

6) Позднее творчество Гете

Эволюция мировоззрения Гете, ощутимо проявившаяся после возвращения из Италии, не могла не сказаться на его отношении к Французской революции. В отличие от Гердера, Клопштока, Шиллера, он с самого начала отнесся к ней скептически. Прекрасно понимая нежизнеспособность старого режима во Франции, которая привела к революции, он отказывался принять не только крайности периода якобинской диктатуры, но и самый принцип насильственной смены государственного строя. В произведениях и письмах Гете этих лет часто проводится параллель между революцией и катастрофическими стихийными явлениями природы. Им противопоставляется разумная гуманность, реформы, проводимые властью, сознающей свой долг перед обществом и народом, путь эволюционных преобразований. Комедии «Великий Кофта» и «Гражданский генерал» стали непосредственным откликом Гете как на события, предшествовавшие революции, так и на ее ход, в котором поэт увидел повторение ошибок прежнего режима. В эпической поэме «Герман и Доротея» революционному хаосу и анархии, войнам и насилию Гете противопоставил мирную, гармонически упорядоченную жизнь людей с ее подлинно человеческими ценностями, повседневными заботами, в которой есть место любви и счастью. Глубоким пониманием соотношения действующих в истории сил отличаются «Венецианские эпиграммы» (1790), где мы находим проницательные афористические суждения поэта о вождях и толпе, о королях и народе. Однако и здесь Гете отрицает революционный путь развития общества.

Впоследствии Гете не раз возвращался к грандиозным событиям, которые ему довелось наблюдать в непосредственной близости: осенью 1792 г. он сопровождал веймарского герцога в объединенном походе немецких князей против Франции и был свидетелем исторической битвы при Вальми, решившей победу революционной армии. Ровно через тридцать лет, когда он мог оценить весь исторический цикл революции, империи и Реставрации, Гете писал в биографическом очерке «Кампания во Франции»: «Здесь и отныне началась новая эпоха всемирной истории».

Самое значительное произведение Гете 1790-х годов — роман «Годы учения Вильгельма Мейстера» (1796). Он был задуман еще в 1776 г. и первоначально назывался «Театральное призвание Вильгельма Мейстера». Это история молодого бюргера, с детских лет страстно увлеченного театром, пробующего свои силы как актер и драматург. Оставив свои коммерческие дела, он странствует с театральной труппой, делит с ней трудности и невзгоды, участвует в спектаклях и, наконец, решает окончательно посвятить себя театру. На этом работа над романом прервалась (рукопись долгое время считалась утраченной, копия ее была обнаружена только в 1910 г.). Вернувшись после десятилетнего перерыва к этому замыслу, Гете в корне изменил его направление. В «Годах учения» многое сохранилось от раннего варианта романа, но дальнейший путь героя ведет его от театра к практической деятельности. Однако это не мелочный практицизм его бюргерского окружения, направленный на приумножение капитала, а широкая и многогранная деятельность на благо общества.

В первой версии просматривается структурный принцип «романа большой дороги»: странствия Вильгельма с трупной мотивируют его встречи с людьми разного общественного круга. Однако в окончательном варианте этот принцип перекрывается линией воспитания героя, формирования его личности под влиянием обстоятельств и отношений с другими людьми, осознания своего общественного предназначения. Тип «воспитательного романа», фактически уже существовавший в немецкой литературе со времен Виланда, получил свое классическое воплощение в «Годах учения Вильгельма Мейстера» (не случайно именно так звучит заглавие). Двадцать лет, отделяющие первоначальный замысел романа от завершения, были насыщены не только богатым личным опытом его автора (в то время возглавлявшего веймарский придворный театр), но и эпохальными общественными потрясениями. После революции, как бы ее ни оценивал Гете, иллюзия «театрального призвания» как решающего фактора формирования личности и ее воздействия на общество неизбежно должна была рухнуть; с другой стороны, идеи Гете о разумной целенаправленной деятельности честных и гуманных людей на благо общества требовали художественного воплощения в ёмкой форме романа.

Многочисленные персонажи, населяющие роман Гете, различны не только по своей социальной природе и человеческим качествам, но и по художественному принципу изображения: наряду с фигурами, вырастающими из непосредственно наблюдаемой реальности — характеров и быта (актерского, бюргерского, аристократического), важную роль в нем играют таинственные, овеянные романтической исключительностью образы старого арфиста и Миньоны — болезненно экзальтированной девочки-подростка, странствующей с трупной акробатов, терпящей издевательства и унижения и страстно привязавшейся к своему избавителю Вильгельму. В лирических песнях Миньоны звучит и полусознанная любовь к нему, и горестное предчувствие ранней смерти, и смутное воспоминание и тоска по далекой родине — Италии (написанные еще для первой версии, они отражали мечту самого Гете об этом прекрасном крае). Сюжетная линия Миньоны и безумного арфиста, таинственные нити их общей судьбы, олицетворенное в них поэтическое начало, противостоящее остальному «прагматическому» миру, впоследствии были восторженно подхвачены немецкими романтиками, высоко ценившими роман Гете. Особое место в нем отведено развернутому анализу шекспировского «Гамлета», ставшему одним из классических толкований этой трагедии.

Уже на склоне лет Гете создал роман «Годы странствий Вильгельма Мейстера» (1821 — 1829), значительно отличающийся от «Годов учения» и по идее, и по структуре. Он лишен внутреннего единства первого романа о Мейстере, фактически состоит из ряда отдельных новелл, объединенных весьма условно. По содержанию он представляет собой своеобразную социальную утопию.

Совершенно иной характер носит роман «Избирательное сродство» (1809; другой перевод заглавия — «Родственные души»), поднимающий семейно-нравственные проблемы. Заглавие, заимствованное автором из труда по химии, подразумевает «естественную» силу притяжения между любящими, наподобие связи между химическими элементами, которая может возникать и рушиться под влиянием притяжения, излучаемого другими

элементами. Эта своеобразная научная метафора реализуется в сложном конфликте, возникающем между четырьмя персонажами романа — супругами Эдуардом и Шарлоттой, связанными длительными и гармоничными отношениями, и двумя «посторонними элементами», появление которых вносит тревогу и разлад в их совместную жизнь. Расстановка нравственных акцентов и психологическая разработка этих четырех характеров проведена четко, но отнюдь не упрощенно: одна из тянущихся друг к другу пар — Шарлотта и капитан — выдерживает испытание и готова принести взаимное влечение в жертву долгу и сохранению брака, уже утратившего свой смысл. Эдуард и Оттилия, напротив, не в силах сопротивляться своему чувству. Переживаемая ими внутренняя борьба, в которой проявляется разница их характеров и отношения к жизни, составляют психологический центр романа. По ходу, действия подробно обсуждается проблема развода, его оправданность с моральной точки зрения. Это вызвало резкие обвинения в «безнравственности» со стороны консервативно настроенной критики, в особенности церковных ортодоксов, и без того не прощавших Гете его «язычества».

В последние десятилетия жизни Гете создал ряд произведений автобиографического характера. Самым обширным является «Из моей жизни. Поэзия и правда» (1811 — 1814). Оно охватывает весь период от рождения Гете до переезда в Веймар. С высоты жизненного опыта Гете осмысляет свое становление как человека и художника, подробно описывает и внешнюю, бытовую, и духовную атмосферу своей молодости, в особенности литературную жизнь, внося в реальную картину поправки, подсказанные его нынешним пониманием той давно ушедшей эпохи. Общий тон повествования — эпически дистанцированный, подчеркнуто объективный (иногда повествование идет в третьем лице), порою ироничный и критический по отношению к себе — юноше и к другим. «Поэзия и правда» — совершенно новый тип мемуарной литературы: как показывает само заглавие, элемент художественного преобразования реальности органически входит в ее замысел. Вместе с тем, в отличие от «Исповеди» Руссо, — насквозь пронизанной субъективным началом, здесь господствует гармонически уравновешенное соотношение общественной атмосферы и анализа собственной личности.

В первые десятилетия XIX в. поэтическое творчество Гете переживает новый взлет. На фоне многочисленных лирических и философских стихотворений выделяется особенно значительный сборник «Западно-восточный диван» (1819), отразивший наряду с глубоко личными переживаниями увлечение Гете средневековой персидской поэзией (Хафизом). Он открывается программным стихотворением, провозглашающим бегство поэта от бурь, «потрясающих Север, Юг и Запад» (имеется в виду эпоха наполеоновских войн), к истокам человеческой мудрости — на патриархальный Восток. Это вступление характерно для позиции, занятой Гете в пору всеобщего национального подъема освободительных войн и заключающейся в его подчеркнутом нейтралитете и открытом несочувствии нарастающему официальному национализму. Прощедший некогда школу Гердера, Гете с годами все более расширял круг своих литературных интересов и познаний. Именно он в разговоре с Эккерманом впервые выдвинул понятие «всемирной литературы»: «Национальная литература сейчас мало что значит, на очереди эпоха всемирной литературы, и каждый должен содействовать скорейшему ее наступлению».

Он знал, изучал, анализировал в критических статьях и очерках произведения западноевропейских, славянских литератур, а также индийской и персидской.

«Западно-восточный диван» разбит на книги, различающиеся по тематике и стилю (книги певца, любви, притч, размышлений и т. д.). Страстный, почти юношеский порыв любовных стихов чередуется со старческой мудростью, философское обобщение — с сатирической остротой. В сборнике сдержанная, ненавязчивая стилизация под восточный образец органически сливается с неповторимо индивидуальным поэтическим выражением.

Самое значительное произведение Гете, дело всей его жизни — трагедия «Фауст». Она была начата еще во Франкфурте около 1773 г. Сюжетный костяк первой части был завершен к моменту переезда в Веймар (так называемый «Пра-Фауст», рукопись которого была найдена лишь через полвека после смерти Гете). После возвращения из Италии в 1790 г. Гете напечатал дополненный тремя сценами «Фауст. Фрагмент», и только в 1808 г. полностью вышла первая часть трагедии. Работа над второй частью была начата около 1800 г., отдельные отрывки публиковались, но в окончательном варианте она увидела свет, согласно воле автора, только после его смерти. Таким образом, «Фауст» сопровождал Гете на протяжении шестидесяти лет, и история создания трагедии отразила эволюцию его творчества и мировоззрения.

Материалом для «Фауста» послужила легенда, сложившаяся вокруг реальной фигуры — ученого и чернокнижника доктора Фауста, жившего в первой половине XVI в., о котором сохранилось много исторических свидетельств. Народная молва приписывала ему чудеса, творимые с помощью дьявола, которому он якобы продал душу в обмен на знания и искусство магии. В 1587 г. во Франкфурте-на-Майне вышла народная книга о докторе Фаусте, потом неоднократно появлявшаяся в разных вариантах и сохранившая свою популярность вплоть до XVIII в. Первая драматическая обработка этого сюжета (1590) принадлежала английскому поэту Кристоферу Марло, который трактовал Фауста в духе ренессансного титанизма и акцентировал в его образе жажду неограниченных знаний. В XVII в. английские странствующие труппы занесли эту трагедию в Германию, где она перешла на подмостки кукольного театра — любимого национального зрелища. Именно в таком виде с ней впервые познакомился Гете еще в годы детства.

В период своего увлечения национальной историей, эпохой Реформации, натурфилософией XV — XVI вв. Гете обратился к этому сюжету, который осмыслил в духе идей «Бури и натиска»: первоначально Фауст — мятежная титаническая натура, восстающая против мертвой схоластической средневековой науки (которая у Гете проецируется на современный плоский рационализм). Он стремится к истинному познанию природы через соприкосновение с жизнью — не даром, заклиная духов с помощью магической книги, он выбирает «более близкого» ему Духа Земли. Гете сохраняет традиционные мотивы народной книги и кукольной комедии: иронический «смотр наук» в первом монологе Фауста, союз с Мефистофелем, фигура ограниченного, старательного и самодовольного ученика Фауста — Вагнера, «чудо с вином» и т. д. В эту традиционную ткань вплетаются нравственно-философские искания поэта-штюрмера и

социальный мотив, волновавший многих современников, — трагедия соблазненной девушки, убившей своего ребенка (такого рода судебный процесс состоялся во Франкфурте в 1772 г.). Отчетливо прослеживается и подражание Шекспиру — грубоватые вставные песни (в том числе знаменитая «Песня о блохе», многократно положенная на музыку), чередование стихотворных и прозаических сцен, иногда нарочито огрубленных (пирушка в Ауэрбахском кабачке).

По мере дальнейшей работы над первой частью появились сцены, не только заполнившие лакуны в связном развитии сюжета (появление Мефистофеля в облике черного пуделя, кухня ведьмы и др.), но и принципиально важные для общего философского замысла: прежде всего, пролог на небе и сцена договора, создающие своего рода смысловую рамку не только первой, но и будущей второй части. В прологе Господь и Мефистофель спорят о предназначении человека и о границах человеческого духа: Мефистофель утверждает, что человек по природе зол и что его можно удовлетворить примитивными животными наслаждениями, Господь же верит в безграничность исканий и «смутных стремлений», которые, вопреки всем заблуждениям, выведут доброго человека на истинный путь. Ставкой в этом споре избран Фауст, его спасение или гибель.

Уже в этой сцене ясно выступает стилистическое многоголосье, пронизывающее весь поэтический строй трагедии: высокий библейский стиль (хор архангелов) чередуется с непринужденно разговорными, фамильярными речами Мефистофеля. Точно так же в первом монологе Фауста стилизованный под Ганса Сакса разговорный стих (книгтельферс) внезапно переходит в высокую патетику ямбических строк, а бытовые сцены, сниженные до грани непристойности, сменяются глубоко лирическими песнями Маргариты и философскими раздумьями Фауста.

Ключевая сцена первой части — договор Фауста с Мефистофелем — ясно показывает, как далеко Гете ушел от первоисточника — легенды о грешнике, продавшем душу дьяволу за обычные земные блага и за необъятные знания. Фауст отвергает все, чем пытается соблазнить его Мефистофель, — богатство, славу, любовные утехы, он проклинает мнимые нравственные ценности, некогда внушенные ему религией, — веру, упование на волю Всевышнего и, главное, терпение, синоним бездеятельности. Условием договора он ставит не сумму сиюминутных наслаждений, а саму возможность исчерпать свои желания, «остановить мгновение», признав его прекрасным, и тем самым положить предел стремлениям своего духа. За такое отступничество он готов заплатить своей душой.

На короткое время Фауст и Мефистофель как бы меняются ролями: насмешливый черт с внезапной торжественностью требует ритуальной росписи кровью, а Фауст с истинно просветительским скепсисом отвергает самую мысль о загробном мире и возмездии за дьявольский пакт; его горести и радости связаны с земным миром, и последующее действие развивается как приобщение разочарованного в книжной премудрости ученого к этому земному миру, как познание человеческих радостей и страданий. Кульминация этого познания — трагедия погубленной им Маргариты. Тревожный и необъятный мир Фауста, пронизанный взлетами духа и низменными падениями плоти, лишь на короткое

мгновенье пересекается с замкнутым, «домашним», трогательным миром наивной и самозабвенно любящей девушки, рушит этот мир и навлекает на нее позор и гибель. Гете далек от однозначных обвинений или оправданий своих героев: осужденная за свой грех безумная Маргарита сама себя судит, отказываясь бежать с Фаустом из тюрьмы и скитаться по свету «с нечистой совестью», но высший суд — голос с неба произносит слово «Спасена!». Фауст, терзаемый раскаянием, следует за Мефистофелем, и судьба его в конце первой части остается открытой.

В религиозно-философском смысле Фауст и Мефистофель у Гете весьма далеки от своих прототипов в народной легенде. Это особенно отчетливо звучит в сцене объяснения Фауста с Маргаритой, которая требует от него прямого ответа — верит ли он в Бога так, как велит священник. Эта сцена имела уже в «Пра-Фаусте», и в уклончивом ответе Фауста слышится отзвук пантеистических настроений тех «штюрмерских» лет. Новый оттенок его религиозное свободомыслие получает в написанной позднее сцене толкования Евангелия: «Вначале было дело!» (вместо канонического «слово»).

Мефистофель, со своей стороны, — вполне просвещенный и современный черт, ироничный, беспощадно убедительный в «срывании масок», изобличающий Фауста в подспудных влечениях и инстинктах, которые тот сам от себя хотел бы скрыть. Это циник, наслаждающийся «пробуждением скотской натуры» в человеке, и одновременно — воплощение могучей силы отрицания, побуждающей человека к действию, к реализации своих духовных возможностей, «часть той силы, которая, желая зла, творит добро». Именно такая роль предназначена ему Господом в «Прологе на небе». В этом глубокая диалектика созданного Гете образа.

Особое место в первой части занимают «Посвящение» и «Театральное вступление» (иначе: «Пролог в театре»), которыми открывается трагедия. «Посвящение» — проникновенное лирическое стихотворение, в котором звучит и скорбное воспоминание о молодости и ушедших друзьях, и раздумье о судьбе будущего творения, и тревожная настороженность по отношению к его новым читателям. В сознании поэта сплавлены прошлое и настоящее, лично пережитое и созданный им художественный мир. «Театральное вступление» — беседа Директора театра, Поэта и Комика о задачах театрального зрелища, миссии искусства и художника, которую каждый из них толкует по-своему: Директор — как коммерческое предприятие, рассчитанное на невзыскательную публику; Поэт — как высокое предназначение, устремленное к потомкам; Комик — как быструю и действенную реакцию на запросы современного зрителя, которому нужно в концентрированном виде показать и «объяснить» его собственную, не осознанную им жизнь. В афористически сжатых стихах Гете формулирует свои теоретические идеи об организующей и преобразующей роли искусства (см. гл. 23).

Намного сложнее для истолкования вторая часть трагедии, пронизанная символикой, аллегориями, мифологическими образами и ассоциациями. Фантастический элемент, присутствующий уже в первой части («Кухня ведьмы», «Вальпургиева ночь»), здесь резко усиливается и становится господствующим. «Малому миру» земных человеческих

отношений первой части приходит на смену «большой мир», макрокосм: история (античность и средневековье) и космический охват природы. Тут и «научная фантастика» с сатирическим подтекстом (выведенный Вагнером в колбе человек Гомункулус, ведущий научные споры с Мефистофелем), и проблемы синтеза художественной культуры разных эпох — аллегорический брак греческой Елены, символизирующей античное искусство, и Фауста — воплощения нового времени, рождение и гибель их сына — прекрасного юноши Эвфориона, в котором современники безошибочно узнавали Байрона.

После крушения этой эстетической утопии и исчезновения Елены (в III акте) Фауст — уже глубокий старик — обращается к практической деятельности: получив от императора в награду за победу прибрежную полосу бесплодной земли, он мечтает защитить, ее от наводнений и возделывать на благо людям. В этом он видит цель и смысл своей жизни, предсмертное высшее удовлетворение достигнутым:

Вот мысль, которой весь я предан,

Итог всего, что ум скопил.

Лишь тот, кем бой за жизнь изведен,

Жизнь и свободу заслужил.

(Пер. Б. Пастернака)

Мефистофель пытается унести в ад «проигранную» душу умершего Фауста, но божественные силы возносят ее на небо, где ее ждет встреча с «вечно женственным» началом, воплощенным в Маргарите. Истинная победа Фауста над Мефистофелем, залог его финального «спасения» — в бесконечности этого «остановленного» мгновенья, на самом деле — движущегося, задуманного им дела, которое выходит за рамки единичной человеческой жизни, продолжается в труде и борьбе будущих поколений.

«Фауст» Гете представляет собой грандиозный синтез европейской духовной культуры нового времени, которая как никому другому была доступна его автору. Впитавший идейные и художественные завоевания эпохи Просвещения, он был завершен уже в эпоху романтизма, отразил проблемы этого переломного периода и надолго оплодотворил литературу и искусство последующего времени.