбрав что-нибудь из смеси,
Уйдет домой, спасибо вам сказав.
Насуйте всякой всячины в кормежку:
Немножко жизни, выдумки немножко,
Вам удастся этот вид рагу.
Толпа и так все превратит в окрошку,
Я дать совет вам лучше не могу.

(2, 10—11)

Сказано грубовато, но если отнестись к требованиям директора без предубеждения, то его речь содержит не что иное, как характеристику композиции «Фауста». Ведь именно таким сочетанием разнородных сцен и является произведение Гете. Универсальность содержания потребовала и применения разнообразных поэтико-драматических форм. «Фауст» Гете может отвечать различным требованиям. В нем есть и глубокие

мысли, и интересная фабула, романтические и лирические мотивы, а рядом с этим — простонародный юмор и изощренная интеллектуальная сатира.

Вместе с тем «Театральное вступление» имеет еще и другое назначение — напомнить читателю и зрителю, что все последующее есть представление, спектакль, созданный усилиями поэта, актеров и организаторов зрелища. Подчеркнуть, что перед нами не подлинная жизнь, а художественный вымысел, создание искусства, а не реальность. Это не означает, что в произведении нет ничего от действительности, но элементы ее предстают в таком виде, в каком их решил расположить поэт, подчинив все изображаемое своему замыслу. На протяжении всего действия трагедии Гете неоднократно напоминает читателю, что перед ним не прямое изображение действительности, а ее поэтическое отражение, в котором реальное сочетается с фантастическим. Временами Гете заставляет воспринимать изображаемое им как подлинную жизнь, и читатели забудут, что перед ними образы, созданные творческим воображением поэта, и проникнутся живейшим сочувствием к персонажам, но только временами, ибо Гете разными средствами сам разрушает эту иллюзию, вводя в свое произведение образы, не требующие того, чтобы верили в их реальность.

5

Если «Посвящение» и «Театральное вступление» не касались сюжета произведения, то «Пролог на небе» вводит в него, определяя его основную тему. Здесь в концентрированной форме выражена движущая идея «Фауста». Заимствовав форму пролога из старинных мистериальных представлений, Гете придал ему символический философский смысл.

Сцена открывается торжественными песнопениями архангелов, возносящих хвалу богу и всему, что он создал. Это — гимн вселенной, восхищение мощью и красотой Природы. Из поэтичных хоралов возникает символическая картина всего мира. В целом он устроен гармонично, но рядом с благолепием есть и бури, несчастья, зло. Впрочем, они не нарушают красоту мира, в котором самой беспокойной частью является Земля.

В песнопениях ангелов вселенная предстает соответствующей концепции Лейбница, провозгласившего, что мир устроен разумно, и если человек находит в нем противоречия и зло, то это лишь означает, что он недостаточно глубоко постиг всеобщую гармонию. Гете отнюдь не принимает эту философию, остроумно осмеянную Вольтером в его «Кандиде» («все к лучшему в этом лучшем из миров»). Но это откроется лишь в конце «Фауста». А сейчас мы присутствуем при завязке произведения.

Главное в ней — спор бога с Мефистофелем. В гетевском боге нет ничего от грозного Ягве или величественного Саваофа. Он скорее напоминает наивные изображения бога в пьесах Ганса Сакса. Этот благообразный и добродушный старик символизирует положительные начала жизни. И то, что он допускает к себе черта, тоже имеет символическое значение: бог не только не отвергает зла, но считает его непременным элементом жизни. Символом зла выступает Мефистофель.

Если с начала этой сцены речь шла о природе в целом, то с появлением Мефистофеля возникает разговор о человеке.

Жизнь человеческая — маета, так сразу говорит о ней Мефистофель. Сам человек считает себя «божком вселенной», ибо господь наделил его искрой разума, но пользы от этого нет, ибо он, человек, ведет себя хуже всех скотов.

Речь Мефистофеля содержит резкое отрицание гуманистической философии, которая начиная с эпохи Возрождения утверждала величие, красоту и достоинство человека. В натуре человека нет — по Мефистофелю — ничего благого. Люди сами настолько испорчены и портят всю жизнь, что дьяволу даже нет необходимости творить зло на земле. Люди отлично обходятся в этом без него.

Не удостаивая Мефистофеля прямым ответом, господь спрашивает его, знает ли он Фауста, и тот отвечает, что по-своему этот «доктор» не лучше других. Земною пищей и питьем этот глупец не интересуется, говорит Мефистофель, его вечно тянет куда-то ввысь, он

...требуется у неба звезд в награду
И лучших наслаждений у земли...

(2, 17)

Мефистофель с осуждением отзывается о вечном беспокойстве, присущем Фаусту, — по его словам, ничто не утихомирит его волнение.

Так мы впервые узнаем самое главное о Фаусте. В глазах Мефистофеля он — безумный мечтатель, желающий невозможного. Это знает о своем «рабе» и господь, но он уверен в истинности лучших стремлений Фауста:

Он служит мне, и это налицо,
И выбьется из мрака мне в угоду,
Когда садовник сажит деревцо,
Плод наперед известен садоводу.

(2, 17)

Мефистофель убежден в обратном: искания Фауста только блажь и его легко сбить с пути. Он просит у господина разрешения доказать, что сумеет сделать Фауста «своим». Бог позволяет, ибо уверен в Фаусте: настоящий человек при всех своих смутных стремлениях найдет верный путь.

В споре Мефистофеля и господина сталкиваются два противоположных мнения о человеке. Мефистофель считает человеческую природу неизменной. В словах господина выражено убеждение, что поиски и метания в конце концов приводят к совершенствованию человека. Так считал сам Гете. Для поэта было несомненно, что рост, развитие или «возвышение» составляет закон жизни.

Заметим, что господь не принимает пари, предложенного Мефистофелем. Это ниже его достоинства, но, кроме того, ему незачем спорить; он заранее знает о своей победе. Он позволяет Мефистофелю попытаться совратить человека с пути искания истины — не для того, чтобы доставить удовольствие черту, а потому, что так нужно для самого человека.

Идиллическое состояние безмятежности не способствует развитию человека. Оно лишает его главного — способности действовать. Даже лучшим людям, таким, как Фауст, нужен стимул, и для них побуждением к активности является то отрицательное, что есть в жизни. Поэтому господь поощряет попытку Мефистофеля повлиять на Фауста.

Снова мы сталкиваемся с диалектикой, свойственной Гете. Бог уверен в том, что положительные качества в Фаусте сильнее любых низменных соблазнов,

хотя он отнюдь не идеальное существо, способен заблуждаться и совершать ошибки.

«Пролог на небе» выявляет философский смысл произведения. Его открыто заявленная тема — сущность человека. Испытание Фауста Мефистофелем должно подтвердить либо достоинство, либо ничтожество человека. Оценить Фауста — одновременно значит определить сущность человеческой жизни. Такова та поистине гигантская тема, которую Гете взялся осветить в своем произведении.

6

Замечательное новаторство Гете состояло в том, что он поставил в центре трагедии не могущественного монарха, покорителя народов и государств, не великого воина, совершающего выдающиеся подвиги мужества, а человека науки, мыслителя, одержимого жаждой познания истины.

Порыв Фауста к знанию отражает умственное движение целой эпохи духовного развития европейского общества — эпохи Просвещения, или века Разума. В XVIII веке в борьбе против церковных предрассудков и мракобесия развилось широкое движение за изучение природы, постижение ее законов и использование научных открытий на благо человечества. Это интеллектуальное движение сочеталось с борьбой передовых слоев общества против феодализма и монархии — за права простых людей. Знание как средство достижения блага всего человечества — таков был один из благороднейших лозунгов передовой интеллигенции XVIII века. Именно на почве этого освободительного движения и могло возникнуть произведение, подобное «Фаусту» Гете. Эти идеи имели общеевропейский характер, но в Германии исторические условия сложились так, что из-за раздробленности страны передовые общественные силы не могли объединиться для борьбы против отживших социальных установлений. Стремление лучших людей к новой жизни проявлялось поэтому не в реальной политической борьбе, даже не в практической деятельности, а в деятельности умственной. Вторая половина XVIII века и начало XIX столетия ознаменовались в Германии необыкновенным расцветом философской мысли и литературы. Гете

соединил в себе и умственные, и эстетические стремления своего времени, и высшим выражением этого явился его «Фауст».

Хотя Фауст — символическая фигура, воплощающая в себе все человечество, он, несомненно, живой человек с страстями и чувствами, присущими людям. Но он личность необыкновенная, титаническая, и это возвышает его над обычным человеческим уровнем. Такая выдающаяся личность достойна представлять все человечество. Но, будучи яркой и значительной индивидуальностью, Фауст отнюдь не является воплощением совершенства. Ничто человеческое ему не чуждо — ни слабости, ни способность заблуждаться, ни ошибки. Сам Фауст ясно сознает это. Его прекраснейшая черта — вечная неудовлетворенность собой и окружающим миром, желание стать лучше и сделать мир более подходящим для жизни и развития других людей.

Путь Фауста сложен. Сначала он бросает гордый вызов космическим силам, вызывая Духа земли и надеясь помериться с ним силами. Он лишается чувств от зрелища той необъятности, которая предстает перед ним, и тогда в нем рождается ощущение своей полной ничтожности. Смелый порыв сменяется отчаянием, но затем в Фаусте возрождается жажда достичь цели даже при сознании ограниченности своих сил. Он обращается к магии и наконец заключает союз с дьяволом.

Хотя «Фауст» ставит читателя перед значительными жизненными вопросами, Гете отнюдь не претендует на то, чтобы дать простые и легкие ответы на них. Ошибется тот, кто будет искать в произведении формул, в которые целиком укладывается мысль Гете. Такие попытки имели место уже при жизни писателя, и он сам указал на их бесплодность. Однажды, беседуя с Эккерманом, Гете сказал: «Немцы чудной народ. Они сверх меры отягощают себе жизнь глубокомыслием и идеями, которые повсюду ищут и повсюду суют. А надо бы, набравшись храбрости, больше полагаться на впечатления: предоставьте жизни услаждать вас, трогать до глубины души, возносить ввысь; и пусть, поучая вас величию и воспламеняя для подвигов, она придаст вам сил и мужества; только не думайте, что суета сует все, в чем не заложена абстрактная мысль или идея!

Но они подступают ко мне с расспросами, какую идею я тщился воплотить в своем «Фаусте». Да почему

я знаю? И разве могу я это выразить словами? «Сойти с небес сквозь землю в ад»¹, — вот как, на худой конец, я мог бы ответить, но это не идея, а последовательность действия. То, что черт проигрывает пари и непрестанно стремившийся к добру человек выпутывается из мучительных своих заблуждений и должен быть спасен, — это, конечно, действенная мысль, которая кое-что объясняет, но и это не идея, лежащая в основе как целого, так и каждой отдельной сцены. Да и что бы это было, попытайся я всю богатейшую, пеструю и разнообразную жизнь, вложенную мною в «Фауста», нанизать на тонкий шнурочек сквозной идеи.

Вообще, — продолжал Гете, — не в моих привычках стремиться к воплощению в поэзии абстрактного понятия. Я всегда воспринимал чувственные, сладостные, пестрые, многообразные впечатления жизни, и мое живое воображение жадно впитывало их. Как поэту мне оставалось только художественно формировать и завершать таковые, стараясь живостью воссоздания добиться того, чтобы они и на других оказывали такое же действие» (Эк., 534).

Гете не отрицает наличия идей в своем произведении; он лишь против того, чтобы свести богатое и разнообразное содержание к сухой абстрактной мысли; такая идея не только не исчерпала бы жизненного содержания «Фауста», но вообще осталась бы далекой от него.

Не следует понимать Гете и в том смысле, будто в его произведении нет центра, организующего начала. Стержнем является личность героя. Вокруг него строится все действие, его судьба составляет главную нить всей драматической поэмы. Но не в одном Фаусте сосредоточено содержание произведения. Он сам много размышляет о жизни, события сталкивают его с людьми и обстоятельствами, он оказывается в разных положениях. Поэт раскрывает богатство жизни, не исчерпываемое личностью героя, хотя и связанное с ним.

Вопрос о смысле и цели человеческой жизни составляет основную тему произведения, но раскрытие темы приложимо не ко всякому человеку и не ко всякой отдельной судьбе. Фауст выбран Гете для этой

¹ Заключительные слова директора в «Театральном вступлении» (привожу их в переводе Б. Пастернака). — А. А.

цели потому, что его необыкновенный характер давал поэту возможность сказать о жизни очень многое.

Первая черта героя, с которой мы знакомимся, — полная неудовлетворенность всеми существующими знаниями, ибо они не дают главного — понимания сущности жизни. А Фауст — человек, который не может жить тем, что ему предлагают религия и умозрительное, книжное знание.

Отец Фауста был врачом, он привил ему любовь к науке и воспитал в нем стремление служить людям. Правда, врачевание отца оказалось бессильным против болезней, поражавших людей. Во время эпидемии чумы юный Фауст, увидев, что отцовские средства не могут остановить поток смертей, обратился с горячей мольбой к небесам. Но помощь не пришла и оттуда. Тогда Фауст раз и навсегда решил, что бесполезно обращаться за помощью к богу.

Долгие годы провел Фауст, изучая все тогдашние премудрости, но и это не принесло ему того, чего он искал. Наука, не удовлетворившая его запросов, была умозрительной, метафизической, оторванной от жизни и от природы.

Эта предыстория Фауста раскрывается по ходу действия. С героем мы встречаемся уже тогда, когда он проделал большой жизненный путь и пришел к горестному выводу о бесплодности своих поисков. Отчаяние Фауста столь глубоко, что он хочет покончить жизнь самоубийством. Но в этот момент до него доносится из храма песнопение молящихся, и кубок с ядом падает из его рук.

Не напоминание о боге и не сознание греховности самоубийства побуждает Фауста отказаться от намерения покончить с собой. В молитве верующих он слышит призыв человечества о помощи, он вспоминает, что люди, не знающие, где найти выход из трудностей, обращаются к религии, ища в ней поддержки, как это было в молодости с ним самим. Он остается жить, чтобы искать решения коренных вопросов жизни. Его решимость крепнет от сознания того, что народ любит его, верит ему и ждет от него добра.

Раскрывая отношение Фауста к науке, Гете противопоставляет ему другого ученого — Вагнера, для которого существует только книжное знание. Он убежден, что, прочитав все написанное умными людьми, постигнет сущность жизни и скрытые тайны природы. Ваг-

нер — кабинетный ученый. Он предан науке, но книжное знание накладывает на него печать ограниченности.

В отличие от него Фауст стремится к постижению смысла жизни посредством активного участия в ней:

Я на познание ставлю крест.
Чуть вспомню книги — злоба ест.
Отныне с головой нырну
В страстей клокочущих горнило,
Со всей безудержностью пыла
В пучину их, на глубину!
В горячку времени стремглав!
В разгар случайностей с разбегу!
В живую боль, в живую негу,
В вихрь огорчений и забав!
Пусть чередуются весь век
Счастливый рок и рок несчастный.
В неутомимости всечасной
Себя находит человек.

(2, 63)

Смысл горячей речи Фауста не в отрицании знания вообще, а в отказе от *нежизненного* знания, погружающего человека в отвлеченности, далекие от действительности. Есть еще одна важная особенность в умонастроении Фауста, взбунтовавшегося против науки. Знание, которого ищет Фауст, неотрывно от непосредственного бытия человека. Ему хочется постигать жизнь не со стороны, а в самой гуще ее.

Фауст проникнут горячей жадой полнокровной жизни. А это значит — быть с людьми, делить их радости и горе. В то время как Вагнеру претит общение с толпой горожан, Фауст ощущает свою живую связь с ними. Это проявилось и тогда, когда он услышал скорбное пение молящихся в храме, и тогда, когда он оказался на народном празднике:

Как человек, я с ними весь:
Я вправе быть им только здесь.

(2, 38)

То, что Фауст чувствует себя частью всего человечества, проявляется в его искреннем народолюбии, составляющем признак подлинного интеллигента, при этом отнюдь не идеализирующего так называемых простых людей. Скажется это и в том, что он полюбит простую горожанку.

Любовь к людям сочетается у него с живым и непосредственным чувством природы. Как он радуется

ее весеннему пробуждению в сцене «У ворот»! И как тесно связано приближение к природе с чувством освобождения из-под гнета тяжелой повседневности, полной труда и забот! Он говорит Вагнеру:

Всем хочется вздохнуть свободней,
Все рвутся вон из толкотни.
В день воскресения господня
Воскресли также и они.

(2, 38)

Отношение Фауста к природе, однако, не просто чувство горожанина, вышедшего погулять на травке или в лесок. Ему присуще ощущение связи со всей вселенной. В своей рабочей камере он вперяет взор в небесную высь и мысленно витает в ее сферах, как Макария в «Годах странствий Вильгельма Мейстера». Он взывает к Духу земли, потому что он ему родной и желанный (2, 24).

Два монолога Фауста особенно ярко выражают его чувство природы и сознание единства вселенной. Первый — в лесной пещере, где Фауст благодарит Духа земли за то, что он отдал ему в «пользование природу»:

Мой глаз
Не гостя дружелюбный взгляд без страсти,—
Но я могу до самого нутра
Заглядывать в нее, как в сердце друга.

(2, 125)

Фауст видит братьев во всех: «в зверях, в кустарнике, в траве».

Второй — ответ Фауста на вопрос Гретхен, верит ли он в бога. Речь Фауста проникнута глубоким чувством веры, но это не религия христианина, исправно ходящего в церковь, а вера пантеиста, обожествляющего природу:

Или над нами неба нет,
Или земли нет под ногами
И звезд мерцающее пламя
На нас не льет свой кроткий свет?
Глаза в глаза тебе сейчас
Не я ль гляжу проникновенно
И не присутствие ль вселенной
Незримо явно возле нас?

(2, 132—133)

Герой Гете не просто сознает, он всеми чувствами *ощущает* свою принадлежность к вселенной, к миру природы, которая для него одушевлена, как если бы она была живым существом.

Фауст обладает необыкновенно полнокровной натурой. Хотя он и провел век за книгами, это не убило в нем чувства жизни. Он всегда тянулся к ней, и конечной целью его ученых занятий было постижение ее смысла. И в этом он потерпел первое крушение. Он не нашел того, что искал, сидя в своей тесной, захлавленной рабочей комнате.

Фауст отнюдь не цельная личность, подобная таким героям, как Гец или Эгмонт. Им присуща доблесть великих воинов. Фаусту же свойственны не только возвышенные стремления, но и сомнения, в первую очередь сомнения в себе, своих силах и возможностях,— при том, что стремления его безграничны. Он признается:

...две души живут во мне,
И обе не в ладу друг с другом.
Одна, как страсть любви, пылка
И жадно-льнет к земле всецело,
Другая вся за облака
Так и рванулась бы из тела.

(2, 43)

Внутренняя раздвоенность делает Фауста трагическим героем нового времени. После прогулки за городом, один в своей рабочей комнате, Фауст несколько иначе раскрывает противоречия, присущие его натуре. То он слышит «разума внушенья», и ему хочется «припасть к источникам творенья, // К живительному их ключу», то — «вновь безволие, и упадок, // И вялость в мыслях, и разброд». Фауст сам подводит итог:

Как часто этот беспорядок
За просветленьем настает!
Паденья эти и подъемы
Как в совершенстве мне знакомы.

(2, 46)

Духовный кризис доводит Фауста до мысли о самоубийстве. Его спасает, однако, то, что любовь к жизни в нем очень сильна. Но живет он все время на грани трагедии.

Фауст переживает не одну трагедию. Первая — бесплодность целой жизни, отданной книжным наукам. Вторая — безуспешная попытка вырвать у природы ее тайны посредством магии. Для человека, столь страстно преданного исканию истины, как Фауст, и то и другое — трагедия. Трагедия и то, что Фауст сознает ограниченность своих сил и возможностей. И все же он не отрекается от стремления к далекой и почти недостижимой цели. Именно это делает его героем в подлинном смысле слова.

Фауст — человек ищущей мысли. Испробовав разные пути, он находит намек в Евангелии от Иоанна, которое он переводит на разные лады. «В начале было Слово» — гласит канонический текст. Фауст отвергает его, потому что убедился в неверности этого — слова ему не помогли. «В начале было Дело» — переиначивает он священный текст, ибо дело, вторжение в жизнь — единственное, чего он еще по-настоящему не пробовал. Но как может вернуться в жизнь шестидесятилетний старик? Без колдовства это невозможно. В такой критический момент на пути Фауста появляется Мефистофель.

7

После Фауста Мефистофель — второе главное действующее лицо трагедии. Основной драматический конфликт состоит в противоречии между Фаустом и Мефистофелем, в борьбе между ними. Мефистофель — воплощенное отрицание. Он сам говорит о себе:

Я дух, всегда привыкший отрицать.
И с основанием: ничего не надо.
Нет в мире вещи, стоящей пощады,
Творенье не годится никуда.
Итак, я то, что ваша мысль связала
С понятием разрушенья, зла, вреда.
Вот прирожденное мое начало.
Моя среда.

(2, 50)

Скептики, люди, отрицающие все ценности жизни, встречаются в любую эпоху. Восемнадцатое столетие было особенно богато ими. Глубочайший кризис феодальной системы подорвал всякую веру в общепризнанные истины. Расцвет рационализма содействовал развитию критического духа. Передовые мыслители

эпохи подвергли пересмотру все существующие законы, государственный строй, религию, мораль, философию, литературу и искусство.

Ирония, насмешка, сарказм — все средства осмеяния использовались противниками отживших социальных установлений для того, чтобы показать их бесчеловечность и неразумность. Все, что не отвечало требованиям разума, ставилось под сомнение. Насмешка разила сильнее гневных обличений. Тот, кто осмеивал, судил обо всем с более высокой точки зрения. Но всякое благое стремление можно довести до крайнего предела и даже перейти за него. Так случилось и с духом критики в XVIII веке. Для некоторых отрицание стало всеобъемлющим жизненным принципом, и это воплощено в Мефистофеле.

Как и в стародавней легенде, черт явился «соблазнить» человека. Но Мефистофель совсем не похож на черта из наивных народных преданий. Образ, созданный Гете, полон глубокого философского смысла. Гете не изображает Мефистофеля исключительно воплощением зла. Во-первых, он в самом деле «дьявольски» умен и проницателен. Его критика небезосновательна. Взять хотя бы разговор Мефистофеля со студентом. Критика ложной науки, которая звучит в его речах, справедлива и как бы продолжает то, что говорил о науке Фауст. Мефистофель — мастер подмечать человеческие слабости и пороки, и нельзя отрицать справедливости многих его язвительных замечаний.

Мефистофель сам говорит о себе, что «творит добро, всему желая зла». Мы поймем смысл этих слов лучше, вспомнив, что говорит о Мефистофеле господь, разрешая ему попытаться сбить Фауста с пути добра:

Таким, как ты, я никогда не враг.
Из духов отрицанья ты всех мене
Бывал мне в тягость, плут и весельчак.
Из лени человек впадает в спячку.
Ступай, расшевели его застой,
Вертись пред ним, томи, и беспокой,
И раздражай его своей горячкой.

(2, 18)

Мефистофель не дает Фаусту успокоиться. Вызывая раздражение, желание противодействовать ему, Мефистофель оказывается одной из причин активности Фауста. Толкая Фауста на дурное, он, сам того не ожидая, пробуждает лучшие стороны натуры героя. Вот

почему Мефистофель нужный для Фауста спутник. Полностью противоположные по своим стремлениям, они в произведении Гете неотделимы друг от друга.

Было бы наивно отождествлять Гете с Фаустом, а в Мефистофеле видеть лишь воплощение начала, чуждого поэту. Самому Гете критический дух был присущ в высокой степени. Он вложил в уста Мефистофелю немало собственных мыслей и наблюдений. Гете — не Фауст и не Мефистофель, он создатель обоих и выше, больше каждого из них благодаря своему мирообъемлющему уму.

Заметим также, что «дьявольское», мефистофельское присуще и Фаусту. В первых сценах он изрекает много горьких истин об окружающей его жизни. Но критика Фауста не есть голое отрицание, как у Мефистофеля. Отвергая нечто, Фауст тут же ищет то положительное начало, которое делает жизнь осмысленной. Мефистофель же воплощает «дьявольское» в его чистом виде.

В народной книге о Фаусте и в трагедии Марло Фауст и Мефистофель заключают договор на определенный срок: черт обязывается служить Фаусту двадцать четыре года и исполнять все его желания. У Гете договор с дьяволом имеет иной характер. Прежние, «догетевские» Фаусты стремились главным образом испытать все удовольствия, какие возможны в жизни; богатство и власть особенно привлекали их. У Гете Фауст движим другими стремлениями; задача познания не может быть решена в тот или иной срок. Поэтому Фауст, требуя от Мефистофеля безоговорочного исполнения своих желаний, ставит условие: дьявол может получить душу Фауста только тогда, когда Фауст успокоится и найдет то высшее состояние жизни, которое даст ему полное удовлетворение. Фауст говорит Мефистофелю:

Едва я миг отдельный возвеличу,
Вскричав: «Мгновение, повремени!» —
Все кончено, и я твоя добыча,
И мне спасенья нет из западни.

(2, 61)¹

¹ Более точный перевод:

Тогда, когда скажу мгновенью:
Помедли! Так прекрасно ты!
Отдамся твоему плененью...

(Гете. Фауст. Пер. Валерия Брюсова. М., 1928, с. 135.)

Мефистофель, однако, не верит в возвышенность стремлений Фауста и убежден, что легко сумеет доказать его ничтожество. Первое, что он ему предлагает, — посетить кабачок, где пируют студенты. Он надеется, что Фауст, попросту говоря, вместе с этими гуляками предастся пьянству и забудет о своих исканиях. Но Фаусту компания забулдыг противна, и Мефистофель терпит первое, хотя и сравнительно небольшое поражение. Тогда он готовит новое испытание. Приведя Фауста в кухню ведьмы, он при помощи колдовских средств помогает Фаусту вернуть молодость. Мефистофель рассчитывает, что омоложенный ученый предастся чувственным наслаждениям и забудет о возвышенных помыслах.

8

Действительно, первая же красивая девушка, увиденная Фаустом, возбуждает его желание, и он требует от черта, чтобы тот ему сразу предоставил красавицу. Первое побуждение Фауста — удовлетворить чувственное желание, и Мефистофель помогает ему познакомиться с Маргаритой, надеясь, что в ее объятиях Фауст найдет то прекрасное мгновение, которое он захочет продлить до бесконечности. Но и тут черт оказывается посрамлен.

Если поначалу отношение Фауста к Маргарите было только грубо чувственным, то очень скоро оно сменяется истинной любовью. Уже попав в комнату девушки, Фауст начинает понимать, что Маргарита не только красива внешне, но и прекрасна душой, и он все более убеждается в этом. Его чувство к ней становится всеобъемлющим — не только физическим, но и духовным.

Среди контрастов, которыми полно великое творение Гете, едва ли не самый удивительный — контраст между искателем истины и скромной мещаночкой.

Как могла возникнуть любовь между ними?

Поэтически красочно и образно объяснил состояние Фауста датский писатель-романтик и философ Серен Кьеркегор (1813—1855): «Рассказывают, что в средние века колдуны умели составлять эликсир для возрождения молодости, используя для него сердце невинного младенца; Фаусту тоже нужен подобный напиток для

его истощенной души, и это единственное, что может удовлетворить его в настоящий момент. Его больная душа нуждается в том, что я назвал бы первыми зелеными побегами юного сердца...»¹

Итак, возвращение омоложденного Фауста в жизнь ознаменовывается его любовью к Гретхен. В легендах о Фаусте эта тема не была развита. Она выросла из жизненного опыта самого Гете, не раз увлекавшегося в молодости, но не нашедшего тогда женщины, с которой ему захотелось бы навсегда соединиться в браке. Личные переживания послужили основой для серьезных раздумий Гете об отношениях между мужчиной и женщиной.

Как художник буржуазной эпохи, Гете не мог примирить личное и общественное в душе своего героя. На этой почве и возникает трагедия Гретхен, изображение которой занимает столь значительное место в первой части «Фауста».

Если Фауст — воплощение мужской половины человеческого рода, то Гретхен — воплощение его женской половины. При этом само собой разумеется, что не все мужчины — Фаусты и не все женщины подобны Гретхен. Гете избрал для своего произведения случай нечастый, но особенно разительный, что и позволило ему с большой остротой поставить волновавшую его проблему.

Гретхен — прелестное, чистое юное существо. До встречи с Фаустом ее жизнь текла мирно и ровно. Любовь к Фаусту перевернула всю ее жизнь. Ею овладело чувство столь же могучее и безудержное, как и то, которое охватило Фауста. Их любовь взаимна, но как люди они совершенно различны, и в этом отчасти причина трагического исхода их любви.

Простая девушка из народа, Гретхен обладает всеми сокровищами любящей женской души. Способность к безграничной любви и самопожертвованию сочетается в ней со скромностью и глубоким чувством долга.

Без раздумий поддавшись сначала страсти, она потом глубоко переживает свое «падение». Изображая так свою героиню, Гете наделил ее чертами, типичными для женщины того времени.

Круг жизненных понятий Гретхен ограничен лич-

¹ Kierkegaard. Either/Or. Translated by D. E. and I. M. Swanson. Vol. 1. Princeton, 1946, p. 170.

ными и семейными интересами. Различие умственных понятий ее и Фауста яснее всего проявляется в отношении к религии. Фауст, как мы знаем, давно отказался от веры в церковное учение. Гретхен глубоко религиозна; это выразительно показано Гете: Фауст знакомится с ней, когда она выходит из храма; в критические дни своей жизни, когда она узнала, что у нее будет ребенок, Гретхен молится, ища помощи у небес.

Гретхен оказывается грешницей как в собственных глазах, так и во мнении окружающей среды с ее мещанскими, ханжескими предрассудками. В условиях общества, где природные влечения осуждаются суровой моралью, Гретхен становится жертвой, обреченной на гибель. Трагический конец ее жизни обусловлен, таким образом, и внутренним противоречием, и враждебностью мещанской среды. Она не может понять, почему любовь, давшая ей такую душевную радость, приходит в противоречие с моралью, в истинность которой она всегда верила. Не могут принять как должное последствия ее любви и окружающие, считающие позором рождение внебрачного ребенка.

При всем том, что Гретхен впитала бездумную религиозность и предрассудки своей мещанской среды, нельзя видеть в ней существо, недостойное Фауста. У нее глубокая натура, и любовь помогает Гретхен на какое-то время стать выше своей среды, найти в себе силы, чтобы стать подругой Фауста. Ради любви к Фаусту она идет на «грех», на преступление. Но это надорвало ее душевные силы, и она лишилась рассудка.

Подобно тому как Фауст для удовлетворения своих духовных стремлений заключает договор с дьяволом, иначе говоря, впадает, с общепринятой точки зрения, в «грех» и совершает преступление, так и Гретхен во имя любви оказывается нарушительницей принятых в обществе нравственных установлений.

Свое отношение к героине Гете выражает в финале. Когда в темнице Мефистофель торопит Фауста бежать, он говорит, что Гретхен все равно осуждена. Но в это время раздается голос свыше: «Спасена!» Если Гретхен осуждена обществом, то, с точки зрения высшей морали, воплощенной здесь в решении небес, она оправдана. Гретхен была движима великой любовью. Ее последние слова, которые мы слышим: «Генрих! Генрих!» (Под этим именем она знала Фауста.) До последнего мига она даже в помрачении рассудка полна

любви к Фаусту, хотя эта любовь и привела ее к гибели.

Да, вина Фауста несомненна. Он искренне любит Гретхен, но его любовь к ней не была столь же безраздельной, как ее любовь к нему, и в момент, когда ей особенно была нужна его помощь и поддержка, его не было с ней.

Отсутствие Фауста было вызвано тем, что после убийства брата Маргариты он должен был бежать, опасаясь преследований, и Мефистофель воспользовался этим для того, чтобы попытаться увлечь Фауста в омут грубых чувственных удовольствий. Это символически изображено в фантастической сцене шабаша ведьм — Вальпургиевой ночи. Фауст, однако, не дал увлечь себя до конца и вырвался оттуда, чтобы вернуться к Гретхен, но было уже поздно: самое ужасное свершилось.

Как и во многих великих трагедиях, причины случившегося многообразны и сложны. Несомненно, что трагическая развязка любви Фауста и Маргариты отчасти была закономерной и в силу различия их натур, и из-за внешних условий, окружавших их тайную любовь. Но к трагическим закономерностям нередко добавляются и случайные обстоятельства. В данном случае таким обстоятельством явилось вмешательство брата Маргариты — Валентина. Бравый вояка, он, казалось бы, менее всего имел отношение к морали. Пьяный разгул — самое невинное в жизни этого человека, профессией которого было убийство. И, однако, именно он, сам, вероятно, не раз попиравший девичью честь, счел нужным вступить за свою сестру, а это, в конечном счете, повлекло за собой роковое одиночество Гретхен в самый критический для нее момент.

Гибель Гретхен — трагедия, трагедия чистой и прекрасной женщины, из-за своей великой любви оказавшейся вовлеченной в круговорот страшных событий, приведших к тому, что она стала убийцей собственного ребенка, сошла с ума и была осуждена на казнь. Ее единственная «вина» — любовь, но можно ли считать это виной?

Гибель Гретхен — трагедия не только для нее, но и для Фауста. Он любил ее всеми силами души; женщины прекрасней, чем она, для него не было. Гибель Гретхен для Фауста трагична еще и потому, что и он сам был в ней виноват. Трагично для него и то, что,

потеряв любимую, он уже никогда не испытает таких прекрасных чувств, какие вызвала в нем эта простая, казалось бы, девушка.

9

Хотя Гете, издавая в 1808 году «Фауста», оговорил, что это только первая часть, он долго не приступал к окончанию. Многие даже утратили надежду увидеть его. Одно время сам Гете потерял веру в то, что сможет вернуться к теме, и на всякий случай приготовил рассказ о том, как он намеревался продолжить историю доктора Фауста, собираясь включить его в свою автобиографию «Поэзия и правда», но потом отказался и от этого. Таким образом, более четверти века «Фауст» существовал как литературный факт в виде одной лишь первой части. Она произвела сильное впечатление на читающий мир, была признана шедевром Гете.

Первая часть «Фауста» — произведение со своим кругом тем и проблем, и это позволяет еще до рассмотрения второй части говорить о ней отдельно как о великом творении поэзии. (Для краткости будем обозначать первую часть просто как «Фауст», не распространяя, однако, сказанного на вторую часть, о которой речь пойдет в своем месте.)

Как ни значительны проблемы, выдвигаемые «Фаустом», чисто философское рассмотрение их увело бы нас в сторону от живой ткани великого художественного творения. Идеи, как они предстают у Гете, неотделимы от человеческих фигур, созданных им.

В первую очередь это, конечно, сам Фауст.

Гете создал такой живой образ, что Фауст обрел самостоятельность, как бы выйдя за пределы произведения. Он стал символом человечества, воплощением его беспокойного стремления к деятельности и познанию. Личность Фауста послужила поводом для горячих споров о природе человека, о сущности жизни. Естественно, что в этих спорах скрестились разные мнения, и сколько существует течений в философии, столько и концепций сущности Фауста как человека.

При рассмотрении трагедии Гете эти споры нельзя совсем обойти, но углубиться в метафизические дебри, забыв, что мы имеем дело с художественным произведением, значило бы подменить одну задачу другой.

Фауст действительно очень емкий образ. Сам Гете пожелал сделать его представителем всего человечества. Но человечество многообразно. Даже такие художники, как Бальзак и Л. Толстой, ставившие себе целью охватить в своем искусстве возможно большее количество жизненных типов и ситуаций, не исчерпали всего разнообразия человеческих натур, встречающихся в жизни.

Искусство никогда не ставит себе целью буквальную полноту воспроизведения жизни. Единичное служит в нем выражением общего. Но обобщение бывает разным по своей концентрированности. Пьер Безухов тоже ищет смысл жизни, проходит разные стадии в своем духовном развитии. Однако он не сосредоточивает в себе такие черты, которые позволили бы считать его в такой же мере представителем всего человечества, как Фауста. Для этого он слишком индивидуален и в своем внешнем облике, и в складе мыслей, и в природе чувствований. Фауст менее индивидуален, чем Пьер и любой другой из правдоискателей у Толстого. Он, если можно так сказать, нарисован более широкими мазками. Это — не дефект, а намеренный художественный прием. Для тех целей, которые ставит Гете, нужна именно такая обрисовка личности героя. В Фаусте важна направленность его духовной энергии, общее стремление, но мы не знаем никаких черт, связанных с его повседневным бытом, — ведь у него и быта нет, а есть жизнь в широком смысле слова, написанная опять-таки большими мазками, без деталей. У Фауста нет индивидуальных привычек, особенностей, как, например, у Пьера. Он — воплощение общих человеческих черт. Заметим, что, изображая самое личное, самое интимное в нем — любовь к Гретхен, Гете тоже сделал это в самых общих чертах.

Так же обобщенно создан и образ Гретхен. Она — девушка «вообще». У нее нет ни верхней губки, по которой мы узнаем жену Андрея Болконского, ни красивых глаз Марьи Болконской, ни плеч Элен. О ней мы знаем лишь, что она юна и красива, домовита и набожна. Если Фауст весь выражен в своих мыслях, то она раскрывается нам в своих чувствах. В изображении их Гете проявил столько же художественной выразительности, сколько и в выявлении духовного мира Фауста.

Эта обобщенность достигает своего высшего выражения в образе Мефистофеля. Он, как это дано в сюжете, вообще не человек, а существо фантастическое, символ. Вместе с тем человеческое в нем тоже есть — это его ум, скептическое и даже циничное отношение к людям, примеры чего отнюдь не редки в жизни. Мефистофель — принцип в облики, напоминающем человека, но с поправкой на черты дьявольщины, взятые из старинных поверий и иронически добавленные к его характеристике, потому что Гете совсем не стремится уверить читателей, будто это настоящий черт. Мефистофель черт литературный, философский, но никак не черт средневековых поверий.

Эти три образа — главные в «Фаусте». В них воплощены самые общие жизненные стремления: в Фаусте — желание познать смысл жизни, в Мефистофеле — полное отрицание всех жизненных ценностей, в Гретхен — любовь. Вокруг этого и построено действие трагедии, в ходе которого возникают другие вопросы, и это расширяет круг проблем, создавая в нас ощущение необыкновенной значительности того, что нам показано, и того, о чем только говорится.

Но не забудем, что вместе с тем «Фауст» — трагедия. Будь герои только воплощениями идей, только символами человеческих стремлений, не было бы трагедии. Столкновение отвлеченных понятий может глубоко заинтересовать людей философски мыслящих, но «Фауст» волнует не только мыслителей. В произведении Гете есть нечто, затрагивающее самые глубины человеческого существа. Но само представление о том, что творится в душах Фауста и Гретхен, мы получаем не столько из описания их психического состояния, сколько через поэзию Гете.

Особенно наглядно это в речах Гретхен. Баллада о Фульском короле, песня за прялкой, молитва у образа богоматери, все ее речи вплоть до безумного бреда в тюрьме захватывают нас благодаря поэтической силе, вложенной в них.

Точно так же духовный мир Фауста раскрывается нам в монологах. Они бы не утратили смысла и в прозе, но почти потеряли бы свою впечатляющую силу. Дело не только в том, что сказано, но и в том, как это выражено великим поэтом. Мысли Фауста получили эмоциональную окраску: то, что нам кажется психологически убедительным в поведении героя, на самом

деле определяется силой поэтического внушения, исходящего от Гете. Это «наведение» читателя на мысли, которые прямо и непосредственно не высказаны писателем, составляет важную особенность всех подлинно великих творений искусства.

Воздействие «Фауста» именно таково. Читатель вбирает в сознание больше, чем фабулу, больше, чем сказано героями. Поэтому, хотя история Фауста ограничена несколькими подчас как будто и не очень значительными событиями, произведение Гете воспринимается нами как слово о жизни вообще, уподобляясь в этом отношении притче, иносказанию, в котором частный случай служит выражением более общей истины.

В чем же эта истина, выраженная в трагедии Гете?

В том, что жизнь не есть нечто простое и легко постижимое; человек, мнящий себя способным все понять и объяснить чисто умозрительным путем, легко может впасть в ошибку; жизнь не станет ясней тому, кто смотрит на нее со стороны, она открывается лишь тому, кто принимает в ней деятельное участие, ищет, стремится к познанию истины, отдает душевные силы борьбе за насущные потребности и интересы. Вместе с тем жизнь — загадка; деятельное участие в ней то приближает к постижению ее смысла, то отдаляет от него; то кажется, что смысл этот раскрылся в ясных контрастах противостоящих друг другу сил, то он затемняется при виде того, как сплетаются в невероятных сочетаниях несовместимые на первый взгляд вещи и все усложняется до такой степени, что человека охватывает ощущение безнадежности и неразрешимости задачи познания жизни.

Простые и легкие решения обманчивы, потому что богатство и противоречивость явлений природы, жизни общества и отдельного человека не укладываются в жесткие рамки удобной, но всегда неполной формулы, бессильной удовлетворить ищущий истины ум.

У Гете не следует искать подобных формул и определений. Он художник, в его задачу не входило сведение всего богатства жизни в одно или несколько определений, которые объяснят все и вся. Он создал картину жизни. При этом, творя по законам искусства, он выбрал сравнительно узкий сюжет, ограничил число действующих лиц, а у читателя тем не менее возникает ощущение, что перед ним открылся мир во всей его

огромности. Содержание «Фауста» поэтому шире непосредственно показанных событий и образов, хотя и воплощено с их помощью.

В великих произведениях не все может быть объяснено чисто рассудочными понятиями. Читая «Фауста», мы проникаемся определенными чувствами и настроениями, и это не последнее дело в процессе постижения произведений искусства. Они воздействуют и на разум, и на чувства, эмоциональное впечатление имеет подчас большее значение, чем чисто рассудочное восприятие, — нередко именно оно является решающим в оценке творений писателей и художников.

«Фауст» Гете покоряет не только богатством вложенных в него мыслей, но и богатством эмоций. Стоит задуматься над тем, сколько чувств и их оттенков воплощено на протяжении произведения! Эмоциональная окраска событий, человеческих образов, идей рождает сложные чувства в душевном мире читателей.

Гете не берется решить все вопросы жизни и под всеми возможными углами зрения; в «Фаусте» проблема жизни взята в определенном ракурсе — с точки зрения отдельного человека. Наука берет жизнь в целом, и в огромной картине мироздания человек занимает сравнительно малое место. Искусство, поэзия, литература смотрят на все глазами человека, воспринимают и художественно воссоздают мир через человека, окрашивая увиденное чувствами и страстями личности.

Поэтому «Фауст» — произведение лишь отчасти философское, ибо истина выражена в нем не как нечто объективное и независимое от индивидуального сознания. Скорее наоборот, слово о жизни, сказанное Гете, окрашено переживаниями героя. Им есть обоснование в реальности, они свойственны человеческой природе, но если можно говорить об истине у Гете, то в том смысле, что она есть истина того чувства жизни, какое возбуждает «Фауст». После прочтения великого произведения Гете по-человечески становишься неизмеримо богаче, — конечно, в меру того, насколько воспринята поэзия Гете, полнота человеческих чувствований, все оттенки и изгибы, выраженные в ней.

Отрицается ли этим интеллектуальная ценность «Фауста»? Ни в коей мере. Ум художника неотделим от его сердца. Толстой и Достоевский, два других гениальных художника-мыслителя, подтверждают это. У Гете больше условности, фантастики, символическо-

го, чем у великих русских реалистов, но отношение к миру и человеку у них одинаково. Они постигают жизнь, изображая испытания, выпадающие на долю человека, через его переживания, муки и боль.

Мы подошли к главному, о чем надо сказать в заключение,— о том, почему Гете избрал для выражения своего замысла трагедию, а не какую-либо иную форму.

Для того чтобы возбудить эмоции, нужны сильные средства. Такими средствами в руках писателя являются трагическое, комическое, лиризм. В «Фаусте» есть все три эти эмоциональные стихии. Временами то одна, то другая выступает на первый план, возбуждая у читателя определенное настроение. Лиризм особенно проявляется в раздумьях Фауста, в речах и песенках Гретхен; комическое в его острейшей сатирической форме связано с Мефистофелем. Трагическое дважды с большой силой возникает в первой части «Фауста»— в первый раз как трагедия интеллектуальная, трагедия ученого; во второй — как реальная жизненная трагедия, переживаемая Гретхен и Фаустом.

10

Почему Гете избрал такой печальный сюжет? Разве не в его воле было порадовать читателей изображением счастливой любви? Почему бы героям, пережив определенные трудности, не преодолеть стоявшие на их пути препятствия и достичь в конце благополучия? Ведь не всякая большая любовь несчастна.

Гете избрал трагический сюжет потому, что хотел поставить читателей перед лицом самых тяжелых фактов жизни. Он видел свою задачу в том, чтобы возбудить внимание к ее нерешенным и трудным вопросам. Есть писатели, дающие утешительное и благополучное решение жизненных конфликтов. Так во многих случаях поступал в написанных им романах великий английский писатель Диккенс. И у Гете «Герман и Доротея» написана в идиллическом духе. Но это произведение было исключением в творчестве Гете, всегда стремившегося раскрывать трагические противоречия жизни — не для того, чтобы запугать читателей, а для того, чтобы научить смотреть в лицо самой горькой правде.

Искусство говорит не только о том хорошем, что

есть в жизни, но и о ее трагедиях. Более того, в спокойном течении жизни, как правило, не возникает больших проблем. Но когда человек реально оказывается у крайнего предела, когда он со всей остротой и даже с мукой ощущает, что его жизнь находится под угрозой или уже подошла к своему концу, тогда во всей значительности возникают коренные вопросы бытия. Трагическая судьба героя, к которому мы питаем сочувствие, неизбежно ставит перед вопросами жизни и смерти, побуждает осмыслить все человеческое бытие. Вот почему и в искусстве трагедия с особенной силой возбуждает те же вопросы.

Что история Фауста является трагической, едва ли нуждается в доказательстве. Фауст не получил удовлетворения от своих многолетних научных занятий; он признал их бесплодными, ибо сущности жизни они ему не открыли. Жизнь его оказалась бессмысленной, и, испытав полную безнадежность, он готов был расстаться с ней. Однако воля к жизни победила в нем, и он начал все сначала, пойдя по совершенно иному пути, бросив ученое затворничество и ринувшись в гущу повседневности с ее обычными человеческими желаниями и страстями. Как мы знаем, он и здесь не нашел подлинного удовлетворения. Более того, общение с другими людьми нередко вызывает у него отвращение, а когда в нем пробудилась любовь, она завершилась ужасной катастрофой.

Итоги исканий Фауста оказываются плачевными. Ни наука, ни любовь не принесли ему того удовлетворения, которого он жаждал. Это, безусловно, является трагическим.

Не трагична лишь судьба Мефистофеля. Она и не может быть трагической, ибо его отношение к жизни бесстрастно. Ему в ней ничего не дорого, все для него прах и ничто. При таком отношении к миру трагизм невозможен. Он возникает только тогда, когда человек что-то любит, к чему-то стремится, чего-то жаждет, — он возникает у людей со страстным отношением к жизни. Фауст и Гретхен именно такие люди. У каждого из них большая, великая страсть. У Фауста — страсть к познанию, у Гретхен — любовь.

Там, где господствует рассудочность, трагедии быть не может. Но человек не всегда руководствуется рассудком. Иными людьми владеют страсти. При этом страсти бывают разными. Жажду обогащения, злобу

никто не считает украшением личности. Но есть страсти, справедливо называемые благородными. Таковы чувства, владеющие Фаустом и Гретхен. Однако благородные в своей основе стремления не привели их к счастью. О причинах этого уже говорилось раньше. Здесь нас занимает иной вопрос — не почему так произошло, а в чем смысл трагедии и в чем ее ценность?

Гете показал великое несчастье — гибель прекрасной девушки и крушение мечты об истинной, всепобеждающей любви. Не означает ли это отрицания возможности счастья вообще? Не ведет ли Гете читателя к мысли о бесцельности жизни? Ведь если судьбы героев завершаются столь плачевно, то остается заключить, что благородные стремления бесплодны. Иначе говоря, не дает ли Гете своим «Фаустом» повода утверждать, что жизнь бессмысленна и что правы пессимисты?

Автор «Фауста» не верил в прямую поучительность искусства. «При строгом наблюдении над самим собой, — писал Гете о зрителе трагедии, — он с удивлением заметит, что вернулся из театра столь же легкомысленным или упорным, столь же вспыльчивым или уступчивым, любящим или безлюбим, каким он был и до тех пор»¹. Смысл искусства не в прямом воздействии на характеры людей, а в расширении их интеллектуального кругозора и обогащении эмоциональных возможностей. Смотря спектакль, читая книгу, слушая музыку, человек испытывает определенные чувства, поддается эмоциям, которые возбуждает произведение. Но духовный опыт от восприятия искусства не имеет, как правило, непосредственно практических результатов в жизнедеятельности зрителя или читателя. Прямое воздействие на поведение он оказывает лишь тогда, когда человек сам по себе созрел для определенных действий; в таких случаях художественные впечатления подкрепляют стремления личности, но не являются их причиной.

Трагедию отличает от многих других видов литературы то, что ее героями могут быть только люди могучего характера, выдающиеся личности, возвышающиеся над средним человеческим уровнем. Ставя себе большие цели, они восстают против сил и обстоятельств,

¹ Гете И.-В. Об искусстве. М., 1975, с. 516.

которые превосходят их своей мощью. Герои трагедии незаурядны, обладают могучей волей, находятся под влиянием большой страсти, движимы великой идеей.

Таков, как мы знаем, Фауст. В трагедии, однако, даже благородные побуждения оказываются в определенных обстоятельствах не на пользу герою. Желая добра, стремясь к лучшему, человек причиняет страдания себе и другим. Именно это мы вынуждены сказать и о Фаусте. Благородство его натуры не подлежит сомнению, как и возвышенность его стремлений. И все же его любовь оказывается губительной для Гретхен.

Здесь уместно вспомнить, что, рассуждая о природе трагического героя, Гете пишет о царе Эдипе у Софокла: «...по вине демоничности своего душевного склада и мрачной силы своих порывов, толкающих его именно благодаря мощи его характера к чрезмерно поспешным поступкам», он ввергает «себя и своих близких в глубочайшее, непоправимое бедствие»¹. В Фаусте, несомненно, есть «демоничность», сила порыва, и это сыграло важную роль в судьбах его и Гретхен. О ней тоже можно сказать: хотя она личность не демоническая, сила ее любви также ввергла ее и близких в «непоправимое бедствие».

Гете говорит об Эдипе, что он «полувиновный преступник», и это напрямую может быть отнесено к Гретхен. Какие бы оправдания ни находить ее поступкам, все же несомненно, что она совершила преступление. Мы знаем, однако, что по натуре она не преступница. Это-то и делает ее судьбу трагичной.

Есть у Гете еще одно замечание об Эдипе, заслуживающее внимания. Он, по определению поэта, «человек, попадающий во власть извечных, неведомых, непостижимо последовательных сил»². Такова действительно важная сторона трагического. Кажется, что для объяснения причины трагедии достаточно знать поступки героев, их душевный склад и внешние обстоятельства. Но даже тогда, когда все это очевидно, остается ощущение чего-то необъяснимого: почему же все-таки случилось именно так, а не иначе, в чем неизбежность трагедии? Одной «демоничностью» ужасного конца не объяснишь. Вот тут-то и оказывается, что помимо всего постигаемого разумом есть в трагических

¹ Гете И.-В. Об искусстве, с. 514.

² Там же.

событиях нечто непонятное и таинственное. Вместе с тем, как говорит Гете, во всем происходящем замечается несомненная последовательность.

Ученый ищет и находит более или менее удовлетворительное объяснение ходу событий, приводящих к трагическому концу. Поэт действует в этом отношении иначе. Он допускает возможность чего-то стоящего за пределами рассудочного понимания. Художник видит своих героев в связи со всем космическим миропорядком, что, как мы знаем, имеет место в «Фаусте». Отдельные человеческие судьбы видятся поэту на фоне всего мира, но связи между индивидом и всем строем жизни — очень сложные и многоступенчатые — не полностью открываются взору. Поэтический взгляд на жизнь включает не только рассудочно объяснимое, но и непостижимую неизбежность. Это происходит у древних трагиков, у Шекспира, и это же мы встречаем у Гете.

Трагическое в жизни не равнозначно трагическому в искусстве. В жизни трагическое может быть ужасным. В искусстве гибель человека изображается так, что у зрителя возникает не только чувство естественной скорби за героя, но и чувство эстетического наслаждения.

Трагедия Гете не производит удручающего впечатления. Мы испытываем не только сострадание к героям, но и чувство восхищения ими. Казалось бы, что особенного в Гретхен? Обыкновенная девушка, лишенная величия, скажем, Жанны д'Арк, не совершившая никаких подвигов; она вообще не деятельная натура, скорее наоборот: податлива, покорна, повинуетя своим чувствам. Гретхен привлекает женственностью. Гете сделал свою героиню слабой, но при этом привлек к ней все наши добрые чувства. Сстрадание, вызванное высоким и красивым чувством, возвышает Гретхен, делает ее мученицей любви.

Страдание входит и в жизнь Фауста. Сначала его муки были вызваны большими и несколько отвлеченными вопросами. Правда, для Фауста они имели вполне личный характер. Но то были муки его ума. Трагический конец Гретхен вызывает уже сердечную муку. Так завершаются две ступени в духовном развитии Фауста. Его жизненный опыт оказался, таким образом, мучительным. Мгновения счастья были коротки, страдание — долгим и сильным. Хотя Фауст остается в живых, он переживает подлинную трагедию.

Несчастье сломало Гретхен, но не Фауста. Читате-

лю предстоит увидеть его вновь во второй части трагедии. Уже сейчас можно сказать, что Фауст обладает необыкновенной способностью из каждой беды выходить духовно обогащенным и готовым к новым испытаниям. Однако жизненный опыт всегда дается ему тяжело. Его способность выстоять и продолжать искания делает его героической личностью. Но Фауст не герой «без страха и упрека». Его душа изранена, и рубцы на ней — знаки того нелегкого пути, которым он идет по жизни. Удивительная жизненная сила, присущая ему, вызывает восхищение.

Фауст и Гретхен далеко не идеальны, и это делает их образы убедительными для нас. Но вместе с тем в обоих, как сказано, есть нечто возвышающее их над обычным средним уровнем.

Читатель, который потребовал бы от Гете недвусмысленного ответа о достоинствах и недостатках его главных героев, оказался бы разочарован. Добрые и дурные начала в них смешаны. Самое прекрасное в Гретхен — ее любящая душа, но разве не любовь толкнула ее на поступки, оказавшиеся губительными для ее близких и для нее самой? В Фаусте лучшее — это его стремление к познанию мира, но разве не случилось так, что безграничность его стремлений отчуждала его от Гретхен?

Жизнь и люди предстают в «Фаусте» в той сложности и противоречивости, которая существует в реальном мире. Произведение Гете сопротивляется прямому вопросу: что в конечном счете выражает «Фауст» — пессимистический или оптимистический взгляд на жизнь? Творение Гете проникнуто любовью к жизни и к человеку, но эта любовь включает и понимание темных, мрачных сторон жизни, слабостей и ошибок, присутствующих людям.

Судьба Фауста в первой части трагедии еще не охватывает всего жизненного опыта, доступного человеку. Не все радости и страдания человечества испытаны им. Пока что действие ограничилось темами: Фауст и наука, Фауст и любовь. Жизнь шире этого и включает многое другое. Дальнейшей судьбе Фауста, его отношению к более широким вопросам жизни Гете посвятил вторую часть трагедии. Однако прошла четверть века, прежде чем он написал ее.

Часть шестая

В эпоху романтизма

ГЕТЕ И РОМАНТИЗМ

1

Смерть Шиллера в 1805 году глубоко потрясла Гете. Он почтил память друга в торжественном «Эпилоче к Шиллерову «Колоколу», где воспел его как человека и поэта, подчеркнув главную черту покойного — беззаветное служение идеалам гуманизма, добру, истине и красоте. Отметил он и трудности на жизненном пути Шиллера — непризнание и враждебность, препятствовавшие его свободному творческому развитию. Гете воспел его как борца за лучшие начала жизни.

Горькая ирония истории заключалась, однако, в том, что шиллеровская «Песнь о колоколе» (1799), возвещавшая грядущее торжество мира и согласия между народами, была опровергнута всем ходом дальнейших событий. Французские армии вторгались в одну страну за другой, генерал Бонапарт, провозглашенный в 1804 году французским императором, в следующем, 1805 году поддержал свою славу грандиозной победой под Аустерлицем и после нее приступил к систематическому покорению Германии, перекраивая ее внутренние границы. Французская армия приблизилась к Веймарскому герцогству. В октябре 1806 года Наполеон разгромил под Иеной прусские войска. Самое существование Веймарского герцогства оказалось под угрозой, но победитель смиростивился, герцогу Карлу-Августу была предоставлена возможность присоединиться к числу вассалов французского императора.

Желая дополнить военные победы идеологическим воздействием на Германию, Наполеон решил привлечь на свою сторону и ее интеллектуальные силы. Он спро-

сил главного интенданта Дарю, кто в Германии самые крупные писатели. Узнав, что это Гете и Виланд, он побеседовал с каждым из них. Он даже пригласил Гете переехать в Париж и писать трагедии для французского театра, так как отечественные драматурги, по мнению Наполеона, не обладали достаточным дарованием, чтобы воспеть славу империи и ее главу. Гете ответил уклончиво, а император, отвлеченный более важными делами, забыл о приглашении.

Наполеоновские войны были большим бедствием для всех немцев, и даже Гете пришлось кое-что претерпеть. После победы под Иеной французские войска вторглись в Веймар. Двое солдат попытались ограбить дом Гете, но энергичная Кристиана, пустив в ход кулаки и призвав на помощь других французов, выставила их за дверь. Несколько дней спустя Гете официально оформил свой брак, обвенчавшись с ней.

Даже в условиях военного времени Гете продолжал литературные и научные занятия. Он подготовил к печати первую часть «Фауста», затем издал роман «Избирательное сродство».

Хотя Гете сознавал тяжесть иноземного ига, особенно из-за того, что Наполеон наложил большую контрибуцию на маленькое Веймарское герцогство, он вместе с тем надеялся, что некоторые буржуазные реформы, вводимые французскими оккупантами, сдвинут с мертвой точки отсталую Германию.

2

В конце XVIII века в Германии начало складываться романтическое движение в литературе. В начале нового столетия оно заняло в ней господствующее положение.

Как известно, глубинной основой романтизма была отрицательная реакция на Французскую революцию и связанную с ней философию разума. Сначала иные из романтиков даже восприняли революцию сочувственно, но затем отвернулись от нее. Заняв враждебную позицию по отношению к буржуазному перевороту, немецкие романтики, однако, отнюдь не полностью отвергли принципы, провозглашенные мыслителями XVIII века, в частности Руссо. Они сохранили культ природы, апологию чувства, интерес к старым формам жизни, культ

естественности и высокое представление о правах личности. Их идеал, однако, был исключительно в прошлом. Все связанное с буржуазным прогрессом ими отрицалось. Более того, они остро подмечали все пороки народившегося нового социального строя и выступали с критикой его.

Немецкий романтизм, естественно, имел национальные корни. Уже в мировоззрении «бури и натиска» были заложены некоторые принципы, по-своему развитые романтиками. Не вдаваясь в сложную проблематику многообразия европейского романтизма, остановимся лишь на том, что непосредственно связано с Гете. Отметим при этом, что отношения Гете с движением в целом и его отдельными представителями не были одинаковыми.

Прочитав в 1798 году статью молодого философа Фридриха Вильгельма Шеллинга (1775—1854) о философии природы, Гете нашел в ней многое, близкое своим идеям. Шеллинг, ставший одним из главных идеологов немецкого романтизма, также видел в природе некое органическое целое, одновременно внутренне целесообразное и вместе с тем необъяснимое в своей целесообразности. Ряд положений Шеллинга перекликается с мыслями, высказанными в статье «Природа» и отражавшими взгляды Гете.

Много близкого себе Гете нашел и в философии искусства Шеллинга. Он считал, что в процессе художественного творчества не всегда участвует сознание; часто его основой является интуиция. Великие произведения возникают от слияния сознательного и бессознательного.

Во всех явлениях природы идея, по Шеллингу, проявляется лишь слепо. Художник, творящий только интуитивно, не отличался бы от природы. Если бы, с другой стороны, он только копировал ее, то создавал бы не произведения искусства, а бледные призраки. Согласно эстетике Шеллинга, художник должен отказаться от чисто эмоционального творчества и достичь высшей формы творчества, состоящей в органическом соединении материи и духа. Возвысившись сначала над природой, он затем возвращается к ней. Красоту создает не внешняя форма произведения, а нечто более высокое — сущность, общее.

Вспомнив взгляды, которые Гете стал утверждать после возвращения из Италии, мы легко увидим, что

на некоторое время сблизило Гете с Шеллингом. Несомненно, что воззрения молодого философа формировались под влиянием творчества и идей Гете. Шеллинг одним из первых оценил «Фауста» еще тогда, когда он был известен лишь как фрагмент, изданный в 1790 году. «Это произведение, — сказал Шеллинг в своих лекциях, составивших потом его книгу «Философия искусства», — есть не что иное, как сокровеннейшая, чистейшая сущность нашего века; материал и форма созданы из того, что в себе заключала вся эта эпоха, со всем тем, что она вынашивала или еще вынашивает»¹.

Отношения между поэтом и философом пришел конец, когда Шеллинг примкнул к политической реакции, отрекся от многих прежних взглядов, ударился в мистицизм и вернулся к ортодоксальной религиозности.

Литературное направление романтизма возглавляли два брата — Август Вильгельм (1767—1845) и Фридрих (1772—1829) Шлегели, вокруг которых в Иене образовался круг единомышленников. Сначала иенские романтики видели в Гете великий пример свободного художника, смело подчиняющего явления жизни своей творческой фантазии. Читатель помнит, как высоко оценил Фридрих Шлегель «Годы учения Вильгельма Мейстера». Младшего Шлегеля в первые годы его деятельности сближал с Гете и культ античности, а А.-В. Шлегель разделял гетевское преклонение перед Шекспиром.

Пока романтизм формировался, многим его приверженцам Гете казался готовым его образцом. Но, по мере того как это литературное направление обретало зрелость, все более очевидными становились расхождения между Гете и представителями новой литературной школы.

Парадокс литературного развития состоял в том, что, в то время как Гете преодолел штюрмерский эстетический бунт, романтики возобновили его на новом историческом этапе. Гете с полным основанием говорил, что романтики взяли у него обращение к немецкой народной поэзии, что он открыл им художественную прелесть немецкого средневекового искусства, но ему было решительно не по душе стремление романтиков вместе с эстетическими ценностями реабилитировать самые

¹ Шеллинг Ф.-В. Философия искусства, с. 148.

темные стороны средневековья — католическую церковь и религиозную мистику.

Гете первый в немецкой литературе выдвинул идею свободной личности, отвергающей сковывающие ее социальные ограничения и мещанские нравственные нормы, а заодно и догматическую эстетику. Но он преодолел субъективизм и вышел на путь объективного творчества, а романтики восстанавливали культ личного начала как в жизни, так и в искусстве. Зрелый Гете искал органические формы жизни, соответствующие природе человека и сводимые к определенному нравственному порядку. Романтики проповедовали ту же свободную мораль, которую утверждали и штюрмеры, с тем отличием, однако, что у молодого Гете и его сверстников идея индивидуальной свободы сочеталась с протестом против феодального строя, тогда как романтики совмещали свое отрицание бюргерской этики с апологией средневековья.

Именно в пору возникновения романтизма Гете проникся идеей развития и воспитания цельной, гармонической личности, романтики же в своих произведениях выявили раздвоение современного человека, борьбу в нем здоровых и болезненных начал, причем их видение жизни во многом определяли экстаз страстей, мучительное ощущение своего разлада с миром, разорванность сознания. Это побудило Гете высказать знаменитое суждение: «Классическое — это здоровое, романтическое — больное» (10, 427).

3

Позиция Гете, отвергавшего идею возврата к средневековью и возрождение католической религии, была с общественно-политической и культурной точки зрения прогрессивнее программы романтиков в годы политической реакции. Но в соотношении с реальностью данного периода Гете оставался идеалистом-просветителем, строившим утопические планы воспитания идеального человека в условиях, когда никаких социальных предпосылок для этого не было. Раздвоенность, духовное смятение, отчаяние, так ярко выявленные романтиками в их произведениях, отражали человеческое сознание в переходную эпоху от феодализма к капитализму и буржуазному строю жизни. Почти не изображая

реального быта, романтики воплотили в своем творчестве человеческие драмы эпохи. Гете тоже стремился к этому, но всеми средствами преодолевал трагизм, свойственный романтикам, ища оптимистическое решение жизненных конфликтов.

В 1808 году Гете пространно высказал Римеру соображения о различии между классикой и романтикой, как он их понимал. «Античная трагедия — человечески трагична. Романтическая неестественна, не имеет изначальных корней, она искусственна, изысканна, ходульна, полна преувеличений, странна вплоть до искажений и карикатурности. Она похожа на костюмированный бал, на маскарад при чрезмерно ярком освещении. Она юмористична (то есть иронична, сравните с Ариосто, Сервантесом; поэтому граничит с комическим и сама комична), либо, если вторгается интеллект, она мгновенно становится абсурдной и фантастичной. Древние органичны (естественнее, человечнее), современные капризны и невозможны..

У древних магическое и волшебное обладает стилем, у современных его нет. Магическое у древних — это природа, увиденная по-человечески, у современных оно надуманно и фантастично. Античность трезва, скромна, обладает чувством юмора, современность необузданна, опьянена. Античность создает идеализированную картину реальности, с подлинным величием (стиль) и вкусом обработанную реальность; романтика дает произвольное, невероятное, фантастически преображенное видение реальности.

Античное пластично, истинно и реально; романтическое переменчиво, как картины волшебного фонаря, как краски, разложенные призмой, как атмосферные цвета...

Так называемая романтическая поэзия особенно увлекает молодежь, ибо льстит ее своеволию, чувственности, отрицанию ограничений, короче, юношеским порывам»¹.

В этом развернутом сопоставлении двух типов творчества симпатии Гете явно на стороне античности, то есть классического искусства, как он его понимал; принципы его он воплотил в произведениях, созданных с намерением возродить идеал гармонии в современной литературе. Но, как уже говорилось, классика далеко

¹ Goethes Gespräche, Bd. 2, S. 328—329.

не исчерпывает художественных понятий и вкусов Гете.

Так, расходясь с немецкими романтиками, Гете, однако, высоко ценил талант шотландца Вальтера Скотта и итальянца Алессандро Мандзони и с похвалой отзывался об их исторических романах, он считал выдающимся поэтом Байрона. Истинно художественное Гете признавал независимо от того, какую была его эстетическая теория.

Более того, как художник Гете и объективно и субъективно смыкался с романтиками во многих отношениях. Еще до возникновения романтизма как литературной школы Гете утвердил в своей поэзии ряд типично романтических мотивов. Лирика Гете включала и романтическую идею слияния человека с природой, и любовное томление, и томление по идеалу. Романтическим духом проникнуты многие баллады Гете. Наконец, величайшее творение Гете «Фауст» — хотел того Гете или не хотел — было воспринято современниками как ярчайшее воплощение романтического духа и вольной романтической поэтики. Первая часть, еще не содержащая просветительно-гуманистического «конечного вывода мудрости земной», прозвучала для всей Европы как романтическая трагедия героя, не удовлетворенного жизнью и не нашедшего счастья в любви.

Необыкновенная, титаническая личность героя, составшего против рутины, отвергнувшего ложную науку, в сущности отрицавшего все установления, господствующие в мире, порыв к бесконечности, страстная, трагическая любовь, фантастические образы средневековой мифологии — все это сделало первую часть «Фауста» ярким воплощением романтики. До Гете ни один из немецких романтиков не создал ничего подобного по полной свободе от каких бы то ни было правил и литературных норм. Не случайно творение Гете сыграло важную роль в формировании романтизма как в самой Германии, так и в Англии, Франции и других странах.

Почему же Гете враждовал с романтиками?

Он не принимал тех сторон их идеологии, которые были враждебны просветительскому гуманизму. Почему, скажем, он не признал Клейста? Некоторые критики приписывают это страху Гете перед новым дарованием. Но Гете не было нужды опасаться соперничества Клейста. Автор романа о сознательном самовоспитании

Вильгельма Мейстера не мог одобрить интуитивизма, даже более того — сомнамбулизма принца Гомбургского; создателю «Избирательного сродства» была чужда безудержная страстность «Пентесилеи».

У Фауста было две души, находившиеся в постоянном борении друг с другом, но раздвоение личности, доходящее до двойничества, как то имеет место у Гофмана, было неприемлемо для Гете. Он верил в возможность преодоления человеческих слабостей, искал решения душевных противоречий, но признать романтическое увековечение духовного разлада и трагической безысходности жизни Гете не мог, и это отвращало его от романтиков. Самым дорогим, выстраданным в жизни и воплощенным в художественные образы стало для Гете возвышение человека над собственными слабостями, «отречение», самодисциплина, и этого Гете не желал уступать романтикам, проповедовавшим анархический индивидуализм.

Вместе с тем Гете был достаточно чуток и понимал, что романтики открывали в мире нечто новое, мимо чего нельзя пройти равнодушно или высокомерно. Не только из желания не отставать от века, но благодаря врожденному чувству действительности Гете вводил в некоторые произведения типично романтические мотивы, давая, однако, свои, отличавшиеся от романтических, решения жизненных конфликтов и проблем. Это заметно в «Избирательном сродстве», а в более позднюю пору — в «Годах странствий Вильгельма Мейстера» и во второй части «Фауста».

4

Уже при жизни Шиллера со всей остротой встала проблема, как применить принципы веймарского классицизма к художественной обработке современного материала. Переписка Гете и Шиллера, как показал Д. Лукач, свидетельствует об осознании ими глубокого противоречия между стремлением создавать эстетически прекрасное и уродливостью того жизненного материала, что предоставляла им действительность.

Самой большой удачей «школы» (другого слова здесь не подберешь) была поэма «Герман и Доротея», имевшая огромный успех у читателей. Но как ни прекрасны стихи Гете, как ни совершенна манера повест-

вования, как ни ярко образы героев, идиллия в гекзаметрах таила в себе несомненное противоречие. Гармония формы вступала в конфликт с реальным и отнюдь не идиллическим фоном. Стать образцом эта художественная форма, естественно, не могла, ибо была не способна вместить действительность с ее острыми противоречиями.

В «Годах учения Вильгельма Мейстера» Гете пытался найти форму, позволяющую сочетать идеальное с реальным — гуманистический идеал веймарского классицизма с убожеством немецкой действительности. Как должен был удивиться Гете, прочитав статью Фридриха Шлегеля, увидевшего в романе аналог Французской революции и философскому бунтарству идеалиста Фихте! Ведь, согласно замыслу, роман должен был утверждать идею мирного и постепенного развития личности, не восстающей против общества.

Хотя Ф. Шлегель переоценил как революционное значение «Годов учения» для искусства романа, так и бунтарский элемент в его содержании, художественный инстинкт правильно подсказал ему, что этот роман не укладывался в доктрину нового классицизма. Несмотря на гетевскую идею самовоспитания, многие элементы произведения смыкались с возникающим романтизмом.

Гете был художником, способным трезво оценивать свои произведения, критически рассматривать собственные теоретические принципы. Для него все более несомненной становилась необходимость художественной переориентации. Отсюда сложности и противоречия в созданиях новой поры его творчества — в романе «Избирательное сродство» и в автобиографии.

«ИЗБИРАТЕЛЬНОЕ СРОДСТВО»

1

Подолгу живя в Иене, Гете посещал книжную лавку Фромана, ставшую своего рода клубом для профессоров университета и литераторов. Завсегдатаи лавки не могли не восхищаться красотой восемнадцатилетней падчерицы книготорговца Минны Херцлиб. Гете же просто влюбился в нее и мучительно переживал невозможность сближения с прелестной девушкой, которой

он даже намеком не открыл своих чувств. Почти одновременно он сам стал предметом обожания двадцатидвухлетней Беттины Брентано, дочери Максимилианы Ларош, в замужестве Брентано, которую поэт любил в молодости. Восторженное поклонение Беттины льстило Гете.

Так как у Гете всякое переживание отливалось в стихи, то и эти две истории получили поэтическое выражение. Они отражены в «Сонетах» (1807—1808), составивших цикл из 15 стихотворений. Раньше он часто предпочитал сравнительно вольные формы стиха. С годами он все чаще обращался к формам более строгим. Сонет налагает на поэта обязанность следовать четким правилам композиции. Гете обратился к этой форме не только из литературных соображений. Поняв необходимость преодолеть свою любовь или, как гласит одно из его любимых выражений в зрелые годы, — необходимость отречения, поэт и решил заковать свои чувства в строгое строфическое построение сонета, с его обязательными четырнадцатью строками, разделенными на два четверостишия и два трехстишия, с четкой и тоже обязательной системой рифм.

«Сонеты» содержат историю любви немолодого мужчины к юной девушке. Некоторые из них выражают не только чувства любящего, но и ответы возлюбленной, не подлинные, конечно. Гете лишь воображал, как могла бы девушка ответить на его чувства. В этом отношении интересен сонет IV, якобы написанный ею; она видит в любящем не только его самого, но и его мраморный бюст. Здесь Гете попытался представить себе, как может посмотреть на него юное существо, для которого он живой классик, чей внешний облик уже запечатлен для веков в нетленном мраморе. Как уже сказано, чувства, возбужденные Минной, сочетаются в «Сонетах» с впечатлениями от встреч с Беттиной.

«Сонеты» оказались как бы поэтическим прологом к роману «Избирательное сродство».

2

Шведский химик Торберн Бергман обнаружил в 1775 году труд «Избирательное сродство», который заинтересовал Гете, внимательно следившего за развитием современной ему науки. Согласно закону, открыто-

му ученым, если элемент А находится в тесной связи с элементом Б, то это вовсе не значит, что в природе нет элемента Г, способного эту связь разрушить: стоит появиться некоему В, как А устремится к нему, тогда как Б с такою же силой притянется к Г.

Гете всегда был убежден, что человеческая жизнь подвержена тем же законам, что и природа, частью которой она является. Закон Бергмана как нельзя лучше подходил для сюжета, который задумал разработать Гете.

Владелец большого поместья барон Эдуард вторым браком женат на Шарлотте, которая тоже второй раз замужем. Они любили друг друга в юности, но родители не дали согласия на их брак, каждому пришлось соединиться с тем, кто был для них выбран старшими. Овдовев почти одновременно, они решили соединить свои судьбы. Живя в добром согласии, они, однако, не испытывали тех горячих чувств, которыми пылали их сердца в юности.

Нуждаясь в помощи для своих хозяйственных дел, Эдуард приглашает своего друга, имя которого остается неизвестным; мы знаем только, что по званию он капитан. Шарлотта хотела бы избежать его приезда, ибо смутно предчувствует, что появление нового лица нарушит семейную идиллию, но, уступая настояниям мужа, соглашается пригласить капитана при условии, что и она призовет в домоправительницы свою племянницу Оттилию, воспитывавшуюся до того в пансионе. Далее все происходит по закону избирательного сродства. Эдуард влюбляется в племянницу жены Оттилию, а Шарлотта испытывает влечение к капитану. «Нерасторжимые узы» оказываются в опасности.

Шарлотта, как более рассудительная и сдержанная, решает не давать воли своему чувству и положить конец еще вполне невинным отношениям с капитаном. Оба примиряются с необходимостью соблюсти предписываемую обществом, законом и религией святость брачных уз. Иначе обстоит дело с Эдуардом и Оттилией. Их страсть не переходит границ духовной близости и не становится обыкновенным адюльтером. Но своих чувств ни он, ни она не в силах подавить...

Объясняя закон избирательного сродства в химии, капитан говорил: «Надо своими глазами видеть в действии эти вещества, как будто безжизненные, но внутренне всегда готовые прийти в движение, надо с участи-

ем смотреть, как они друг друга ищут, притягивают, охватывают, разрушают, истребляют, поглощают, а затем, по-иному слившись воедино, выступают в обновленной, неожиданной форме. Вот тогда мы готовы признать в них вечную жизнь, чувства и рассудок, ибо наши собственные чувства кажутся нам недостаточными, чтобы как следует наблюдать за ними, а разум едва ли не бессильным, чтобы их постичь» (6, 252).

Перед нами типичный образец гетевской символики. В словах капитана предвосхищен весь ход романа.

3

Возникновение замысла, по-видимому, датируется временем, когда Гете решил продолжить повествование о Вильгельме Мейстере и приступил к работе над «Годами странствий...», то есть после мая 1807 года. В апреле 1808 года в дневнике Гете уже фигурирует название — «Избирательное сродство». Первоначально Гете намеревался написать на этот сюжет новеллу, которая должна была войти наряду с другими в «Годы странствий Вильгельма Мейстера». Ей надлежало быть, так сказать, в паре с другой новеллой — «Пятидесятилетний мужчина». Эта последняя действительно есть в романе, она тоже посвящена дилемме, встающей перед зрелым мужчиной, полюбившим молодую женщину, но ситуация тут несколько иная — одну и ту же любят отец и сын.

Сюжет «Избирательного сродства» показался Гете настолько значительным, что он решил превратить новеллу в роман. Гете работал над ним с несвойственной ему быстротой. В 1809 году роман уже появился в печати.

«В «Избирательном сродстве», — говорил Гете Эккерману, — нет ни единой строки о том, чего бы я не пережил сам, да и вообще в него вложено больше, чем можно уловить при первом чтении» (Эк., 283). Эти слова Гете побудили исследователей попытаться установить, какие личные переживания воплотились в романе. По возрасту более всего подходила в прототипы Оттилии Минна Херцлиб, воспитанница иенского книготорговца, которая вдохновила и «Сонеты» Гете. Но облик цветущей и жизнерадостной девушки, отношения с которой нимало не походили на тягости любви, пережитые Эдуардом и Оттилией, лишь отдаленно связывался

с сюжетом романа. Возможно — и это более вероятно, — Гете отразил в «Избирательном сродстве» свои отношения с другой девушкой, Сильвией Цигесар, к которой тоже питал нежные чувства. Но, как и во всех других подобных случаях, личные переживания отличались у Гете в сюжеты, не полностью совпадавшие с действительными событиями его жизни.

Писателю Генриху Лаубе Гете дал недвусмысленный ответ относительно личного в романе: «Было ли описанное в «Избирательном сродстве» на самом деле, основано ли оно на действительности? Каждое произведение, если оно не надуманно, правдиво, как и все, что производит длительное и глубокое впечатление, не выдуманно, — сказал Гете. — Остальное должно быть людям безразлично; удовлетворять простое любопытство не зачем. Я всегда изображал пережитое; извлекать из воздуха никогда не было мне свойственно, я всегда считал, что жизнь (*die Welt*) более гениальна, чем я...»¹ Если уж искать, то скорее — жизненную основу романа, но и в этом нет нужды, ибо его главная проблема — что является действительной основой брака и допустимо ли с нравственной точки зрения нарушать брачные отношения? — была актуальна не только во времена Гете.

У современников роман вызвал горячие отклики. Сторонники ортодоксальной нравственности встретили роман в штыки. Они увидели в нем посягательство на основы брака. К тому же Гете позволил себе описания вдвойне «антиморальные», как, например, описание ночи, которую Эдуард проводит с женой уже тогда, когда он влюбился в Оттилию, а она — в капитана.

Ночью, проводив гостя в его комнату, Эдуард не прочь был бы подойти к комнате Оттилии, но пройти туда было не просто, а рядом дверь в спальню его жены, и он оказался у нее в то время, когда она готовилась ко сну. Он попросил разрешения остаться у нее.

В литературе XVIII века отнюдь не было недостатка во фривольных описаниях. Но сцену сочли безнравственной именно из-за того, что актом измены стали супружеские обаятия.

Церковники и светские ханжи-моралисты ополчились против романа Гете. Но книга встретила возражения и со стороны романтика Фридриха Шлегеля, про-

¹ Goethes Gespräche, Bd. 2, S. 608.

поведовавшего свободную любовь. По его мнению, «Избирательное сродство» показывает, «что брак основан на притяжении неоднородного, любовь — на притяжении однородного. Вот тайна его химически-моральной загадки! Все это очень верно согласно обычному ходу вещей... Но не существует ли связи, хотя бы встречающейся и редко, где таинственная склонность одинаковой природы сочеталась бы с различными нравственными качествами и способностями, дополняющими друг друга? Одним словом, *не соединимы* ли любовь и брак и не более ли достойно поэта изобразить этот хотя и редкий, но реально существующий в человеческой природе союз, нежели ту убогую обыденность, где любовь и брак вечно бегут друг от друга, где любовь разрушительна, а брак пошл?

Если поэтому в суждении света дух и внутренний замысел «Избирательного сродства» вполне дурны и безнравственны, то и на этот раз свет совершенно прав; но потому только книга безнравственна и ординарна, что изображает художественно с большой силой лишь обычный ход именно этого мира, строго судящего, но легкомысленно поступающего по старой привычке»¹.

Иначе говоря, Ф. Шлегель осуждает роман Гете за то, что в нем изображен не идеальный случай брака, а реальная, многократно повторяющаяся типичная ситуация.

Среди друзей и благожелателей Гете было немало таких, которые считали, что роман, будучи произведением жизненно правдивым, вместе с тем не посягал на святыню брака.

Кто прав — те, кто видел в «Избирательном сродстве» апологию безнравственности, или те, кто считал роман здоровой критикой условности буржуазного брака, либо, наконец, те, кто отрицал аморальность книги и видел в ней утверждение более высокой нравственности, чем та, которая мыслилась и первым и вторым?

4

Как правило, Гете был против того, чтобы воплощать в поэзии абстрактные идеи. Он допускал это лишь

¹ Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика, т. 2, с. 387—388.

в сравнительно небольших стихотворениях, как, например, «Метаморфоза животных» и «Метаморфоза растений». Вместе с тем он признался однажды Эккерману: «Единственное произведение *большого* объема, где я последовательно проводил определенную идею, — «Избирательное сродство». Благодаря этой идее роман стал удобопонятнее, но не скажу, чтобы *совершеннее*. Напротив, я считаю: *чем поэтическое произведение несуразнее и непостижимее для разума, тем оно лучше*» (Эк., 534—535).

Хотя Гете четко определил тему романа, его идея, то есть решение проблемы, поставленной в нем, несводима к однозначному ответу. Гете создает сложную жизненную картину, и, чтобы понять его мысли, необходимо тщательно разобраться в характерах и ситуациях романа.

Познакомив читателей с главными персонажами, поведав закон избирательного сродства и показав, как начало проявляться его действие, Гете выводит на сцену некоего Миттлера, постоянно хлопочущего о чужих делах (его фамилия и означает — «посредник»). В его уста вложена полная и безоговорочная защита брака: «Брак — это начало и вершина человеческой культуры, — заявляет Миттлер. — Грубого он смягчает, а человеку образованному дает наилучший повод доказать мягкость своего нрава. Брак должен быть нерушим, ибо он приносит столько счастья, что какое-нибудь случайное горе даже и в счет не идет по сравнению с ним... Для развода не может быть вообще достаточного основания... Порой брак становится неудобен, не спору, но так оно и должно быть. Разве не такими же узами мы соединены с нашей совестью, от которой мы часто рады избавиться, потому что она причиняет нам больше неудобства, чем муж и жена друг другу?» (6, 277—278).

Как только Миттлер уезжает по очередным делам, в гости к Эдуарду и Шарlotte приезжают граф и баронесса. В прошлом у каждого из них был неудачный брак, но они расторгли его и теперь соединились по взаимному влечению, не оформляя своего союза никаким обрядом. Уже не первой молодости, оба отличаются красотой, приятными манерами. Им свойственны свободные взгляды на жизнь, веселость и простота обращения.

Когда заходит разговор о браке, граф со светской

легкостью сравнивает его с комедией, заканчивающейся свадьбой. «В жизни устроено иначе: игра тут продолжается и за сценой, и когда занавес подымается вновь, то уже ничего больше не хочется ни видеть, ни слышать», — продолжает граф. «В браке, — замечает он далее, — именно эта заранее предreshенная незыблемость среди всего изменчивого в мире и является чем-то несообразным» (6, 279). Граф решительно утверждает право на развод, к чему у него есть и личная причина: именно упорство прежней жены не дает ему соединиться с баронессой официальными узами.

Так сразу противопоставлены два отношения к браку. У Миттлера оно выражено в общей и, можно сказать, догматической форме. Он противник разводов вообще, независимо от любых обстоятельств. Граф же исходит не столько из принципа, сколько из того положения, в каком оказался лично он. К тому же ему известны и другие случаи неудачного супружества, которые могут быть решены только разводом.

Как хозяйка, Шарлотта невольно вынуждена принять участие в беседе, хотя она ей неприятна. Она ограничивается кратким возражением графу: не все в браке плохо, если люди, испытав однажды неудачу, хотят исправить дело вступлением в новое супружество. Что же касается возможности счастья, заявляет она, то «благополучием пользуешься в жизни лишь время от времени и не в полной мере» (6, 281).

5

Кто же прав? На это Гете не дает прямого ответа. Вместо того чтобы сформулировать свое решение проблемы брака, Гете предлагает читателям проследить до конца историю героев.

Только люди, подобные Миттлеру, способны требовать, чтобы жизнь подчинялась непреложным законам. Для Гете нравственное начало неразрывно связано с природой человека. Каждый из персонажей романа поступает соответственно своей натуре. Никто из них не оценивается предвзято. В сложной жизненной истории, развертывающейся перед нами, обнаруживаются характеры людей, вынужденных принять то или иное решение и тем самым в полной мере раскрыть свойства, присущие им. Этим и занят Гете-художник, а не

поисками ответа, который дал бы решение, удовлетворяющее всех участников драмы.

Никто из действующих лиц романа не раскрыт читателям изнутри, как то было с Вертером. Обо всем происходящем мы узнаем от рассказчика. Иной читатель может не задаться вопросом, кто, собственно, тот, кто излагает нам происходящее, считая его фигуру безразличной или, не мудрствуя лукаво, отождествляя его с самим Гете. Но ни то, ни другое не будет верно. Действие романа происходит в аристократической среде, и рассказчик тоже принадлежит к ней. Он светский человек, отличается вдумчивостью, наблюдателен, тонко подмечает особенности поведения героев. Он стоит в стороне от событий и, обладая определенным жизненным опытом и взглядами, имеет обо всем происходящем свое мнение, но либо не высказывает его совсем, ограничиваясь констатацией фактов, либо дает понять свое отношение к тому или иному поступку интонацией речи, в которой нередко чувствуется ироническая оценка поступков. Во всем этом проявляется особая тонкость повествовательной манеры Гете в данном романе.

С точки зрения действия, первопричиной конфликтов, разыгрывающихся в романе, и его центральной фигурой является Эдуард, характер наименее положительный и, в глазах самого Гете, даже непривлекательный.

Гете сказал Эккерману: «...я и сам его не терплю, но я должен был сделать его таким, чтобы могли развиваться события романа. Вообще же это тип вполне правдоподобный, в высшем обществе встречается немало людей, у которых своенравие подменяет характер» (Эк., 211).

Именно человек такого склада мог создать ситуацию, сложившуюся в романе. Эдуард эгоцентричен, он человек чувства, а не разума, зато чувству способен отдаться в полной мере. Страсть его настоятельно требует удовлетворения. Гете видит в нем почти детскую непосредственность; Эдуард привык следовать своим желаниям, и если в чем-нибудь проявляются его интеллектуальные способности, то разве что в умении добиваться желаемого.

Вместе с тем он обладает большой привлекательностью, и недаром ему отдают свое сердце такие разные женщины, как Шарлотта и Оттилия. Он умеет любить,

любит страстно и красиво, и эта способность ценится женщинами. Лучшее, что в нем есть, это способность к любви. В любви он достигает того возвышения, которое оправдывает ответную любовь Оттилии. Отрицательные же стороны его натуры проявляются в том, что свои желания, свою любовь, свою жажду счастья он ставит выше права на счастье других, в первую очередь Шарлотты. В сложной жизненной ситуации он не способен облегчить ни собственных мук, ни страданий других.

Его друг капитан противоположен ему; будучи способен на большое чувство, он отнюдь не отдается ему слепо. Ему чужда та сверхчувствительность, которая свойственна Эдуарду, он умеет управлять своими чувствами. К тому же он, в отличие от Эдуарда, вынужден думать о своем материальном положении. Капитану нужно устроить свою судьбу, завоевать твердое место в обществе. Возможность попасть в высший свет привлекает его, и он способен заключить брак с женщиной, которую не любит, но чье богатство могло бы способствовать его выдвижению. Его чувство к Шарлотте было искренним, но совсем не столь всепоглощающим, как страсть Эдуарда к Оттилии.

Шарлотта обладает качествами, которые сделали естественным влечение к ней капитана. Милая, прелестная женщина, она тоже не может настолько отдаться чувству, чтобы забыть о требованиях разума и принятых в обществе нравственных понятиях. Умная, рассудительная, житейски практичная, она вместе с тем способна глубоко привязываться — таковы ее чувства к мужу и к племяннице. В отличие от Эдуарда, она не эгоцентрична, способна понимать других, сочувствовать им. И проявляет жертвенность, согласившись дать свободу Эдуарду. При всем несомненном обаянии, она уже не возбуждает тех страстных чувств, которые могла вызвать в молодости. Ей свойственно несомненное душевное благородство, проявляющееся в том уважении, с каким она относится к страсти, овладевшей Эдуардом.

Самой яркой фигурой романа является Оттилия. С Эдуардом ее роднит то, что и в ней чувство господствует над рассудком. Однако, в отличие от него, она

натура глубокая. Чтобы познакомить нас с ее духовным миром, Гете ввел в повествование дневник Оттилии. Критика, правда, давно заметила, что жизненный опыт девушки слишком узок, чтобы она могла рассуждать о людях и о действительности с таким глубоким знанием, какое ощущается на страницах ее дневника. Но Гете пошел на эту условность ради того, чтобы показать глубокий ум и наблюдательность героини.

Этим она отличается и от Шарлотты, чей круг понятий ограничен опытом женщины света, тогда как размышления Оттилии охватывают человеческую жизнь вообще. Ее мысли, заключенные в форму афоризмов, заслуживают внимания. Когда мы читаем ее изречение: «Верх рабства — не обладая свободой, считать себя свободным» (6, 354), то явно ее устами говорит сам Гете. И то же можно сказать о других ее афоризмах:

«Ужасно видеть человека выдающегося, над которым потешаются глупцы» (6, 355).

«Для посредственности нет лучшего утешения, чем то, что гений не бессмертен» (6, 355).

Не может быть, чтобы Оттилия имела достаточно опыта, чтобы высказывать такие, например, суждения:

«Страсти — это недостатки или достоинства, только доведенные до высшей степени.

Страсти наши — настоящие фениксы. Едва сгорит старый, как из пепла тотчас возникает новый.

Сильные страсти — это неизлечимые болезни. То, что могло бы их излечить как раз и делает их опасными.

Страсть и усиливается и умеряется признанием. Ни в чем, быть может, середина не является столь желательной, как в признаниях и умолчаниях при беседах с близкими нам людьми» (6, 344).

Эти афоризмы имеют прямое отношение к роману, представляя собой комментарии к тому, что в нем происходит.

Взятые в целом, изречения в дневнике Оттилии утверждают необходимость умеренности. Согласуется ли это с ее натурой, проявившей такую способность к большой и безраздельной страсти? Только при поверхностном взгляде они могут показаться совершенно чуждыми ей. На самом же деле в дневнике Оттилии раскрывается внутренняя работа ее сознания, стремление выйти из узкого круга личных интересов и понять мир в целом.

Любовь Оттилии — полная самоотдача возлюбленному. Гете нашел необыкновенную краску, чтобы передать это. По просьбе Эдуарда Оттилия переписывает набело его рукопись. Она дает ему свою работу. «Первые страницы были написаны с величайшей старательностью нежным женским почерком; потом рука словно менялась, становилась легче и свободнее. Но как же он был изумлен, когда пробежал глазами последние страницы: «Боже мой! — воскликнул он, — что же это? Ведь это мой почерк!»... «Ты любишь меня! — воскликнул он... И они обнялись. Кто кого обнял первый, трудно было бы решить» (6, 292).

Это лишь один пример того, как тонко описывает Гете любовь. Каждый раз она проявляется не в речах, а в жестах, поступках, полных такой выразительности, что никакие слова, даже гетевские, не могли бы передать красоту любви Оттилии. Любопытная особенность повествования состоит в том, что на всем его протяжении Оттилия ни разу не говорит о том, как она любит. Единственное, что мы слышим от нее, — слова, в которых она готова отказаться от счастья соединения с Эдуардом. «Я сошла с моего пути, и больше мне на него не вернуться. Какой-то демон, захвативший власть надо мною, будет чинить мне внешние преграды, даже если я в душе найду примирение с собой» (6, 422).

В словах Оттилии проявляется и огромная сила ее любви, и сознание нравственных обязательств, накладываемых ею на себя не из послушания общепринятой морали, а по глубокому внутреннему чувству, и это отличает ее от Эдуарда, лишенного такого инстинктивного, «естественного», как говорили в XVIII веке, нравственного чувства.

Сознание долга сочетается у Оттилии с чувством вины. Желая поступать честно по отношению к Шарлотте, она потребовала от Эдуарда, чтобы он удалился от нее, пока жена не даст согласия на развод. Это стоило ей большого усилия. В состоянии крайнего напряжения она рассталась с Эдуардом и решила ускорить возвращение домой, поехав на лодке через озеро. На руках у Оттилии был ребенок Шарлотты и Эдуарда. Из-за неловкости взволнованной Оттилии он упал в воду, и, хотя ей удалось его вытащить, ребенок вскоре скончался на берегу. Оттилия увидела в этом указание на то, что она нарушила законы, которым все-

гда следовала. Лишившись чувств, она в полусне, похожем на смерть, поняла, что никогда не будет принадлежать Эдуарду и должна удалиться от мира.

7

«Избирательное сродство» — психологический роман. Книга раскрывает сложные переживания и при этом показывает, как пошло судить поведение людей, исходя из неких общих правил или субъективных представлений. Для того чтобы приблизиться к пониманию человека, считает Гете, надо исходить не из абстрактных моральных понятий, а из своеобразия каждой личности, ибо каждый сам творит себя и свою судьбу соответственно своей природе. Это не означает отрицания внешних влияний. В романе показано взаимодействие характера и среды, конкретных условий, в каких живут и действуют персонажи. Но Гете здесь в большей степени интересуется внутренним миром человека. Сравнив роман с «Годами учения Вильгельма Мейстера», в этом легко убедиться.

Кроме природы и среды на судьбы героев влияют и таинственные силы, не поддающиеся рассудочным объяснениям. Мы уже слышали от робкой, сдержанной Отtilии признание, что «какой-то демон» захватил власть над нею (6, 422), и это не случайное слово, не литературный оборот, а нечто связанное с потоком, сначала подспудно протекающим в романе, а по мере приближения к концу все более обнаруживающимся наглядно.

Создавая произведение в пору все большего утверждения романтизма, Гете соединил в нем психологический реализм с элементами романтического иррационализма. Уже само понятие избирательного сродства предвосхищало типично романтические идеи в природоведении. Притяжение одного элемента к другому не поддается объяснению. Оно проявляется вопреки естественным, казалось бы, связям. Любовь Эдуарда и Отtilии в своем роде действительно демонична, и может ли быть иною страсть, возникающая вопреки всему и не усмиряемая никакими обстоятельствами жизни! Сравнив три любовных пары — граф и баронесса, Шарлотта и капитан, Эдуард и Отtilия, — легко увидеть, что чувства третьей пары экзальтированы, на-

пряжены, пронизывают все существо каждого из любящих. Оттилию недаром сравнивают с Вертером. Ее любовь подобна его самозабвенной, мучительной и неудовлетворенной страсти. Но чувство Вертера разбилось о вполне реальные обстоятельства. В судьбу Оттилии вторглись силы почти мистические.

Ночью, когда, уже любя Оттилию, Эдуард пришел в спальню жены, все смешалось. В момент полного сближения Эдуарду казалось, что он «держал в своих объятиях Оттилию; перед душой Шарлотты, то приближаясь, то удаляясь, носился образ капитана, и отсутствующее причудливо и очаровательно переплеталось с настоящим» (6, 289—290). Вследствие этого сын, которого родила Шарлотта, лицом походил на капитана, а глаза у него были как у Оттилии. Таков еще один пример романтического понимания физиологии.

Есть в романе маленький эпизод с лодочницей, которая боится проходить по определенной дорожке. Оказывается, она обладает особым даром ощущать находящееся под землей, и в этом месте обнаруживают угольную жилу. В «Годах странствий Вильгельма Мейстера» тоже будет выведена женщина, наделенная такой особой, как говорили в ту пору, «магнетической» способностью.

«Прелюбодеяние» Эдуарда и Шарлотты имело роковое значение для судьбы ребенка. Во время его крещения, торопливо устроенного Миттлером, скоропостижно скончался священник, производивший обряд. Это лицо случайно появилось в романе, но не случайно ушло из жизни именно в данный момент. Смерть осенила младенца своим крылом, предзнаменуюя его раннюю гибель, что, как мы знаем, и происходит вскоре. Предвестия вообще играют в романе большую роль. Из многих примеров, которые можно было бы привести, ограничимся еще одним.

Во время устроенного Эдуардом пышного празднования дня рождения Оттилии произошел несчастный случай: в озеро упал мальчик. Мало того, в тот же вечер, когда Эдуард провожал Оттилию, навстречу им попался нищий неприятного вида, и Эдуард подал ему милостыню, забыв о том, «что именно в нынешний день строжайше запрещено просить милостыню» (6, 305). Эти и другие происшествия нагнетаются с тем, чтобы создать у читателя предчувствие неизбежного несчастья.

Романтика весьма заметно вторглась в психологический роман Гете, окрасив его в мрачный колорит. Тень трагедии витает над страстно любящими героями, и это мотив, также типичный для романтической литературы.

Гете создал в романе парадоксальную ситуацию: после всего пережитого участниками любовной драмы жена перестала быть охранительницей брака, эту роль взяла на себя возлюбленная мужа. Именно Оттилия в конце в полной мере прониклась убеждением, что она не имеет права соединиться с любимым человеком, тогда как Шарлотта примирилась с возможностью ухода Эдуарда!

Более того, когда Оттилия предалась отчаянию из-за того, что по ее вине погиб ребенок, Шарлотта сделала все, что могла, для облегчения состояния девушки. О том, что затем произошло в душе Оттилии, мы узнаем следующее: «...она отрешилась теперь от давней своей скованности, от привычки к подчинению. Благодаря своему раскаянию, благодаря своей решимости она чувствовала себя освобожденной и от бремени своей вины, своей несчастной судьбы. Ей уже не требовалось усилия над собой; она в глубине сердца простила себя только под условием полного самоотречения...» (6, 411). Сначала Оттилия намерена посвятить себя деятельности воспитательницы в пансионе: «За работой, радостной для меня, неустомимо исполняя мой долг, я выдержу взоры всякого человека, потому что взора божьего могу не бояться» (6, 413). Это — то понимание отречения, которое Гете разовьет потом в «Годах странствий Вильгельма Мейстера» (не забудем, что первоначально роман должен был быть вставной новеллой).

Трагедия Оттилии состоит в том, что она не перестает любить Эдуарда и в то же время считает невозможным соединиться с ним. Она попыталась было покинуть дом, которому принесла несчастье, но по настоянию Эдуарда вернулась. Теперь она принимает кардинальное решение. Запершись у себя, она ни с кем не видится, перестает принимать пищу и умирает от потери сил.

Есть своего рода трагизм и в том, как жизнь обошлась с Шарлоттой, которая никогда не знала истинного счастья и не дождалась его. Она проявила душевную силу и благородство в том, как относилась к любви мужа и племянницы, сохранила к обоим доброе

отношение, была готова дать свободу Эдуарду, и в ее поведении не обнаруживалось сердечной боли, которую она испытывала. Когда вскоре после Оттилии умер и Эдуард, «Шарлотта отвела ему место подле Оттилии и запретила впредь кого бы то ни было хоронить в этом склепе... Так покоятся вместе двое любящих. Тишина осеняет их гробницы, светлые родные лики ангелов смотрят на них с высоты сводов, и как радостен будет день их пробуждения» (6, 434).

Небесная санкция — нечто новое, появившееся у Гете уже в финале первой части «Фауста». В начале нового века, не без влияния «религиозного возрождения», происходившего в эти годы, Гете прибегает к христианским мифам для окончательной оценки персонажей с точки зрения высшей нравственности, которой он придерживается. Правоверным христианам предоставляется думать, что на Оттилию и Эдуарда нисходит божье благословение. Тут мы встречаемся с самым сильным выражением иронии Гете. Ведь, согласно общепринятым понятиям, Оттилия и Эдуард совершили грех, ибо их любовь разрушила брак Эдуарда и Шарлотты, а светлые лики ангелов доброжелательно взирают на любящих.

Кроме того, что небеса и ангелы освятили союз Эдуарда и Оттилии как истинный союз двух сердец, ему дана едва ли не самая высшая санкция Шарлоттой. Она представляет в романе культуру, цивилизацию, общество, но на той ступени, когда они не подавляют природу. Ей надлежало бы вдвойне быть противницей Эдуарда и Оттилии — как жене и стороннице общепринятых жизненных норм и правил. Однако именно она благословляет соединение Оттилии и Эдуарда после их смерти, как не препятствовала ему и при жизни. В своем отношении к любви Оттилии и Эдуарда Шарлотта возвышается над самой собой и становится у Гете одним из живых воплощений подлинной гуманности, в некотором смысле даже более высокой, чем гуманность Ифигении, ибо она должна пожертвовать своим счастьем.

В ранней пьесе Гете «Стелла» сходная ситуация была решена совершенно иначе: обе женщины, любившие героя, согласились дать ему возможность любить обеих. Но, как мы знаем, в 1806 году Гете изменил финал: Фернандо застрелился, а Стелла приняла яд. В трагических исходах «Стеллы» и «Изби-

рательного сродства» есть общее. По-видимому, Гете пришел к выводу о неосуществимости свободных отношений между полами в условиях общества, где законными и нравственными признавались лишь отношения, освященные браком. В молодости Гете позволил себе дать в «Стелле» воплощение мечте о любви, не скованной никакими нормами. Зрелый Гете отвергал такую свободу. Но невозможность примирить естественные влечения с общепринятой нравственностью стала в его глазах подлинной трагедией.

Брак им отнюдь не отрицается, но высшей формой отношений между мужчиной и женщиной является союз по любви. Причиной трагедии героев в конечном счете является общественный запрет на отношения, возникающие вне пределов официального брака. Гете, выросший в пору противопоставления природы культуре, в общем, остался на этой позиции и в «Избирательном сродстве». В беседе с канцлером фон Мюллером 7 апреля 1830 года Гете сказал: «Понятие святости брака является одним из культурных установлений христианства, и оно обладает бесценной стоимостью, хотя на самом деле брак есть нечто неестественное», — не соответствующее природе¹. Таков противоречивый ответ Гете на проблему брака, и это же воплощено в его романе.

«ПОЭЗИЯ И ПРАВДА»

1

«Наиболее значительной порой индивида является пора развития», — сказал Гете Эккерману (Эк., 100). Этот период своей жизни Гете описал в автобиографии, которой дал название «Из моей жизни. Поэзия и правда».

Он без ложной скромности понимал свое значение и уже в 1803 году откровенно писал Шиллеру: «Я стою достаточно высоко, чтобы посмотреть на себя и мои стремления в прошлом исторически, как на судьбу некоего третьего лица» (Brieffe, 2, 449). Это сказалось уже в том, что, издавая новое собрание сочинений в 1806—1810 годах, Гете впервые расположил произве-

¹ Goethes Gespräche, Bd. 4, S. 604.

дения в порядке их написания, помогая читателям яснее понять путь его идейного и художественного развития. Он также решил удовлетворить интерес читателей к тем жизненным происшествиям и душевным состояниям, которые послужили материалом для его произведений. Начиная со «Страданий юного Вертера», публика неизменно любопытствовала: что в его сочинениях — правда, что — вымысел.

Гете задумал написать биографический комментарий к своим произведениям. Первую часть он написал в 1809—1811 годах, напечатал ее в 1811 году; вторую часть создал сразу вслед за первой в 1811—1812 годах и опубликовал в 1812 году; еще два года ушли на создание третьей части, появившейся в свет в 1814 году. Затем наступил длительный перерыв. К четвертой части Гете приступил лишь в 1821 году, работал над ней в 1824—1825 и в 1830—1831 годах. Ввиду того что здесь, в числе прочего, содержался рассказ о его любви к Лили Шенеман, которая еще была жива, Гете отложил публикацию, разрешив ее лишь для посмертного издания его сочинений. К читателям четвертая часть попала только в 1833 году.

2

Многие современники были разочарованы мемуарами Гете. В них не было ничего сенсационного. Их тон отличался удивительным спокойствием, ровностью, чувствовалось, что они представляют собой воспоминания человека, с высоты зрелого возраста обозревающего свою молодость.

Но главное было в том, что Гете создал автобиографию совершенно нового типа, о чем он ясно сказал в предисловии. «По мере того как я... тщился по порядку воссоздать все мои внутренние побуждения, извне воспринятые влияния, равно как и пройденные мною — теоретически и практически — ступени развития, меня внезапно вынесло из частной жизни в широкий мир; в моей памяти возникло множество значительных людей, так или иначе на меня повлиявших, и уже тем более нельзя было пройти мимо грандиозных сдвигов в мировой политической жизни, мощно воздействовавших на меня и едва ли не на всех моих современников. Думается, основная задача биографии в том и состоит, чтобы изобразить человека в его соотношении с вре-

менем, показать, в какой мере время было ему враждебно и в какой благоприятствовало, как под воздействием времени сложились его воззрения на мир и на людей и каким образом, будучи художником, поэтом, писателем, он сумел все это вновь воссоздать для внешнего мира» (3, 11).

Эту задачу Гете поистине блестяще осуществил в мемуарах. Он тщательно работал над планами сочинения, чтобы не упустить ничего существенного. Схема, написанная в Карлсбаде в 1810 году, содержит как даты событий, так и разбивку произведения на части и главы, впоследствии несколько измененную.

I

1749—1754.	Гороскоп.
	1. Детство. Первые впечатления. Раннее окружение.
	2. Постройка дома. Впечатления о городе. История коронований (римско-германских императоров, происходивших во Франкфурте.— А. А.). Имперское гражданство.
1755.	3. Удовольствия в новом доме. Первые уроки отца. Землетрясение в Лиссабоне. Буря с градом.
1756—1759.	4. Семилетняя война. Ее влияние на взаимоотношения в семье. Дальнейшие уроки отца. Его планы в отношении сына. Общение с соседскими детьми.
1759—1764.	5. Французский квартирант.
	6. Коронование Иосифа II.

II

1765—1768.	7. Жизнь в Лейпциге.
1768—1770.	8. Промежуточное пребывание дома.
1770—1771.	9. Жизнь в Страсбурге.
1772.	10. Жизнь в Вецларе.
1772—1775.	11. Возвращение во Франкфурт, писательство.
1775.	12. Первое путешествие в Швейцарию ¹ .

¹ Goethe. Poetische Werke. Berliner Ausgabe, Bd. 13, S. 861—862.

Мы не цитируем этот план дальше, ограничиваясь той частью, которая соответствует написанным книгам «Поэзии и правды». Между тем первоначально Гете имел в виду продолжить автобиографию до 1803 года, но не сделал этого.

3

Гете рассматривал свою жизнь как проявление общих закономерностей. Наблюдения над природой привели его к выводу, что всякий рост и развитие происходят, в общем, одинаково, хотя частные формы эволюции могут различаться между собой. Эти воззрения получили воплощение в учении о морфологии растений, которое было результатом многих лет наблюдений и раздумий. Как раз незадолго до того, как Гете приступил к написанию автобиографии, он сформулировал свои мысли о развитии следующим образом:

«Когда человек, побуждаемый к живому наблюдению, вступает в борьбу с природой, он чувствует вначале чрезвычайно сильное стремление подчинить себе предметы. Но проходит немного времени, и последние так властно заявляют о себе, что он не может не признать их могущества и не отнестись с уважением к их воздействию. Едва убедившись в этом взаимном влиянии, он замечает двоякую бесконечность: в предметах — многообразие бытия и становления на основе активно перекрещивающихся взаимоотношений; в самом же себе возможность бесконечного развития, состоящего в приспособлении его восприимчивости и суждения ко все новым формам восприятия и воздействия»¹.

Здесь ключ к тому, как Гете смотрел на свою жизнь. В отличие от многих мемуаристов он не сосредоточивался на себе, на своих чувствах и переживаниях. Он проделал огромную работу мысли и раскрыл свою жизнь как развитие личности, испытывающей самые разнообразные влияния; Гете показывает, как формировали его условия, впечатления, встречи, интеллектуальная атмосфера.

¹ Лихтенштадт В. О. Гете. Борьба за реалистическое мировоззрение. Искания и достижения в области изучения природы и теории познания. Пг., 1920, с. 149.

Он не расчленяет, не анализирует отдельные воздействия, испытанные им, а показывает свою жизнь в потоке сменявших друг друга обстоятельств — внешних и внутренних. В том же учении о морфологии растений Гете говорит о том, что наука должна «познавать живые образования как таковые, охватывать их внешние, видимые, осязаемые части в связи, воспринимать их как выявления внутреннего мира и таким путем до известной степени овладевать целым в наглядном представлении»¹. Гете требовал от науки и от ученых, чтобы они рассматривали свой предмет как художники. Таков был его собственный метод в научных исследованиях. Блестящий образец применения его он дал в автобиографии. Здесь есть страницы, рассказывающие о переживаниях Гете в разные моменты его детства и молодости, но еще чаще прибегает он к тому, чтобы показать и рассказать какое-нибудь происшествие своей жизни, через внешнее выявляя внутреннее. От читателя требуется способность улавливать части в их связи с целым, и тогда наше восприятие того, как развивалась личность молодого Гете, становится яснее.

В повествовании раскрывается именно развитие Гете. «...Нигде нет ничего устойчивого, ничего покоящегося, замкнутого... напротив, все колеблется, в постоянном движении. Вот почему наш язык с достаточным основанием употребляет слово «образование» (Bildung) как по отношению к тому, что уже появилось на свет, так и к тому, что еще появляется. Все образующееся тотчас же снова преобразуется, и, желая хоть сколько-нибудь добиться живого созерцания природы, мы должны и сами сохранять такую же подвижность и пластичность, следуя ее примеру»².

В «Поэзии и правде» изображено, как возник, «образовался» человек и поэт Гете, раскрыты движение, рост, развитие его личности, все время меняющей склонности и направления действия: старательный и восприимчивый ученик, влюбленный мальчик, студент, осваивающий светские манеры и современный литературный стиль, влюбленный, страдающий от ревности, богоискатель, алхимик, танцор, студент, изучающий право, медицину, собиратель народных песен, юноша,

¹ Лихтенштадт В. О. Гете, с. 150.

² Там же, с. 151.

знакомящийся с девушкой посредством переодевания, поэт и драматург, автор сенсационного романа, участник кружка интеллигентных молодых людей и девушек, играющих в любовь, наблюдатель характеров окружающих, дважды неудачник в любви к девушкам, выходящим замуж за других, влюбленный, томящийся средой своей возлюбленной, — таким предстает перед нами Гете в разные моменты своей молодости, и без пояснений становится очевидным, как откладывается в его душе каждая влюбленность, общение с очень разными по характеру друзьями, влияние писателей, ученых, прочитанных книг.

Изменчивый, подвижный, постоянно способный к обновлению — таков человек, стоящий в центре «Поэзии и правды». Без тени самолюбования Гете раскрывает перед читателями богатейшие возможности своей личности и их осуществление главным образом в творческом труде; показывает возникновение желания воплотить все пережитое в слове.

Еще тогда, когда он обдумывал будущую автобиографию, Гете сделал поразительную по четкости запись, содержащую главную идею «Поэзии и правды»: «Моя жизнь — своеобразное приключение.

Никакого приключения (то есть случайности. — А. А.) в стремлении развить то, что было заложено во мне природой. Стремление приобрести то, чего она во мне не заложила. Столько же верных, сколько и неверных стремлений.

Поэтому вечные муки без подлинного удовольствия. Уничижительные некрологи»¹.

Таковы выводы, сделанные Гете из наблюдений и раздумий о своей жизни. Он жил, поддаваясь различным стремлениям, идя на ощупь, сознательно чего-то добываясь, ошибаясь, начиная сызнова, — словом, жил, как все, но постепенно, размышляя о пережитом, изучая других, он все лучше постигал самого себя и окружающий мир, пока наконец, в зрелые годы, не возникло понимание закономерности, составлявшей стержень его жизни — «образование» (Bildung), своей личности.

Взгляды Гете на жизнь и развитие, о которых здесь говорится, возникли намного позже событий, описанных в автобиографии. Концепция Гете выросла из его опыта, и воспоминания поэта о молодости показывают

¹ Goethe. Poetische Werke. Berliner Ausgabe, Bd. 13, S. 871.

возникновение тех понятий, которые в конце концов легли в основу общего понимания человеческой жизни у Гете. Именно это и определяет самое существо книги: перед нами не разрозненные воспоминания, а целостная картина жизни молодого человека, осмысленная им в годы зрелости. Поэтому в книге перед нами одновременно два Гете: мальчик, отрок, юноша, молодой человек, показанный в его развитии, и шестидесятилетний Гете, вдумчиво разглядывающий, каким он был когда-то, осознающий ныне, что все, в свое время казавшееся случайным, на самом деле обрело с течением времени определенный смысл как стадии формирования личности.

В создании картины своей молодости Гете достиг высшей степени объективности. «Поэзия и правда» — больше, чем автобиография. Это — школа понимания человека, притом человека с огромными интеллектуальными данными. Это действительно автобиография гения. Менее всего говорит Гете о своей гениальности, больше всего — о том, что и как содействовало развитию в нем задатков, заложенных природой. Мы могли лишь намекнуть на то, какая огромная мыслительная работа потребовалась для того, чтобы достичь такого взгляда на себя. Как мы знаем, мышление Гете было художественным. «Поэзия и правда», помимо своей огромной познавательной ценности, — замечательное произведение искусства, одно из особенно значительных среди творений Гете, и оно стало таким благодаря исключительному мастерству писателя.

4

Воспоминания Гете имеют двойное название: «Из моей жизни. Поэзия и правда». Первая часть указывает на то, что в книге описана не вся жизнь Гете; а лишь часть ее. Подзаголовок придумал не сам Гете; его подсказал ему учитель его сына Ф. Ример, предложив добавить к названию слова «Правда и поэзия». Гете сразу согласился, но нашел неблагозвучным порядок слов в их немецком звучании и переменил их местами (*Dichtung und Wahrheit*).

Подзаголовок отнюдь не означает, что наряду с правдой автор рассказывает и выдуманное им. Исследователями установлена полная достоверность всего

изложенного в книге. Хотя изредка в ней встречаются мелкие неточности, но они простительны, если учесть, что через четыре десятилетия, а то и полвека память могла изменить Гете, который сам искал всему документальные подтверждения и лишь иногда опирался исключительно на воспоминания.

Повествование Гете настолько точно, правдиво, настолько верно передает обстоятельства его жизни, что оно служит неоценимым подспорьем для всех изучающих его жизнь и творчество. Гете изложил историю возникновения многих произведений, вскрыл мотивы, руководившие им при выборе сюжета, в ряде случаев дал авторские толкования героев и своих сочинений. Книга наполнена правдой — большой и малой — о немецкой жизни в пору молодости Гете и о разных обстоятельствах его собственной биографии.

Но столько же, сколько в ней правды, столько в ней и поэзии. Великолепная проза зрелого Гете, точный, живой, красочный язык облекает в живую, впечатляющую форму все виденное и пережитое молодым Гете.

«Поэзия» этой книги в том, как рассказана в ней жизнь молодого гения. Все средства реалистического письма были в руках Гете, когда он писал свою книгу. Как ярко его городские и сельские пейзажи, как сразу характерно описана каждая местность, в которой жил Гете: его родной город Франкфурт, «маленький Париж» — Лейпциг, Страсбург, деревушка Зезенгейм. Как поразительны описания произведений искусства — Страсбургского собора и Дрезденской галереи. Мы видим все воочию.

Но, конечно, больше всего писательское мастерство Гете проявилось в обрисовке людей, встречавшихся на его жизненном пути. Здесь сразу следует напомнить об одной фразе из приведенной выше предварительной заметки Гете: «Уничижительные некрологи». Звучит странно и даже неприятно. Но, вспомнив описания, содержащиеся в «Поэзии и правде», нельзя не прийти к мысли, что Гете имел в виду решительно отказаться от какого бы то ни было приукрашивания людей, с которыми его сводила судьба, независимо от того, насколько положительным было их влияние на него. Гете хотел также избежать сентиментальности. Он почти ничего не сказал о своей замечательной матери, скуп и сухо написал об отце. Но самым поразительным является его описание Гердера.

Гете признавал огромное влияние, оказанное на него этим выдающимся немецким мыслителем. И все же в его описании Гердер предстает ворчливым, вечно недовольным, насмешливым до несправедливости. Что и говорить — портрет совсем не лестный. Вдаваться в предположения о том, почему Гердер предстает в книге таким, а не иным, мы не станем. Есть все основания верить правдивости описания, данного Гете. Во всяком случае, он показал, насколько существеннее были сами поучения Гердера, чем манера, в какой он преподносил свои знания и мысли.

В повествовании встречается не один такой неуживчивый, колкий человек. Второй — близкий друг Гете Мерк, этот Мефистофель, решительно изрекающий свое суждение, когда ему не нравится какое-нибудь произведение молодого писателя. В рассказе Гете о его «образовании» такие люди играют большую роль. Через них он показывает, как нелегко подчас путь к истине, когда приходится терпеть насмешки. Но он не переставал ценить своих язвительных и критически настроенных по отношению к нему друзей. Дружбу с ними он, во всяком случае, сохранял. Перефразируя известное древнее изречение, он готов был, чтобы его побили, лишь бы при этом выучили.

Немногословно и очень глубоко характеризует Гете своих учителей жизни. Он увековечил и совершенно неизвестных лиц, как, например, надворный советник Гюсген, мизантроп и скептик, любивший подчеркивать отрицательные стороны жизни. Нельзя забыть и дрезденского сапожника, у которого остановился Гете, поехавший осматривать галерею: жизнерадостный говорун, он не только не лез за словом в карман, но еще обладал разносторонними интересами, и студент нашел в нем достойного партнера для состязания в шутках.

Большой интерес представляют характеристики писателей «бури и натиска» Ленца и Клингера, теоретика педагогики Базедова, мистика и идеалиста Якоби, христианского демократа и автора теории физиогномики швейцарца Лафатера, религиозного мыслителя Юнга-Штиллинга. Здесь названы лишь немногие. Между тем из самой природы книги неизбежно вытекало, что она должна была превратиться в галерею словесных портретов. При этом нельзя не заметить, как разнообразит Гете приемы изображения людей: они пред-

стают то через диалог, то в описаниях, то в насмешливых карикатурных очерках.

Глубоко поэтичны женские образы книги: первая любовь Гете, давшая имя его самой прославленной героине, Гретхен; девушка из плебейской городской среды; кокетливая дочь лейпцигского трактирщика Кетхен; совсем бегло мелькнувшая в книге Шарлотта Буфф — Гете считал, что сделал достаточно для того, чтобы живописать ее, в «Страданиях юного Вертера»; светская и очаровательная Лили Шенеман; маленькая Максе Ларош-Брентано. Но, конечно, самым прелестным образом книги остается Фридерика Брион, описание которой составляет одну из самых поэтичных новелл Гете.

Кроме людей Гете изображает интеллектуальную атмосферу и идейные движения. Характеристика немецкой литературы XVIII века до «бури и натиска» умело сочетает четкое изображение ее деятелей с определением чисто художественных особенностей произведений той эпохи. Характеристики сатириков Лискова и Рабенера, классициста Готшеда, умеренного просветителя Геллерта, затем первых корифеев, обновивших немецкую литературу, — Лессинга, Виланда и Клопштока показывают, что Гете, помимо всего прочего, был и отличным для своего времени литературным критиком.

Автобиография Гете обладает всеми достоинствами художественного произведения («поэзия»), будучи в то же время верной картиной духовного развития автора и характеристикой эпохи его молодости («правда»).

5

Сын своего времени, Гете разделял не только его разум, но и в какой-то мере его предрассудки. Это сказалось и в его автобиографии.

Так, Гете отдал дань культу Фридриха II Прусского. Хотя он помнил уничижительную характеристику этого монарха, данную Вольтером после того, как тот посмотрел на Фридриха вблизи, более того, хотя Гете не мог не помнить презрительного отзыва прусского короля о «Геце фон Берлихингене» и знал его отрицательное отношение к немецкой литературе, тем не

менее он высказал о нем парадоксальное мнение: «...удачей была для развития нашей литературы явная антипатия Фридриха ко всему немецкому. Писатели делали все, чтобы король их заметил, подарил бы их если не благосклонностью, то хоть толикой внимания, но делали это на немецкий лад, в сознании своей правоты и с затаенным желанием, чтобы король признал и оценил их немецкую правоту» (3, 237). У Гете хватило объективности признать, что этого не случилось, но и тут его объяснение неубедительно: «...возможно ли требовать от короля, который жил, наслаждаясь зрелыми плодами культуры, чтобы он тратил свои годы, дожидаясь радостей от запоздалого развития того, что ему представлялось варварством?» (3, 237). Это сказано сразу после того, как описана пора, предшествовавшая «буре и натиску», то есть время Лессинга. Спору нет, то был подготовительный период развития немецкой литературы, но среди ее первых ростков были и такие явления, которые самому Гете представлялись значительными, как, например, песни Глейма и «Минна фон Барнхельм» Лессинга.

Еще большие сомнения вызывает рассуждение в 17-й книге о положении Германии в 1770-е годы. Гете рисует в идиллических тонах состояние общества: «Мирному его духу способствовало то, что от самого верха и до низа, от императора до еврея, многоступенчатая сословная лестница, казалось, не разделяла, а объединяла людей» (3, 598). «Среднее сословие, — продолжает Гете, — невозбранно занимаясь торговлей и науками, да еще родственной этим занятиям техникой, вскоре стало значительным противовесом знати» (3, 599).

После пространного рассуждения о немецкой жизни следует рассказ о том, как были приняты «Страдания юного Вертера» и «Гец фон Берлихинген». Гете утверждает, что в этих шедеврах литературы «бури и натиска» не было ничего бунтарского. По его словам, «если в «Вертере» и говорилось с нетерпеливым негодованием об оскорбительных недоразумениях, возникших на рубеже двух сословий, то это вязалось со страстным тоном всей книги, и каждому было ясно, что автор не призывает своих граждан к прямому непокорству» (3, 599).

Точно так же, говоря о «Геце фон Берлихингене», Гете подчеркивает в драме любовное изображение старонемецкого уклада. В целом же пьеса, по заверениям

Гете, сблизила его с высшими сословиями, так как изображала рыцарство.

Это подводит нас к тому, как изобразил Гете самый бурный период своей молодости. Он прекрасно воспроизвел в автобиографии идейные веяния эпохи и психологию того молодого поколения, которое создало движение «бури и натиска», но решительно уклонился от того, чтобы изобразить бунтарский политический смысл движения. По его рассказу выходит, что Гердер, Клинггер, Ленц, он сам были совершенно лишены политических интересов. Против этого вопиет литература 1770-х годов, вся проникнутая духом социального протеста. Впрочем, Гете не может совсем уклониться от признания этого факта, но пишет об этом с иронией, даже с сарказмом, как о малозначительном и несколько не влиятельном явлении.

«Вольтер своей защитой семейства Каласов привлёк всеобщее внимание европейского общества и возбудил к себе повсеместное уважение. (Гете умалчивает о том, что выступление Вольтера вызвало всеобщее возмущение несправедливостями феодально-монархической системы. — А. А.). Для Германии возымела, пожалуй, ещё более важное значение борьба Лафатера против швейцарского ландфогта. (Гете преувеличивает значение этого сравнительно мелкого факта, зато не называет имевших широкий отклик революционных выступлений Руссо. — А. А.). Эстетическое чувство (странная подмена для чувства социального протеста. — А. А.), объединившись с юношеской отвагой, рванулось вперед, и если совсем ещё недавно молодые люди учились, чтобы добиться должностей, то теперь они стали своего рода надзирателями над должностными лицами: уже близились времена, когда драматурги и романисты стали отыскивать своих злодеев среди министров и важных чиновников. («Эмилия Галотти» Лессинга была первым произведением такого рода. — А. А.). Отсюда зародился наполовину воображаемый, наполовину подлинный мир действий и противодействий, в котором нам позднее довелось столкнуться с самым беспардонным наущничеством и травлей со стороны газетных и журнальных писак — они позволяли себе это под видом борьбы за справедливость, уверяя публику, что вершат истинный суд. (Уж не имеет ли здесь Гете в виду те самые «Мемуары» Бомарше, которыми он так восхищался в молодости? — А. А.). Безумие и глупость, ибо публике

не дана исполнительная власть (когда-то Гете желал этого. — А. А.), а общественное мнение в раздробленной Германии не приносило ни пользы, ни вреда.

Правда, нам, молодым людям, ничего подобного нельзя было поставить в укор. И все-таки похожие представления закрались и в наш круг; сливаясь воедино из поэзии, этики и благородных стремлений, они, разумеется, были безвредны, но в той же мере и бесплодны» (3, 451). Гениальный писатель здесь изменил себе, истине и справедливости. Это — несомненная дань филистерству, о которой говорил Энгельс. Правда, Гете писал последнюю часть своих воспоминаний в пору господства реакционного Священного союза, но, имея в виду заранее предрешенную посмертную публикацию, он мог бы отнестись с большей мягкостью к «буре и натиску», даже если и считал позднее это движение всего лишь юношеской крайностью.

Сказанное не обесценивает его прекрасной книги. Великий человек остается человеком. Гете рассказывает о себе, не скрывая поступков, которые его потом мучили и долго терзали, как, например, разрыв с Фридерикой Брион. Гете велик со всеми своими слабостями, — конечно, не благодаря им, а потому, что мог подниматься над самим собой. В целом его книга о своей молодости, как уже отмечалось, — замечательный подвиг поэта и мыслителя, увидевшего себя таким, каким он действительно был. «Поэзия и правда» — «воспитательный роман», не уступающий «Годам учения Вильгельма Мейстера».

6

«Поэзия и правда» — самое значительное в художественном отношении, но далеко не единственное автобиографическое произведение Гете. Он любил путешествовать и почти всегда фиксировал свои впечатления, а затем обрабатывал записанное и придавал описаниям литературную форму. Как правило, она была фрагментарной и представляла собой сочетание дневниковых записей, писем друзьям и заметок по разным вопросам.

Две книги Гете посвятил своим путешествиям по Швейцарии, которая со времен описаний Руссо в «Новой Элоизе» стала землей обетованной для всех искав-

ших уголки, менее затронутые цивилизацией. «Письма из Швейцарии» (1796) относятся к путешествию, которое Гете совершил еще в 1779 году, то есть во время, переломное для него, когда он отошел от «бури и натиска» и стремился приспособиться к новым условиям в Веймаре. «Путешествие в Швейцарию» (1797) содержит и картины немецких городов. Оно отражает то же отношение к немецкой действительности, которое выражено в «Германе и Доротее».

Когда возродился интерес Гете к национальной немецкой культуре, он создал необыкновенно яркий очерк «Праздник святого Роха в Бингене» (1817). Его дополняет очерк «Осенние дни в Рейнской области» (1818). Летом 1815 года Гете совершил поездку по Рейну и Майну, и плодом ее явилась статья «Искусство и древности на Рейне и Майне» (1816).

Большую роль в возрождении интереса Гете к старинной немецкой художественной культуре сыграли братья Буассере, познакомившие Гете со своими коллекциями немецкого искусства.

Из дневников, писем и воспоминаний он в 1816—1817 годах составил документальное повествование о своем итальянском путешествии 1786—1788 годов. Мы отчасти воспользовались им при изложении событий, относящихся к этому переломному моменту в жизни поэта.

Книга об Италии необыкновенно разнообразна. Картины природы перемежаются в ней описаниями полотен живописцев, рассуждения об искусстве — ботаническими наблюдениями, рассказы о встречах с интересными людьми — характеристиками памятников античного искусства, зарисовки народного быта — мыслями о жизни. Ярким и запоминающимся является описание римского карнавала.

Как мы помним, в Италии окончательно определился поворот Гете к античному эстетическому идеалу. Книга была напечатана значительно позднее, когда наметился новый поворот в художественных стремлениях Гете. Но Гете продолжал высоко ценить классику даже тогда, когда признал художественно правомерными и некоторые стороны романтизма. Однако «Итальянское путешествие» появилось в пору господства романтизма и было воспринято современниками как выступление против этого художественного направления.

Вместе с тем «Итальянское путешествие» вызвало недовольство в среде католического духовенства. Таким образом, книга Гете попала в гущу идеологических и эстетических противоречий эпохи и выявила особую позицию Гете, стоявшего в стороне от реакционного направления в романтизме, представители которого боролись против духовного наследия XVIII века, его материализма и классицизма.

Более широкое общественное значение имели две книги об эпохе Французской революции — «Кампания во Франции 1792 года» и «Осада Майнца» (обе — 1822). Они вышли в свет как раз тогда, когда силы реакции объединились в Священный союз для решительного искоренения революционных движений в Европе. Хотя Гете сопровождал армии, боровшиеся против республиканцев, в них, как отмечено в главе о Французской революции, Гете, в сущности, занял позицию «над схваткой». И теперь, в пору реакции, Гете сохраняет прежнее отношение к кардинальным вопросам социального развития. Как и раньше, он отвергает революционный путь переустройства общества, но спокойный, объективный тон, каким он повествует о бурном революционном времени и о первой коалиции монархов против Французской республики, выгодно выделяется на фоне господствующих реакционных настроений. Более того, в обстановке, когда правящие круги всячески пытались изгладить память о революции, Гете осмелился сказать о ее всемирно-историческом значении. Ведь именно тогда в печати появилось знаменитое изречение Гете о последствиях победы французских республиканцев в битве при Вальми: «Здесь и отныне началась новая эпоха всемирной истории...» (9, 285). Если скептики подвергают сомнению, действительно ли проявил Гете такую прозорливость в 1792 году, то, несомненно, нужна была смелость сказать такие слова в 1822 году.

С точки зрения литературной, описания Гете отличаются графической четкостью, точностью, изобилуют характерными деталями. Гете прекрасно выделяет общее и главное, оставляя надолго запоминающееся впечатление. Его стиль противоположен манере, которой он придерживался в пору «бури и натиска». Классическая ясность, лаконизм, отсутствие романтической экзальтации — таковы черты, характеризующие прозу автобиографических сочинений Гете.

В дополнение к серии «Из моей жизни», куда входят названные выше произведения, Гете подготовил для печати свои «Ежедневные и ежегодные тетради», обычно называемые кратко «Анналами». Возникновение их связано с изданием собрания сочинений Гете в 20-ти томах (1815—1819). Так как поэт стремился теперь, чтобы его творчество предстало перед читателями в процессе развития, то он решил написать краткую хронику своей литературной деятельности. Потребность в этом подсказывалась еще и тем, что названное издание не соблюдало хронологической последовательности появления произведений.

«Анналы» — история литературного и духовного развития Гете, представляющая исключительно большую ценность для тех, кто изучает его творчество. «Анналы» заполняют пробелы, оставшиеся в серии «Из моей жизни», и как бы объединяют все произведения, написанные в автобиографическом жанре.

«ЗАПАДНО-ВОСТОЧНЫЙ ДИВАН»

1

Удивительная способность Гете к обновлению сказала еще раз, когда он в семьдесят лет опубликовал «Западно-восточный диван» (1819). Зрелая мудрость целой жизни сочетается в этом произведении со свежестью восприятия окружающего и неумирающей способностью чувствовать глубоко и сильно. Легкость стиха, его новая музыкальность, поразительная способность в немногих словах с афористической законченностью выразить мысль пленяют читателя.

Гете с юных лет интересовался Востоком. В начале XIX века романтики стали усиленно вовлекать в круг интересов европейских читателей экзотику Востока, его своеобразную спокойную мудрость, сочетавшуюся с некоторой отрешенностью, поэтический взгляд на мир, в котором оставалось место для чудесного и необычного. Для приобщения немцев к Востоку большое значение имело сочинение Фридриха Шлегеля «О языке и мудрости индийцев» (1808).

Но особенно сильный стимул получил интерес Гете к Востоку, когда он в 1814 году познакомился с первым немецким переводом стихотворений персидского поэта

Гафиза, сделанным австрийским ориенталистом И. Гаммером. Восхищение личностью и творчеством Гафиза сплелось у Гете с его новым любовным увлечением Марианной фон Виллемер, молодой женой франкфуртского банкира, которая была на 35 лет моложе Гете. Гете недолго встречался с ней во время посещения родных краев, но она продолжала занимать его мысли и волновать сердце и в разлуке. Марианна, муж которой был тоже пожилым, отвечала на чувство великого поэта. Поскольку их отношения носили платонический и поэтически возвышенный характер, никаких семейных осложнений любовь Гете и Марианны не вызывала.

Обладая поэтической натурой, Марианна глубоко восприняла поэзию, в которую Гете облек свое чувство к ней, и несколько раз ответила на посылаемые ей стихи своими стихотворениями; Гете, слегка обработав их, включил поэтические отклики Марианны в свою книгу.

Однако «Западно-восточный диван» не автобиографическое произведение, хотя Гете вложил в него множество мыслей и чувств, волновавших его. Главный лирический герой, носящий имя Хатема, не Гете, и Зулейка — не портрет его возлюбленной. Оба — поэтические образы, в которые Гете вложил свое видение восточной, в первую очередь персидской, культуры, духовного мира, свободного от условностей западной цивилизации. Но Гете отнюдь не погружается целиком в восточный мир. Он остается западным поэтом, хотя и стремящимся проникнуть в дух иного народа и другого времени. Поэтому он не прибегает к архаизации. Стихотворения этого цикла содержат прямые сближения с современностью и с Западом. Творческий гений Гете проникал в дух чужой культуры, сохраняя самобытность.

«Диван» означает сборник. Первоначально Гете хотел озаглавить цикл как «Восточный сборник (диван) западного поэта». Обращение к темам и образам восточной поэзии дало Гете возможность вернуться к свободной творческой манере. В стихотворениях «Западно-восточного дивана» Гете-поэт предстает в разных ликах. То он серьезен и настроен философски, то игрив и даже щеголяет намеренным легкомыслием. Облик поэта, лирического героя стихов, многогранен. Но, пожалуй, преобладающей тональностью является спокой-

ная, мудрая ирония человека, за плечами которого годы испытаний, научившие его смотреть на все с некоторой долей скепсиса, и он относится так не только к окружающим, но и к себе самому.

2

«Западно-восточный диван» состоит из двенадцати книг, каждая из которых имеет свою четко обозначенную тему. Взятые вместе, они составляют, по словам австрийского поэта Гуго фон Гофманстала, своеобразную библию. Это отнюдь не означает религиозного характера содержания. Наоборот, «Западно-восточный диван» — одно из наиболее откровенных выражений неприятия поэтом христианской аскетической морали. Если это и библия, то библия вольнодумства, вызов тем, кто в святошеском порыве хотел бы сковать и ограничить жизнь человека. Гуманизм Гете получил в лирике «Западно-восточного дивана» неожиданно новое яркое выражение. «Библией» можно назвать этот сборник и в том смысле, что содержание его охватывает едва ли не все стороны жизни. В лирике «Дивана» воплощена цельная философия жизни.

Он открывается «Книгой певца», содержащей поэтическую декларацию Гете; в ней объясняется общий дух «Дивана», выбор тем, соотношение западных и восточных мотивов.

Север, Запад, Юг в развале,
Пали троны, царства пали.
На Восток отправься дальний
Воздух пить патриархальный,
В край вина, любви и песни,
К новой жизни там воскресни.

Там, наставленный пророком,
Возвратись душой к истокам...

(1, 231. Перевод В. Левика)

Пусть содрогаются мир — это не значит, что жизнь кончается; есть такие ее основы, которые незыблемы и вечны. Они влекут к себе поэта, стремящегося преодолеть апокалипсические видения, навеваемые катастрофами в современном мире.

Поскольку Гафиз был главным источником вдохновения Гете при создании «Дивана», тот посвящает ему

отдельную книгу, дающую собирательный образ поэта-мудреца, обладающего уравновешенным взглядом на мир.

В «Книге певца» со всей определенностью сказано, чем должна питаться песня:

Призовем любовь сначала,
Чтоб любовью песнь дышала,
Чтобы сладостно звучала,
Слух и сердце восхищала.

(I, 325. Перевод В. Левика)

Выразив общий взгляд на жизнь и на поэзию, Гете именем Гафиза выполняет обещание и посвящает третью книгу «Дивана» любви. Ее открывают примеры прекрасных любящих пар, воспетых в легендах и творениях великих поэтов.

Но «Книга любви» не только об этом. В примечаниях к «Западно-восточному дивану» Гете пояснял, что имеет в виду не просто конкретные факты и обстоятельства, сопровождающие отношения между любящими. «Духовно одаренный человек, не довольствуясь тем, что перед ним изображено, рассматривает все предстоящее его чувствам как личину, за которой лукаво и своевольно прячется высшая, духовная жизнь, для того чтобы нас притягивать и завлекать в более благородные пределы» (I, 614). Любовь, воспеваемая поэтом, не просто влечение мужчин и женщин друг к другу, а высокий закон жизни, враждебный духу одиночества, замыканию человека в себе; любовь — первейшее проявление единства человечества, вечно возобновляемой жизни, но она таит в себе и горе, и страдание, без которых нет и не может быть жизни.

«Книга размышлений», по определению самого Гете, «посвящена практической морали и жизненной мудрости согласно восточному обычаю» (I, 617). Но реальное переплетается со сверхчувственным. Здесь опять, наряду с первым, прямым, смыслом стихов, возникает второй, более высокий, план, где, как учит нас читать Гете, «самые страшные проблемы земной жизни прямо и неумолимо встают перед нами и принуждают нас склонять колени перед случайностью промысла и его неисследимыми решениями и выражать безусловное смирение в качестве высшего политически-нравственного, религиозного закона» (I, 617). И вот непосредственное выражение этого:

Жизнь — шутка, скверная притом,
Тем — ничего, тем — полный дом.
Тот — малый, тот большой едок.
Тому везет, а тот не смог.
А коль беда, так уж тогда
Терпи — на это нет суда,—
И вот наследникам отрада:
В гробу наш друг «Давай — Не надо»!

(1, 352. Перевод В. Левика)

Новый тон звучит в «Книге недовольства». Главная беда человечества — себялюбие, эгоизм, проявляющийся как у отдельных людей, так и у целых народов. Одним из бедствий жизни является царство посредственности. Выдающихся людей не любят, их травят, преследуют. Но стоит им только умереть —

Объявят подписку, и вскоре
Красивый памятник стоит —
Награда за все твое горе...

(1, 358)

Достается от недовольного поэта монахам, лицемерам, клеветникам, сплетникам. Вывод весьма меланхоличен:

С подлостью не справиться,
Воздержись от жалоб.
Подлость не подавится,
Как ни клеветала б.

(1, 361)

Завершает «Книгу недовольства» злобный возглас завоевателя Тимура, он отвергает хулу малых людей, корящих его за то, что он повсюду сеет ужас и страх. Тимур верит, что это его право.

Фигура восточного завоевателя Тимура (Тамерлана) сливается у Гете с образом Наполеона. Первоначально Гете имел в виду отразить здесь всю наполеоновскую эпопею и ее влияние на судьбы Германии и Европы, но поражение французского императора и торжество феодально-монархической реакции побудили Гете отказаться от этого замысла. От него осталось лишь стихотворение «Мороз и Тимур», основанное на арабской легенде об одном из походов Тимура, позволившей провести параллель между ним и Наполеоном.

«Книга Зулейки» — прекрасный поэтический памятник любви пожилого поэта и молодой красавицы. Из

стихотворений этого цикла особого внимания заслуживает одно, посвященное растению «Gingo biloba». Это листик, разделяющийся надвое. Для Гете он был символом вечного явления жизни: все сначала единое разделяется на два и затем соединяется вновь. Этому мировому закону соответствует любовь Хатема и Зулейки — разлученные, они соединились благодаря любви. Их любовь исцеляет недуги Хатема, она учит глядеть на мир с улыбкой.

В одном из стихотворных посланий Зулейка не без лукавства спрашивает поэта: он воспевал многих женщин, не означает ли это, что она для него лишь одна из многих? На это Хатем находчиво отвечает: сколько бы раз ни опьянялся любовью, «в каждой новой фее//Снилась ты мне, ты одна», ибо все были только предчувствием Зулейки, единственной и неповторимой.

Обширный цикл стихотворений, то нежных, то страстных, то тоскливых, то радостных, завершается маленькой поэмой, в которой любовь Хатема и Зулейки становится символом мировой любви, любви, пронизывающей всю природу, составляющей главный закон жизни:

В тысяче форм ты можешь притаиться,—
Я, Вселюбимая, прозрю тебя,
Иль под волшебным покрывалом скрыться,—
Всезвездесущая, прозрю тебя.

(1, 390. Перевод С. Шервинского)

Гете видел в своей возлюбленной воплощение мировой души, красоты всей природы.

Сразу же после этого мы переносимся в иной мир. В «Книге чашника» лирический герой «Западно-восточного дивана» предается восточной неге. Он потягивает вино в тиши прохладного погребка, ссорится с виночерпием и велит, чтобы ему подавал обходительный мальчик, который своей услужливостью придает еще большую сладость вину. Зрелость и старость человека, сохраняющего любовь к жизни, заставляет его с симпатией относиться к юному существу, еще не прошедшему горькую школу жизни. Для такого человека молодость — символ человеческой чистоты. В книге контрастно даны трактирные сцены и чистое общение поэта с юным чашником, обладающим живым чувством красоты природы.

«Книга изречений», по указанию самого Гете, при-
мыкает к «Книге размышлений» и к «Книге недоволь-
ства», потому что, подобно им, касается разнообразных
жизненных вопросов, какими они предстают зрелому и
критически настроенному уму. В годы работы над «За-
падно-восточным диваном» Гете много занимался изре-
чениями и афоризмами, составив большие циклы их,
включенные им затем в его собрания сочинений. Одна-
ко восточные изречения, как заметил Гете, существен-
но отличались от европейских. На Западе наблюдения
часто отливались в форму неких общих умозаключений,
тогда как восточные изречения тесно связаны с «чувст-
венно осязаемыми и видимыми предметами». Некото-
рые из них подобны кратким притчам. Но, создавая свои
изречения в этой книге, Гете использовал в качестве
образцов и старонемецкие пословицы и поговорки.

Мы узнаем уже знакомые нам взгляды Гете в изре-
чении, где его послештюрмерская мудрость сливается
с мудростью восточной:

Что исправляешь мир? Идет бытие,
Отцом творенья обдуманно все.
Твой выброшен жребий, иди понемногу;
Коль начал ты путь свой, закончи дорогу.
Скорбей и печалей с пути не гони,
Хоть выбьют из равного веса они.

(I, 385. Перевод С. Шервинского)

Житейские наблюдения перемежаются в этой книге
с философскими размышлениями, но тон их совсем не
мирный, когда речь заходит о полах и жалких обывате-
лях. Все пошрое и мелкое беспощадно осмеивается.

«Книга притчей» использует манеру древних ино-
сказательных рассказов; у Гете они разнообразны по
содержанию. Есть в них политическая сатира, осмеяние
мещан, аристократического чванства. «Книга парса»
уводит от житейских интересов к вопросам веры. Если
по всему «Западно-восточному дивану» разбросаны вы-
пады против церковников, столь ненавистных поэту, то
вместе с тем он относился с уважением к тем веровани-
ям, которые были близки его собственному пантеисти-
ческому взгляду на мир. Поэтому его внимание привле-
кли персидские огнепоклонники парсы, бежавшие в Ин-
дию от преследований сторонников ислама. В веровани-
ях парсов Гете было близко то, что их почитание богов
основывалось на созерцании природы. «Молясь творцу,

они обращались к восходящему солнцу как явлению, наиболее разительному своим великолепием... — писал Гете. — Новорожденному ребенку было уготовано огненное крещение в таких лучах, и в течение целого дня, на протяжении целой жизни, парс видел себя сопровождаемым первосветилом во всех своих действиях» (I, 638). «Начало бытия в огне», — поется в «Молитве староперсидской веры», и Гете живо воспринимал поэтическую сторону этой древней восточной религии, которая была ему мила еще и потому, что считалась еретической и официальной исламской верой не признавалась.

Мотив житнетворящего и обновляющего огня возникает уже в первой книге «Дивана» в стихотворении «Блаженное томление».

Все живое я прославлю,
Что стремится в пламени смерти.

(I, 332. Перевод Н. Вильмонта)

Здесь акцент на первой строке. Гете утверждает жизнь, она неизбежно ведет к смерти. Но если единичное тленно и человек стареет, как мотылек, то жизнь вечна. Каждый должен чувствовать себя частью мировой жизни:

И доколь ты не поймешь:
Смерть для жизни новой,
Хмурым гостем ты живешь
На земле суровой.

(I, 332. Перевод Н. Вильмонта)

Наконец, в «Книге рая», завершающей «Западно-восточный диван», Гете на свой лад обрабатывает исламские представления о загробной жизни как выражение жизненного идеала восточных народов. «Эта область магометанской веры, — писал он, — имеет еще много чудесных мест, раев в раю, где всякий был бы не прочь прогуляться и не прочь поселиться. Так, здесь пленительно переплетаются шутка и серьезность, и преобразенная повседневность снабжает нас крыльями для достижения высшего и наивысшего» (I, 639). Рай — награда истинно достойным, здесь «стерла смерть отличья рода, сана» (I, 411). Человеческие души возносятся к чистой радости, и счастье здесь в любви духовной, очищенной от чувственности. Попад в рай, поэт нахо-

дит прекрасную гурию, подобную Зулейке. Она его поучает:

У нас не так, как в жизни бренной,—
Любовь у нас самозабвенна.

(1, 416. Перевод Н. Вольпин)

Наивные представления о рае перемежаются с философскими понятиями о неумирающей жизни духа, а рядом веселая пародия на обывательскую мечту о рае:

Чем, бывало, дух мой нищий
Ублажал себя беспечно,
Те же радости он ищет
Обрести теперь навечно.

(1, 419. Перевод Н. Вольпин)

Все охвачено в «Западно-восточном диване» — война и мир, земля и небо, вера и скепсис, горе и радости жизни, любовь и злоба. Обо всем говорится легко, без надрыва или ожесточения, с любовью к человеку, с верой в жизнь и в твердом убеждении, что ее лучшие начала должны восторжествовать. Эта победа здоровых начал мыслится не как победа абсолютно чистого и прекрасного, а как победа самой жизни, в которой всегда будет существовать доброе и злое, но ничто не мешает человеку подниматься к тем пределам возможного, где по самой природе вещей добрые начала должны взять верх над дурными. Поэзия Гете говорит больше, чем можно выразить языком понятий. Сама музыка речи, ее богатейшие разнообразные интонации создают ощущение, что, читая эти стихи, мы уже возвышаемся над жизнью и смотрим на нее вместе с очень зорким, но и очень лукавым мудрецом.

Часть седьмая
«Конечный вывод мудрости земной»

ПОСЛЕДНИЕ ГОДЫ

1

Несмотря на бедствия, связанные с вторжением французских войск в Германию, Гете с сочувствием смотрел на то, как Наполеон вводил в западных районах страны новые, более демократические буржуазные порядки. Но, как известно, колесо фортуны повернулось. Наполеон потерпел сокрушительное поражение в России. Крах мифа о его непобедимости вызвал подъем национально-освободительного движения в Германии, и в октябре 1813 года в трехдневной «битве народов» под Лейпцигом Наполеон был разбит войсками России, Пруссии, Швеции и Австрии.

В декабре 1813 года к Гете пришел его знакомый по Иенскому университету профессор истории Г. Луден и предложил ему принять участие в журнале «Возмездие», который этот ученый намеревался основать для подъема антинаполеоновского патриотического духа в Германии. Гете ответил на предложение отказом. Тогда Луден напомнил ему о боевом настроении немецкого народа, о прокламациях князей, о лозунгах отечества и свободы. Гете горячо возразил: «Уж не думаете ли вы, что мне безразличны великие идеи свободы, народа, отечества? Нет, эти идеи находятся в нас, они часть нашего существа, и никто не может отбросить их от себя. Я горячо принимаю к сердцу судьбу Германии. Я часто испытывал горечь боли от мыслей о немецком народе, заслуживающем уважения за многое, но в целом таком несчастном»¹.

¹ Goethes Gespräche, Bd. 2, S. 866.

Луден был твердо уверен, что Наполеона надо добить и не дать ему подняться. Гете же допускал возможность новой победы Наполеона и вместе с тем продолжения буржуазных реформ. На возражение Лудена, что освобождение от Наполеона может стать началом подлинного пробуждения нации, Гете ответил: «Вы говорите о пробуждении, о подъеме немецкого народа и полагаете, что этот народ больше не допустит, чтобы у него отняли свободу, купленную ценой мук и крови? Но в самом ли деле немецкий народ пробудился? Понимает ли он, чего хочет и на что способен?.. Сон был слишком глубок, чтобы даже такая сильная встряска могла так быстро пробудить его сознание. Всякое ли движение означает подъем? Разве это подъем, если поднимают силой? Речь идет не о тысячах образованных юношей и взрослых, а о массе, о миллионах. И чего мы добьемся или достигнем? Вы говорите — свободы; однако не вернее ли говорить об освобождении; и притом не об освобождении от ига чужих, а от чуждого ига...»¹

Заклячая рассказ об этой беседе, Луден писал: «За этот час я до глубины души убедился в том, что жесточайшим образом заблуждаются те, кто обвиняет Гете в том, будто он не питает никакой любви к родине, лишен немецкого духа, веры в наш народ, безразличен к чести и позору, к счастью и несчастью Германии. Его молчание во время больших событий и сумятицы нашего времени было вызвано в нем мучительной апатией (Resignation), возникшей у него вследствие его положения и глубокого знания людей и обстоятельств»².

Гете предупредил Лудена, что говорит с ним доверительно, и, значит, был совершенно откровенен. Он ясно дал понять: немецкому народу не так нужно победить Наполеона, как избавиться от собственных правителей, которые держат его в феодальном рабстве.

Гете проявил глубокое понимание смысла борьбы между буржуазной Францией и феодальными монархами Европы. К своему огорчению, он оказался настолько дальновидным, что предсказал поворот немецких правительств в сторону политической реакции после победы над Наполеоном.

Именно так и произошло. Гете пришлось убедить, что путь к социально-политическому прогрессу для

¹ Goethes Gespräche, Bd. 2, S. 868.

² Ibid., S. 869.

Германии оказался снова закрыт. Еще раз он был вынужден примириться с подобным положением и искать для себя возможность продолжать работу и творить.

Отношение Гете к национально-освободительным войнам 1813—1815 годов тесно связано с его взглядами на Французскую революцию. Гете по-прежнему остается сторонником социального прогресса и в равной степени противником как революционного насилия, так и феодально-монархического произвола.

Когда ему заказали написать либретто представления по случаю торжественного возвращения прусского короля Фридриха-Вильгельма III из побежденного Парижа, Гете воспользовался этим, чтобы под прикрытием мифологического сюжета высказать то, что он думал. «Пробуждение Эпименида» (1815) по жанру близко к аллегорическим маскарадным шествиям, которые часто устраивались в Веймаре. В основе сюжета лежит древнегреческий миф о пастухе Эпимениде, проспавшем сорок лет. Проснувшись, он видит, что все вокруг изменилось. Его чудесное пробуждение сочли за признак особого благоволения богов, и к нему стали обращаться как к оракулу.

Гете преобразил миф. Его Эпименид — символ немецкого народа. Пробужденный после долгого сна, он снова погружается в него, когда Демон войны и Демон угнетения вместе с сопутствующими им Демонами коварства овладевают страной. Когда одержана победа над Демоном войны, главенствующая роль переходит к Демонам угнетения и коварства. Однако даже они не в силах подавить Любовь и Веру. Во втором действии к этим двум сестрам присоединяется третья — Надежда, появляются добрые гении, и они-то пробуждают Эпименида от сна. На сцену вступает Князь юности (подразумевается прусский король), и под его эгидой объединяются все, кто против Демонов войны, угнетения и коварства. Идею Гете выражает Любовь, которая славит Князя юности так:

Кто над народом кротко правит
С открытым сердцем доброго отца,
Он правит с благородными согласно.

(IV, 475. Перевод С. Соловьева)

Комплимент здесь такого же рода, как тот, который в свое время Гете сделал Карлу-Августу, воспев его таким, каким он должен стать.

Представление завершается гимном единству Князя с народом, народа с Князем —

Все, вокруг него объединяясь,
Свободу ощутят.

(IV, 478)

Победа над демонами зла только и может принести «внутренние блага», в которых нуждалась Германия.

Поражение Наполеона положило начало новому периоду общественно-политической жизни Европы. Силы старого режима стремились ликвидировать последствия буржуазной революции. Им удалось на некоторое время подавить все либеральные и прогрессивные движения, но ход истории они не могли остановить. Толчок, данный Французской революцией, оказался достаточно сильным для дальнейшего развития капитализма. Недовольство народных масс также было невозможно усмирить. Союз реакционных монархов Европы, так называемый Священный союз, повсеместно проводил свою политику, но фронт реакции прорывался то тут, то там. Стихийные выступления рабочего класса в Англии (1819, 1822), национально-освободительная война Греции против турецкого владычества (1821—1828) подогревали оппозицию в Западной Европе. Реставрированная во Франции монархия Бурбонов продержалась лишь пятнадцать лет, она была свергнута второй буржуазной революцией — 1830 года.

Гете стоял в стороне от политических движений в пятнадцатилетие после падения Наполеона. Косвенным образом, откликнувшись на смерть Байрона, он выразил сочувствие борьбе греков, и это свидетельствовало, что он отнюдь не был равнодушен к тому, что происходило в мире. Многие современники были, однако, недовольны позицией Гете, желая услышать его более решительную поддержку их политических убеждений. Тогда-то и утвердилось за ним кличка «олимпийца».

Гете с горькой иронией относился к упрекам современников. «Поскольку я ненавижу революции, — сказал он Эккерману, — меня величали другом существующего порядка. Достаточно двусмысленный вывод, отнюдь меня не устраивающий. Конечно, я бы ничего не имел против порядка разумного и справедливого. Но так как наряду со справедливым и разумным всегда существует много дурного, несправедливого и несовершенного,

то «друг существующего порядка» всегда значит «друг устаревшего и дурного».

Между тем время вечно движется вперед, — продолжал Гете, — каждые пятьдесят лет дела человеческие претерпевают изменения, и то, что было едва ли не совершенным в тысяча восьмисотом году, в тысяча восемьсот пятидесятом может оказаться никуда не годным.

Для каждой нации хорошо только то, что ей органически свойственно, что проистекало из всеобщих ее потребностей, а не скопировано с какой-то другой нации. Ибо пища, полезная одному народу на определенной стадии его развития, для другого может стать ядом. Поэтому все попытки вводить какие-то чужеземные новшества, поскольку потребность в них не коренится в самом ядре нации, нелепы, и все революции такого рода заведомо обречены на неуспех» (Эк., 470—471). Но в свое время Христос, а значительно позже Лютер выразили потребность в переменах. Они, подчеркивает Гете, «не были друзьями существующего. Напротив, они были убеждены, что надо вылить старую закваску, что не должно в мире оставаться столько неправды, несправедливости, порока» (Эк., 471). Так стремился Гете опровергнуть мнение, будто он мирится с несправедливостями своего времени.

Наиболее прямым выражением отношения Гете к действительности в поздние годы были его «Кроткие ксении», появлявшиеся в печати с 1821 по 1827 год. Уже посмертно были опубликованы дополнения к ним.

В отличие от «Ксений», написанных в 1790-е годы вместе с Шиллером, в 20-е годы Гете не ограничил себя формой античных элегических двустиший. Стихотворная форма «Кротких ксений» вольная.

Изменилось во многом и направление: если первые «Ксении» метили в определенных лиц, то в «Кротких ксениях» нет личных нападок. Однако они не лишены остроты. Эпиграммы содержат характеристику различных сторон немецкой жизни в эпоху реакции. Социальный смысл их глубже, чем в ранних «Ксениях». Вместе с циклами «Бог, душа, мир» (1815), «Изречения» (1815) и другими собраниями эпиграмм они охватывают широчайший круг вопросов — философских, научных, нравственных, эстетических. Так как Гете бывал противоречив, то в его афоризмах встречаются не согласующиеся друг с другом мнения. Однако он был последователен в осуждении деспотизма, мелочности мещанских инте-

ресов, убогости современной жизни, пошлости в литературе. Вместе с его прозаическими афоризмами и изречениями «Кроткие ксении» и сопутствующие им эпиграммы содержат выразительную сатирическую картину немецкой жизни в эпоху реакции.

Есть в них и автобиографические признания. «Старый человек — всегда король Лир»¹, — с горечью констатирует Гете свое одиночество и непонимание его молодежью. Он объявляет себя решительным врагом попов и филистеров. Бессодержательные похвалы «Фаусту» вызывают его иронию, и у него нет надежд на то, что его памяти будет воздано должное. В одной из эпиграмм саркастически описано, как будут собирать деньги на памятник ему, но дарителей найдется мало, и Гете заключает: «Не создай я сам себе памятника, никто мне его не построил бы»².

Среди горестей жизни Гете не терял, однако, силы духа. И не иссякла его способность любить, дававшая заряд творчеству. В 58 лет он влюбился в Минну Херцлиб, в 66 — в Марианну Виллемер и, наконец, в 74 года — в девятнадцатилетнюю Ульрику фон Левецов. Удивительна эта способность любить по-юношески, когда мы сопоставляем ее с мудрыми изречениями в стихах и прозе; она показывает, что зрелость ума сочеталась у пожилого и старого Гете с неослабевающей силой чувств тогда, когда, казалось бы, эмоции должны были увянуть, уступив место старческой рассудительности. Но если бы Гете постарел духовно, он перестал бы быть поэтом. Между тем его поэтический дар не только не ослабевал, но продолжал давать все новые плоды. Ни поздняя лирика Гете, ни изумительная поэзия второй части «Фауста» не были бы возможны, если бы угасли эмоции, питавшие поэзию Гете в не меньшей степени, чем его великий ум.

2

Эстетические взгляды позднего Гете все время приходят в столкновение с теориями романтиков (множественное число необходимо, чтобы подчеркнуть отсутствие единства у самих представителей этого на-

¹ Goethe. Poetische Werke. Berliner Ausgabe, Bd. 1, S. 630.

² Ibid., Bd. 2, S. 366.

правления). Его возражения вызывают прежде всего ретроградные идеологические тенденции некоторых писателей. «У нас, немцев, — писал Гете в 1820 году, — христианско-религиозное сознание предшествовало повороту к романтике, уведившему прочь от того образования, которое мы получили сперва от древних, а затем от французов...»¹ Гете ни в коем случае не считает возможным отказаться от наследия античности с ее светлым гуманистическим идеалом. Под «французами», от которых он тоже не намерен отречься, Гете подразумевает рационализм и художественную классику XVII века и великих просветителей XVIII столетия. Вместе с тем Гете признает за романтиками то достоинство, что «они вторгаются непосредственно в жизнь, делают каждого читателя своим современником и тем самым погружают его в знакомую стихию»². Но Гете не согласен с тем, что «все отечественное и самобытное причисляют к романтике»³.

Самокритический характер имеет признание Гете, что заниматься исключительно прошлым опасно: может оказаться, что поэт «прижимает к сердцу нечто давно умершее, мумифицированное, засохшее»⁴. «Если даже гениально умный человек будет стремиться к тому, чтобы вновь оживить древность, увести своих современников в дальние края и с помощью приятных изображений приблизить удаленное, он встретит большие трудности»⁵. Здесь звучит глухое признание неудачи попытки самого Гете возродить античность.

Процитированные суждения содержатся в статье «Классики и романтики Италии в ожесточенной борьбе» (1820). Не вызывает сомнений, что Гете писал ее с намерением высказать свое отношение к аналогичной борьбе в немецкой литературе. Гете высказывает убеждение в необходимости приближения к современности и одновременно — примирения классиков и романтиков. Более того, по мнению Гете, в Германии «обе стороны уже начинают достигать соглашений»⁶. Но это, считает Гете, происходит не столько в сфере теории, сколько в художественной практике. Советуя читателям сле-

¹ Гете И.-В. Об искусстве, с. 443.

² Там же, с. 445.

³ Там же.

⁴ Там же, с. 442.

⁵ Там же.

⁶ Там же, с. 441.

доть за литературной борьбой в Италии, Гете полагает разумным последовать примеру тех итальянцев, «которые намерены с помощью нравственных пристойных манер сблизить между собой различные партии и на- править их к истинной точке зрения»¹.

Был ли то тактический ход или искренняя попытка примирения с романтиками, Гете не сдавал при этом своих принципиальных позиций, хотя и совершил некоторый поворот в воззрениях. Он сказался в возврате к Шекспиру, декларированном в знаменитой статье «Шекспир, и несть ему конца!» (1813, 1816).

Шекспир, как мы знаем, был кумиром молодого Гете. Он отошел от него, создавая «Ифигению», «Торквато Тассо», «Внебрачную дочь». Возвращение к Шекспиру имело глубокий принципиальный смысл.

В статье Гете не следует искать объективную характеристику Шекспира, хотя многое из сказанного им — гениальные блески, глубоко освещающие отдельные стороны творчества английского драматурга. В целом же статья представляет собой критику понимания Шекспира немецкими романтиками.

Романтики, в частности Л. Тик, восхищались фантастикой в пьесах Шекспира; в противовес этому Гете утверждает, что существо пьес Шекспира не в блеске вымысла, ибо они находятся в «пределах действительного мира» и «великой основой его произведений является правда и сама жизнь» (10, 309). Если романтики полагают, что Шекспир рисует мир как неразрешимую тайну, то Гете, наоборот, утверждает открытость Шекспира: «Все, что веет в воздухе, когда совершаются великие мировые события, все, что в страшные минуты таится в людских сердцах, все, что боязливо замыкается и прячется в душе, здесь выходит на свет свободно и непринужденно...» (10, 308).

Против романтиков направлена и гетевская характеристика отношения Шекспира к религии. Если тот же Л. Тик в своей «Святой Генофефе» (1800) создал драматизированное изображение католической святой, то Гете противопоставил ему Шекспира-поэта, который, как и сам Гете, верил в благодать природы и развивал свою «чистую внутреннюю религиозную сущность, не считаясь с какой-нибудь определенной религией» (10, 313).

¹ Гете И.-В. Об искусстве, с. 445.

Главный пункт расхождения с романтиками — вопрос о нравственном отношении человека к миру — рассмотрен Гете в плане характеристики основных типов драмы: античной, шекспировской и современной.

Трагические противоречия жизни, по мнению Гете, имеют в своей основе «разлад между долгом и волей и далее — между долгом и свершением, волей и свершением» (10, 310). В античной драме преобладал конфликт между долгом и исполнением его, в новейшей драме — между волею и осуществлением. Долг возложен на человека всем строем жизни и нравственными законами. Воля же имеет источником самого человека. Требования долга деспотичны, независимо от того, исходят ли они «от разума — в качестве закона нравственного или гражданского или от природы — в качестве законов становления, роста и увядания, жизни и смерти» (10, 311). «Воля же, напротив, свободна и споспешествует отдельным личностям... Она — божество новейшего времени...» (10, 311). Личное начало господствует в современной драме — у романтиков.

Шекспир стоит посредине, связывая старое и новое искусство. «В его вещах долг и воля всегда и во что бы то ни стало стремятся к равновесию; они яро схватываются, но всегда так, что воля остается внакладе» (10, 312). У древних «долг выявляется слишком резко и лишен для нас притягательной силы, хотя мы и восхищаемся им. Необходимость, исключаящая — частично или окончательно — свободу воли, несовместима с нашими убеждениями; и к этому приблизился Шекспир на своем пути, ибо, делая необходимость нравственной, он тем самым воссоединяет — нам на радость и изумление — мир древний и новый» (10, 312).

Именно этому, считает Гете, и следует учиться у Шекспира.

Далее следуют знаменательные слова, подтверждающие двойственное отношение Гете к романтизму: «Вместо того чтобы превозносить выше меры нашу романтику, которую, впрочем, нельзя ни хулить, ни отрицать, вместо того чтобы односторонне придерживаться ее, тем самым искажая ее сильную, здоровую и мощную сторону, нам следовало бы попытаться примирить это кажущееся непримиримым противоречие» (10, 313—314).

Шекспир уже достиг этого синтеза. «Никто, пожалуй, великолепнее его не изобразил первое великое воссоединение долга и воли в характере отдельного чело-

века. Каждая личность, рассматриваемая с точки зрения характера, долженствует, она стеснена и предназначена к чему-то исключительному, но, рассматриваемая как личность человека, изъявляет волю, не ограничена, взывает ко всеобщему. Здесь уже возникает внутренний конфликт...» (10, 312). Говоря о Шекспире, Гете, в сущности, дает характеристику собственного драматургического метода, как он воплощен в «Ифигении», «Торквато Тассо» и, наконец, в «Фаусте».

Парадоксальным является в этой статье утверждение, будто Шекспир не театральный драматург, а поэт вообще. Хотя театр XVIII—XIX веков действительно не был приспособлен для воспроизведения всей динамики действия в пьесах Шекспира, Гете выдвигает свое неверное положение в первую очередь для оправдания собственной драматургической практики. Когда Гете пишет, что Шекспир воздействует прежде всего поэтическим словом и что его пьесы «взывают к нашему *внутреннему чувству*, а оно оживляет мир образов в нашем воображении» (10, 307), то это применимо не столько к Шекспиру, сколько к самому Гете. Повторяя одно из положений своей ранней речи «Ко дню Шекспира», Гете утверждает, что английский драматург «ставит в центре пьесы известную идею и заставляет служить ей весь мир и всю Вселенную» (10, 315). Это сомнительно в отношении Шекспира, но, безусловно, соответствует творческому принципу Гете, особенно в «Фаусте».

Ряд других статей Гете о литературе и искусстве, написанных в поздние годы, также интересны тем, как в них раскрывается сам Гете. Читая статью «Триумф Юлия Цезаря кисти Мантеньи» (1820—1822), можно подумать, что Гете бесстрастно описывает далекое прошлое, рассказывая о судьбе итальянского живописца (1431—1506). Но вдумаясь в строки, описывающие ссору Мантеньи с другим художником: «Скварчоне вступает в сговор с чернью, которая жаждет низвести художника до своего уровня, чтобы иметь возможность судить о нем. Она требует натуральности и реальности, дабы иметь точку для сравнения — не ту высшую, которая находится в душе художника, а грубую, внешнюю, которая позволяет сравнивать оригинал и копию и судить — сходны они или нет.

Нет, твердят теперь, Мантенья уже ничего не стоит, он не способен, — так говорят они, — создать что-

либо живое; самые лучшие его работы бранят за то, что они якобы окаменели и окоченели, что они чопорны и деревянные» (10, 243). Нельзя не почувствовать личной ноты в этих строках. Гете приходилось слышать и читать о себе нечто подобное. Его тоже упрекали за то, что увлечение античными образцами привело к возникновению «чопорных» произведений.

Как мы знаем, к тому времени, когда Гете писал статью о Мантенье, он отошел от поэтики веймарского классицизма. Но он продолжал считать, что стремление освоить античный идеал и претворить его в своем творчестве обогатило его. Опять не только о Мантенье идет речь, когда Гете пишет об итальянском живописце: «Он прекрасно чувствует, что именно с точки зрения античности природа стала для него тем естественнее, тем доступнее его взгляду художника, — он чувствует, что дорос до нее, и отныне он отваживается плыть на ее волне» (10, 243) — на волне природы!

Новая эстетика Гете в послешиллеровский, «постклассический» период получает выразительную формулировку в характеристике Мантеньи: «Обе эти стихии присутствуют в его творчестве не раздельно, а тесно переплетенные; идеальное, возвышенное проявляется у него в композиции, в качестве и ценности всего произведения — здесь открывается великий смысл, идея и глубина замысла. Но, кроме того, сюда врывается и природа во всей своей первозданной мощи; и так же, как горный поток, прокладываящий себе путь сквозь все препоны в скале, с той же изначальной силой, с которой он мчался, низвергается весь целиком в пропасть, точно так же происходит и у Мантеньи. Изучение античности дает ему образ, природа — сноровку и беспредельную жизнь» (10, 243). Именно таким видится Гете его собственное творчество, так мыслится ему теперь органическое сочетание искусства и природы.

Эстетический идеал Гете обретает новый облик в последние годы его творчества. Наряду с приведенными уже высказываниями мы находим выражение его взглядов также в статье «Рейсдаль как поэт» (1816). Гете пишет в ней, что картины этого живописца «удовлетворяют всем требованиям, которые самый изощренный ум может предъявить к произведениям искусства» (10, 189). В чем же состоят эти требования? Вот ответ Гете: «Художник удивительно умело нашел именно ту точку, в которой творческая сила встречается с чистым разу-

мом, и дал зрителю произведение искусства, которое радует глаз, вызывает к глубоким мыслям, будит воспоминания и, наконец, рождает новое понятие, не растворяясь и не застывая в нем» (10, 189). Иначе говоря, произведение искусства должно возбуждать все духовные способности человека, воздействовать на чувства, разум, память и воображение.

Произведение искусства не просто воспроизводит природу, но осмысливает ее явления и пронизывает их идеей — таков смысл отзыва Гете о картине Рейсдаля «Монастырь»: «Картина счастливо выхвачена из самой природы, счастливо облагорожена мыслью» (10, 191). Эта формулировка характерна для новой позиции Гете по сравнению с классическим периодом. Тогда художник должен был возвыситься над природой, теперь он снова приближается к ней, но не в страстном, эмоциональном порыве, как то было в пору «бури и натиска», а осмысливая видимое. Описывая полотна Рейсдаля, Гете выявляет, как богато и разнообразно воспроизводит живописец пейзаж, возбуждая мысли о прошлом, настоящем и будущем.

Как показывает название статьи, Рейсдаль для Гете не просто живописец, а поэт, ибо мысли, возбуждаемые его творениями, выводят за пределы чистого изображения природы. Пронизывая изображаемое определенным взглядом на мир. Рейсдаль *говорит* со зрителем, внушает ему посредством живописных символов определенные идеи. Заключительная фраза статьи в краткой, но необыкновенно емкой форме содержит целую программу творчества: «Живописец, охваченный чистыми чувствами и ясными помыслами, создает замечательную символику и в то же время, опираясь на свое телесное и душевное здоровье, восхищает, просвещает, радуется и живет» (10, 193). «Здоровье» здесь упомянуто не случайно; мы поймем это, вспомнив, что, по мнению Гете, романтическое — это больное. Что искусство должно радовать и жить, тоже сказано в противовес меланхолии и мрачности многих романтических произведений.

Шекспир, Мантенья, Рейсдаль — о ком бы теперь ни писал Гете с одобрением, все предстают как художники, отражающие в живых образах богатство и многообразие действительности, вкладывающие в свои произведения глубокие идеи о жизни. Эти идеи не внешни по отношению к изображаемому, не вывод, не итоговая

«мораль», но основа образа, неотделимая от него. Анализ произведения, его прочтение, как показывают разборы самого Гете,— это и есть вскрытие идеи, глубоко заложенной в образы и ситуации, созданные художником и поэтом.

Как мы помним, Гете начинал творческий путь поборником национального немецкого искусства. Тогда первоочередной была задача эмансипации немецкой литературы от чуждых ей художественных форм. После того как возникла подлинно национальная литература, представленная, в первую очередь, творчеством Гете и Шиллера, Гете на склоне лет выдвигает новую идею — идею всемирной литературы. Став вровень с самыми богатыми литературами мира, немецкая литература может и должна, по мнению Гете, развиваться как часть всемирного литературного движения.

Сближение национальных литератур, обмен идеями и художественными формами, взаимные влияния стали заметным фактором культуры в начале XIX века. Гете с одобрением относился к этому, считая это признаком возникновения мировой литературы. «Я все больше убеждаюсь,— говорил он Эккерману,— что поэзия — достояние человечества и что она повсюду и во все времена проявляется в тысячах и тысячах людей. Только одному это удастся несколько лучше, чем другому, и он дольше держится на поверхности, вот и все... Однако мы, немцы, боясь высунуть нос за пределы того, что нас окружает, неизбежно впадаем в... педантическую спесь. Поэтому я охотно вглядываюсь в то, что имеется у других наций, и рекомендую каждому делать то же самое. Национальная литература сейчас мало что значит, на очереди эпоха всемирной литературы, и каждый должен содействовать скорейшему ее наступлению. Но и при полном признании иноземного нам негоже застревать на чем-нибудь выдающемся и почитать его за образец» (Эк., 219).

Всемирная литература, таким образом, отнюдь не мыслилась Гете как литература единообразная. Наоборот, сохранение национального своеобразия Гете считал безусловным. Одобрительно отзывавшись об английских и шотландских журналах за то, что они способствуют развитию мировой литературы, Гете добавлял: «При этом, разумеется, не может быть и речи о единомыслии разных наций, но все нации должны знать друг о друге, понимать друг друга, а те, между которыми

невозможна взаимная любовь, должны научиться по меньшей мере терпеть друг друга»¹.

Примечательно, что самой передовой, заслуживающей наибольшего внимания Гете объявляет французскую литературу, притом именно либеральную, которая, как он подчеркивает, «ни на мгновение не отрывается от жизни и страстей всего народа; в новейшее время она, конечно, по преимуществу проявляет себя оппозиционно и напрягает все силы своего таланта, чтобы добиться влияния на жизнь страны и принизить противника, которому, как обладателю власти, нет, как видно, нужды быть особенно даровитым» (10, 418).

Так писал Гете в 1829 году, в преддверии французской революции 1830 года. О восприятии им самой революции сведений у нас мало — есть лишь два свидетельства. Первое имеет анекдотический характер и принадлежит Эккерману. Узнав о событиях во Франции, он, взволнованный, пришел к Гете. Тот воскликнул: «Итак, что вы думаете о великом свершении? Вулкан извергается, все крутом объято пламенем. Это вам уже не заседание при закрытых дверях!» Когда Эккерман заметил, что изгнание королевской семьи было неизбежно, Гете возразил: «Мы с вами, кажется, не поняли друг друга, мой милый. Я вовсе не об этих людях говорю, меня совсем не они занимают. Я имею в виду пламя, вырвавшееся из стен академии, то есть необыкновенно важный для науки спор между Кювье и Жофруа де Сент-Илером!» (Эк., 622).

Второе свидетельство, тоже уклончивое, исходит от другого собеседника Гете в последние годы его жизни — канцлера Ф. фон Мюллера. «...Он может успокоить себя тем, что это явилось для него величайшей умственной проблемой (*Denkübung*), какая только могла возникнуть под конец его жизни, — пишет канцлер. — Равно как и он, мы надеемся, что принцип добра возьмет верх, однако испытываем серьезную тревогу»².

Вернемся к литературе. Гете наблюдал появление талантливых писателей-романтиков во Франции, Италии и Англии. Он находил достоинства в поэзии В. Гюго, высоко ценил исторический роман А. Мандзони «Обрученные», с интересом читал Вальтера Скотта, восхищался поэзией Байрона, в которой находил много

¹ Гете И.-В. Об искусстве, с. 543.

² Goethes Gespräche, Bd. 3, Th. 2, S. 664.

близкого и родственного себе, его любовь к Греции, в частности. Он не без гордости отмечал, что Байрон воспользовался мотивом фаустовской неудовлетворенности в своей драматической поэме «Манфред», ему нравились юмор и жизнелюбие «Дон Жуана». Из всех поэтов начала века Гете считал Байрона наиболее значительным. Байрон, в свою очередь, высоко ценил Гете и посвятил ему драмы «Сарданапал» и «Преображенный урод». Он даже намеревался посетить Гете, но этому помешало его решение уехать в Грецию и участвовать в освободительной войне против турок. Как известно, там Байрон скончался от лихорадки в 1824 году. Гете воздвиг поэтический памятник Байрону в образе Эвфориона во второй части «Фауста».

3

В 1823 году Гете получил от неизвестного ему молодого автора сочинение «О немецкой поэзии, в особенности в связи с Гете». Статья свидетельствовала о тонком понимании поэзии и порадовала Гете не только лестным мнением о нем, но и отрицательным отношением к крайностям романтиков. Он пригласил автора к себе. Им был Иоганн Петер Эккерман (1792—1854). Личное знакомство убедило Гете, что этот человек мог бы стать ему помощником, которого он давно искал. Один такой помощник у него уже был — бывший домашний учитель сына Гете Августа — Фридрих Вильгельм Георг Ример (1774—1845). Гете ценил его академические знания и постоянно пользовался советами по вопросам литературы и собственного творчества. Эккерман в большей степени чувствовал поэзию и обладал хорошим вкусом.

При огромном объеме его работы Гете нуждался в помощи обоих. Они были не просто секретарями; таковой, кстати сказать, у него был — писец, которому он диктовал сочинения, письма, дневниковые записи. Ример и Эккерман выполняли ту работу, которую теперь делают редакторы издательств. Они приводили в порядок его рукописи, предлагали советы и исправления, а Ример, как знаток античной версификации, помогал Гете исправлять неточности метрики в стихах.

Оба оставили воспоминания о Гете. Из них исключительную ценность представляет книга Эккермана

«Разговоры с Гете в последние годы его жизни». Став близким человеком в доме поэта, Эккерман записывал все, что говорил ему Гете. Поэт знал, что тот ведет такие записи, охотно отвечал на его вопросы, понимая, что тот передаст его ответы потомству.

Записи Эккермана содержат разговоры Гете с 1824 по 1832 год. Они представляют собой бесценный свод мнений великого писателя по самым разнообразным вопросам. Это подлинная энциклопедия гетевской мысли. Гете высказывался о философии, религии, политике, нравственности, но, конечно, особенно много о литературе и искусстве. Большое значение имеют сведения о собственном творчестве, которые Гете сообщил Эккерману. Они открывают нам творческую лабораторию Гете и освещают историю возникновения многих его произведений.

Скептики, пробовавшие бросить тень на достоверность записей Эккермана, не смогли этого сделать. Если в небольшом количестве случаев обнаружились мелкие неточности, то они нисколько не снижают ценности книги в целом. Достаточно прочитать «Разговоры...» — и всякий убедится, что мысли и мнения, излагаемые Эккерманом, мог высказать только Гете.

Наше знание Гете было бы неполным без этой книги, содержащей глубочайшие и интереснейшие суждения великого поэта-мыслителя. Гете предстает в рассказе Эккермана человеком огромного, всеобъемлющего и всепроникающего ума. В его оценках писателей и художников, в рассуждениях о литературе и искусстве разворачивается целая философия художественного творчества, пусть не всегда последовательная, но поражающая глубиной мысли и тонкостью вкуса.

Книга Эккермана — такое же необходимое дополнение к сочинениям Гете, как письма и дневники поэта. Ряд высказываний Гете, записанных Эккерманом, использован в этой книге, но они лишь малая часть того, что заслуживает внимания тех, кто хотел бы углубить свое понимание великого писателя¹.

Другой заслугой Эккермана было то, что он побуждал Гете взяться за продолжение «Фауста» и написать вторую часть этого великого творения. Едва ли есть

¹ Обстоятельный анализ высказываний Гете дан В. Ф. Асмусом в предисловии к изданию: Эккерман И.-П. Разговоры с Гете. М., 1934, с. 7—129. Перепечатано в кн.: Асмус В. Ф. Вопросы теории и истории эстетики. М., 1968, с. 201—336.

необходимость доказывать, сколь многим обязана мировая культура скромному человеку, старательно записывавшему мысли Гете и стимулировавшему его работу над завершением одного из величайших произведений литературы.

4

Гете имел основания жаловаться: «Более полувека известен я на родине и за границей как поэт, и, во всяком случае, меня признают за такового; но что я с большим вниманием и усердием трудился над изучением общих физических и органических феноменов природы и втихомолку с постоянством и страстью развивал серьезно поставленные наблюдения — это не так общеизвестно и еще менее обдумывалось»¹. Гете знал, что тогда, как, впрочем, и теперь, «многие не могут достаточно надивиться, как это поэт, обычно занимающийся только нравственными феноменами, относящимися к области чувства и фантазии»², вдруг занялся естественными науками.

На самом деле для тех, кто понимает Гете, ничего удивительного в его занятиях наукой нет. Творческие стремления поэта были неотрывны от его жажды знания. Чем, как не желанием познать сущность жизни, движим величайший из героев Гете? Это желание было свойственно и его творцу. Познать себя и окружающий мир — такова движущая идея всего творчества Гете.

Как мы знаем, интерес к природе возник у Гете очень рано. Мы отмечали выше, что от эстетического созерцания ее он после переезда в Веймар перешел к научным наблюдениям над ее явлениями. Круг его научных интересов все время расширялся. Начав с ботаники и остеологии, Гете перешел к минералогии, геологии и метеорологии, достигнув в каждой из этих наук обширных и глубоких знаний. Особенно увлекла его оптика, и он создал свою теорию цвета, в корне расходившуюся с общепринятым учением Ньютона. Многие годы занимался Гете разработкой морфологии растений. В остеологию Гете, как известно, внес вклад, открыв межчелюстную кость человека.

¹ Гете И.-В. Избранные сочинения по естествознанию, с. 58.

² Там же.

Было бы долго рассказывать о Гете как ученом¹. Для нас здесь важно установить причины, обусловившие обращение поэта к изучению природы, и выводы, к которым он пришел в итоге многолетних наблюдений и раздумий.

Прежде всего необходимо определить отношение Гете к религии. Излагая свои взгляды, он нередко пользовался понятием бога, но читатель помнит, что уже в молодости Гете воспринял из философии Спинозы отождествление бога с природой. Из этого вытекало, что никакого личного бога не существует. Богом для Гете является все сущее, а оно воплощено во всем многообразии и богатстве природы. Гете постоянно спорил об этом со своим верующим другом Ф. Якоби. «Прости, если я предпочитаю молчать, когда речь идет о божественном существе, которое я познаю только в конкретных предметах и посредством их...» — писал он ему². И в другой раз: «Я все крепче и крепче держусь богопочитания атеиста и предоставляю вам все то, что называете и должны называть религией»³. Сам же Гете намерен, по его словам, «посвятить свою жизнь наблюдению вещей, которые я могу надеяться постигнуть и относительно сущности которых я могу образовать адекватную идею, нимало не беспокоясь о том, как далеко я уйду и что мне отпущено»⁴.

И Гете действительно годами наблюдал различные явления природы, проявляя большое терпение и настойчивость. Его внимание привлекала форма растений, строение тел животных, пласты горных пород, камни, облака, работа глаза, физиология цвета. Он заметил однажды: «Только беглый взгляд на предмет мало что дает. Всякое рассмотрение переходит в рассматривание, всякое рассматривание в размышление, всякое размышление в связывание, и поэтому можно сказать, что при всяком внимательном взгляде, бросаемом на мир, мы уже теоретизируем»⁵.

Гете, однако, не терпел абстрактного теоретизиро-

¹ См. замечательную книгу И. И. Канаева «Гете как естествоиспытатель» (Л., 1970) и его же статью в кн.: Гете И.-В. Избранные сочинения по естествознанию.

² Цит. по кн.: Канаев И. И. Гете как естествоиспытатель, с. 156.

³ Там же, с. 157.

⁴ Там же, с. 157—158.

⁵ Гете И.-В. Избранные сочинения по естествознанию, с. 98.

вания. Идеи, считал он, должны иметь прочный фундамент в чувственном мире. Если им нет прямого соответствия в природе, то такие идеи лишены убедительности.

Все существующее в мире Гете видел в глубокой внутренней связи. Жизнь представлялась ему грандиозным и прекрасным единством многообразия. «Рассматривая мироздание в его величайшем протяжении, в его последней делимости, мы не можем отделаться от представления, что в основе всего лежит идея, по которой бог в природе, природа в боге творит и действует из вечности в вечность. Созерцание, исследование приводит нас ближе к этим тайнам. Мы дерзаем и решаемся также высказывать идеи; становясь скромнее, мы создаем понятия, которые могут быть аналогичны тем первоначалам»¹.

Под «идеями», движущей жизнь природы, Гете подразумевает высшую целесообразность, обуславливающую, как он полагает, развитие жизни. Но постижение этой «идеи» не может быть достигнуто отвлеченным мышлением, и не следует торопиться с выводами.

Гете советовал Эккерману: «Держитесь настоящего, — и многозначительно добавил: — Любое настроение, любой миг бесконечно дорог, ибо он — посланец вечности» (Эк., 87). Если мгновение — частица вечности, то каждое отдельное явление — частица вселенной. Единичное так или иначе всегда связано со всеобщим. «Возникновение и гибель, созидание и уничтожение, рождение и смерть, радость и страдание — все это протекает во взаимодействии, все действует в одинаковом смысле и одинаковой мере. Вот почему даже самое частное явление выступает как образ и подобие самого общего»².

Гете было совершенно чуждо представление о первенстве идеи над бытием, он был глубоко убежден в реальности мира. В этой связи интересен анекдот, рассказанный убежденным идеалистом Артуром Шопенгауэром. «Гете был до такой степени реалистом, — рассказывает Шопенгауэр, — что просто не способен был понять, что объекты как таковые существуют лишь постольку, поскольку их представляет себе познающий

¹ Цит. по кн.: Лихтенштадт В. Гете, с. 484.

² Гете И.-В. Избранные философские произведения. М., 1964, с. 357.

субъект. «Как! — сказал он мне однажды, взглянув на меня своими глазами Юпитера. — Свет существует, по-вашему, лишь постольку, поскольку вы его видите? Нет! Вас бы не было, если бы свет вас не видел»¹.

И мир и человек реальны. Мир открывается деятельному разуму. «Человек, сам нечто действительно существующее, находится среди действительного мира и одарен такими органами, что действительное, а попутно и возможное он способен познавать и производить. Все здоровые люди убеждены в собственном существовании и существовании окружающего»², — утверждает Гете.

Законом жизни является постоянное движение, обусловленное, как теперь сказали бы, бинарностью, двойственностью, присущей веществам в различных состояниях. «Основное свойство живого единства — разделяться, соединяться, расплываться в общем, задерживаться на частном, превращаться, специфицироваться, проявляться, как свойственно всему живому, под тысячью условий, выступать и исчезать, затвердевать и растворяться, застывать и растекаться, расширяться и сокращаться»³.

Процесс познания состоит как в установлении данного состояния предмета, так и в расчленении единого, чтобы затем рассмотреть его в соотношении с целым. Тут вступает в дело познающий мир человек. «Во всем чувственном, — пишет Гете, — все заключается во взаимоотношениях предметов вообще, преимущественно же в отношении к остальным самого значительного земного предмета, человека. Этим мир раскалывается на две части, и человек противостоит объекту в качестве субъекта. Здесь-то практик бьется на опыте, мыслитель в умозрении. Оба вынуждены выдерживать борьбу, которая не может быть завершена никаким миром и никаким решением.

Но и здесь всегда самое главное — правдиво вникнуть в отношения. А так как наши чувства, поскольку они здоровы, правдивее всего выражают внешние отношения, то мы можем убедиться, что они тем вернее обозначают истинное соотношение вещей, где они с виду противоречат действительному. Так далекое пред-

¹ Цит. по кн.: Канаев И. И. Гете как естествоиспытатель, с. 143.

² Там же.

³ Гете И.-В. Избранные философские произведения, с. 357.

ставляется нам меньше, и именно благодаря этому мы замечаем расстояние»¹.

Если в сознании многих Гете-поэт и Гете-ученый разделяются, то сам он не видел никакого противоречия между своим поэтическим и научным творчеством, ибо единство и многообразие мира не только допускают, но и требуют различных подходов к постижению его. «Добросовестный исследователь,— писал Гете в статье «Опыт и идея» (1828),— должен все время наблюдать самого себя и заботиться о том, чтобы подобно тому, как его взору открываются пластичные органы, так и сам он сохранял пластичность своего воззрения и не застывал на одном способе объяснения, а в каждом случае умел выбирать самый удобный способ, наиболее аналогичный наглядному представлению»².

Здесь речь идет о науке, но ее предметом является та же природа, которая составляет содержание искусства. Их цель общая — познать истину.

Читая предисловие Д'Аламбера к «Энциклопедии», изданной Дидро и им, Гете особенно выделил то место, где ученый писал, что все в науке основано на содержании, ценности и действенности выдвинутого основного положения и на чистоте намерения. Эти великие требования, полагал Гете, следует иметь в виду всюду — в науках, искусстве и в жизни. В искусстве предмет изображения должен быть таким, чтобы художник мог посредством его выразить многообразие жизни. «...Как в художественной, так и в естественно-научной, а также в математической обработке знаний все зависит от лежащей в ее основе истины, развитие которой не так легко обнаруживается в спекуляции, как в практике, ибо последняя есть пробный камень всего, что духом воспринято, что внутренним чувством считается истинным»³.

Но не только внутреннее чувство играет роль в установлении истины. Существует и объективный показатель: «...всегда остается один основной признак, по которому вернее всего можно отличить истинное от иллюзорного: первое влияет всегда плодотворно и благоприятствует тому, кто обладает и дорожит им; наоборот, ложное само по себе мертво и бесплодно и

¹ Гете И.-В. Избранные философские произведения, с. 357—358.

² Там же, с. 296.

³ Гете И.-В. Избранные сочинения по естествознанию, с. 388.

даже должно рассматриваться как некроз, где отмирающая часть препятствует живой исцелиться»¹.

Понятие истины в науке или искусстве связано у Гете с идеей гуманности; истина, в конечном счете, должна способствовать добру и утверждению человечности.

Как в науке, так и в искусстве не последнее дело интуиция. Иногда Гете пользуется также французским словом «арегси» или латинским «апперцепция» (предвосхищение). Буквальный смысл арегси (образ, обозрение) ни в малой степени не передает значения, которое вкладывал в него Гете. Он считал его «гениальным прозрением духа; к нему мы подходим интуитивно, а не путем размышлений, приобретенных знаний или традиции» (3, 577). Арегси возникает «мгновенно во всей своей полноте и завершенности» (3, 578). Такое постижение истины в особенности свойственно поэтическому сознанию, способному постигать суть вещей в образной форме. «Я вообще и сам начинаю верить, — сказал однажды Гете, — что, быть может, одной поэзии удалось бы выразить такие тайны, которые в прозе обыкновенно кажутся абсурдом, так как их можно выразить только в противоречиях, неприемлемых для человеческого рассудка»².

Гете-поэт и ученый часто выступают в единстве. Это явно, когда Гете вводит в художественное произведение факты, установленные природоведением или считавшиеся в его время научной истиной, как, например, понятие «избирательного сродства». Но нередко мысль Гете получает выражение в конкретных фактах и образах и в сочетании их, на поверхностный взгляд кажущихся случайными. В таких случаях требуется особое умение, чтобы как следует прочитать Гете. Сложность и противоречивость жизни Гете стремился воплотить в образы и ситуации, не поддающиеся простым толкованиям. Диалектику жизни он воплощал в художественные формы, требовавшие диалектического подхода к ним. Он избегал финальных, безоговорочных решений конфликтов, считая, что следует в этом мудрости природы. «Природа неизменно права, — говорил он Эккерману, — только человеку присущи ошибки и заблуждения. Нищего духом она чурается, покоряясь и открыв-

¹ Гете И.-В. Избранные сочинения по естествознанию, с. 388.

² Гете И.-В. Избранные философские произведения, с. 361.

вая свои тайны лишь одаренному, честному и чистому.

С помощью рассудка до нее не доберешься, человек должен стать обладателем высшего разума, чтобы коснуться одежд богини, которая является ему в прафеноменах, физических и нравственных, таится за ними и создает их.

Но божество дает знать о себе лишь в живом, в том, что находится в становлении и постоянно меняется, а не в сложившемся и застывшем. Посему и разум в своем стремлении к божественному имеет дело лишь с живым, становящимся, рассудок же извлекает пользу для себя из сложившегося и застывшего» (Эк., 287—288). В этих словах сконцентрировано многое из того, о чем говорилось выше, но при этом здесь особенно чувствуется тенденция, свойственная Гете в поздние годы, — подчеркивать непостижимое рассудком и доступное лишь «высшему разуму», в котором значительную роль играет интуиция.

Гете не был последовательным материалистом. Он сам признавал свою непоследовательность, ибо поэтическое начало, художественное воображение то вытесняло, то обгоняло теоретическое осмысление действительности. Можно только поражаться той ясности, с какою Гете определил в 1813 году в письме своему другу Якоби множественность позиций, с каких он подходил к жизни. «Что касается меня, — признавался он, — то я, при многообразных направлениях моего существа, не могу удовлетвориться единым мировоззрением: в качестве поэта и художника я политеист, в качестве естествоиспытателя — напротив, пантеист и в первом так же убежден, как и во втором. Если бог потребует для меня как для нравственной личности, то отыщется и он. Небесные и земные вещи образуют царство столь обширное, что только органы всех существ в совокупности могут объять его» (XIII, 368).

Чем старше становился Гете, тем больше склонялся он ко всякого рода мистическим понятиям. Найдя у Лейбница определение монады как мельчайшей единицы мировой субстанции, наделенной неустанной движущей силой, он принял это как объяснение постоянной изменчивости в жизни, являющейся причиной роста и развития. Человеческий организм представляет собой, по Гете, сложное сочетание монад. Вместе с тем в поздние годы у Гете часто встречается понятие энтелехии. Заимствованное у Аристотеля, оно означает

для поэта творческую силу, присущую людям, но не одинаково развитую у всех. Наконец, в круг понятий, которыми пользовался Гете для обозначения духовной энергии, входит также «демонизм». (Демоном, как известно, называл Сократ свой внутренний голос, подсказывавший ему ответы на сложные вопросы жизни.) Демоническое отнюдь не связывалось с отрицательными побуждениями. Наоборот, Гете видел в нем значительную силу и считал, например, Наполеона демонической личностью, чья энергия во много раз превосходила обычные человеческие способности.

Уже на закате жизни Гете пояснил однажды Эккерману не только свое понимание энтелехии и демонического начала, но также их значение для него самого. Энтелехия — живительна для организма. «Дело в том, что любая энтелехия — частица вечности и не устаревает за те краткие годы, которые она связана с земной плотью. Если эта энтелехия не очень сильна, то в период своего телесного омрачения она не будет особо властной, скорее позволит телу возобладать над собой, а поэтому не сможет приостановить его старение или этому процессу воспрепятствовать. Мощная же энтелехия, присущая всем гениально одаренным натурам, живительно пронизывая тело, не только окажет укрепляющее, облагораживающее воздействие на его организацию, но, духовно превосходя его, будет стремиться постоянно сохранять свое преимущественное право на вечную молодость. Вот отчего у доподлинно одаренных людей даже в старости мы еще наблюдаем наступление эпох неутомимой продуктивности. К этим людям словно периодически возвращается молодость, и это-то я называю повторной возмужалостью» (Эк., 565).

Как бы мы ни относились к философии Гете в целом, читая эти строки, нельзя не почувствовать зерна истины в них, ибо сам поэт был реальным воплощением бесконечной творческой продуктивности и постоянного духовного обновления.

Творчество, в том числе научное, а не только художественное, ибо, как мы знаем, Гете не отделял их, имеет, по его мнению, источник, не поддающийся рассудочному определению. «Продуктивность высшего порядка, — продолжал Гете развивать свою мысль Эккерману, — любое аргсци, любое озарение или великая и плодотворная мысль, которая неминуемо возымеет последствия, никому и ничему не подчиняется, она пре-

выше всего земного — человек должен ее рассматривать как неожиданный дар небес, как чистое божье дитя, которое ему надлежит встретить с радостью и благоговением. Все это сродни демоническому; оно завладевает человеком, делая с ним что вздумается, он же бессознательно предается ему во власть, уверенный, что действует в согласии с собственным побуждением. Таким образом, человек нередко становится орудием провидения, и его следует рассматривать как сосуд, предназначенный для приема той влаги, которую волеет в него господь. Я говорю это, — заключил Гете, — подразумевая, как часто одна-единственная мысль сообщала новое обличье целым столетиям и как отдельные люди самой своей сутью налагали печать на свою эпоху, печать, благотворно воздействовавшая еще и на многие последующие поколения» (Эк., 566—567).

Читатель уже достаточно знает Гете и понимает, что слова «провидение» и «господь» являются для него символами творческой силы природы в человеке. Чтобы в этом не было сомнения, напомним то место «Поэзии и правды», где, говоря о влиянии на него Спинозы, Гете признался: «В конце концов я стал рассматривать свой врожденный поэтический талант как природу» (3, 569).

Несомненный интерес представляют рассуждения Гете, относящиеся непосредственно к творческому процессу. Если раньше речь шла о качествах личности в целом, то затем он заговорил о том, что можно назвать вдохновением. «Но, — сказал он, — существует продуктивность и совсем иного рода, подверженная влияниям земного мира и более подвластная человеку, хотя он и в этом случае готов склониться перед божественным началом. К этой сфере я причисляю все относящееся к выполнению определенного плана, все промежуточные звенья единой цепи мыслей, концы которой уже видны во всем своем великолепии, причисляю я и все то, что уже является видимой плотью произведения искусства» (Эк., 567). В качестве примера Гете приводит Шекспира. Высказывание Гете следует предварить замечанием, что достоверных сведений о творческом процессе у Шекспира нет. То, что говорит Гете, это его предположение. Тем не менее оно очень содержательно и в него стоит вчитаться.

«Так, — заверяет Гете, — пришла мысль Шекспиру

о «Гамлете», когда дух целого неожиданно явился ему и, потрясенный, он вдруг прозрел все связи, характеры и развязку, и это поистине был дар небес, ибо он сам непосредственного влияния на произведение не оказывал, хотя для возможности такого аргѹи необходимой предпосылкой был дух, подобный Шекспинову. Зато последующая разработка отдельных сцен и диалогов была уже полностью в его власти, и он месяцами ежедневно, ежегодно, ежечасно мог по своему усмотрению над нею трудиться. И во всем им созданном мы видим неизменную продуктивную силу, во всех его пьесах нет ни единой сцены, о которой можно было бы сказать: она написана не в том расположении духа или не в полную силу. Читая Шекспира, мы уверены, что все им созданное создано человеком, духовно и физически крепким и несокрушимым» (Эк., 567).

Ничего подобного о процессе творчества английского драматурга шекспироведение после трех столетий развития не осмеливается утверждать. Безусловно верно лишь мнение Гете о здоровом духе, пронизывающем все творчество Шекспира. Мы уже видели, что Гете не раз использовал имя Шекспира, когда хотел охарактеризовать собственное творчество. Так было и в данном случае. Именно он так работал, как описано здесь, и нет более наглядного примера, подтверждающего сказанное, чем история создания главного творения Гете — «Фауста».

Вдохновение, творческое озарение — неперменная часть акта творчества. Заметим, однако, что нередко после того, как в сознании Гете возникала идея произведения, он годами, а то и десятилетиями носил ее в себе, обдумывая с различных сторон. Поэтому мгновенное возникновение замысла сопровождалось тщательной разработкой его, длившейся иногда весьма долго, пока художническое сознание Гете не говорило ему, что творение завершено. В эпоху романтизма Гете был склонен особенно подчеркивать интуитивные моменты творческого процесса, хотя в действительности тщательное обдумывание сюжета и характеров составляло столь же неперменную часть художественной деятельности Гете, недаром заслужившей ему звание поэта-мыслителя.

ПОЗДНЯЯ ЛИРИКА

1

Уже, холодным скована покоем,
Скудела кровь — без чувства, без влечения,
Но вдруг могучим налетели роем
Мечты, надежды, замыслы, решенья,
И я узнал в желаньях обновленных,
Как жар любви животворит влюбленных.

(1, 446. Перевод В. Левика)

Так в «Мариенбадской элегии» (1823) описывает Гете любовь, внезапно снова вспыхнувшую в его сердце, когда ему исполнилось 74 года. Эти стихи посвящены Ульрике фон Левецов, девятнадцатилетней дочери женщины, к которой Гете когда-то тоже был неравнодушен. Но легкое увлечение матерью не идет ни в какое сравнение со страстью, овладевшей им теперь.

А все — она. Под бременем печали
Изнемогал я, гас душой и телом.
Пред взором смутным призраки вставали,
Как в бездне ночи, в сердце опустелом.
Одно окно забрезжило зарею,
И вот она — как солнце предо мною.

(1, 446)

Любовь возбуждает в Гете новый прилив высоких чувств и творческих стремлений. Как всегда, образ возлюбленной сливается с чарующей красотой природы.

В дыханье милой — теплый ветер мая,
Во взоре милой — солнца луч полдневный,
И себялюбья толща ледяная
Пред нею тает в глубине душевной.
Бегут, ее заслышав приближенье,
Своекорыстье, самовозвышенье.

(1, 447)

Но только мгновением было счастье или, вернее, надежда на него. Поэт лишился возлюбленной, она ушла...

От нынешней минуты
Чего мне ждать? В томлении напрасном
Приемлю я, как тягостные пути,
Все доброе, что мог бы звать прекрасным.

Тоской гоним, скитаюсь, как в пустыне,
И лишь слезам вверяю сердце ныне.

(1, 447)

Поэт не в силах подавить свое чувство; не видеть любимую — для него величайшее горе. Он понимает, что жизнь должна продолжаться, но для себя он не находит в ней больше смысла.

А мной — весь мир, я сам собой утрачен,
Богов любимцем был я с детских лет,
Мне был ларец Пандоры предназначен,
Где много благ, стократно больше бед.
Я счастлив был, с прекрасной обреченный,
Отвергнут ею — гибну, обреченный.

(1, 448)

Редко когда был так откровенен Гете в своей лирике, как в «Мариенбадской элегии», написанной сразу после того, как он вынужден был расстаться с Ульрикой. Гете тяжело переживал неудачу своей поздней, последней любви. Не думал он, что в старости ему придется пережить заново трагедию Вертера.

Случилось так, что чисто внешние обстоятельства напомнили ему об этом герое уже после того, как он расстался с Ульрикой. Издатель предложил выпустить в свет еще раз «Страдания юного Вертера», и Гете в качестве предисловия написал стихотворение «Вертеру». Перед мысленным взором поэта снова возник облик человека, в душу которого он вложил много своего.

И вот опять неизъяснимый рок
По лабиринту страсти нас повлек,
Вновь обреченных горестной судьбе,
Узнать разрыв, таящий смерть в себе.

(1, 444. Перевод В. Левика)

Но на этот раз речь идет не о физической смерти, а об увядании чувств, о подавлении последнего всплеска страсти. Свое душевное состояние после расставания с Ульрикой Гете воплотил также в стихотворении «Умиротворение» (1823).

Подобно тому как Гете преодолел в себе вертеровское начало, будучи молодым, так и теперь у него оказывается достаточно душевных сил, чтобы вырваться из оков страдания. Этому помогла музыка. Польская пианистка Мария Шимановска, посетившая Гете, поразила

его своей проникновенной игрой, и произошло чудо обновления:

Но музыка внезапно над тобою
На крыльях серафимов воспарила,
Тебя непобедимой красотой
Стихия звуков мощных покорила...
...И чует сердце, вновь исполняя жаром,
Что может петь и новой жизнью биться...

(1, 448. Перевод В. Левика)

Три стихотворения, рассмотренные здесь, Гете объединил под названием «Трилогия страсти». Они возникли в такой последовательности: сначала «Умиротворение», и это понятно: только преодолев муки отчаяния, мог Гете вернуться к творчеству. Затем «Элегия», где в поэтической форме изложена история любви (фактического показа действительных обстоятельств здесь искать не приходится). Последним по времени написания было стихотворение о Вертере. Однако Гете, объединив их в трилогию, расположил стихи в порядке обратном написанию и придал им временную последовательность. Получилась маленькая по объему, но грандиозная по содержанию лирическая драма в трех частях, составляющая одну из вершин немецкой поэзии.

2

Невозможно обозреть богатство лирики, созданной Гете в последние годы жизни. Можно только поражаться неиссякаемости его поэтического дара. Среди многого, написанного им, наряду с «Трилогией страсти» следует выделить несколько философских стихотворений, значительных тем, что в них получили выражение «конечные выводы мудрости земной», к которым пришел Гете.

Среди стихотворений, призванных выразить взгляды поэта на мир, есть и такие, которые отличаются непосредственной поучительностью. Таково посвященное Кристиане сравнительно раннее стихотворение «Метаморфоза растений» (1798), в котором Гете изложил результаты многолетних ботанических наблюдений и соединил их со своими взглядами на природу в целом. Рост и развитие растений обусловлены таинственно-непостижимой жизненной силой природы.

Та же мысль выражена и в «Метаморфозе животных» (1820), но здесь Гете подчеркивает еще один закон природы — внутреннюю целесообразность всего созданного ею. В творениях природы сказывается мера, которая должна быть во всем:

Эти понятия освой: предел для власти; законность —
И произвол; свобода — и мера; порядок — но гибкий...

(1, 461. Перевод Н. Вольпин)

Наряду с совершенно ясным изложением (обе «Метаморфозы» написаны классическими размерами) Гете часто прибегает к символике, а она у него бывает туманной в силу своей многозначности. Пример этого — «Первоглаголы. Учение орфиков» (1826). Здесь стих настолько уплотнен мыслями, что Гете сам почувствовал необходимость прокомментировать это произведение. Но и комментарий нуждается в пояснениях. Предлагаемое здесь толкование читатель, надеемся, сам согласует с текстом стихотворения.

Гете нашел в древнегреческой мистической философии орфиков (VI век до н. э.) воззрения, родственные его поэтической натурфилософии. Воспользовавшись ими как отправной точкой, он развил в концентрированной форме целую философию жизни.

Стихотворение состоит из пяти восьмистиший. Каждому дано в качестве названия имя одного из греческих божеств, которое Гете тут же переводит на язык современных понятий.

Взгляд Гете на жизнь антропоморфичен. В центре его мировоззрения стоит человек. У каждого, как верили древние греки и даже сам Сократ, свой демон — особая духовная сила, душевный склад, сочетание качеств, создающих неповторимого индивида.

Но человек неотделим от условий, в которые поставлен рождением и дальнейшей жизнью. Богиня Тихе — случай — может благоприятствовать или мешать его развитию. Демон и Тихе вместе обуславливают, каким становится человек.

Его зрелость проявляется тогда, когда он подпадает под власть Эроса. Хотя человеку и кажется, что в любви он действует по собственной воле, на самом деле в молодости Эрос неподвластен ему. Наоборот, человек сам у него в подчинении. Только зрелая любовь,

освободившаяся от слепого влечения, сочетается со способностью познать другое подобное себе существо.

Ананке — «неизбежность» — опять напоминает, что человек не сам хозяин своей судьбы. Высшие силы («звезды») определяют его жизненный путь, он вынужден подчиняться необходимости и, таким образом, хотя кажется себе действующим по вольному желанию, на самом деле еще более ограничен, чем был вначале.

Но у людей есть покровительница — Надежда. Она является им как предвестие лучшего, как освобождение из мрачных стен, ограничивающих их бытие. Она людей возносит, дарит им крылья, благодаря которым они освобождаются из плена. Кто она — не сила ли воображения, не фантазия ли, в мечтах дающая человеку видение лучшей жизни?

Диалогию образуют стихотворения «Одно и всё» (1821) и «Завет» (1829). В «Одно и всё» эмоциональная поэтическая форма органически сливается с идеями пантеизма, проходящими через все мировоззрение Гете:

В безбрежном мире раствориться,
С собой навеки распроститься
В ущерб не будет никому...

(1, 464. Перевод Н. Вильмонта)

Гете издавна считал, что человек теснейшими узами связан с мировой жизнью, космосом. С годами личное начинает отступать, на первый план в сознании человека выходит все, что связывает его с общим, и он все сильнее ощущает свое единство с миром. Наступает момент, когда человек расстается с тяготами жизни, чтобы, как верит пантеист Гете, радостно раствориться во вселенной. Дух единичного существа через смерть сливается с духом, оживляющим весь мир. Не веря в личного бога, отвергая всякие религиозные догматы, Гете, однако, считал, что в природе есть некая непостижимая сила, придающая жизнь и движение всему существующему. Процесс жизни состоит в рождении и смерти, в постоянной смене всего; то, что было, не исчезает бесследно; растворившись в небытии, оно входит невидимой частью в то новое, что возникает на его месте. Так осуществляется нерасторжимая связь единичного и всеобщего.

В поздней лирике Гете проявились противоречия, характерные для его естественнонаучных и философских взглядов, о чем говорилось выше.

В стихотворении «Завет» развивается тот же круг идей:

Распасться Сущее не может
В Ничто; ничто не уничтожит
В нем скрытой вечности зерна!
Знай: вечно Бытие! Законы
Хранят, сурово непреклонны,
Все, чем вселенная полна.

(Перевод Н. Холодковского)¹

Постигая законы природы, человек не должен забывать и о себе; ведь и он частица ее. Но, кроме законов физических, есть закон нравственный:

Затем направь ты взор пылливый
Во глубь души своей правдивой,
Чтоб в ней решимость почерпнуть;
Там выших правил свод и повесть:
Самостоятельная совесть
Во всех путях твой светоч будь!

(Перевод Н. Холодковского)²

Издавая свои сочинения, Гете сам озаглавил этот цикл стихотворений — «Бог и мир». Как содержание цикла, так и его название не имеют никакого отношения к ортодоксальной религии. Продолжая следовать философии Спинозы, Гете отождествляет понятия божества с природой. Божественной поэт считал бесконечную творческую силу, присущую природе.

«Proemion» («Вступление») с полной ясностью выражает мировоззрение Гете в поздние годы. В противовес религиозной легенде о том, что мир сотворил бог, божество Гете (и Спинозы) «само себя сотворило». Это — вечная природа. Божество Гете не имеет ничего общего с грозным библейским богом, его душу составляют «доверие, любовь, деятельность и сила», иначе говоря, подлинно человеческие основы жизни. Как и в очерке «Природа», написанном еще в 1782 году, так и теперь Гете признает, что в полной мере сущность бога-природы остается непостижимой, хотя все, что видит и слышит человек, исходит от этой неизмеримой и всеобъемлющей субстанции.

В стихотворении без названия («Was wär' ein

¹ Гете. Собр. соч., 2-е изд., т. 1. СПб., 1892, с. 240.

² Там же.

Gott...», 1812, 1815), развивая ту же мысль, Гете пишет (перевожу прозой): «Что был бы бог, который толкал бы мир извне и позволял ему кружиться вокруг своего пальца!»¹ Бог движет мир изнутри, питаясь природой, природу питая собой. «Внутри <человека> — тоже целая вселенная», и «лучшее, что он постигает, человек называет богом, да, своим богом»².

Или, как сказано в «Завете»:

В душевную вчитайся повесть,
Поймешь, взыскательная совесть —
Светило нравственного дня.

(1, 466. Перевод Н. Вильмонта)

Иначе говоря, в себе самом человек обретает то, что И. Кант называл нравственным законом. Параллель с учением великого философа здесь несомненна. «Две вещи, — писал Кант, — наполняют душу всегда новым и все более сильным удивлением и благоговением, чем чаще мы размышляем о них, — это *звездное небо надо мной и моральный закон во мне*»³. Гете сохраняет просветительскую веру в то, что человек изначально добр, поэтому призывает довериться чувствам. Но они не должны наносить ущерба разуму, а сочетаться с деятельным отношением к миру:

«Лишь плодотворное цени!» —
Не уставай пытливым оком
Следить за зияющим потоком,
К земным избранникам примкни.

(1, 466)

Кругом избранников Гете называет людей ищущих, творчески и деятельно плодотворных, тех, для кого, говоря другими словами, «в деянии начало бытия».

В стихотворении «Эпиррема» (1819) Гете выражает в поэтической форме одно из основных положений своего понимания природы:

Мирозданье постигая,
Все познай, не отбирая:
Что — внутри, во внешнем сыщешь;
Что — во вне, внутри отыщешь.

¹ Goethe. Poetische Werke. Berliner Ausgabe, Bd. 1, S. 535.

² Ibid.

³ Кант И. Собр. соч. в 6-ти томах, т. 4, ч. 1. М., 1965, с. 499.

Так примите ж без оглядки
Мира внятные загадки.
Нам в правдивой лжи дано
Жить в веселье строгом:
Все живое — не одно,
Все живет во многом.

(I, 486—487. Перевод Н. Вильмонта)

В «Антиэпирреме» (1819) Гете повторяет любимую мысль о том, что природа подобна ткацкому станку, чей челнок сплетает воедино нити природного бытия (ср. со статьей «Природа» и словами Духа земли в начале «Фауста»).

Идея единства внутреннего и внешнего, столь дорогая для Гете, получила выражение и в стихотворении «Наоборот» (1820). Здесь Гете спорит с поэтом А. Галлером, сказавшим, что «тайник природы навсегда//Для бременного ума закрыт», и утверждавшим: «Блажен, кто явственно узрел//Хотя бы скорлупу природы». На это Гете отвечает:

Я это слышу шесть десятков лет,
И у меня терпенья больше нет
То повторять, что сказано раз двести:
Природа все дает, к нам царственно щедра;
Нет у природы ни ядра,
Ни скорлупы; она — все вместе.
В свое взглядись внимательно нутро:
Ты скорлупа или ядро?

(Перевод О. Румера)¹

Философская лирика Гете наглядно показывает единство его как поэта и мыслителя, глубоко проникшегося сознанием своей связи с природой. Поэт чувствует биение ее пульса, живет заодно с ней, она для него не бездушное собрание предметов и явлений, а нечто живое, подвижное, вечное и постоянно меняющееся, единое и неделимое, прекрасное в своей сущности.

«ГОДЫ СТРАНСТВИЙ ВИЛЬГЕЛЬМА МЕЙСТЕРА»

1

Первые мысли о написании романа «Годы странствий Вильгельма Мейстера, или Отрекающиеся» воз-

¹ Гете И.-В. Избранные произведения. М., 1950, с. 115.

ники у Гете, когда он заканчивал «Годы учения Вильгельма Мейстера». Свидетельством этого является письмо Ф. Шиллеру от 12 июля 1796 года. «Главный вопрос, о котором предстоит говорить по поводу романа, — писал Гете Шиллеру, — это где оканчиваются «Годы учения», которые, собственно, и должны быть даны, а затем — насколько нужно в дальнейшем еще раз вывести на сцену действующих лиц. Ваше сегодняшнее письмо, собственно, предлагает мне продолжить роман, о чем я и сам думаю с увлечением, но об этом тоже при свидании. Что необходимо по отношению к предшествующему, должно быть сделано, так же как нужно предугадать последующее, но должны остаться зацепки, которые, как и сам план, указывают на продолжение...» (XIII, 103).

Однако к работе над романом Гете приступил только одиннадцать лет спустя, о чем есть запись в его дневнике: «Утром в половине седьмого начал диктовать первую главу «Годов странствий Вильгельма Мейстера» (17 мая 1807 года)¹. Эта глава — «Святой Иосиф Второй». В том же году были написаны новеллы «Новая Мелузина» и «Опасное пари». К ним присоединяются задуманный еще в 1803 году рассказ «Пятидесятiletний мужчина» и «Смуглолицая девушка», одновременно Гете перевел с французского «Безумную скиталицу», также вошедшую в состав романа.

Таким образом, с самого начала «Годы странствий Вильгельма Мейстера» были задуманы как собрание новелл, скрепленных обрамлением — повествованием о путешествиях Вильгельма Мейстера, предпринятых по велению Общества Башни (в новом романе его члены называются Отрекающиеся), в ряды которого он вступил (см. седьмую книгу «Годов учения Вильгельма Мейстера»).

Не торопясь с осуществлением общего замысла, Гете печатает отдельные эпизоды-новеллы: так появляются «Безумная скиталица» (1808) и «Святой Иосиф Второй» (1809); издание второго рассказа Гете сопровождал заметкой, извещавшей читателей, что это произведение — часть «Годов странствий Вильгельма Мейстера». Таким образом, было сообщено читателям о подготовке продолжения «Годов учения Вильгельма Мейстера».

¹ Goethe. Tagebücher. Zürich und Stuttgart, 1964, S. 274.

В течение ряда лет в печати появились: «Смуглолицая девушка» (1816), «Новая Мелузина» (1817—1818) и начало «Пятидесятилетнего мужчины» (1818). В 1819 году Гете задумывает новеллу «Кто предатель?» и заканчивает ее через год.

В целом, однако, работа над романом прервалась на десять лет. Гете вернулся к нему через некоторое время и, перечитав старую рукопись, испытал странное чувство: «Она кажется мне неким возвратившимся духом, однако гораздо более молодым и приятным, чем нынешний автор и нынешнее время» — писал он Сульпицию Буассере 9 декабря 1820 года (Briefe, 3, 495).

В 1821 году роман вышел в свет с обозначением, что это всего лишь первая часть. Она состояла из восемнадцати глав. Книга начиналась историей Иосифа Второго, затем следовали встреча Вильгельма с Монтаном, посещение дяди, поездка к Ленардо, описание Педагогической провинции, новелла «Пятидесятилетний мужчина» (точнее, ее начало), путешествие на Лаго-Маджоре, продолжение описания Педагогической провинции, участие Вильгельма в горном празднике. Далее Вильгельм видит в подозрную трубу Наталию вместе с группой путешественников, оказавшихся на соседней горе, — этот эпизод в окончательный вариант романа не вошел. Затем Вильгельм встречается с людьми, намеревающимися эмигрировать, и в их кругу слышит рассказы «Новая Мелузина», «Безумная скиталица» и «Кто предатель?». Заклучала первую часть речь Ленардо (в окончательном варианте кн. III, гл. 9). Отсутствовали в первом варианте романа глава о Макарии (кн. I, гл. 10), занятия Вильгельма хирургией (кн. II, гл. 11; кн. III, гл. 3), споры о происхождении земли (кн. II, гл. 9), планы переселения бедняков в Америку и товарищество ремесленных и сельскохозяйственных рабочих в Германии (кн. III, гл. 4, 10—12). Введение этих глав в окончательный текст придавало роману социально-философскую масштабность, которой недоставало первому варианту: там главные идейные мотивы были выражены в описании Педагогической провинции. Эта важная часть во втором варианте не только сохранена, но и несколько расширена, хотя здесь она становится лишь одним из аспектов той широкой социальной утопии, которую создает Гете. Окончательный текст был дополнен также историей любви Феликса и Герсии, дневником Ленардо, содержащим описание быта и тру-

довой деятельности жителей горных местностей. Большое значение имеет введенный в роман образ старой Макарии, новый вариант «прекрасной души». В то время как все персонажи заняты своими житейскими заботами, она свободна от них, и ее возвышенный дух способен постигнуть тайны мира. Макария — символ того очищения от земных тревог, которое позволяет человеку осознать его причастность к жизни вселенной.

В окончательном варианте было изменено также и расположение новелл. Многочисленные планы свидетельствуют о том, насколько тщательно разрабатывал Гете композицию романа.

2

«Годы странствий Вильгельма Мейстера» значительно отличаются от всех других романов Гете. В «Страданиях юного Вертера», «Годах учения Вильгельма Мейстера», «Избирательном сродстве» есть обычный романский сюжет и четкая композиция, строящаяся вокруг судьбы главного героя и близких ему лиц. В «Годах странствий» Вильгельм Мейстер, по сути, является лишь номинальным героем. Повествование лишено единства, распадается на отдельные не связанные друг с другом эпизоды, пестрит вставными новеллами, не имеющими отношения к судьбе героя.

Роман «Годы странствий Вильгельма Мейстера» был создан в эпоху господства романтизма: вторая и окончательная его редакция вышла в свет в 1829 году. Социальные идеи романа были встречены в штыки консерваторами, но вызвали дискуссии также и в либеральных кругах. Клерикалы резко осудили отношение Гете к религии. Что же касается художественной формы романа, то она была совершенно не понята современниками. Вплоть до нашего времени сохранилось мнение, что «Годы странствий» — старческий роман, отразивший ослабление творческих потенций писателя. Типично в этом отношении мнение немецкого литературоведа XIX века А. Бельшовского, которое затем неоднократно повторялось и варьировалось, что «излюбленное поэтом сплавление и сковывание совсем разнородных тел и обломков возбуждает чувство досады, и это чувство еще усиливается вследствие невероятной небрежности редакции... После того как поэт

отказался от мысли дать в этом романе художественное произведение, он и вообще перестал обращать внимание на сколько-нибудь тщательную обработку со стороны структуры»¹.

Обоснованность такого мнения на первый взгляд подтверждается рассказом постоянного собеседника писателя — И.-П. Эккермана о том, что при подготовке романа к печати Гете ошибся в расчете объема из-за размашистого почерка переписчика. По предварительной договоренности с издателем роман должен был занять три тома, но при наборе выяснилось, что текста хватит только на два. Тогда Гете дал Эккерману толстые связки своих ненапечатанных рукописей, предложив ему выбрать из них материал на шесть — восемь печатных листов, чтобы заполнить пробел. Сюда же Гете решил добавить два стихотворения, законченных в то время.

«Я согласился с Гете, — рассказывает Эккерман, — тотчас же засел за работу и за короткое время справился с нею. Гете, по-видимому, был очень доволен. Я разделил весь материал на две части; одну мы озаглавили: «Из архива Макарии», другую — «Размышления в духе странников», а так как Гете к этому времени закончил два замечательных стихотворения, одно — «При созерцании черепа Шиллера», второе — «Кто жил, в ничто не обратится...»², и горел желанием поскорее обнародовать их, то ими мы закончили как первую, так и вторую часть» (Эк., 437).

Далее Эккерман рассказывает: «Но когда «Годы странствий» вышли в свет, никто толком не знал, как отнестись к этому роману. Действие его то и дело прерывалось загадочными изречениями, смысл коих был понятен только специалистам, то есть художникам, естествоиспытателям и литераторам, остальные читатели, и прежде всего читательницы, пребывали в растерянности. Оба стихотворения тоже, можно сказать, остались непонятыми, никто не мог взять в толк, как они сюда попали.

Гете смеялся. «Теперь уж ничего не поделаешь, — сказал он тогда, — придется вам при подготовке к изданию моего литературного наследства разместить все,

¹ Бельшовский А. Гете, его жизнь и произведения, т. II, с. 462.

² Первая строка стихотворения «Завет» (I, 465).

как надлежит, дабы «Годы странствий» без вставок и без этих двух стихотворений уместились в двух томах, как оно и было задумано поначалу» (Эк., 437).

Изменения, указанные Гете, были осуществлены в последующих изданиях. С таких сокращенных текстов роман был переведен и на русский язык. Однако уже в 1913 году появились две работы, указывавшие на важность идейных и художественных основ первопечатного текста «Годов странствий Вильгельма Мейстера»: статья Э. Вольфа «Первоначальный облик «Годов странствий Вильгельма Мейстера»¹ и монография Макса Вундта². Исследования гетеведов показали, что если просчет в объеме рукописи и имел место, то вставки в роман не были случайными.

Аргументы Э. Вольфа и М. Вундта убедили гетеведов XX века, что каноническим следует считать второе прижизненное издание романа, а не сокращенную редакцию Эккермана в посмертном издании. Первыми восстановили подлинный текст в отредактированных ими изданиях сочинений Гете Э. Бойтлер в 1949 году и Э. Трунц в 1950 году.

Следует, однако, оговорить, что эккермановская редакция романа сохраняет свою ценность так же, как первый вариант «Геца фон Берлихингена», «Страданий юного Вертера», как «Театральное призвание Вильгельма Мейстера» и другие творения Гете, дошедшие до нас в разных редакциях. В каждом случае открывается художественная многогранность Гете, его желание сделать однажды созданное еще более совершенным.

3

Изменение отношения к двум редакциям «Годов странствий...» было обусловлено глубокими сдвигами в эстетических оценках, происшедшими под влиянием некоторых явлений в литературе XX века. В свете новых критериев художественности то, что представлялось небрежностью и придавало композиции романа случайный характер, начали понимать как совершенно новый подход Гете к принципам композиции. Стало ясно, что отказ от традиционных приемов повествова-

¹ Goethe-Jahrbuch, 34, 1913.

² W u n d t M. Goethes «Wilhelm Meister». Berlin, 1913.

ния, и в первую очередь от четко выстроенной фабулы, был намеренным. «Эта книжечка — то же самое, что и сама жизнь, — писал Гете Рохлицу 23 ноября 1829 года, — в комплексе целого находишь и необходимое, и случайное, и преднамеренное, и неожиданно возникшее; одно удалось, другое — нет, и это придает ему своего рода бесконечность, которую нельзя понятными и разумными словами ни вполне выразить, ни до конца исчерпать» (Briefe, 4, 356).

Слова эти — ключ к пониманию художественной формы романа «Годы странствий Вильгельма Мейстера». Это роман нового типа, герой которого не отдельное лицо, а вся жизнь в ее многообразии, в ее течении и изменчивости, в переплетении прошлого, настоящего и будущего. Своим произведением Гете в некоторой степени предвосхитил так называемый «экспериментальный роман» XX века с его стремлением проникнуть в самые глубины мысли и чувства и одновременно охватить движение жизни во всем ее объеме.

В отличие от Э. Золя, который в пределах сложившейся формы романа второй половины XIX века производил художественный «эксперимент» взаимодействия человека (как биологической особи) и социальной среды, у Гете экспериментальной является сама форма романа. Писатель задумал вместить в этот жанр не совсем обычное содержание: его произведение — не столько роман о человеческих судьбах, сколько роман идей. Идейное богатство характеризует и «Годы учения Вильгельма Мейстера», но там перед нами — волнующие человеческие судьбы (Мариана, Миньон, арфист), многочисленные жизненно важные события; к тому же все это разыгрывается на фоне реальной немецкой жизни, во вполне реальных замках, гостиницах, бюргерских жилищах, на опасных для путешествия дорогах. В «Годах странствий Вильгельма Мейстера» даже названные и описанные реалии приобретают нереальный, символический характер. Действие происходит не в той Германии, которая существовала во времена Гете, и не в той, которая была раньше, а как бы на рубеже будущего. Так как Гете не мог еще вполне постигнуть ту реальность, которая приходила на смену добуржуазной эпохе, а мысль его стремилась проникнуть именно в будущее, то это определило художественное своеобразие книги: она роман и не роман, это некая «книга мудрости», как сказал о «Годах

странствий...» Ф. Гундольф¹, ставя их в один ряд с «Государством» Платона и «Письмами об эстетическом воспитании человека» Ф. Шиллера.

Это сравнение, однако, не вполне правомерно, так как Шиллер теоретизирует напрямую, Платон, даже используя диалог, также ясно и целенаправленно излагает свою точку зрения, тогда как своеобразная форма романа, избранная Гете, дает ему возможность высказываться предположительно. Второй роман о Вильгельме Мейстере с полным правом мог бы быть назван «Годы исканий», ибо и герой, и другие персонажи ищут выхода из сложившихся противоречий. И Гете показывает итоги исканий каждого, часто несопоставимые и несовместимые с итогами других персонажей, ибо наряду со стремлением отыскать некие общие решения для всего человечества в романе учитывается и возможность индивидуальных решений, различных для каждого человека.

Забегая вперед, стремясь разрешить реальные жизненные противоречия раньше, чем для этого созрели действительные предпосылки, Гете не мог не отдать дань утопизму, и это также повлияло на художественные особенности романа. Он не мог быть в такой же мере основанным на реальности, как предшествующие произведения Гете в этом жанре, ибо в нем речь идет не только о поисках решений, но и о поисках условий, делающих возможными гуманные решения уже возникших в действительности проблем. Поэтому новый роман Гете не обладает законченностью формы, он, в сущности, представляет собой ее поиск или, как мы уже сказали, эксперимент. Герой здесь связывает композицию произведения в единое целое, но его личная судьба отступает на второй план, а подчас совершенно вытесняется разными побочными эпизодами и вставными новеллами. И все же он не манекен, не бесполезная фигура, а личность, чья судьба имеет важное значение в идейном комплексе произведения.

4

«Годы учения Вильгельма Мейстера» изображали искания героя, стремившегося найти себе место в жизни, служа искусству. Завершающим событием было

¹ Gundolf F. Goethe, S. 714.

вступление Вильгельма в Общество Башни — некое подобие масонских лож XVIII века, посвящавших свою деятельность каким-нибудь филантропическим целям. Принятие Вильгельма в Общество означает конец его ученичества, он становится человеком, способным осуществлять некую положительную миссию.

«Годы странствий Вильгельма Мейстера» начинаются с того, что герой по поручению Общества отправляется в мир, чтобы продолжать его изучение и найти новое призвание, ибо служение искусству, по мысли Гете, само по себе прекрасное, реальной пользы людям принести не может.

Сопровождаемый сыном Феликсом, Вильгельм ведет жизнь странника; он связан обязательством нигде не задерживаться дольше трех дней, и читатель наблюдает встречи и происшествия, происходящие во время странствий героя. Основное действие первой книги перебивается тремя вставными новеллами: «Безумная скиталица», «Кто предатель?» и «Смуглолицая девушка».

Книга вторая содержит описание некоей Педагогической провинции, где проводятся в жизнь новые принципы воспитания, отражающие просветительские идеалы истины и пользы. Вильгельм отдает туда на выучку сына. Здесь имеется только один вставной рассказ — «Пятидесятилетний мужчина». Потом возобновляется рассказ о судьбе Вильгельма. Мы узнаем, что он решил стать хирургом. Занятия медициной требуют от него постоянства и оседлости, и Вильгельм освобождается от утомительного обязательства каждые три дня менять местопребывание. В Италии Вильгельм встречает персонажей новеллы «Пятидесятилетний мужчина», которые теперь становятся действующими лицами романа.

После этих эпизодов описывается вторичное посещение Педагогической провинции и продолжается рассказ об этой утопии, ставящей целью образцовое воспитание нового человека, пригодного к практической деятельности.

Заканчивается вторая книга собранием афоризмов — «Размышлениями в духе странников», никак не связанными с действием романа, но продолжающими его философскую линию, идущую от правил Общества Башни — или Общества Отрекающихся, как оно именуется в данном романе, — к Педагогической провинции. За «Размышлениями» следует философское сти-

хотворение «Завет», обычно помещаемое и в томах лирики.

Уже во второй книге читатель узнает о решении Общества помочь эмиграции бедствующих безработных в Америку. В третьей книге Вильгельм намеревается присоединиться к эмигрантам. Рассказ о нем перебивается дневником главы товарищества переселяющихся ремесленников Ленардо, за этим следуют новеллы «Новая Мелузина» и «Опасное пари».

Далее выясняется, что наместник одной провинции собирает группу бедняков, не пожелавших эмигрировать; он готов заняться их трудоустройством на родине. Вильгельм присоединяется к ним и остается в Германии. О личной жизни наместника повествует новелла «Не заходи слишком далеко!».

Еще в первой книге читатель узнает о любви юного Феликса к Герсилии. В третьей книге она отвергает его любовь; несчастный юноша по дороге к отцу падает с коня в реку, его вытаскивают из воды, и подоспевший Вильгельм возвращает чуть не утонувшего Феликса к жизни; финал явно перекликается с завершающей вторую книгу новеллой об утонувшем мальчике.

Такова канва повествования, но не она служит основой романа. Гете сам неоднократно подчеркивает условный характер своего произведения, вступая в прямое общение с читателем. В главе 10 первой книги он прерывает повествование словами о том, что «наши друзья взялись за роман», а не за подлинную историю, но роман оказался «местами более назидательным, чем следует» (8, 104). Гете отводит себе роль не автора, а редактора, публикующего разные рукописи: «...этим выпискам мы... не можем уделить места. Однако мы не упустим первой же предоставившейся возможности с выбором преподнести читателю в подходящем месте почерпнутое нами из этого архива» (8, 110); «среди находящихся у нас и подлежащих изданию бумаг имеется шуточный рассказ» (8, 329); и уже в самом конце: «Но вот мы достигли того момента, когда обязанность повествовать, изображать, излагать все подробно и связно становится все более трудной» (8, 379).

Если композиционный стержень явно имеет условный характер, то вставные новеллы — это реальные жизненные истории. Во всяком случае, они претендуют на то, чтобы их воспринимали как события, действительно имевшие место, хотя каждая из новелл изо-

бражает какой-нибудь необыкновенный, редкий, исключительный случай. Главная линия повествования, более или менее связанная с Вильгельмом, касается вопросов общественных, философских, эстетических, моральных. Новеллы посвящены личной жизни и на разные лады освещают тему любви.

5

В обоих планах повествования — общем и личном — в разной форме и степени выдвигается тема Отречения. В этом понятии нет ничего аскетического, ибо герой и его соратники по Обществу не только не отрекаются от жизни, но, наоборот, идут в самую гущу ее, чтобы помочь людям в решении наиболее трудных проблем.

Если герои романа от чего-то и отрекаются, то от эгоизма, себялюбия, корысти; их идеал — служение человечеству, помощь другим людям, утверждение гуманных начал во всех областях жизни.

Отречение, как оно выражено в романе, заключается также в отказе от абсолюта, от стремления к безграничному и бесконечному. Как и в «Фаусте», притом даже с большей настойчивостью, в «Годах странствий...» утверждается необходимость самоограничения. Каждый человек, говорится в дневнике Ленардо, всегда стеснен и ограничен со всех сторон. Даже самый разумный человек «должен приноравливать свой ум к насущному миру и поэтому не может постичь целое» (8, 370). Это отнюдь не приводит Отрекающихся к отчаянию и пассивности. Осознать свою ограниченность означает для человека возможность четкого самоопределения.

На все смущающие человека вопросы дает ответ жизнь, занятая трудом: «...и на этот, и на сотню других мудреных вопросов. Неукоснительно выполняйте и впредь тот долг, что налагается злобою дня, и при этом следите, чтобы сердце было чисто и дух тверд» (8, 370—371). Еще раньше близкие к этому мысли выражает другой Отрекающийся — Монтан: «...думать и делать, делать и думать — вот итог всей мудрости: это искони признано, искони исполняется, но не всяким постигается воочию. И то и другое в течение всей нашей жизни должно вершиться попеременно, как вдох и выдох, и, как вопрос без ответа, одно не должно быть без

другого» (8, 231). Так в новом варианте предстает фаустовский принцип: «В деянии начало бытия».

Отречение, самоограничение не означает ни отказа от познания, ни бессилия человеческого ума постигнуть законы природы и жизни. Пример такого постижения законов природы подает Ярно, объясняя, как он изучает горные породы; я, говорит он, «смотрю на трещины и расселины как на буквы, стараюсь их разгадать, составить из них слова и научиться бегло читать их» (8, 30). Это долгая и сложная наука, но именно таким путем — путем конкретного изучения жизненных явлений в их своеобразии — и достигается познание, утверждает Гете. В частном и единичном непременно должно обнаруживаться общее, а это подводит к установлению законов природы и законов жизни человека.

Если таково отречение в своем общем значении, то более буквально оно проявляется в сфере личной жизни. Самый ясный пример этого показан в переживаниях майора из новеллы «Пятидесятилетний мужчина». В одну и ту же девушку влюбляются отец и сын. Почтенный майор оказывается, однако, вынужденным смирить свою позднюю страсть и уступить юную Гиларию сыну. По-своему переживают отречение мужественный Ленардо, добросердечный Одоард, «безумная скиталица». Высшим воплощением отречения является Макария, образ которой очерчен туманно, уклончиво и косвенно, скорее через высказывания окружающих ее лиц: Анжелы, астронома. Поэтому изречения из архива Макарии отнюдь не случайный довесок, а органичное выражение той коллективной мудрости, которую культивировала в своей среде Макария.

6

Как ни интересны наблюдения над человеческими сердцами, которыми изобилуют новеллы, еще более значительны те социально-экономические и нравственные идеи, которыми Гете наполнил свой роман. Прозорливым взглядом Гете увидел страшную угрозу, которая нависла над человечеством из-за развития капиталистической индустриализации. В романе выразительно говорится о том, как машина вытесняет ручной труд ремесленников. Добрая и прекрасная ткачиха жалуется Ленардо: «...мне страшно за будущее. Машина

побеждает ручной станок! Опасность надвигается медленно, как туча...» (8, 373). Она рисует мрачную картину постепенного угасания жизни в веселых и красивых долинах, превращающихся в пустыни по мере того, как их покидают лишившиеся заработка обитатели.

Хотя сначала в качестве главного средства борьбы с нуждой выдвигается идея эмиграции, она уступает затем пониманию того, что необходимо преодолеть трудности и противоречия в жизни населения, остающегося на родине. Гете не предлагает коренной ломки существующих государственных установлений. Конституция заморских поселений и реформы, предложенные на родине Одоардом, должны придать государству гуманный характер. Гете ищет золотой середины между сильной властью и индивидуальной свободой граждан. Идеализированное буржуазное общество, основанное на частной собственности, вместе с тем должно быть свободным от анархии и враждебной конкуренции. «Никто не должен причинять неудобства другому» (8, 353) — гласит один из главных законов основываемой колонии. Нарушители подвергаются наказаниям, имеющим разные степени — от порицания до отлучения виновного от гражданского общества, с большей или меньшей суровостью, на более или менее продолжительный срок.

Помня нападки Руссо на цивилизацию, можно по достоинству оценить следующее заявление: «Главное для нас — перенять все блага просвещения и избавиться от его вредных последствий» (8, 354).

По плану Одоарда, государственная власть должна взять на себя руководство всей хозяйственно-экономической деятельностью общества. Частное владение землей и орудиями производства — не помеха регулированию производства и торговли, хотя главным препятствием на пути прогресса будет эгоизм, — утверждает Гете. Одоард намечает «общие меры, которые, что-то отняв у отдельных лиц, послужили бы ко благу общества, а потом, неожиданно, благодаря содействию и взаимодействию всех, — и на пользу каждому» (8, 355—356).

Главная цель этой системы — сохранение ремесленного производства, которое в своем развитии должно подняться на степень подлинного искусства. Превознося деяния и труд, Гете мыслил о них в понятиях традиционного ремесла, ибо, по его мнению, только оно

может содействовать развитию личности в отличие от крупной индустрии, превращающей человека в тупой и ограниченный придаток к машине. Социально-утопические воззрения Гете свидетельствуют о неспособности буржуазного гуманизма начала XIX века решить противоречие между техническим прогрессом и стремлением сберечь человеческие ценности.

Мы нисколько не умалим оригинальности Гете, если отметим, что некоторые основные идеи романа теснейшим образом связаны со взглядами Жан-Жака Руссо, вообще оказавшего огромное влияние на всю европейскую мысль конца XVIII и начала XIX века, в частности на Гете. Идея общественно полезного труда, утверждаемая Гете, восходит к положению Руссо: «Труд... есть неизбежная обязанность для человека, живущего в обществе» («Эмиль, или О воспитании», 1762)¹. Однако если для Руссо идеалом является отдельный производитель, то Гете считает возможной кооперацию ремесленников, о чем говорит Одоард: «... я имею в виду порядок и форму объединения работников, задуманные с тем, чтобы обеспечить каждому достойное место в своей среде и всем — в гражданском обществе» (8, 357).

К Руссо восходит также идея странствия как важного элемента воспитания. Особый раздел пятой книги «Эмиля» посвящен именно путешествиям. Путешествие без цели, как учение без цели, считал Руссо, ничего не стоит. Странники Гете такую цель имеют: это благо отдельных людей и общества в целом.

В заключение своей книги Руссо рассматривает человека в его «гражданских отношениях к другим согражданам», иначе говоря, проблему общества и государства. Гете не стал, подобно своему предшественнику, вдаваться в рассмотрение различных форм правления, но ограничился изображением мудрого правителя Одоарда, действующего в условиях существующего социального порядка. Считая бесполезными революционные катаклизмы, Гете верил в возможность медленных и постепенных реформ, осуществляемых гуманной властью, что и получило отражение в «Годах странствий Вильгельма Мейстера». Главный упор в романе, однако, делается не на реформы, осуществляемые сверху, а на деятельность многих людей, объединенных идея-

¹ Руссо Ж.-Ж. Избранные педагогические сочинения, т. 1. М., 1981, с. 227.

ми человеколюбия и справедливости. Благородная утопия Гете была отвергнута всем ходом европейской истории XIX века, ознаменовавшейся рядом революционных взрывов, которых не избежала даже отсталая Германия. Буржуазно-юнкерский строй, утвердившийся в этой стране, оказался нисколько не похожим на то идеальное общество, о котором мечтал Гете.

7

Гуманистические идеалы Гете утверждаются в романе главным образом через изображение Общества и его деятелей — Ленардо, Вильгельма, Монтана, проникнутых духом гуманности, альтруизма, взаимопомощи. Педагогическая провинция, куда Вильгельм отдает на воспитание сына Феликса, воплощает те же принципы. Воспитательная система, применяемая в ней, основана на особом роде учении, подобном религии, но существенно отличающемся от нее. Если религия основана на страхе, то в основе учения Педагогической провинции лежит воспитание благоговения. Здесь учат прежде всего благоговению «перед тем, что выше нас» (8, 137), то есть перед космосом и всеобщей связью вещей. «Взгляд мудреца глубоко проникает в те отношения, которые связывают его с ближним, а значит, и со всем человечеством, и со всем случайным и необходимым, что окружает его на земле, и поэтому в космическом смысле только мудрец живет в истине» (8, 139).

Здесь учат также почитать то, что «под нами» или «ниже нас», — «унижение и бедность, глумление и поругание, презрение и несчастье, страдание и смерть» (8, 139), иначе говоря, помнить и относиться с состраданием к тем, кто подвержен бедствиям жизни. И, наконец, надо благоговеть перед теми, кто окружает нас, ибо человек стоит перед миром не в одиночку и «только в сообществе может он противостоять всему миру» (8, 138).

Из этих трех основ «исповедания веры» Педагогической провинции вторая совпадает с христианством, но только в нравственном смысле, а не религиозном. Гете облачает учение Педагогической провинции в форму, напоминающую религию. У нее есть свои обряды, но это не церковная религия, а утопическое учение

о воспитании всего человечества в духе гуманности, взаимопомощи и братства.

В Педагогической провинции отнюдь не ограничиваются только обучением питомцев, их в подлинном смысле слова воспитывают. Более того, ее педагогическая система стремится к неуклонному развитию таланта, в первую очередь — художественного, ибо Гете вместе с Шиллером видел в эстетическом воспитании важнейшее средство развития общественного человека.

Решение всех нравственных проблем выражено Гете с наибольшей полнотой в комплексе глав, посвященных Макарии, «святой», которая воплощает в себе как Отречение в гетевском понимании, так и идею человеческой общности. Духовная сущность Макарии дает Вильгельму и всем остальным два главных урока: «Земля и ее недра — это мир, где имеется все необходимое для самых высоких земных потребностей, тот сырой материал, обработка которого есть дело высших человеческих способностей; избрав этот духовный путь, мы непременно обретем любовь и участие, придем к свободному и целесообразному труду. Кто заставил эти миры сблизиться и обнаружить присущие обоим свойства в преходящем феномене жизни — тот воплотил в себе высший образ человека, к какому должен стремиться каждый» (8, 386).

Гете, однако, не ограничивается идеей личного самоусовершенствования. Важной чертой романа является идея воспитания коллективного сознания. Она проводится как при описании Педагогической провинции, так и в изображении деятельности Отрекающихся. Гете ищет такие методы воспитания, которые могли бы привить людям общественные навыки и чувство действительного, общечеловеческого единства. Он и как художник ищет пути к этому, стремясь, наряду с отдельными персонажами, обычными для романа, дать изображение коллективов, массы. Несколько абстрактно и безлико это воплощено в жизнь при описании тружеников, собирающихся покинуть страну; более живо и картинно представлены Отрекающиеся в первой главе третьей книги романа, когда они торжественно шествуют с песнями, славя труд на благо человечества.

Музыка, как и другие искусства, оправдывает свое существование именно тем, что содействует развитию духа общности между людьми, считает Гете. В «Годах

странствий...» со всей определенностью говорится об искусстве как средстве духовного воспитания человечества. Оно для Гете — великий посредник в познании тайны жизни, и в этом его главная польза.

Роман Гете на всем своем протяжении изобилует глубочайшими мыслями, вложенными автором в уста различных персонажей; вместе с тем два раздела, завершающие вторую и третью книги, представляют собой в целом собрания изречений, из которых одну группу Гете определяет как «размышления в духе странников», то есть братства Отрекающихся, а другую предлагает считать извлечениями из архива Макарии.

8

Ни одно иное произведение Гете не является в такой мере дидактическим, как «Годы странствий Вильгельма Мейстера», — именно дидактическим, а не философским. В «Фаусте» мысль Гете воплощена не столько в прямых изречениях, сколько в живых образах и ситуациях. В «Годах странствий...» все служит тому, чтобы дать последовательное изложение идей по обширнейшему кругу философских, религиозных, педагогических, эстетических и морально-этических вопросов, неизменно связанных с пониманием как природы, так и общественных отношений.

Это действительно кладезь гетевской мудрости, но мы ошиблись бы, предположив, что мудрость эта сложилась у писателя в точно разработанную систему, как то имело место у его великого современника Гегеля. Гете противник не только школярской философии, но и ученых систем, каких в его время было немало. Его взгляд на мир был глубоко поэтическим, а его философия, если ее можно так назвать, представляла собой тоже своего рода художественное творение.

Всякая мысль Гете рождалась из наблюдения и живого образа, возникавшего в его сознании. Единичный факт никогда не оставался для него изолированным. В отдельном он научился видеть общее и считал, что всякий образ, в сущности, является символом.

Если один полюс мысли Гете составляло конкретное богатство и многообразие реального мира, то другим полюсом была идея космического единства всего

сущего. Отдельное, единичное было в его глазах всегда проявлением гармонического, но вместе с тем диалектически противоречивого мироздания. Наиболее полное и художественно совершенное воплощение это получило в «Фаусте». «Годы странствий Вильгельма Мейстера» в иной форме отражают миропонимание Гете, как оно сложилось к концу его жизни. Здесь тоже воплощен «конечный вывод мудрости земной», во многом совпадающий с тем, что выражено в «Фаусте»: вечная неудовлетворенность, искания истины, трагический опыт жизни, почти неизбежно связанный с потерями и необходимостью ограничить себя, труд на благо человечества — все это и многое другое роднит наименее популярный роман Гете с общепризнанным шедевром. Но в романе идеи Гете предстают непосредственно, без образного облачения.

И, наконец, отметим еще одну важную особенность Гете-мыслителя. Он никогда не считал свои идеи окончательными, всегда готов был дополнять и развивать их, опираясь на новые наблюдения. Более того, он не боялся впадать в противоречие с самим собой. Ему нередко было свойственно смотреть на одни и те же вещи с разных точек зрения и приходить к разным выводам. Его мысль была живой, подвижной, безостановочно развивающейся. Это же надо сказать и о рассматриваемом романе; его подлинный сюжет, его истинное действие — это движение мысли, направленной к единой цели: как сделать жизнь лучше и красивей, чем она есть.

«ФАУСТ». ВТОРАЯ ЧАСТЬ

1

Четверть века пришлось ждать современникам Гете появления второй части «Фауста». Они уже не думали, что старый поэт окажется в состоянии завершить свое творение. Сам Гете одно время пришел к выводу, что не сможет продолжить трагедию, и приготовил для автобиографии подробное описание того, как ему мыслилось дальнейшее развитие судьбы его героя. Однако он воздержался и от публикации своего плана.

Тем не менее, когда казалось, что творческие силы его должны были уже иссякнуть, Гете, перейдя через рубеж своего семидесятипятилетия, взялся за работу.

Чтобы выделить вторую часть «Фауста» среди многих дел, которыми он занимался, он обозначил ее в своих дневниковых записях как «главное дело».

Работа над второй частью приходится, в основном, на 1825—1831 годы. Завершив работу над рукописью, поэт положил ее в большой конверт, запечатал и завещал опубликовать лишь после его смерти. 22 марта 1832 года Гете скончался. Вторая часть «Фауста» появилась несколько месяцев спустя в первом томе посмертного издания сочинений Гете, которое редактировали Эккерман и Ример.

Вторая часть была встречена холодно как современниками, так и потомством. Большинство сочло ее свидетельством старческого упадка сил гения. Отдавалось должное образам, эпизодам, страницам. Создавались более или менее толковые комментарии, авторы которых пытались объяснить сложное содержание произведения, но в целом мнение о нем не только в читательской среде, но и критиков было невысокое. При всем уважении к Гете решительное предпочтение отдавалось первой части. Что же касается второй, то о ней влиятельный эстетик Фридрих Теодор Фишер сказал, что, называя ее философской поэмой, делают Гете двусмысленный комплимент. «Поэзия, — писал он, — состоит не в том, чтобы читатель ломал себе голову; она сообщает свои идеи незаметно, так как они целиком превращены в образы и формы. Если же мы должны размышлять о стихотворении как о загадке, то это доказывает, что такое произведение не удалось, что идея и ее воплощение остались несоединенными. Это создает темноту, которая совершенно недопустима»¹.

Такого же мнения о второй части был в молодости Тургенев. «Суд над второю частью теперь произнесен окончательно; все эти символы, эти типы, эти обдуманные группировки, эти загадочные речи, путешествие Фауста в древний мир, хитро сплетенная связь всех этих аллегорических лиц и происшествий, жалкое и бедное разрешение трагедии... вся эта вторая часть возбуждает участие в одних старцах (молодых или старых годами) нынешнего поколения»².

Белинский тоже сначала придерживался такого мне-

¹ Цит. по кн.: Гете И.-В. Фауст, т. II. Пг., 1914, с. 209.

² Тургенев И. С. Собр. соч. в 12-ти томах, т. II. М., 1956, с. 34.

ния и отрицательно относился к тому, что он называл рефлексированной поэзией. Но в дальнейшем он изменил свое отношение. В статье о Лермонтове он раскрыл свое понимание поэзии такого рода: «При одном чувстве человек есть раб собственных ощущений... Высший акт разумности есть мысль. В мысли независимость и свобода человека от собственных страстей и темных ощущений... Но переход из непосредственности в разумное сознание необходимо совершается через рефлексию, более или менее болезненную, смотря по свойству индивидуума. Если человек чувствует хоть сколько-нибудь свое родство с человечеством и хоть сколько-нибудь сознает себя духом в духу, — он не может быть чужд рефлексии. Исключения остаются только или за натурами чисто практическими, или за людьми мелкими и ничтожными, которые чужды интересов духа и которых жизнь — апатичная дремота. И наш век есть по преимуществу век рефлексии, почему от нее не освобождены ни те мирные и счастливые натуры, которые с глубиной соединяют тихость и невозмущаемое спокойствие, ни самые практические натуры, если они не лишены глубокости. Отсюда значение целой германской литературы: в основании почти каждого из ее произведений лежит нравственный, религиозный или философский вопрос. «Фауст» Гете есть поэтический апотеоз нашего века»¹.

И уже в последней из своих больших работ, в статье «Взгляд на русскую литературу 1847 года», Белинский подчеркнул именно философское значение «Фауста», в частности имея в виду его вторую часть: «Фауст» Гете, конечно, везде — великое создание... «Фауст» есть полное отражение всей жизни современного ему немецкого общества. В нем выразилось все философское движение Германии в конце прошлого и начале настоящего столетия. Недаром последователи школы Гегеля цитировали беспрестанно в своих лекциях и философских трактатах стихи из «Фауста». Недаром также во второй части «Фауста» Гете беспрестанно впадал в аллегорию, часто темную и непонятную по отвлеченности идей»².

Упрек Белинского справедлив. При всем том, что рефлексированная поэзия, трактуемая в образной фор-

¹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. 4. М., 1954, с. 254.

² Там же, т. 10. М., 1956, с. 310.

ме идейные проблемы, имеет свои права, постижение ее — дело отнюдь не легкое. Я не стану уверять, что вторая часть «Фауста» — произведение ясное во всех отношениях. В ней есть и туманности, которые трудно понять, а то и совсем непонятные места. Гете не мог быть здесь ясным, ибо сложны были те явления, которые он стремился воплотить в образы, и образы эти были подчас причудливы. Аллегии Гете поддаются различным и даже противоречивым толкованиям. Но такова природа аллегорий вообще. Тем не менее, кто даст себе труд вчитаться во вторую часть «Фауста», прибегая при этом к помощи комментариев, тот убедится в том, что усилия были не напрасны.

2

Если философская значительность второй части была признана уже в XIX веке, все же широко было распространено убеждение, что она в художественном отношении значительно уступает первой части и вообще о ней как о произведении искусства можно говорить лишь с большими оговорками.

Только в нашем столетии теоретическая мысль пришла к пониманию того, что вторая часть — полноценное художественное произведение, однако такое, которое отличается весьма необыкновенной художественной формой.

Первая часть «Фауста», несмотря на наличие в ней значительных элементов фантастики, в целом достаточно правдоподобна. И духовные метания героя, и его трагическая любовь глубоко задевают чувства читателей.

Вторая часть написана иначе. Здесь почти нет психологических мотивов, отсутствует изображение страстей. Нет и фабулы в обычном понимании этого неперменного элемента художественных произведений. Трудно уловить единство действия, да его, кажется, и вовсе нет.

По сравнению с первой частью персонажи здесь не столько жизненные характеры с определенной судьбой, сколько обобщенные фигуры (Император, Канцлер, Архиепископ), не говоря уже об обилии аллегорических и мифологических фигур, появляющихся затем, чтобы произнести одну или несколько реплик, и навсе-

гда исчезающих из действия (образы маскарадного шествия в первом акте, мифологические персонажи второго и третьего акта).

Вторая часть «Фауста» долго казалась мешаниной, из которой надо было вылавливать мелькающие тут и там отдельные идеи. Новейшая критика решительно отвергает часто встречающееся мнение о несвязанности первой и второй части произведения.

Уже первая часть, если пристально взглянуть в ее форму, содержит тот же принцип, которой лежит в основе второй. Можно ли говорить о фабульной связи трех вступлений («Посвящение», «Театральное вступление», «Пролог на небе») с остальным содержанием первой части? От «Посвящения» нет прямого перехода к «Театральному вступлению». Нет его и между этим последним и «Прологом на небе». Тонкая ниточка связывает сцену между господом и Мефистофелем с началом трагедии. Вся история поисков и разочарований Фауста в науке представляет собой замкнутое действие, после которого идет трагедия любви Фауста и Гретхен, также отделенная от остального.

Короче, уже в первой части «Фауста» действие строится как цепь самостоятельных, замкнутых в себе элементов. Их связь далеко не в полной мере определяется единством главного героя.

Истинный герой великого творения Гете — жизнь, все человечество. Уже в первой части персонажи не просто отдельные личности, но и символы. В Фаусте воплощен человек вообще, в Маргарите — Женщина. Не возвращаясь к тому, что о них было сказано раньше, отметим, что Фауст даже в первой части не представляет собой абсолютно единой личности. Здесь два Фауста: пожилой ученый и мужчина в цвете лет. Из них первый — человек разума, второй — человек чувства.

Помня эти особенности художественного строя первой части, легче прийти к пониманию второй. Они имеют тот же «сюжет» — жизнь, человечество. И так же, как в первой части, для раскрытия темы поэт прибегнул во второй к приему создания отдельных внешне не связанных или мало между собой связанных эпизодов.

Означает ли это, что перед нами просто сцепление эпизодов, служащих для иллюстрации мысли поэта?

Некоторые критики стоят именно на такой точке зрения. Для них идея является внешней по отношению к сценам, созданным воображением Гете. Но в том-то и дело, что это не так. Здесь необходимо вспомнить слова молодого Гете в речи «Ко дню Шекспира»: «Шекспировский театр — это чудесный ящик редкостей, здесь мировая история, как бы по невидимой нити времени, шествует перед нашими глазами. Планы его — это не планы в обычном смысле слова. Но все его пьесы вращаются вокруг скрытой точки (ее, увы, не увидел и не определил еще ни один философ), где вся своеобычность нашего Я и дерзновенная свобода нашей воли сталкиваются с неизбежным ходом целого. Но наш испорченный вкус так затуманил нам глаза, что мы нуждаемся чуть ли не во втором рождении, чтобы выбраться из этих потемок» (10, 263).

Здесь каждое слово бьет в точку! И хотя смысл этого высказывания кажется ясным, стоит еще раз внимательно перечитать его.

Прежде всего, что это за «чудесный ящик редкостей»?¹ В восприятии большинства читателей — это просто поэтическая метафора. Между тем во времена Гете на ярмарках показывали такие ящики; любопытствующий мог заглянуть через отверстие, и там он видел сменявшие друг друга картины, обычно иллюстрировавшие отдельные эпизоды Библии от сотворения мира и человека до рождения, распятия и воскресения Христа. Бывали ящики, показывавшие и события более позднего времени. Эти нехитрые «ящики диковинок» были для народа примитивной художественной историей мира. Вот почему, по словам Гете, пьесы Шекспира — тоже ящики редкостей, показывающие всю мировую историю. Если мы обратимся к «Фаусту», то с таким же, если не большим, основанием можно сказать, что он представляет собой именно такой высокопоэтический «ящик редкостей». Однако в нем изображаются не конкретные исторические (или легендарные) события, а символические картины жизни в целом.

Едва ли можно сказать, что все пьесы Шекспира вращаются вокруг скрытой точки, не обнаруженной

¹ Общепринятый перевод немецкого слова, пожалуй, слишком буквален. Не вернее ли было бы говорить о «ящиках диковинок», показывающих всякие замечательные и чудесные события?

философами. Разве так уж загадочен центральный мотив «Гамлета», «Отелло», «Короля Лира»?

Но Гете помогает нам понять идею, определяющую единство замысла его великого творения. Для этого надо вчитаться в заключительные слова фразы, где говорится о том, что «своеобычность нашего Я и дерзновенная свобода нашей воли сталкиваются с неизбежным ходом целого».

Здесь речь идет не о форме как таковой, а о том содержании драмы жизни, определяющем все, включая и форму, в которую облечено изображение человеческой судьбы.

Не слишком ли большая натяжка применить к объяснению «Фауста» слова, сказанные Гете тогда, когда даже замысел «Фауста» еще не возник? Нам не дано во всей полноте постигнуть мыслительные процессы такого гения, как Гете, но кое-что мы все же знаем. Известно, что наиболее значительные произведения долго созревали в его сознании, вбирая различные жизненные впечатления и духовные открытия. Так, несомненно, было и с «Фаустом». Более того, при всем том, что во взглядах Гете происходили иногда резкие перемены, сознание его сохраняло круг определенных идей, и не трудно убедиться, как в поздние годы на новом уровне опыта и мышления некоторые особенно дорогие ему идеи возникали в новом облики.

Обратившись к статье «Шекспир и несть ему конца!», написанной более сорока лет спустя после речи о Шекспире, мы сталкиваемся с очень важным высказыванием Гете: «Пусть зрение считается яснейшим посредствующим чувством, но внутреннее чувство все же яснее, и наиболее быстро и верно до него доходит слово; ибо только оно по-настоящему плодоносно, в то время как то, что мы воспринимаем зрением, само по себе нам чуждо и не в состоянии так глубоко на нас воздействовать. Шекспир же, безусловно, вызывает к нашему внутреннему чувству, а оно оживляет мир образов в нашем воображении» (10, 307).

Вот секрет художественной формы второй части «Фауста». Главное слово здесь обращено к нашему воображению. Не у Шекспира, как пишет Гете, а у него самого «одушевленное слово преобладает над чувственным действием» (10, 307).

Вторая часть «Фауста» — прежде всего произведение в самом точном и, если угодно, в самом узком смысле поэтическое; в этом никак нельзя отказать и первой части, где красота слова сочетается с поэзией душевных мук и трагической любви. Во второй части «Фауста» таких мотивов нет. Но и там есть бездна поэзии; сопоставляя обе части, необходимо признать, что с точки зрения поэзии как искусства вторая часть даже богаче. Если первая часть написана преимущественно народным вольным стихом (книгтельферсом), то во второй части использованы все или почти все существующие стихотворные формы. Ямб, александрийский стих, гекзаметр, куплет, терцина, четверостишие, секстет, октава — все метры, многие виды строфики применены Гете во второй части, поражающей невероятным многообразием поэтических форм. В этом отношении со второй частью «Фауста» не сравнится ни одно произведение немецкой поэзии.

Вчитываться, впитывать одушевленную речь второй части — самый верный путь к проникновению в суть этого сложного по содержанию произведения. Сложность его состоит в том, что вместо более привычного художественного метода литературы нового времени, изображающей жизненные явления в характерах и судьбах персонажей, Гете избрал более древнее средство — аллггорию. Отдельные образы второй части являются воплощениями не человеческих характеров (хотя иногда обладают теми или иными единичными чертами), а отвлеченных понятий, причем подчас весьма широких.

Во второй части «Фауста» множество различных аллггорий, смысл которых не был бы столь загадочным, если бы мы обладали той громадной интеллектуальной культурой, которая была у Гете. Знакомаясь со второй частью «Фауста», читателю постоянно приходится прибегать к помощи комментариев, а они открывают нам, что Гете вобрал в свое произведение историю всей мировой культуры.

Внешне композиция второй части как будто более четка, чем построение первой части. Пьеса разделена на пять актов, и можно подумать, что Гете вернулся к классическому правилу развития действия. На самом деле композиция второй части является такой же вольной, как и первой. Гете переносит действие и героя не

только с одного места в другое, но даже из настоящего в прошлое и возвращает обратно! Время действия, как сказал сам Гете, три тысячи лет — от Троянской войны до XVI века, когда жил исторический Фауст, но анахронизмы, допускаемые поэтом, протягивают нить действия вплоть до современности.

4

Остается ответить на неизбежный вопрос: является ли вторая часть органическим продолжением первой? Ответ зависит от понимания художественной природы великого творения Гете. Для тех, кто видит в нем сцепление мало связанных друг с другом элементов, вторая часть — произведение, не имеющее почти ничего общего с первой. При том взгляде, который здесь изложен, несомненно, что обе части связаны не внешними признаками, а органической основой произведения, охватывающего прошлое, настоящее и будущее, человека и человечество во всем его развитии, в самых главных чертах его земного бытия. Сам Гете считал обе части единым произведением. Об этом он со всей ясностью писал, завершив «Фауста», незадолго до смерти:

«Уже более шестидесяти лет, как концепция «Фауста» встала передо мною юношески свежая, но еще мало разработанная в своей последовательности. И вот я позволил своему замыслу только тихо сопутствовать мне и работал лишь над наиболее интересными для меня местами, а потому во второй части образовались пробелы, которые надо было связать с остальными, наделив их той же степенью интересности. И здесь, конечно, возникла великая трудность; с заранее принятым намерением и настойчивостью достигнуть того, что, собственно, должно было быть достигнуто непроизвольно действующей природой. Но плохо, если б по прошествии столь долгой деятельно размышляющей жизни это оказалось бы невозможным, и я не даю таким опасениям приблизиться ко мне; хотя более старое можно отличить от новейшего, позднейшее от более раннего, но сделать это мы предоставим благосклонному вниманию будущих читателей» (XIII, 522).

Связь между двумя частями «Фауста» определяется не только единством личности автора, не только единством центрального образа, но также некоторыми компо-

зиционными параллелями. Наиболее очевидные: две Вальпургиевы ночи — «средневековая» в первой части и «классическая» во второй; сцена со студентом в первой и бакалавром во второй частях; финал обеих частей — в первой «спасение» Гретхен небесами, во второй — «спасение» Фауста из лап чертей и вознесение его души на небо, где ему предстоит встреча с Гретхен.

Но более всего единство произведения определяется его основным сюжетом — идеей духовного развития Фауста, проходящего различные ступени на своем извилистом, неровном жизненном пути.

5

Параллелизм двух частей, в частности, проявляется уже в первой сцене продолжения «Фауста». Началом трагедии в первой части был символический «Пролог на небе», во второй таким прологом является сцена «Красивая местность». И там и здесь начало сразу же определяет космический фон всего последующего действия. Во второй части, в то время как Фауст лежит на цветущем лугу, погруженный в глубокий сон после потрясения, вызванного гибелью его возлюбленной, над ним витают духи во главе с Ариэлем; Ариэль попал в драму Гете прямехонько из шекспировской «Бури», где он тоже является символической фигурой, в которой воплощены лучшие, здоровые силы природы. Он призывает духов унять душевный разлад Фауста, окропить его чело росой забвения, чтобы изгладить боль от потери любимой. Пение Ариэля и духов пробуждает Фауста к деятельной жизни.

Фауста исцелила природа, он чувствует новый прилив сил и готов продолжать свои искания. В первой части Фауст после омоложения вращался в «малом мире», ограниченном его чувствами, интересами и стремлениями. Там изображалась личная судьба героя. Теперь он вступает в «большой мир», в мир *других*, чтобы изучить жизнь. Там он покинул свою рабочую комнату, чтобы ринуться в омут страсти. Здесь он стремится постичь мир разумом, наблюдая перипетии судеб всего общества.

Фауст уже не находится все время на авансцене, как то имело место вначале. Только непониманием общего направления второй части можно объяснить сето-

вание на то, что Фауст перестает играть здесь ту роль, какая принадлежала ему раньше. Задача художника состоит отныне в том, чтобы показать не только дальнейшее развитие Фауста, но и тот огромный мир, который он сначала наблюдает и изучает, чтобы определить его сущность. Вместе с Фаустом должны увидеть этот мир и мы, читатели, и пройти через его новый жизненный опыт, как мы шли за ним, наблюдая и сочувствуя его личной трагедии.

Личное всегда ближе сердцу читателя, но человек живет в обществе, и ему не уйти от вопросов, возбуждаемых тем или иным строем жизни. Выдвигая перед читателем вопросы такого рода, Гете рассматривал их в наиболее обобщенной форме. Его герой живет якобы в Германии конца средних веков, но он также попадает и в античный мир. Изображая любые формы общественной жизни, Гете рисует отдельными штрихами своеобразие каждой из них, но его главная цель — выявить то, что может иметь значение для человечества в любые времена. Этот метод, как мы знаем, он использовал и в своих исторических драмах, всегда содержавших прямые «выходы» в современность. То же самое мы наблюдаем и во второй части «Фауста».

Прежде всего герой-искатель знакомится с жизнью государства. Он попадает ко двору молодого германского императора, только что получившего благословение от римского папы. Хотя, по мнению комментаторов, речь может идти о Максимилиане I (1459—1519), образ навеян не столько им, сколько монархом более близким ко времени Гете — французским королем Людовиком XV. «В образе императора, — сказал Гете Эккерману, — я хотел изобразить монарха, у которого есть все качества для того, чтобы лишиться своей страны, что ему впоследствии и удастся» (Эк., 544).

Вступая на престол, император вынужден ознакомиться с состоянием государства, хотя это интересует его меньше, чем удовольствия и развлечения. Картина выясняется ужасающая. Страна в полном развале, и канцлер не жалеет черных красок для обрисовки сложившегося положения:

Лишь выглянь из дворцового окна,
Тяжелым сном представится страна.
Все, что ты сможешь в ней окинуть оком,
Находится в падении глубоком,
Предавшись беззаконьям и порокам.

Тот скот угнал, тот спит с чужой женой,
Из церкви утварь тащат святотатцы,
Преступники возмездья не боятся
И даже хвастают своей виной.
В суде стоят истцы, дрожа.
Судья сидит на возвышеньи,
А рядом волны мятежа
Растут и сеют разрушенье.
Но там, где все горды развратом,
Понятия перемешав,
Там правый будет виноватым,
А виноватый будет прав.
Не стало ничего святого,
Все разбрелись и тянут врозь.
Расшатываются основы,
Которыми все создалось.

(2, 188)

Под это описание подойдет всякое деспотическое государство, в котором возобладало беззаконие и господствует своекорыстие. Империя накануне полного банкротства, и только дьявольская сила может спасти от него. Это аллегорически изображено посредством вмешательства Мефистофеля, который предлагает поискать сокровища, спрятанные в земле. По повериям, черт знает, где спрятаны клады, и Мефистофель предлагает свои услуги императору. Надеясь на это финансовое чудо, молодой властитель торопит начать праздничные развлечения. Ему предлагают посмотреть маскарад.

Во времена Гете еще сохранялись костюмированные шествия, широко распространенные в эпоху Возрождения, в особенности в Италии. Участники наряжались в костюмы и соответственно своему наряду произносили шуточные и поучительные речи или исполняли песни. Такое костюмированное шествие было театральным представлением, имевшим определенное идейное содержание. Оно могло быть прославлением царственной особы, выражением радости по поводу начала лета, могло содержать и другие темы, как религиозные, так и светские. При веймарском дворе такие праздничные зрелища устраивались часто, и Гете писал для них тексты песен и стихов, а также организовывал представление в целом. Для первых читателей «Фауста» описанный там маскарад был вполне понятным аллегорическим спектаклем.

Сначала появляются садовницы, Оливковая ветвь, Золотой венок из колосьев, Почки роз, Странный венок

и Странный букет, и здесь таится аллегория природы — всего, что она дает человеку. Но наряду с тем, что возникает само собой или культивируется садовниками, даваемое природой требует обработки, и появляются дровосеки — аллегория тружеников вообще. За ними, кривляясь и приплясывая, выходят полишинели, которые насмеваются над дровосеками:

Вы дурачины,
Что гнете спину,
А мы умнее,
Не трудим шеи,
И наши тряпки,
Нашивки, шапки
С гербами всеми
Ничуть не бремя.

(2, 201)

Начав с сатиры на аристократов, Гете выводит затем их прихлебателей, которые так и названы паразитами.

Злые силы представлены мифологическими фигурами парок, прядущих и обрывающих нить жизни людей, злобными фуриями, но им противостоят Надежда и Разумность. На повозке, управляемой мальчиком-возницей, проезжает не кто иной, как бог богатства Плутос; под этой маской выступает Фауст, а появляющийся затем Тощий, который воплощает скряжничество, — это Мефистофель. Плутос открывает сундук с сокровищами, и толпа жаждущих бросается на золотую приманку. Аллегория Гете недвусмысленно указывает на то, что всеми овладела жажда обогащения, золото стало всеобщим кумиром. Хотя в государстве, которое изображает поэт, еще царит феодально-монархический порядок, оно уже одержимо золотой лихорадкой. Она овладела и императором. Он тоже появляется в числе ряженных, как то делали царственные особы и во времена Гете. Император одет как античный бог лесов и стад — великий Пан. Compliment для императора сомнительный, ибо Пан — воплощение дикости, и молодой властелин вполне проявляет свою натуру, когда близко подходит к огненному источнику, в глубине которого таятся сокровища. Пламя охватывает искусственную бороду Пана, и его едва удастся спасти. Один из первых комментаторов «Фауста» Г. Дюнцер видел в этом эпизоде предупреждение монархам, чрезмерная жадность которых может привести к революции.

Аллегория Гете в этой сцене сатирически заострена против все возрастающей власти золота.

В следующей сцене Мефистофель представляет Фауста императору как волшебника, который может наполнить казну. Средством для этого является выпуск бумажных денег. Это еще один намек на Францию накануне революции. Выпуск бумажных денег был предпринят в начале XVIII века во Франции Джоном Лоу, что в конечном счете усугубило финансовый кризис. Гете иронически приписывает изобретение бумажных денег дьяволу.

6

В легенде о Фаусте значительное место занимала история о том, как этот маг пожелал обладать самой красивой женщиной мира — Еленой Прекрасной, воспетой древними греками, и черт доставил ему красавицу. Во второй части трагедии Гете возродил мотив старинного предания.

Фауст обещал показать императору и придворным Париса и Елену и требует от Мефистофеля, чтобы он вызвал их. Но Мефистофель отказывается, напоминая, что он из другой мифологии — не античной, а средневековой:

Язычники живут в своем аду,
Я там чужой и дел их не веду.

(2, 233)

Он советует Фаусту обратиться к мифическим фигурам Матерей, обитающим в таинственном неземном мире. Миф о Матерях Гете вычитал в «Жизнеописании Марцелла» древнегреческого историка Плутарха. Но, сохранив имя этих персонажей, Гете по-своему осмыслил их образы. Он придал им несколько туманный характер: «Их мир незнаем, // Нехожен, девственен, недосыгаем, // Желаньям недоступен» (2, 234).

Неясность этого образа подала повод к возникновению разноречивых толкований. В XIX веке комментаторы видели в Матерях воплощение первообразов всех вещей, в духе идеализма Платона. В наше время было предложено несколько новых толкований, из них наиболее убедительным является то, которое выдвинул

Эрнст Бойтлер. «Исходя из своих натурфилософских размышлений, — писал швейцарский ученый, — Гете пришел к убеждению, что все растущее и становящееся возникает согласно праобразам, которые природа внутренне создает в своем материнском лоне и по которым она вновь и вновь в бесконечно меняющихся формах создает цветы, деревья, животных, людей. Эти праобразы Гете называет проявлениями, прафеноменами. Образ Елены, который Фауст вызывает заклинанием, есть прафеномен... Поэтому это явление, которое есть лишь праобраз, будучи таковым, не принадлежит реальности данного мира и исчезает, хотя Фауст лихорадочно стремится его удержать...»¹

Доротея Ломайер развивает это толкование и посредством точного сопоставления взглядов Платона и Гете доказывает, что между ними нет ничего общего. Мефистофель так описывает мир Матерей:

Пред жертвенником Матери стоят,
Расхаживают, сходятся, сидят.
Так вечный смысл стремится к вечной смене
От воплощенья к перевоплощенью.

(2, 236)

«Во-первых, — пишет Д. Ломайер, — мир Матерей содержит исключительно формы созидающей Природы, а не идеи всего сущего, как у Платона... Во-вторых, мир гетевских форм не является, как у Платона, миром застывшего неподвижного бытия, отделенного от мира явлений как мира становления: у Гете — наоборот, становление, метаморфоза, воплощения и перевоплощения форм являются принципом бытия»². Вспомним гетевскую идею прарастения, и образ Матерей окажется органической частью воззрений Гете на природу.

Побывав в мире праобразов, Фауст возвращается на земную почву. При этом он захватил с собой треножник, необходимый, чтобы вызвать образы Париса и Елены.

Так может быть истолкована аллегория в общефилософском смысле. Но Эмиль Штайгер предложил более узкое толкование ее. Что означает — вызвать к жизни

¹ Goethe. Faust und Ur-Faust. Erläutert von Ernst Beutler, 2. Aufl. Leipzig, 1940, S. LXIV f.

² Lohmayer Dorothea. Faust und die Welt. München, 1977, S. 129—130.

образы Париса и Елены? Ведь это задача отнюдь не колдовская, если понять, что Фауст должен оживить их фигуры, то есть выполнить дело художника.

Когда в следующей сцене («Рыцарский зал») Фауст произносит заклинание, обращенное к Матерям, в его устах звучат слова:

Над вашей головою в вышине
Порхают жизни реющие тени,
Всегда без жизни, и всегда в движении.
Все, что прошло, стекается сюда.
Все бывшее желает быть всегда.

(2, 242)

Что это может означать, как не художественное творчество, которое запечатлевает жизненные явления в образы, одновременно лишенные жизни и полные движения?

Продолжая заклинание, Фауст говорит про эти витающие вокруг Матерей образы:

Одни вбирает жизнь в свою струю,
Другие маг выводит к бытию
И, верой заражая, заставляет
Увидеть каждого, что тот желает.

(2, 242)

Вторая строка этого четверостишия в рукописи первоначально выглядела так:

Других поэт выводит к бытию.

Гете предпочел, однако, зашифровать свою мысль, как он часто делал не только в «Фаусте», но аллегория из-за этого не теряет своего смысла. Поэт — тот же маг, создающий из ничего живые образы¹.

Вторая часть «Фауста» наполнена такими аллегориями. Здесь нет возможности растолковать их все, но приведенный пример показывает, что скрывается за образами, в которые поэт облекает свои мысли. Жизненные явления обретают в его воображении сложную форму. Уже в первой части Гете наряду с «живыми» персонажами вводит и фигуры аллегорические (Дух земли, Злой дух и другие), во второй части их великое мно-

¹ Steiger Emil. Goethe. 1814—1832. Bd. 3. Zürich, 1959, S. 306.

жество. «Фауст» имеет свою обширную мифологию, частично восходящую к мифам античным и средневековым, частично созданную самим Гете.

О многом во второй части «Фауста» говорится символично, зашифровано. Без объяснений, даваемых комментариями, не все может быть понятным.

В частности, это относится, например, к беседе Мефистофеля с Гомункулом. Дьявол не видит смысла в истории:

Оставь! Ни слова о веках борьбы!
Противны мне тираны и рабы.
Чуть жизнь переиначат по-другому,
Как снова начинают спор знакомый!
И никому не видно, что людей
Морочит тайно демон Асмодей.
Как будто бредят все освобожденьем,
А вечный спор их, говоря точнее,—
Порабощенья спор с порабощеньем.

(2, 262—263)

Здесь Гете повторяет свое мнение о Французской революции, приведшей лишь к тому, что старый гнет сменился новым.

Мы находим во второй части «Фауста» выражение общих законов природы, как их понимал Гете. В его время ученые спорили о причинах, обусловивших эволюцию земной поверхности. Так называемые нептунисты (А.-Г. Вернер, Л. Окен) считали, что изменения происходили медленно и постепенно; источником жизни, по их мнению, были водные пространства. В отличие от них вулканисты (А. Гумбольдт, Л. фон Бух, И.-К.-В. Фойгт) полагали, что изменения поверхности обусловлены землетрясениями и вулканическими взрывами. Гете представил обе точки зрения. Аллегорический персонаж Сейсмос и выведенный Гете философ Анаксагор выражают идею вулканизма. Другой греческий мудрец — Фалес убежден: «Вся жизнь проистекла из влаги» (2, 294). Гете не отрицает того, что взрывы происходят и производят некоторые изменения, но не они составляют естественный закон развития:

Во всем большом есть постепенность,
А не внезапность и мгновенность.

(2, 294)

Как мы знаем, такой же постепенности Гете желал и в развитии общественной жизни.

Елена Прекрасная — символ художественного идеала Гете. Она — воплощение высшей красоты, того совершенства, которое служит своего рода маяком в стремлении человечества к более радостным формам бытия.

Елена Прекрасная отнюдь не образец добродетели. Ее красота возбуждала чувственные порывы, да и сама она не чужда страсти. Именно такая, с живыми человеческими чувствами и страстями, она стала для Гете идеалом красоты.

Если первый акт содержал картину общественной жизни, воссозданную средствами аллегории и символов, то второй и третий акты отражают духовные искания передовых людей Германии, видевших в искусстве важнейшее средство преодоления убожества окружающей жизни.

Немецкое просветительство в лице Винкельмана и Лессинга высоко подняло значение античности как образца гражданственности, свободы и красоты. Гердер подчеркнул народные корни античной культуры, ее глубокую связь с природой, она была истолкована им как воплощение высшей естественности.

Разуверившись в возможностях преодоления пороков социально-политического строя Германии как посредством революции, так и путем реформ, Гете и Шиллер, как мы помним, надеялись, что эстетическое воспитание подготовит народ для обновления жизни.

Эпизод стремления к Елене Прекрасной воплощает в поэтически преображенной форме все движение немецкой мысли, связанное с культом античности. Аллегии Гете не всегда напрямую связаны с центральной идеей этих двух актов. Здесь не может быть речи о прямой аналогии с подлинной историей интеллектуального развития Германии XVIII века, но смысл этой части произведения именно таков.

Гете создает сложную, временами запутанную картину пути Фауста к Елене.

Прежде чем Фауст возвысится до лицезрения Елены, он видит многочисленные образы, созданные фантазией древних людей для воплощения их понятий о природе и человеке. В классической Вальпургиевой ночи одна за другой появляются мифические фигуры, знаменующие постепенное образование идеала. Перед Фау-

стом возникают причудливые символические образы Древнего Востока, в первую очередь Индии и Египта; гигантские муравьи, грифы, сфинксы, сирены, нимфы, кентавр чередой проходят перед героем. Кентавр Хирон рассказывает Фаусту предания о богах и героях Древней Греции. При этом выясняется, что, когда Кастор и Поллукс освободили похищенную Тезеем Елену, он, Хирон, вынес ее на своих плечах. Тогда Фауст решает вывести Елену из подземного царства, помня, что уже однажды ее вывели из Аида и она стала женой Ахилла.

Легендарному Фаусту нужна была живая плоть Елены; гетевский Фауст, как мы уже знаем, видит в ней идеальное воплощение прекрасной женственности. Именно такую предстает она в описании Хирона: время не состарило ее, «ее года — ученых измышленья»:

Мифическая героиня —
Лицо без возрастных примет.
Поэт дает без точных линий
Ее расплывчатый портрет.

(2, 280)

Видя, что Фауст одержим желанием вызвать Елену к жизни, Хирон принимает его за помешанного и предлагает ему лечиться у сивиллы Манто. Ответ героя в полной мере отвечает его характеру:

Лечиться, чтоб огонь во мне потух?
Чтоб стал я рассудителен и сух?

(2, 281)

Фауст добьется встречи с Еленой, но прежде, чем это произойдет, Гете вводит в действие новый персонаж весьма необыкновенного свойства, и, следуя ходу трагедии, мы отвлечемся от ее героя, как это делает сам Гете.

8

В то время как Фауст ринулся сначала в «малый», а затем в «большой мир», Вагнер, верный себе, оставался в своем кабинете, не прерывая занятий наукой. Он отнюдь не глупый или пустой человек. По-своему он предан исканию истины, не меньше, чем Фауст, но всегда идет своим, отличным от фаустовского путем. В первой части он погрузился в книги, убежденный, что сумма

знаний, содержащаяся в них, приведет его к цели. Гете оставляет нас в неведении о том, что происходило с Вагнером между его появлением в первой и второй частях, но, безусловно, и в нем произошла какая-то перемена. Он, ранее только приобретающий знания, теперь стал добытые знания применять. Человек сугубо книжный, он пришел к идее, которая характерна для него как для кабинетного ученого. Фауст бросился в жизнь, чтобы в ней стать человеком полноценным, — Вагнер задумал создать идеального человека лабораторными средствами. При помощи Мефистофеля, добавляющего последний штрих к эксперименту Вагнера, в его колбе появляется живой человечек. Он так и называется латинским словом — Гомункул (человечек)¹. Появившись на свет и подавая признаки жизни, Гомункул называет Вагнера своим отцом, а Мефистофеля — кузеном. Это двойное родство имеет определенный смысл. От Вагнера Гомункул наделен чистотой нрава — ведь он человечек, созданный посредством кристаллизации (по словам Вагнера: «...то, что жизнь творила органично, // Мы научились кристаллизовать». — 2, 259). Но кое-чем наделил его и Мефистофель — остротой ума и демонизмом.

Идея создания искусственного человека имела давние корни. Известный алхимик Парацельс был убежден, что алхимия способна совершить это чудо. В древних поверьях существовали и такие фантастические существа, причислявшиеся к духам и демонам дьявольского происхождения, чем объясняется прямое участие Мефистофеля в создании Гомункула. Фантазия Гете здесь имеет не только поэтическое происхождение. Загадка возникновения органической жизни интересовала его как ученого. (Как известно читателю, современная наука упорно работает над этой проблемой.)

Когда Гомункул появляется в сцене «Скалистые бухты Эгейского моря» и беседует о том, что ему хотелось бы «доделаться», стать настоящим человеком, Протей подает ему совет:

...В море средь движенья
Начни далекий путь свой становленья.
Довольствуйся простым, как тварь морей,
Глотай других, слабейших, и жирей.

¹ Так у Пастернака, в старых переводах — Гомункулус.

Успешно отъедайся, благоденствуй
И постепенно вид свой совершенствуй.

(2, 309)

Нептунизм Гете, его идея постепенного развития и совершенствования живых организмов сочетается в этой тираде с острой критикой буржуазного эгоизма и хищничества.

Фалес афористически четко определяет существо Гомункула. Он

Остался, так сказать, на полпути
И лишь наполовину во плоти.

(2, 309)

Гомункул — воплощение чистой духовности, и существовать он может только в колбе, в которой был произведен на свет. Рожденный умом, он сам не более чем интеллект в его чистом виде.

Вместе с тем он духом своим подобен Фаусту. Достаточно вспомнить одну из его первых речей, когда он еще находится в лаборатории Вагнера:

Ужасно в вашем каменном мешке.
В загоне ум, и чувство в тупике.

(2, 261)

То же самое говорит Фауст в начале первой части. Гомункул подобен ему и тем, что стремится вырваться из такой жизни. И делает он это скорее, чем в свое время Фауст. Не успев появиться на свет, он уже рвется прочь от Вагнера. Его манят просторы древнего мира, и в этом он тоже сродни герою. Прощаясь с Вагнером, он говорит ему слова, какие мог бы сказать (в первой части) и Фауст:

Читай пергаментов старинных томы,
Коллекционируй образцы пород,
Соединяй и систематизируй
Начала главные живого мира,
Происхожденья жизни, и души,
И вещества загадку разреши.
А между тем я света часть объеду,
Поставлю точку, может быть, над «i»,
И это будет главная победа
За годы трудолюбия твои...

(2, 264)

Когда он вместе с Фаустом и Мефистофелем оказывается в Греции в Фарсальских полях, то восклицает: «Со свежими силами к новым чудесам!» — и эти слова можно счесть его фаустовским девизом!

Облетев всю ширь полей, Гомункул с еще большей силой почувствовал желание полностью родиться. Правда, то, что он увидел, не обрадовало его, но ему удалось подслушать беседу двух философов, и он спрашивает Мефистофеля, не смогут ли они сказать, как обрести человеческую полноценность. На это Мефистофель со свойственной ему язвительностью возражает:

Нет, лучше верь себе лишь одному,
Где призраки, свой человек философ.
Он покоряет глубиной вопросов,
Он все громит, но после всех разносов
Заводит новых предрассудков тьму.
Кто не сбивался, не придет к уму,
И, если ты не крохоборец жалкий,
Возникни сам, сложишь своей смекалкой!

(2, 293—294)

Ответ Мефистофеля суммирует жизненный опыт Фауста, как он обрисован самим героем в его монологах.

Ничто не радует маленького человечка ни на суше, ни в море, пока перед ним не появляется во всей красе дочь морского царя Галатея. Им овладевает тот же порыв, который влечет Фауста к Елене. Гомункул бросается по воде к Галатее, и его колба разбивается о ее трон.

Чистая духовность Гомункула недостаточна для реальной жизни. Галатея своей красотой возбуждает его любовь, но такое чистое духовное существо, не приспособленное к жизни, из-за своей любви может только погибнуть.

Мы миновали многочисленные мифические образы второго акта с их своеобразной поэтичностью. Особенно ярко заключающие его образные воплощения водной стихии — по Гете, великого источника жизни. Хотя Гомункул гибнет в этом, метафорически выражаясь, житейском море, Гете завершает действие гимном в честь четырех стихий — земли, воды, воздуха и огня, радостным песнопением во славу жизни, во славу природы.

По сравнению с множеством аллегорических образов, возникающих во втором акте, третий выглядит очень концентрированным и цельным. Три образа воплощают в нем высокие начала — Елена, Фауст, Эвфорион; все трое принадлежат миру красоты. Уродливое же представлено Мефистофелем, преобразившимся в одну из самых безобразных фигур греческой мифологии — Форкиаду. Впрочем, роль его здесь, как и во втором акте, минимальна, ибо, как он сам не раз подчеркивал, он чужой в мире мифических фигур классической древности, принадлежа к порождениям суровой северной фантазии.

В первом акте драматизм почти отсутствовал. Во втором он проявился в трагической судьбе Гомункула. Но и здесь драматическое — только малая часть богатого образами действия. В третьем акте драматизмом проникнуто все от начала до конца. Уже самая тональность зачина, напоминающего трагедии Еврипида, определяет весь строй акта.

Сначала возникает конфликт вернувшейся к жизни Елены и оскорбленного ею Менелая, жаждущего мести. Оказавшись в опасности, Елена находит неожиданное спасение в том, что на севере от Спарты образовалось государство рыцарей. Пренебрегая хронологией, Гете связывает две далеко отстоящие друг от друга эпохи — времена Троянской войны (более тысячи лет до нашей эры) и латинское государство XIII века на территории Византии. Как мы увидим далее, поэт протянет нити к своему времени и, таким образом, третий акт охватит человеческую историю за три тысячелетия.

Фауст спасает Елену от гнева Менелая и соединяется с ней. Их брак символизирует стремление Гете (а также Шиллера и тех, кто был в этом с ними заодно) сочетать современные духовные стремления с формами античной красоты. Это тонко выражено в поэтическом строе третьего акта. Первая сцена, изображающая Елену и ее двор, написана размерами, применявшимися в античной трагедии. Речи Фауста и его приближенного Линкея являются рифмованными, ибо именно рыцарская поэзия средних веков ввела впервые рифму. Когда происходит сближение Елены с Фаустом, она переходит на ритмы и рифмы фаустовской речи.

От брака Фауста и Елены рождается сын, названный

Эвфорионом. Его прообразом был Байрон, скончавшийся незадолго до того, как Гете приступил к завершению своего великого творения.

В глазах Гете Байрон был поэтом, естественно сочетавшим современные порывы, мятежность духа, глубокую неудовлетворенность жизнью с врожденным чувством красоты, наивысшим воплощением которой для него, как и для Гете, была античность. Гете ценил и то, что английский поэт воспринял как родственные себе скорбные мотивы «Фауста», что отразилось в «Манфреде» и в «Каине». Желание поэтически почтить память поэта, которого он считал самым крупным после себя в Европе, и побудило Гете создать образ Эвфориона, полный удивительной красоты.

Юный Эвфорион унаследовал от матери ее прелестный облик, но душа у него беспокойная и вечно мятущаяся, как у отца. Как и Байрону, Эвфориону не суждена долгая жизнь. Устремляясь все выше и выше, он падает и разбивается насмерть. Тогда и Елена покидает Фауста; она воспаряет ввысь, Фауст пытается удержать ее, но в его руках остается только одежда Елены — достаточно ясный символ того, что человеку нового времени дано овладеть только формой античной красоты, но не тем духом, который она облакала.

Третий акт второй части выражает сознание поэтом тщетности попыток возродить античный идеал в современную эпоху. В жизни Фауста и до этого были ошибки, заблуждения, неудачи. К ним принадлежит и печально завершившийся опыт соединения с Еленой. Но сама по себе эта попытка была прекрасной, и Гете воздвиг этим эпизодом памятник не только Байрону, но и веймарскому классицизму.

Гете выразил здесь также идею, составившую раньше пафос «Годов учения Вильгельма Мейстера», — не на путях искусства, а в самой жизни, в практической деятельности можно найти тот абсолют, который придает смысл и ценность человеческому существованию.

На протяжении трех действий перед читателем время от времени появлялись фигуры Фауста и Мефистофеля, но могло показаться, что конфликт между ними исчез. При дворе императора они действовали в со-

гласии, в поисках пути к Елене Фауст помощью Мефистофеля почти не пользовался, при дворе спартанской царицы черт играл скромную роль домоправительницы. Лишь в начале четвертого акта со всей резкостью выдвигается противоположность их стремлений и читателю вспоминается старый спор между господом и Мефистофелем.

Фауст покинул царство прекрасных теней и вернулся на твердую земную почву. В его душе возникает эгегическое настроение. Перед его глазами все еще стоит тот мир красоты, в котором он побывал, вспоминается даже трагически погибшая первая возлюбленная.

Но вот Фауст и Мефистофель останавливаются у каких-то скал, и между ними сразу возникает спор о том, как образовалась Земля. Мефистофель, конечно, стоит на точке зрения противников Гете — вулканистов, Фауст отрицает эту теорию, и Гете дает нам образец своего сарказма. Именно дьявол стоит за вулканистов!

Затем Мефистофель подвергает Фауста тем же искушениям, какими сатана искушал Христа: он предлагает Фаусту богатство, власть, славу, но того ничто не привлекает. У него возникло иное желание. Он некогда увидел прибрежную полосу, жители которой страдали от набегов морских волн. Ему пришла в голову мысль оградить эту землю от моря, отвоевать ее у него для людей. Чтобы осуществить свое намерение, Фауст должен оказать помощь императору, а тот в награду отдаст ему этот нестоящий кусок земли.

Император тем временем попал в беду, ибо продолжал расточать казну на удовольствия и довел страну до полного развала. По словам Мефистофеля:

Несостоятельную власть
В стране сменило безначалье.
Всех стала разделять вражда.
На братьев ополчились братья
И города на города.
Ремесленники бились с знатью
И с мужиками господа.
Шли на мирян войной попы,
И каждый встречный-поперечный
Губил другого из толпы
С жестокостью бесчеловечной.

(2, 377)

Это — не точное историческое описание, а обобщенное изображение революции, и именно Французской.

Чтобы покончить с беспорядком, часть населения выбрала себе другого императора. В результате возникла война между старой и новой властью — опять прозрачный намек на современную Гете историю: монархи феодальной Европы объединились против Наполеона. Ни в коем случае не следует видеть в этих эпизодах прямую аналогию событиям первых пятнадцати лет XIX века, но смысл этих сцен именно таков. Может быть, не случайно победу старой власти обеспечивает своей помощью Мефистофель...

Гете не поскупился дать картину «реставрации» после победы прежнего императора над новым. Торжественно отмечая укрепление своей власти, император оказывает наибольший почет своему полководцу, даруя ему фельдмаршальское звание. Второму приближенному он дает почетный пост главного камергера, выражая уверенность, что тот подаст всем пример полной покорности. По-прежнему доверяя канцлеру правление, император оказывается перед необходимостью уступить вымогателю архиепископу, требующему постройки нового храма (чтобы замолить грех — ведь император победил при помощи сатаны) и домогающемуся, чтобы император в придачу к храму отдал «доход старинный, // Повинности крестьян, налоги, десятину» (2, 404).

Фауст получил от императора участок морского берега. Требуется много труда, чтобы обезопасить его от наводнений и сделать пригодным для жизни. В пятом акте Фауст занят этим делом. Он уже стар, ему сто лет, но духовная энергия его не иссякла. Мефистофель делает вид, что помогает ему, но при всякой возможности извращает замысел Фауста. Это наглядно изображено в эпизоде с Филемоном и Бавкидой — двумя старичками, доживающими свой век на холме, где стоит маяк, не раз спасавший мореплавателей. Это место мешает общему плану, и Фауст отдает Мефистофелю распоряжение выселить стариков.

Тот с радостью берется за это и, встретив сопротивление стариков, приказывает поджечь их жилище, и они гибнут в огне. Фауст узнал об этом, когда уже все было кончено, так же как не мог помешать пиратству Мефистофеля («Начав с двух кораблей в пути, // Вернулись мы на двадцати». — 2, 409).

Немногими штрихами здесь дана противоречивость положения Фауста как властителя, ибо фактически он обладает полнотой власти в местности, которую взялся

преобразить. При осуществлении его благих начинаний вершатся несправедливости и творится зло. Желая добра людям вообще, Фауст становится виновным, во всяком случае морально ответственным, за несчастья и гибель отдельных людей.

Осуществление замысла Фауста длилось долго, он постарел, ослеп, а работа еще не завершена. Но мысль Фауста обгоняет действительность. Ему уже видится далекое будущее, когда его замысел станет реальностью. Ему не столь важно воочию убедиться в воплощении его идеала, сколько знать, что этот идеал им найден. Фаусту больше нечего искать. Он знает! Он достиг цели! Теперь можно успокоиться.

Мефистофелю напрасно кажется, будто он одержал победу. Речь, в которой Фауст подводит итоги своих исканий, свидетельствует о поражении черта:

Вот мысль, которой весь я предан,
Итог всего, что ум скопил.
Лишь тот, кем бой за жизнь изведен,
Жизнь и свободу заслужил.
Так именно, всedневно, ежегодно,
Трудясь, борясь, опасностью шутя,
Пускай живут муж, старец и дитя.
Народ свободный на земле свободной
Увидеть я б хотел в такие дни.
Тогда бы мог воскликнуть я: «Мгновенье!
О, как прекрасно ты, повремени!
Воплощены следы моих борений,
И не сотрутся никогда они». —
И это торжество предвосхищая,
Я высший миг сейчас переживаю.

(2, 423)

Фауст нашел смысл жизни в исканиях, в борьбе, в труде. Такою и была его жизнь. Она состояла из кратких периодов счастья и долгих лет преодоления трудностей. К своим достижениям он шел, неся потери, мучаясь и страдая, терзаемый сомнениями и постоянной неудовлетворенностью. Теперь он видит, что все это было не напрасно. Пусть его замысел еще не осуществлен до конца — он верит, что начатое им будет завершено. Однако трагично, что эту высшую мудрость Фауст обретает лишь на исходе жизни. Поистине трагической иронией проникнуты последние его мгновения. Он слышит стук лопат и думает, будто ведется работа, намеченная им. На самом деле это лемуры, подвластные Мефистофелю, роют Фаусту могилу.

После смерти Фауста Мефистофель, как ему положено по договору, подписанному фаустовской кровью, хочет унести душу умершего в ад. Но тут вмешиваются божественные силы и возносят ее на небо, где ей предстоит встреча с душою Гретхен, простившей своего возлюбленного. Таким образом, если в конце первой части объявлено о «спасении» Маргариты, то в финале второй части происходит оправдание Фауста.

11

Заключительная сцена трагедии перекликается с ее началом, «Прологом на небе». Там в беседе господина с Мефистофелем ставился вопрос о природе человека. Здесь, после того как Фауст прошел весь жизненный путь, дается окончательное решение спора между силами добра и зла. Фауст оправдан, и в его лице оправдано все человечество.

Заключительная сцена («Горные ущелья, лес, скалы, пустыня») является апофеозом. Гете использовал для нее образы христианской мифологии, чтобы аллегорически выразить признание высокой ценности человека при всех свойственных ему ошибках, заблуждениях и проступках. Гете применил широко известную религиозную символику, чтобы сделать общедоступной свою философию, которая по существу была весьма далека от христианского вероучения.

Что Гете руководствовался соображениями художественными, а не религиозными, явствует из его беседы с Эккерманом: «...финал — вознесение спасенной души — сделать было очень нелегко... говоря о сверхчувственном, едва только чаю, я мог бы расплыться в неопределенности, если бы не придавал своим поэтическим озарениям благодетельно ограниченную, четкую форму христианско-церковных образов» (Эк., 440). Добавим: образов той самой церкви, которая так саркастически была обрисована в фигуре архиепископа. Примечательно, что, живя в стране преимущественно протестантской, он воспользовался элементами католического обряда, считая его более эстетичным, что, естественно, вызвало неодобрение протестантского духовенства.

Символические образы финала заимствованы Гете из христианского богословия и учений мистиков. Гете

вывел на сцену фигуры с такими обозначениями: Отец восторженный, Отец углубленный, Отец ангелоподобный; каждый из них представляет определенную ступень духовного очищения, что относится и к другим персонажам финала.

Идеи «Фауста» получают два обобщенных выражения в заключительных стихах, имеющих не религиозный, а философский смысл:

Все быстротечное —
Символ, сравненье.
Цель бесконечная
Здесь в достижение.
Здесь — заповеданность
Истины всей.
Вечная женственность
Тянет нас к ней.

(2, 440)

Недаром эти строки исполняет «мистический хор». Они не просты для понимания. Их глубинный смысл состоит, по-видимому, в том, что все единичное есть лишь отблеск, символ, неточное подобие высшего начала, составляющего основание природы (вспомним образы Матерей). Человек стремится к тому, чтобы уловить трудно улавливаемое, и сложность его задачи определяется тем, что природа проявляет себя в отдельных вещах, сохраняя свою непостижимость в целом (здесь нельзя не вспомнить поэму в прозе «Природа»).

Понятие вечной женственности, завершающее грандиозное художественное построение Гете, вызвало разные толкования. Наиболее естественный путь к пониманию его значения — через образы женщин в самом произведении. Это, во-первых, Маргарита, а за нею — Елена, простая девушка и полубогиня, каждая прекрасная в своем роде. Обе они украсили жизнь Фауста, дали ему испытать высокое чувство любви и восхищения красотой. Ни одна из них не совершенна с точки зрения ханжеской морали, но Гете эту мораль отвергал. Он вывел в финале символические фигуры — хор кающихся грешниц, Великую грешницу, Жену Самаритянскую, Марию Египетскую, — введя в их число «одну из кающихся, прежде называвшуюся Гретхен»; и все это шествие «неправедных», с точки зрения церкви, женщин венчает благословляющая их богоматерь. Здесь те же ступени очищения душ, что и в образах отшельников, только эти женщины не уходили от жиз-

ни, они испытали боль, унижения, страдания, но очистились от житейской скверны. Из всех обликов богومатери Гете избрал покровительницей своих героинь самую светлую, торжествующую мадонну — *Mater gloriosa*. Как и для художников Возрождения, богоматерь для Гете прежде всего — женщина, мать, она здесь воплощение женской чистоты и красоты, заступница за всех грешных, дарительница жизни. Вечно женственное — это любовь, постоянно обновляющая жизнь и возвышающая человека.

Заключительный хор имеет также непосредственное отношение к «Фаусту» как художественному произведению. Он помогает понять метод, которому следовал Гете, создавая свое великое творение. Герой одновременно отдельная личность, человек с определенным характером, и символ всего человечества. Гете воплотил в Фаусте все, что считал существенным для понимания природы человека. Но всякий образ, особенно символ, — лишь более или менее приближенное воплощение жизненного явления. Это относится ко всем образам, встречающимся в «Фаусте».

12

В какой мере приложимо понятие трагедии ко второй части «Фауста»? Ведь финал является оптимистическим хотя бы уже потому, что герой нашел для себя смысл жизни. Но не забудем при этом и того, что каждая из ступеней, по которым Фауст поднимался к своей цели, не только не приносила ему удовлетворения, но вызывала у него новое разочарование, а если были у него счастливые мгновения, то и они полного счастья ему не дали. Цель жизни Фауст нашел лишь тогда, когда потерял силы для продолжения деятельности и только сознание еще жило в его одряхлевшем теле.

Если весь путь героя является трагическим, это не означает, однако, что жизнь его была пустой или бесплодной. Гете было глубоко чуждо мещанское представление о счастье как о личном благополучии, материальных благах и уюте, покупаемом ценой отказа от благородных идеалов. Фауст не желал себе такого счастья. Он мучился, страдал, но жизнь его была полноценной, ибо требовала от него напряжения всех душевных сил,

и он щедро отдавал их науке, любви, служению красоте, труду на благо других.

В быту трагическое понимают как ужасное и непоправимое бедствие. В искусстве оно означает другое. Трагедия изображает события значительные, содержащие глубокий смысл для всех людей, она выводит характеры человеческие и вместе с тем возвышенные, изображает трудности и противоречия жизни. В испытаниях, выпавших на долю трагических героев, обнаруживается не только страдание, но величие и красота человека. Такою и является трагедия Фауста. При этом, по мнению Гете, для завершения трагедии необходимо искупление и конечное примирение. Именно таков финал творения Гете.

Невозможно исчерпать все богатство идей «Фауста». Об этом произведении написаны книги, в них предложены толкования характеров и событий трагедии, далеко не всегда совпадающие друг с другом. Это естественно, ибо вопросы, поднятые Гете, не поддаются простому и однозначному решению. Но общий смысл «Фауста» как прекрасной драматической поэмы о трагических противоречиях жизни едва ли может вызвать сомнения. Гете смотрел на человека и на мир глазами художника, любящего жизнь, красочно воспроизводящего ее многообразие. Его «Фауст» — величественный гимн творческим силам Человека, проникнутый глубоким убеждением в торжестве лучших начал жизни.

Заключение

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ УНИВЕРСАЛИЗМ ГЕТЕ

1

На долгом творческом пути Гете пришлось столкнуться с разными идейными и художественными направлениями, испытать на себе их влияние, самому формулировать новые эстетические принципы и оказывать влияние на других, а также вести литературную борьбу с враждебными течениями.

В молодые годы Гете застал позднее немецкое барокко и не очень яркое немецкое рококо. Он рос в пору позднего немецкого классицизма и был современником расцвета просветительского реализма. Эти направления возникли до начала его деятельности и слабо отразились в его творчестве. Но в двадцать с небольшим лет он сам стал вождем нового литературного движения — «бури и натиска». Затем наступила пора веймарского классицизма, создателями которого были он и Шиллер. При жизни Гете в близком его окружении в Иене возник романтизм, давший толчок расцвету этого направления в немецкой литературе первой трети XIX века.

Менялось время, сходили со сцены одни литературные направления, возникали другие и тоже уступали место новым веяниям. Можно ли сказать, что Гете стоял твердо и непоколебимо на одной и той же позиции, как, например, до него Вольтер, последовательный просветитель и классицист? Нет, Гете пережил столько трансформаций, как никто из его современников. Все перечисленные литературные направления получили больший или меньший отзвук в его творчестве. На нем одном можно изучить типичные черты всех литературных школ эпохи.

Гете-писатель многолик. Что общего между такими произведениями, как написанный в вольной шекспировской манере «Гец фон Берлихинген» и подчиненная строжайшим единствам классическая «Ифигения в Тавриде», чувствительный роман о Вертере и рассудительные «Годы странствий Вильгельма Мейстера», страстная «Песнь странника в бурю» и умиротворенные «Римские элегии»? В какие рамки можно уложить «Фауста», где есть и штюрмерский бунт, и классическая гармоничность? На каком стержне держатся картины бюргерского быта, средневековые легенды с их фантастикой и чертовщиной, философские раздумья в стихах, античные мифы с их всеобъемлющей символикой и языческим взглядом на жизнь, гедонистический скепсис и жизнелюбие восточного мудреца, мистическое чувство органического единства мировой жизни? Тщетно подбирать для Гете определение среди привычных литературных терминов — классицизм, романтизм, реализм. Ни в одно из этих понятий многообразие созданного великим поэтом не укладывается. Гете не принадлежал до конца и в полной мере ни одному из этих направлений. Он был и оставался неповторимым всеобъемлющим художником, исчерпавшим выразительные средства всех направлений искусства своего времени, полнее других выразившим все свежие духовные веяния эпохи, подчинив их главному — вере в творческие возможности человека и в его способность к совершенствованию себя и окружающей жизни.

Общий характер творчества Гете можно определить как художественный универсализм. В произведениях Гете встречаются черты барокко, рококо, классицизма, сентиментализма, реализма, романтизма. Было бы неправомерно возвести один из этих стилей в художественную норму всего творчества великого поэта.

Больше того. Даже в отдельные периоды, которые стало привычно обозначать определенными терминами, творчество Гете не было единообразным. Первая стадия зрелого творчества Гете прошла под знаком «бури и натиска». Это общественно-литературное движение было сложным. Оно родственно, если не идентично, сентиментализму. Многими сторонами оно еще связано с просветительством, но в чем-то уже предвосхищает романтизм. Все это отражено в произведениях молодого Гете. В них есть и антифеодальный пафос, и предромантическое любование средневековой стариной; есть

тяготение к народности в ее первозданном виде и утонченная чувствительность людей цивилизованного общества, титанизм и интерес к «среднему» человеку. Антифеодалная идейная доминанта свойственна всем произведениям этого периода, но об эстетической цельности, художественном единстве произведений первой половины 1770-х годов и речи быть не может. Правда, такое художественное разноголосье одного и того же поэта объясняется тем, что его эстетическая программа допускает полную свободу.

Но вот перед нами Гете-классик, вырабатывающий совместно с Шиллером четкую эстетическую программу. Между 1794 и 1805 годами появляются социальная драма «Мятежные», «Разговоры немецких беженцев», сочетающие романтику и реализм, имитация античного эпоса «Ахиллеида», историческая драма в манере классицизма «Внебрачная дочь», эпическая поэма из современного немецкого быта, написанная гекзаметром, — «Герман и Доротея», романтические баллады «Коринфская невеста», «Бог и баядера», «Ученик чародея», «Крысолов». В эти годы Гете приступает к завершению первой части «Фауста», создает воспитательный роман из немецкой жизни XVIII века «Годы учения Вильгельма Мейстера» и переводит классические просветительские трагедии Вольтера «Танкред» и «Магомет». Кто возьмется найти всем этим произведениям единый стильовой «знаменатель»?

Пробовали подвести все творчество Гете под понятие реализма, подразумевая, что произведения великого писателя выражают глубокие истины о жизни. Что он в самом деле стремился художественно выявить главное и сокровенное в жизненных явлениях, не подлежит сомнению. Но слишком часто понятием реализма пользовались для того, чтобы обозначать им просто все прекрасное, созданное великими художниками. Советское литературоведение давно уже признает, что не только реализм способен создать эстетически полноценные произведения, по-своему отражающие существенные стороны действительности.

У Гете есть произведения, строй которых позволяет говорить о наличии в них реализма. Мы ощущаем жизненную правдивость сцен из рыцарских времен в «Геце фон Берлихингене», покоряющую точность и глубину изображения чувств Вертера, несомненную истинность политических диалогов и народных сцен в «Эгмонте»,

верное воспроизведение актерской среды в «Театральном призвании» и «Годах учения Вильгельма Мейстера», бытовую достоверность студенческой пирушки в погребке Ауэрбаха, истинность всей гаммы переживаний Гретхен. Это и многое другое неизменно обнаруживает жизненные корни творчества Гете.

Но этим никогда не исчерпывается ни одно из творений поэта. Неожиданные финалы «Геца» и «Эгмонта» выходят за рамки реализма. Читая «Страдания юного Вертера», нельзя не ощутить космического фона, поднимающего роман над уровнем бытового и психологического реализма XVIII века. Точно так же философская проблематика возвышает «Годы учения Вильгельма Мейстера» даже над высоким идейным уровнем, заданным самим жанром воспитательного романа. О космической масштабности «Фауста» и говорить не приходится. Если уже в период «бури и натиска» Гете выходил за рамки просветительского реализма в высокие просторы идеального, то, начиная с веймарских лет, возвышение над бытовой правдой повседневности стало основой всего его творчества. Высоко ценя Филдинга, Голдсмита, Стерна, Гете ушел от канонов реализма XVIII века.

Связь Гете с его временем была весьма своеобразной и в силу незрелости социальных условий Германии. Англия уже твердо стояла на пути капиталистического развития, Франция через революцию совершила скачок, сломив феодальный строй. В Германии развитие буржуазных элементов находилось еще на низкой стадии. Гете чувствовал, понимал, что необходим прогресс в социальных установлениях, желал, чтобы Германия вырвалась из-под пяты феодализма. Он видел признаки того, что и в Германии старый мир раньше или позже разрушится, но, живя в переходное время, не мог во всей полноте постигнуть реальность формирующегося буржуазного общества, которое окончательно сложилось уже после его смерти, когда и стало возможным появление таких реалистов, как Стендаль и Бальзак, Диккенс и Теккереи.

В «Страданиях юного Вертера» четко выявлены основы феодально-сословного общества Германии XVIII века. Они отражены и в «Годах учения Вильгельма Мейстера», но в целом диалогия о судьбе этого героя, а также «Избирательное сродство» — романы о людях, живущих в таком строе жизни, который уже выходит

за рамки существовавших тогда в Германии социальных условий. Наряду с реальными чертами в этих произведениях есть явная идеализация и утопизм.

Гете уже не был реалистом в духе XVIII века и еще не мог стать реалистом в духе XIX века в силу отсталости общественного развития Германии. Он, однако, был движим стремлением преодолеть неблагоприятные условия, окружавшие его. Так как реальность не могла служить опорой для гуманизма Гете, он склонялся к идеальному, творческим воображением преодолевая убогость немецкой действительности. В этом была сила, а не слабость Гете; идеальность и утопические мотивы его творчества имели в тех условиях прогрессивное, хотя и исторически ограниченное, значение.

2

Модернизировать Гете, находить и приписывать ему более поздние эстетические понятия — значит не приблизиться к нему, а отдалиться. Он жил в эпоху, когда теоретическая мысль достигла большого развития и существовали эстетика и теория литературы. Он и сам оставил объемистый том статей о литературе и искусстве. Гете и Шиллер в переписке обсуждали вопросы литературного творчества в общетеоретическом плане и в практическом, до мельчайших деталей и тонкостей. А что сказать о записях бесед Гете, сделанных Эккерманом, — этой энциклопедии мыслей об искусстве?!

Гете был теоретически мыслящим художником. Правда, в его время пользовались иными понятиями, чем в XIX и XX веках. В его эпоху основой построений эстетики были два емких понятия: природа и искусство. С годами взгляды Гете на поэтическое творчество менялись, и притом весьма радикально. Но был один пункт, который в эстетике Гете оставался неизменным: природа и искусство никогда не отождествлялись; Гете всегда отвергал принцип «подражания природе». Так было даже в период «бури и натиска», когда возврат к природе был провозглашен центральным принципом мировоззрения и творчества. Приблизиться к природе, быть заодно с ней, наконец, просто самому быть природой, то есть естественным человеком, составляло общественно-нравственный, но не эстетический принцип молодого Гете.

Как творческая личность человек не равнозначен природе, не тождествен ей. Споря с И.-Г. Зульцером, сторонником традиционной эстетики «подражания природе», молодой Гете писал в 1772 году: «В природе мы видим силу, которая поглощает другие силы; ничто не постоянно, все преходяще; тысячи завязей растантываются и тысячи новых рождаются каждое мгновение; эта сила велика и многозначна; бесконечно прекрасна и уродлива, добра и зла; все в ней существует на равных правах. *А искусство как раз и есть прямая ей противоположность*; оно возникает из усилий индивидуума, сопротивляющегося разрушительной силе целого. Уже животное оберегает себя с помощью инстинктивного стремления к искусству; а человек во все эпохи укрепляет себя, чтобы сопротивляться природе, чтобы избегать тысяч исходящих от нее бедствий и в полной мере наслаждаться ее благами, пока наконец человеку не удастся замкнуть круговорот своих истинных и искусственных потребностей в некоем замке и насколько лишь возможно удержать за его стеклянными стенами все рассеянные части красоты и счастья...»¹

Природе противостоит творческая сила гения, считал Гете-штюрмер. Но если природа порождает гения, то его дух независим; опираясь на природу, он творит свое, созревшее в его душе. Таким гением был строитель Страсбургского собора Эрвин фон Штейнбах, такими были Шекспир и Рембрандт. «Человек по природе своей созидатель» (10, 13), — гордо заявляет молодой Гете. Он называет Шекспира новым Прометеем, самостоятельно создающим людей, и притом «в колоссальных масштабах» (10, 264), то есть непохожих на «среднего человека» просветительских реалистов.

Когда в мировоззрении и эстетических взглядах Гете произошел перелом, приведший его к веймарскому классицизму, он сохранил убеждение о противоположности природы и искусства. Оно получило даже более решительное выражение в статье «Простое подражание природе, манера, стиль» (1789), где Гете прямо объявляет подражание природе низшей ступенью искусства, а во «Введении в «Прописи»» (1798) категорически утверждает: «Природа отделена от искусства огромной пропастью... Все, что мы видим вокруг себя, — только сырой материал... Художник должен быть наде-

¹ Гете И.-В. Об искусстве, с. 75—76. Курсив мой. — А. А.

лен одинаковым умением проникать как в глубь вещей, так и в глубь своего собственного духа и создавать в своих произведениях нечто не легко и не поверхностно действующее, но, соревнуясь с природой, творить нечто духовно органическое, придавая своему произведению такое содержание, такую форму, чтобы оно казалось одновременно естественным и сверхъестественным» (10, 35).

Искусство призвано постигать истины жизни, но путь к ним не прост и, во всяком случае, не определяется воспроизведением внешних черт действительности. «Подлинный художник, диктующий законы искусству, стремится к художественной правде, тот же, который не подозревает об этих законах и следует только слепому влечению, стремится к натуральности; первый возносит искусство на его вершину, второй — низводит на самую низшую ступень» (10, 41).

Так же как в свое время Гете почувствовал несоответствие программы «бури и натиска» действительности, так убедился он затем и в утопичности веймарского классицизма. Ища новые пути, он остается верен убеждению в нетождественности природы и искусства, отрицает прямое соотнесение художественного образа с действительностью.

Гете не считал своей задачей натуральность художественного изображения. Произведение искусства — высокое создание духа, и простой житейский подход к изображаемым лицам и обстоятельствам принижает их идейный смысл. То, что кажется в произведении правдой, достигается не копированием действительности, а творческим преображением ее в результате осмысления явлений жизни. Для понимания взглядов Гете исключительно важное значение имеет его трактовка пейзажа на одной гравюре Рубенса. Когда Гете показал ее Эккерману, тот наивно воскликнул: «Рубенс, конечно же, писал этот пейзаж с натуры».

«Я уверен, что нет, — ответил Гете, — такие законченные картины в природе не встречаются, эта композиция — плод поэтического изображения художника. Великий Рубенс обладал столь необыкновенной памятью, что всю природу носил, так сказать, в себе, и любая ее подробность постоянно была к его услугам. Отсюда правдивость целого и отдельных деталей, заставляющая нас думать, что мы видим точнейшую копию природы».

Правдоподобие великих творений искусства кажущееся. И Гете продемонстрировал это на примере той же гравюры. Он обратил внимание Эккермана на то, что пейзаж, созданный Рубенсом, имел двойное освещение: в одном месте тени падали справа, в другом — слева. Эккерман был поражен, когда Гете указал ему на вольность художника, и возмутился: «Но ведь это же противостоит природе!»

«То-то и оно, — усмехнувшись, сказал Гете. — Здесь Рубенс выказал все свое величие. Его свободный дух, воспарив *над* природой, преобразил ее сообразно своим высшим целям. Двойной свет — это, конечно, насилие над природой, и мы вправе утверждать, что он противостоит природе. Но если художник и пошел против природы, то я вам отвечу: он над ней возвысился, и добавлю: это смелый прием, которым гениальный мастер доказал, что искусство не безусловно подчинено природной необходимости, а имеет собственные законы.

Художник, — продолжал он, — конечно, должен точно и благоговейно воспроизводить детали природы, он не вправе произвольно изменять строение костяка, расположение сухожилий и мускулов того или иного животного, тем самым нарушая присущую ему характерность, это было бы уже надругательством над природой. Однако в высокой сфере творческого созидания, благодаря которому картина только и становится картиной в точном смысле этого слова, руки у него развязаны, здесь ему *дозволено даже отступление от правды*, что Рубенс и сделал, когда писал этот ландшафт с двойным светом.

У художника двойственные отношения с природой: он ее господин и он же ее раб. Раб — поскольку ему приходится действовать земными средствами, чтобы быть понятым, и господин — поскольку эти земные средства он подчиняет и ставит на службу своим высоким замыслам.

Художник являет миру целое. Но это целое не заготовлено для него природой, оно плод собственного его духа, или, если хотите, оплодотворяющего дыхания господа» (Эк., 523—524).

В высказываниях разных лет — 1771, 1772, 1789, 1798, 1827 годов — с разными оттенками повторяется одно и то же: нельзя смешивать природу с искусством, искусство возвышается над природой, дает более совер-

шенное видение ее. У подлинного художника отклонение от натуральности есть не искажение действительности, а средство более глубокого воплощения ее, выражения художественной истины о жизни. Ярчайший пример этого — «Фауст» Гете. Драматическая поэма Гете содержит глубочайшие откровения о жизни, но сама жизнь в своем непосредственном виде предстает лишь в отдельных эпизодах и частностях, но и они значительны не столько своим правдоподобием, сколько символическим смыслом. В целом же великое творение Гете — плод необыкновенно смелой художественной фантазии, включающей и некоторые черты реальности, но не являющейся слепком с нее.

«Фауст» — крайний пример того возвышения над действительным миром, которое свойственно Гете. В своих произведениях он создает другой мир, в котором действуют не законы повседневности, а законы искусства. Эти последние отнюдь не произвольны, в них художественно воплощены реальные закономерности. Так создается художественное, а не логически обоснованное или эмпирически доказуемое воплощение определенного видения жизни. Надо отказаться от привычных критериев прямого сопоставления того, что изображено писателем, с известными нам фактами действительности, иначе мы лишим себя возможности понять своеобразие Гете.

Гете много размышлял о том, какое направление придать своему творчеству. Высказывания поэта очень помогают понять природу его искусства, и мы дополним приведенные выше мысли Гете.

Гете посвятил специальную статью вопросу «О правде и правдоподобии в искусстве» (1798). Внешнее сходство с действительностью того, что изображено в произведении, еще отнюдь не является доказательством его жизненной правдивости. Есть явления искусства, лишенные правдоподобия, например опера, но, говорит Гете: «...можем ли мы отрицать в ней внутреннюю правдивость, проистекающую от завершенности произведения искусства?» (10, 61). По Гете, искусство автономно, имеет свои внутренние законы, позволяющие, не воспроизводя действительность в ее подлинном виде, тем не менее наводить на мысли о жизни и открывать ее существенные стороны. «Совершенное произведение искусства, — утверждает Гете, — это произведение человеческого духа и в этом смысле произведение

природы. Но так как в нем сведены воедино объекты, обычно рассеянные по миру, и даже все пошлое изображается в его подлинной значимости и достоинстве, то оно стоит над природой» (10, 62—63). Знакомую нам мысль Гете в комментарии к «Опыту о живописи» Дидро развивал так: совершенное искусство «даже на самой высшей своей вершине отнюдь не претендует на живую, производящую и воспроизводящую реальность, а ухватывает природу в самой достойной точке ее проявлений, перенимает у нее красоту пропорций с тем, чтобы уже от себя приписать их природе» (10, 121).

Хотя речь идет здесь о живописи, утверждение Гете имеет значение для искусства в целом, как и следующее его важное высказывание: «Природа творит словно бы ради себя самой, художник творит как человек и ради человека. Из всего, что нам предлагает природа, мы лишь скудно отбираем то, что нам желанно и может быть воспринято в нашей жизни. Все, что художник приносит человеку, должно быть доступно восприятию наших чувств, должно возбуждать и привлекать, потребляться и удовлетворять, должно питать наш разум, образовывать его и возвышать. Таким образом, художник, благодарный природе, которая породила его самого, дарит ей взамен новую, вторую природу, но созданную чувствами и мыслями, совершенную по-человечески» (10, 121).

Было бы ошибкой предположить, что сказанное здесь подразумевает, с одной стороны, активное воздействие художника и, с другой, пассивное восприятие зрителя или читателя. Воспринимающий явления искусства должен обладать определенным уровнем эстетического развития. Искусство, как мы только что слышали от Гете, воспитывает вкус и художественные понятия, но художественный процесс состоит во взаимодействии творца и зрителя. Произведение, пишет Гете, «поддается восприятию только духа, зачатого и развившегося в гармонии, а тот, в свою очередь, находит в произведении нечто прекрасное, законченное в себе и вполне соответствующее его природе. Заурядный любитель не имеет об этом понятия и относится к произведению искусства как к вещи, продающейся на рынке, но подлинный любитель видит не только правду изображаемого, но также превосходство художественного отбора, духовную ценность воссоединенного, надземность малого мирка искусства; он чувствует по-

требность возвыситься до художника, чтобы полностью насладиться произведением, чувствует, что должен покончить с рассеянной жизнью, зажить одной жизнью с произведением искусства, снова и снова созерцать его и тем самым вступить в более возвышенное существование» (10, 63).

Чтобы заключить рассмотрение эстетики Гете, приведем еще одно показательное суждение, суммирующее его позицию. Беседуя с Эккерманом о французском живописце Клоде Лоррене, Гете сказал: «Здесь перед нами совершенный человек, он умел не только мыслить, но и воспринимать прекрасное, в душе же его всякий раз рождался мир, редко встречающийся в действительной жизни. Его картины проникнуты высшей правдой, но правдоподобия в них нет. Клод Лоррен до мельчайших подробностей изучил и знал реальный мир, однако его знание было для него лишь средством выражения прекрасного мира своей души. Подлинно идеальное и состоит в умении так использовать реальные средства, чтобы сотворенная художником правда создавала иллюзию действительно существующего» (Эк., 320).

Художественное произведение, по мнению Гете, должно не столько изображать, сколько *выражать* сущность явлений жизни в наглядных образах. Искусство такого рода становится второй реальностью, которая более точно выражает смысл, идею жизни, чем ее отдельные эмпирические проявления, уловленные пером или кистью.

Эта особенность немецкой классической литературы как искусства идеального была предопределена теми же условиями, которые составили почву идеализма классической немецкой философии, развивавшейся одновременно с творчеством Гете и Шиллера. Отсутствие реальных предпосылок для хотя бы частичного преобразования прогнившего социального строя, не говоря уже о прямом его ниспровержении, толкало писателей, как и мыслителей, к умозрительности. Это отнюдь не означало отрыва от действительности и ее насущных проблем. Творчество обоих великих писателей было глубоко актуальным. Однако их реакция на запросы дня получала выражение не в сюжетах, почерпнутых из современности. Так, проблема революции неотступно оставалась злободневной для той эпохи. Но Германии не довелось во времена Гете и Шиллера пережить

социально-политическую революцию наподобие французской. Тем не менее оба поэта «разыграли» различные варианты революции в своей драматургии — «Гец фон Берлихинген», «Эгмонт», «Мятежные», «Внебрачная дочь» Гете, «Разбойники», «Заговор Фиеско», «Валленштейн», «Вильгельм Телль» Шиллера. Правда, и это весьма показательно для немецких условий, то были преимущественно драмы *несовершившихся* революций.

3

В произведениях Гете мало бытовой правды. Если она и встречается, то лишь в качестве фона главного действия, которое разыгрывается в сфере высоких чувств и мыслей. Главное у Гете — выражение глубин духовной жизни. Мифическая Ифигения, средневековый рыцарь Гец, поэт Возрождения Тассо, молодые немецкие бюргеры Вертер и Мейстер, как и самый всеобъемлющий образ из числа созданных Гете — Фауст, — все значительны своими душевными качествами, богатством духовной жизни.

Идея величия человека вдохновляла Гете на протяжении всей его творческой деятельности. Еще не утвердилась в полной мере нивелировка личности буржуазным обществом, а Гете предчувствует ее и противостоит ей. Гете — художник эпохи, еще сохраняющей веру в героическое начало, поэтому у него среда и обстоятельства еще не являются решающими в формировании личности. Личность сама активнейшая сила. От человека зависит, быть таким или иным.

На склоне лет Гете сетовал на то, что в тогдашней литературе отсутствовали сильные и мужественные характеры. «До сих пор человечество верило в героический дух Лукреции, Муция Сцеволы, и эта вера согревала и воодушевляла его, — говорил он Эккерману. — Но теперь появилась историческая критика, которая утверждает, что этих людей никогда не было, что они не более как фикция, легенда, порожденная высоким патриотизмом римлян. А на что, спрашивается, нам такая убогая правда! Если уж у римлян доставало ума их придумать, то надо бы и нам иметь его настолько, чтобы им верить» (Эк., 165).

Здесь пора вспомнить об антиномии реалиста и идеалиста, выдвинутой Шиллером в его статье «О на-

ивной и сентиментальной поэзии». Противоположность этих двух типов не раз была художественно воплощена Гете: Вертер и Альберт, Эгмонт и принц Оранский, Тассо и Антонио, Вильгельм Мейстер и Вернер, наконец, Фауст и Мефистофель. На чьей стороне симпатии Гете, не приходится доказывать. Гете ближе и понятнее «идеалист» в шиллеровском понимании, то есть человек, «черпающий свои познания и главные идеи из самого себя и из чистого разума»¹.

Гете изображал людей, движимых идеальными — и идейными побуждениями. Его отрицательные персонажи — всегда тоже последователи принципа, пусть бесчеловечного, но основанного на глубоком убеждении, как герцог Альба или Мефистофель. Однако главное у Гете — изображение человека в его наивысшем положительном проявлении, что отнюдь не исключает, а скорее делает неизбежной его трагическую судьбу если не всегда, то чаще всего.

Гете — художник идеальной человечности, но не в том смысле, что каждый из его героев безупречен. Все они люди, и ничто человеческое им не чуждо. Каждый из них воплощает одно из прекраснейших стремлений — милосердие и способность умиротворять взволнованные страстями души, как Ифигения; мужественную и действенную любовь к свободе, как Гец и Эгмонт; жажду духовной свободы для творчества, как Тассо; стремление к самоусовершенствованию и деятельности на пользу человечеству, как Вильгельм Мейстер; силу бесконечной любви, как Вертер и Гретхен; безудержное стремление постигнуть истину и смысл жизни.

Гете с не меньшей ясностью видит и зло жизни. Художник идеального, он и отрицательным явлениям придает эстетически приемлемое обличье, что ярче всего проявилось, конечно, в образе Мефистофеля. У Гете есть отрицательные, но нет отвратительных персонажей.

Прекрасное, доброе, человеческое предстает у Гете не столько в борьбе с внешним злом, сколько в глубоких внутренних конфликтах личности. Преодоление слабости, чувства неполноценности, достижение более высокого нравственного состояния — такова цель каждого. Не всяким она достигается. Драмы и романы Ге-

¹ Шиллер Ф. Собр. соч., т. 6, с. 486.

те — это история человеческих характеров, способных или неспособных преодолеть неблагоприятные жизненные обстоятельства. Гете верил и других стремился убедить, что человек сам господин своей судьбы. Отсюда то огромное значение, которое он придавал идее воспитания, особенно в произведениях зрелых и поздних лет. Воспитание характера и эстетическое развитие человека — два краеугольных камня мировоззрения и творчества Гете.

4

Гете был современником двух великих эпох европейской духовной культуры — просветительства и романтизма. Его отношение к ним было сложным и противоречивым. Он воспринял великие освободительные идеи Просвещения, его веру в человека и в социальный прогресс, но чуждался крайностей рационализма и отвергал механистический материализм XVIII века. Еще до того, как итоги буржуазной революции обнаружили иллюзорность многих просветительских построений о человеке и обществе, Гете пришел к более сложному, диалектическому пониманию жизни, что получило воплощение в созданных им характерах, и больше всего, конечно, в Фаусте. Идеалам просветительства Гете оставался верен и тогда, когда по всей Европе распространилась отрицательная реакция на французскую буржуазную революцию.

Более сложный взгляд на человеческую натуру, выявление свойственных ей противоречий, борьба разума и чувства, долга и страсти, утверждение личности, склонность к интуитивизму, отрицание рационализма как единственного мерила жизненных явлений — все это у Гете подготовило почву для идеологии и эстетики романтизма. С философией романтизма Гете объединила идея органического единства мировой жизни. Гете задолго до романтиков обратился к средневековым истокам немецкой культуры, к народному творчеству, возродил фантазию и сказочность. Не случайно поэтому романтики в период зарождения их нового направления опирались на Гете, видели в нем предтечу и союзника. Но пути их разошлись, в первую очередь из-за идейных разногласий, о чем уже выше была речь. Главное расхождение между ним и романтиками коре-

нилось в понимании природы человека. У молодого Гете, вероятно, было бы больше общего с романтиками. Но они появились, когда Гете выдвинул свой идеал самодисциплины, сосредоточения человека на важных жизненных целях, что составляло сущность провозглашенного им «отречения». Мог ли он примириться с новым взрывом анархического индивидуализма, уже преодоленного им задолго до этого?

Теоретически Гете в последние годы жизни защищает принципы классики от романтиков. Но — и это далеко не единственное противоречие его мировоззрения и творчества — как художник он все более отходит от принципов веймарского классицизма.

Внешние элементы романтики в изобилии встречаются в разные периоды творчества Гете, в том числе в позднюю пору. Но романтиком в духе наиболее одаренных своих современников он стать не мог. Гете был шире и многограннее своих сверстников в период «бури и натиска»; как ни старался Шиллер, Гете не уместился на прокрустовом ложе веймарского классицизма; Гете не мог примкнуть и к романтизму как идейному направлению, он был шире любого из романтиков. Их проповедь индивидуализма сочеталась со своего рода пораженчеством, признанием победы буржуазного мира над личностью, даже самой одаренной. Гете всем своим творчеством утверждал победу человека над неблагоприятными жизненными обстоятельствами.

5

Итак, Гете невозможно подвести под ту или иную ограничительную литературоведческую категорию.

Является ли Гете исключением? В свою эпоху — да. Шиллер, который тоже пережил эволюцию от «бури и натиска» к веймарскому классицизму, художник гораздо более единообразный. Говоря попросту, Шиллер узнается повсюду. Направление его пафоса меняется, трансформируется стилистика шиллеровской риторики, усложняются характеры, но Карл Моор — родной брат Макса Пикколомини, а Франц Моор в близком родстве с Октавио Пикколомини. И разве Фиеско не предвещает Валленштейна?

Каждый из романтиков тоже, в общем, единообразен. Тик, Клейст, Гофман написали много произведе-

ний. Но у каждого свой стиль, своя манера, и, прочитав два-три произведения, мы уже знаем типичные черты творчества каждого.

Но Гете — не исключение в ряду величайших писателей мира. Так же многообразны Шекспир и Сервантес. Они такие же универсальные художники, в творчестве которых воплотилось все художественное движение их эпохи. Более того, как и у Гете, у них есть многое, чего не найти у самых одаренных из их современников.

Здесь естественно возникает вопрос: а как же Толстой, Достоевский? Разве они менее всеобъемлющи, чем Шекспир или Гете?

Ответ, который дает история литературы, заключается в том, что есть эпохи художественного развития, благоприятствующие универсальности. Таким было Возрождение и такою была другая революционная эпоха — конец XVIII — начало XIX века. В мировом масштабе Гете не был одинок. Россия дала в ту же эпоху другого универсального художника — Пушкина. Из всех выдающихся современников Гете в Западной Европе ни Гюго, ни Байрон, ни Гофман не были в такой мере всеобъемлющими *как художники*, у каждого из них был определенный творческий почерк, четкий литературный стиль, легко узнаваемая манера.

Эпохи более определенного, более концентрированного стиля чаще встречаются в истории литературы и искусства. Классицизм XVII—XVIII веков дает яркий пример этого. Романтизм, при всех индивидуальных различиях между его творцами, тоже представляет собой явление, поддающееся категоризации. И то же надо сказать о реализме XIX века. При всех различиях, которые есть между такими своеобразными художниками, как Толстой и Достоевский, творчество их обоих представляет собой высшую точку реализма XIX века, и оно вообще — самое полное, наиболее совершенное воплощение всего, что понимается под реализмом. Более высокого проявления реализма как литературного искусства мир не знает.

Если одни великие писатели были универсальны по богатству художественных форм, примененных ими в своем творчестве, а другие более привержены одному направлению или стилю, то это не дает основания для эстетического возвышения одних и принижения других. Автор «Севастопольских рассказов» легко узнает-

ся в «Воскресении» — это один и тот же художник, почерк которого не меняется, он лишь совершенствуется. В пределах одного стиля, одной творческой манеры он с не меньшей виртуозностью, чем художники, пользовавшиеся разными формами искусства, сумел создать столь же всеобъемлющую картину жизни. Сила и прелесть искусства, в числе прочего, состоит и в том, что оно располагает огромным арсеналом художественных средств. Социально-исторические и культурно-идеологические условия определяют то, что можно называть центробежными и центростремительными направлениями в искусстве, единообразие и многообразие художественного почерка гения.

Гете был, по справедливому определению Гейне, «величайшим художником» в немецкой литературе¹. Его творческий путь — это история разнообразных художественных достижений, явившихся результатом неустанных исканий и смелых экспериментов.

В истории литературы бывают периоды, когда наряду с социальной, нравственной и идеологической проблематикой, лежащей в основе искусства, на первый план выходят вопросы эстетические и художественные. Для того чтобы стать подлинно народным и национальным, искусство должно обрести себя как таковое, быть не просто средством отражения действительности и проводником идей о жизни, а стать эстетически действенной силой.

Красота для Гете не абстракция, не самоценные художественные формы, а живое понятие, непосредственно связанное с человеком, его духовным миром, разумом и чувствами. Эстетический идеал Гете — не застывшая красота, а процесс взаимодействия сознания, чувства и творчества.

Гете утверждал взаимосвязь различных моментов духовного процесса, содержащего переходы от реального к идеальному и возвышенному, от общего к индивидуально характерному; красота играет важную роль, ибо она придает всему тот чувственный элемент, который сближает художественно запечатленный объект, то или иное жизненное явление с субъектом, воспринимающим его, возбуждая эмоции радости, делая интимно близкими героев и их переживания, вызывая наслаждение от созерцания красоты.

¹ Гейне Г. Собр. соч., т. 6. М., 1958, с. 177.

Художественный идеал Гете имел два главных источника — национальную немецкую традицию и наследие классической античности. Они предстают у него то обособленно, то в разнообразных сочетаниях (например, средневековый сюжет о Рейнеке-лисе, рассказанный греческим гекзаметром). Традиционным художественным формам Гете дал новую жизнь. Со временем творческий дух Гете еще более расширил художественные возможности национальной и даже европейской художественной культуры, освоив элементы восточной поэзии.

6

Творчество Гете обусловлено его временем. Созданное им несет неизгладимую печать эпохи, в которую он жил. Естественно поэтому, что очень многое отделяет нас от него.

Кардинально изменились общественные условия, грандиозный прогресс произошел в науке, технике, производстве. Одна за другой возникали новые философские системы, из числа которых выделяется великое учение марксизма. Претерпело ряд трансформаций искусство, обогатившее духовную культуру замечательными творениями, среди которых в литературе вершинными стали реалистические произведения Л. Толстого и Ф. Достоевского.

Ужасы двух мировых войн XX века затмили трагический опыт эпохи буржуазной революции и наполеоновских войн. Социалистическая революция положила начало еще более коренным общественным изменениям, чем те, которые произошли на рубеже XVIII—XIX веков. Но если, с одной стороны, перед человечеством открылись перспективы решения вековых противоречий классового общества, то, с другой, мир оказался перед угрозой ядерной катастрофы, способной уничтожить все живое.

В порожденной бурным и тревожным характером нашего времени атмосфере совсем не праздным является вопрос: нужен ли Гете сегодня?

Мне не раз доводилось встречаться с культурными людьми, находившими, что Гете — при всем почтении к нему как к классику — устарел, скучен, холоден. Это отнюдь не каприз вкуса. Острота противоречий совре-

менной жизни, ее диссонансы, отражающиеся в идейных и художественных исканиях XX столетия, резко контрастируют с гармонией в жизни и искусстве, которую стремился утвердить Гете. Мы знаем, что он запечатлел жизненные противоречия, но столь же верно, что он стремился если не примирить их, то сгладить, эстетически «гармонизировать».

Хотя легенда об «олимпийстве» Гете опровергнута и нет сомнений, что он отнюдь не был безразличен к острейшим проблемам своего времени, в целом духовный строй многих его шедевров, по сравнению с волнениями и тревогой людей XX века, может казаться воплощением покоя и уравновешенности.

В современном мире идет борьба идеологий, борьба за умы и души. Защита устоев классового общества, утверждение социального, расового и национального неравенства, милитаризм открыто противостоят принципам человечности. В борьбе против откровенных или хитроумно прикрытых построений реакционной идеологии одной из опор является великая традиция гуманизма. В ней одно из первых мест принадлежит Гете.

Вживаясь в духовный мир его героев, в ситуации и конфликты, в которых они действуют, разум и чувство постигают высокое значение вечных человеческих ценностей. Произведения Гете проникнуты жаждой истины, стремлением к совершенству, преклонением перед прекрасным, подлинным благородством. Гете стремится возвысить людей, пробуждать активное отношение к жизни, учит самопознанию, но не через болезненный анализ, а в процессе деятельности и борьбы за общее благо человечества. Отвергая ханжескую мораль, Гете ищет естественные, отвечающие природе человека основы нравственности.

Утверждая величайшую ценность жизни, Гете не боится погружать своих героев в глубочайшие пучины отчаяния, ставит их на край пропастей скепсиса и безверия, но, рисуя противоречия действительности, Гете всегда выявляет глубочайший смысл и красоту земного бытия. Устами Фауста Гете возглашает, что смысл жизни — в деятельном познании реального мира:

Стой на своих ногах, будь даровит,
Брось вечность утверждать за облаками!
Нам здешний мир так много говорит!
Что надо знать, то можно взять руками.
Так и живи, так к цели и шагай,

Не глядя вспять, спиною к привиденьям,
В движенье находя свой ад и рай,
Не утоленный ни одним мгновеньем!

(2, 419)

Мечтая об общественном прогрессе, устремленный к будущему, Гете высоко ценил духовное наследие человечества, его высшие достижения. Как мы знаем, неиссякаемым источником прекрасного для него были классическая древность и Шекспир. Он находил в них вдохновляющие образцы немеркнущей красоты.

Прекрасное всегда пленяет. Творчество самого Гете на века стало таким же примером эстетически прекрасного и совершенного. В ряду великих художественных ценностей оно стоит на одном из первых мест как живое, нерасторжимое сочетание высокой человечности и красоты. Гений Гете озарял и будет озарять духовную жизнь многих поколений светом неустанного стремления к прекрасному в жизни и в искусстве.

СОДЕРЖАНИЕ

Введение

Поэт национальный и всемирный	3

Часть первая

Начало пути

Годы учения и первые литературные опыты	28

Часть вторая

«Буря и натиск»

Эстетика и поэтика «бури и натиска»	55
«Гец фон Берлихинген»	72
Фарсы и пародии	94
«Клавиго»	100
«Стелла»	109
«Страдания юного Вертера»	113
Лирика	132
«Пра-Фауст» и кризис «бури и натиска»	163

Часть третья

Умиротворение

Первое десятилетие в Веймаре	169
Лирика	187
«Театральное призвание Вильгельма Мейстера»	214

Часть четвертая

Переход к классицизму

Путешествие по Италии	222
«Эгмонт»	231
«Ифигения в Тавриде»	255
«Торквато Тассо»	275
Италия и Германия. Идеал и действительность	285
Произведения о Французской революции	292

Часть пятая

Веймарский классицизм

Союз Гете и Шиллера	318
«Годы учения Вильгельма Мейстера»	328
Классические элегии и романтические баллады	353
«Фауст». Первая часть	356

Часть шестая
В эпоху романтизма

Гете и романтизм	394
«Избирательное сродство»	402
«Поэзия и правда»	418
«Западно-восточный диван»	433

Часть седьмая
«Конечный вывод мудрости земной»

Последние годы	442
Поздняя лирика	468
«Годы странствий Вильгельма Мейстера»	475
«Фауст». Вторая часть	492

З а к л ю ч е н и е

Художественный универсализм Гете	523

Александр Абрамович Аникст

Творческий путь Гете

Редакторы С. Зенкин, А. Коган
Художественный редактор А. Максимов
Технические редакторы Л. Коротеева, Л. Ковнацкая
Корректоры Н. Замятина, Т. Сидорова

ИБ № 3085

Сдано в набор 07.06.85. Подписано в печать 04.10.86. А 10662.
Формат 84×108^{1/2}. Бумага тип. № 1. Гарнитура «Банниковская».
Печать высокая. Усл. печ. л. 28,56 + 1 вкл. = 28,61. Усл. кр.-отт.
28,61. Уч.-изд. л. 29,76 + 1 вкл. = 29,8. Тираж 20 000 экз. Изд.
№ IX-2078. Заказ № 1515. Цена 2 р. 20 к.

Ордена Трудового Красного Знамени издательство «Художественная литература». 107882, ГСП, Москва, Б-87, Ново-Басманная, 19
Типография издательства «Калининградская правда». 236000, Калининград обл., ул. Карла Маркса, 18



А. АНИКСТ

ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ ГЕТЕ

