

УДК 82.09

ЖАНРОВЫЕ ПОИСКИ ГЁТЕ В КОНЦЕ XVIII – НАЧАЛЕ XIX ВВ. КАК РЕЗУЛЬТАТ ОСМЫСЛЕНИЯ ФРАНЦУЗСКОЙ БУРЖУАЗНОЙ РЕВОЛЮЦИИ

Л.И. СЕМЧЁНОК

Рассмотрен вопрос о влиянии французской революции 1789 года на творчество Гёте, нашедший свое отражение как в содержательном плане художественных произведений писателя конца XVIII – начала XIX вв., так и в предпочтении, отдаваемом тому или иному литературному жанру.

Творчество Гёте, как, впрочем, и творчество любого писателя и поэта, во многом обусловлено той исторической эпохой, в которой пришлось жить и творить художнику; созданное им несет неизгладимую печать времени. Дух эпохи находит свое воплощение не только в содержательном плане самих произведений, но и в тех литературных жанрах, к которым обращается писатель в поисках соответствующей формы для выражения собственных мыслей и убеждений.

История развития мировой литературы предлагает нам немало примеров расцвета того или иного жанра в определенных культурно-исторических условиях, в то время как другие жанры оказывались забытыми и не пользовались былой славой. Так, периоду огромной популярности реалистического романа во Франции противостоит время упадка драматического искусства. С другой стороны, натурализм, поднявший драму до огромных высот, оказался совершенно неплодотворным в области лирических произведений. Вопрос о взаимозависимости литературных жанров и исторической реальности не раз обсуждался в литературоведении в работах Вернера Крауса [1, с. 51 – 53] и представителей духовно-исторической школы во главе с Вильгельмом Дильтеем [1, с. 72 – 73]. Так, по мнению Крауса, несмотря на определенную автономию, которой располагают литературные жанры, они не бессмертны и оказываются в состоянии пережить далеко не все исторические эпохи. Границы автономии того или иного литературного жанра заканчиваются на этапе полнейшей перестройки основ существовавшего общества.

Проблема жанровых поисков в творчестве Гёте тем актуальнее, что творческая деятельность писателя совпала с периодом перехода от традиционного классического типа художественного сознания, с характерной для него «поэтикой стиля и жанра» [2, с. 166], к новому индивидуально-авторскому пониманию единства художественного произведения. Очевидно, что первопричиной этого перехода, впервые особо ярко выразившейся в творчестве романтиков, явились изменения, произошедшие в социально-политической жизни европейского общества и обусловленные Французской буржуазной революцией.

Середина XVIII – начало XIX вв. – время изменения самого человека, его психики, социальных и политических установок. Если до 1789 года, ознаменовавшего переход человечества в эпоху буржуазного развития, преемственность основных норм поведения определялась традицией, основным источником знания о мире выступал родительский дом, тот малый и ограниченный мирок, в котором вращался человек, то развитие рынка, разделение труда, бюрократизация общества, вхождение в мир человека интенсивно развивающейся техники как необходимого условия динамичного и прогрессивного развития общества привели к разрыву существующих связей. Человек оказался предоставленным самому себе, перед ним возникла необходимость самому ориентироваться в окружающем мире, самостоятельно принимать решения, ориентируясь уже не на традицию, а действуя в рамках межрегиональной культуры и в соответствии с собственными представлениями и идеалами. Его жизнь и поступки определяются уже не традицией, а самим человеком. Происходит формирование нового типа личности, активной, предприимчивой, принимающей на себя ответственность за свою судьбу. Последствия духовного переворота, охватившего европейское общество, нашли свое отражение и в теории литературы. Лишившись былых ориентиров и связи с постоянно меняющимся объективным миром, источник своего развития литература теперь не могла больше искать в нормах и правилах, данных извне. Объективизм и прямое подражание природе, провозглашенные Дени Дидро [3, с. 233], уступают место субъективному. Искусство провозглашается свободной наукой, творящей и развивающейся по собственным законам. Не случайна в этом контексте и ориентация на античность. Именно греческое искусство, по мнению современников Гёте, обладало той автономностью и самостоятельностью, о которой говорили просветители. Центральным понятием этого периода становится «внутренняя форма» («innere Form» [4, с. 22]), придающая, в свою очередь, произведению ее внешнюю форму. Однако наслаждение субъективным, характерное для Гёте периода «Бури и натиска», уступает место новым поискам объективного. В своих произведениях Гёте периода Веймарской классики видит уже не столько проявление субъективного, сколько выражение объективных законов природы.

Анализируя период классицизма, поэт отмечает стремление современников Людовика XIV четко разграничить существующие литературные жанры, исходя при этом из их содержательной основы. Со-

гласно их теории необходимо было выделить определенные мысли, идеи, способы их выражения, присущие трагедии, комедии, оде... и сгруппировать их в соответствии с тем, насколько они отвечали требованиям того или иного жанра. По мнению же самого Гёте, причину разделения литературных жанров следует искать в их природе, то есть, отрицая нормативный подход в вопросе разграничения жанров, поэт предпринимает попытку обосновать наличие эпоса, драмы и лирики, исходя из их природы [1, с. 68]. Разграничив понятия правдивого в искусстве от правдивого в природе, Веймарская классика тем не менее не отрицала связи искусства с природой. Более того, художник в процессе создания своих произведений обязан был перенимать у природы те способы, которые она применяет при создании своих творений. Особо важную роль при этом Гёте отводит предмету художественного изображения, сюжету будущего произведения, который должен был соответствовать данному роду искусства. Следовательно, возникла необходимость в разработке теории литературных жанров, которая так и не была осуществлена ни Гёте, ни Шиллером. О серьезном отношении к рассматриваемой проблеме говорит и тот факт, что, задумав после «Германа и Доротеи» написать еще одну эпическую поэму «Охота» в том же 1797 году, Гёте так и не осуществил задуманного, так как в качестве первоочередной задачи поставил перед собой решение вопроса о неприложимости метода ретардации к данному виду художественной литературы.

Очерковый характер единственной статьи «Об эпической и драматической поэзии», а также отсутствие более или менее связно изложенной теории поэтического искусства свидетельствует о противоречивости намерений Гёте и Шиллера, которые, с одной стороны, явились проявлением неуверенности поэтов в собственном положении и желании открыть вечные и неизменные законы художественного творчества, с другой же стороны, эти попытки противоречили естественному ходу исторического развития, обнаружившего несостоятельность нормативного подхода. В то время как романтики, отказавшись от навязываемых извне законов того или иного литературного жанра, раздвигали устоявшиеся представления о границах жанров, Гёте, тоже переживший события 1789 года, явившийся очевидцем потрясений последующих десятилетий и вступления Европы в индустриальную эпоху, тем не менее в конце XVIII – начале XIX вв. переживает период Веймарской классики, время поиска и открытия четких границ каждого жанра, необходимых требований, выдвигаемых к тому или иному роду художественной литературы, их основных законов.

Итак, обратимся непосредственно к творческой деятельности Гёте конца XVIII – начала XIX вв. и постараемся проследить, насколько теоретические размышления о выборе предмета и его творческой обработке были воплощены на практике. Практически невозможно охватить все следы, какие, начиная с 90-х годов XVIII столетия, оставила в мыслях и творчестве Гёте Французская революция, ставшая событием поистине всемирно-исторического масштаба. «Поэтически овладеть, в его причинах и следствиях, этим ужаснейшим из всех событий» [3, с. 38] значило, в первую очередь, ответить на вызов истории творчески, дав свое художественное истолкование проблемы человека и общества. Интересно, но в отличие от своих современников Шиллера, Клопштока, Гёте не спешил высказывать свое отношение к событиям, происходящим во Франции. В течение почти года (10 месяцев) после взятия Бастилии из-под пера великого немецкого поэта, чье имя было на устах у всей Германии и, более того, Европы, не вышло ни одного произведения, так или иначе затрагивающего актуальные события в соседней державе. Гёте словно бежит от политики и с головой уходит в изучение естественных наук («Versuch, die Metamorphose der Pflanzen zu erklären» (1790), учение о цвете, в это же время продолжается работа над «Римскими Элегиями» («Römische Elegien», 1788 – 1790) и переработка «Фауста» («Faust. Ein Fragment»). И лишь весной – летом 1790 года во время своего второго путешествия в Италию (Гёте должен был встретить в Венеции герцогиню Анну Амалию) поэт обращается в своем творчестве к теме революционных событий во Франции.

Нам остается лишь гадать о причинах столь долгого молчания. Скорее всего, проблема заключалась не в самом предмете, который уже сам по себе привносит смысл в художественное произведение и придает ему значительное содержание, а в его разработке, в которой и заключалась основная задача автора. Поэту недостаточно найти подходящий предмет, его еще надо обработать. И эта творческая переработка предмета включает в себя, по мнению Гёте, несколько этапов: «духовная» [3, с. 242], в процессе которой предмет воссоздается «в его внутренней связи»; «чувственная», благодаря которой произведение становится «доступным чувственному восприятию» и, наконец, «механическая», которая придает произведению его бытие. Возможно именно первый этап, «духовная» обработка материала, и представлялся в первые месяцы революции особенно затруднительным для Гёте, явившимся очевидцем происходящего и оказавшимся неспособным охватить всю широту, все причины и следствия актуальных событий.

Тема великих перемен, происходящих во Франции, была не единственной, затронутой в «Венецианских эпиграммах» («Venetianische Epigramme»), не были обойдены вниманием здесь и мысли поэта о собственном творчестве и о возлюбленной. Очевидно, что, выделяясь многообразием тем, «Венецианские эпиграммы» тем самым значительно отличались от написанных ранее «Римских элегий». Два путешествия в одну и ту же страну и такие разные стихи: первые – элегии, написанные в лучших традициях

античности, с доминирующими в них мотивами грусти и скорби и полным исключением политики; другие – эпиграммы, выдержанные в стиле классика данного жанра Марциала, краткие и острые. В отличие от элегий ряд эпиграмм получает остро политическую окраску. Будучи написанными одним античным двуступищем «Римские элегии» и «Венецианские эпиграммы» совершенно разнятся своей тематикой, предметом, а также характером его творческой обработки.

Развившись до уровня литературного жанра из кратких надписей, эпиграмма изначально в Древней Греции представляла собой жанр лиро-эпической поэзии. Роль же обличения в эпиграмме возрастает в римской литературе с I в. до н.э. Используя в своих «Венецианских эпиграммах» именно римских поэтов Э. Катулла и Марциала в качестве образца для подражания, Гёте тем самым обращается к жанру эпиграммы, как к виду сатиры, насмешки над определенным лицом или общественным явлением, делает акцент на их обличительном характере. Прибегнув к жанру эпиграммы, автор тем самым стремится дать свою, субъективную оценку происходящему в мире. Однако наличие субъективного элемента, характерного для жанра эпиграммы, вовсе не свидетельствует о том, что объективная реальность представлена в них предвзято и не соответствует действительности:

«Будьте немного скромней, эпиграммы!» – «В чем дело? Мы только
Надписи; в книге «Весь мир» мы – лишь названия глав» [5, с. 208].

Столь резкий поворот от элегии к эпиграмме, по мнению Эриха Трунца [6, с. 591 – 593], был продиктован в первую очередь эмоциональным состоянием поэта, обусловленным затягивающимся ожиданием герцогини-матери, оторванностью от работы и дома. К.О. Конради замечает к тому же: «Жизнь, кипящая ключом» – как Гёте наслаждался, как восхищался ею всего лишь несколько лет назад, но теперь, спустя год после штурма Бастилии, он склонен ее осуждать» [3, с. 43]. Несмотря на бурно развивающиеся события во Франции в период написания «Венецианских эпиграмм» тема Французской революции не стала в них лейтмотивом, хотя в значительной мере определила сам жанр этого произведения. Чувство недовольства и неудовлетворенности происходящим, отрицательное отношении к событиям во Франции вели поэта к поискам новых средств художественного выражения. Острые стрелы критики бывшего министра Веймарского княжества охватили все стороны общественной жизни, начиная от духовенства

Дождь и нунций у нас на глазах выступают так важно, –
Бога хоронят они; дождь налагает печать.
Что себе думает дождь, не знаю, но знаю, что нунций,
Пышный справляя обряд, втайне смеется над ним [5, с. 199]

и заканчивая толпой

Тронул толпу пустодум, и приверженцев много собрал он;
Умный отыщет, увы, любящих мало друзей.
Лик чудотворных икон нередко написан прескверно:
Там, где искусство и ум, – чернь и слепая и глухая [5, с. 200].

О соответствии жанра эпиграммы душевному состоянию поэта этих лет говорит и тот факт, что спустя лишь несколько лет, в 1796 году, как результат творческого сотрудничества Гёте и Шиллера появляется новое собрание эпиграмм «Ксении» («Xenien»), отличающееся широтой тематики и так же, как и «Венецианские эпиграммы», тесно связанное с современностью:

Was das Luthertum war, ist jetzt das Franztum in diesen
Letzten Tagen, es drängt ruhige Bildung zurück [7, с. 244].

Нападки Гёте в адрес так называемых поборников свободы в «Венецианских эпиграммах» словно эхом откликаются в более поздних «Ксениях»

Ох, до чего не люблю я поборников ярых свободы:
Хочет всякий из них власти – но лишь для себя.
Многим ты хочешь дать свободу? – Служи им на пользу!
«Это опасно ли?» – ты спросишь. Попробуй-ка сам! [5, с. 206]
(«Венецианские эпиграммы»)

Dass Verfassung sich überall bilde! Wie sehr ist § s zu wünschen;
Aber ihr Schwätzer verhelft uns zu Verfassungen nicht!
(«Ксении»)

Показателен и тот факт, что среди всего многообразия лирики тема государства и государственно-го правления занимает в творчестве Гёте лишь незначительную роль. Политическая сфера в качестве предмета художественного осмысления выступает, как правило, в форме критических эпиграмм. Незначительное же количество стихотворений, посвященных проблематике государственного управления, как правило, носят лично-ориентированный характер. Таково, например, хвалебное стихотворение в честь герцога Веймарского, прямо контрастирующее с резкими нападками в адрес истинных виновников революционных волнений.

Будучи написано 10.05.1789, за 2 месяца до взятия Бастилии, оно было включено Гёте в состав «Венецианских эпиграмм» в 1800 году, то есть спустя более 10 лет после Французской революции Гёте не только не меняет своей позиции по отношению к происходящему, наоборот, в противоположность революционным гимнам Гёльдерлина и одам Клопштока в своем хвалебном стихотворении (Lobgedicht) воспекает мудрого правителя как гарант развития и процветания государства.

Немаловажную роль в гётевской оценке происходящего сыграл и тот факт, что, являясь универсальной личностью, поэт никогда не ограничивал поле своей деятельности лишь литературными опытами. Круг интересов великого немца был намного шире. Интенсивные занятия естественными науками оказали значительное влияние на формирования у Гёте своей, особой позиции по отношению к революционной Франции. Изучая результаты эволюционного развития в природе, Гёте приходит к выводу о непреложности закона постепенного развития животного и растительного мира. Этот же принцип должен быть положен и в основу развития человеческого общества. Не революция, а эволюция является истинным источником развития человеческого общества. Заключение, к которому Гёте пришел в результате длительных научных исследований каждого отдельно взятого частного случая, носило универсальный характер непреложного закона природы. Пытаясь донести свое понимание устройства универсума до современников, Гёте стремится соединить описательный язык науки и тяготеющий к символам язык искусства. Так появляются два стихотворения «Metamorphose der Tiere» и «Metamorphose der Pflanzen», написанные в традициях поучительных стихотворений Эвпедокла, Лукреция и Вергилия. Поэтическая обработка результатов научного исследования дала возможность автору подняться над частностями и сконцентрировать свое внимание на общих, универсальных для всего живого законах развития:

Dieser schöne Begriff von Macht und Schranken, von Willkür
Und Gesetz, von Freiheit und Maß, von beweglicher Ordnung
Vorzug und Mangel erfreue dich hoch! [8, с. 203]

Употребленные в научной поэзии понятия «свобода» и «ограничение», «закон» и «произвол» красной нитью проходят через все дальнейшее творчество Гёте. Необходимость отречения, самоограничения является, по мнению Гёте, необходимым условием возможности гармоничного сосуществования человека в обществе. Достичь состояния гармонии с самим собой и обществом – задача, решить которую можно посредством эстетического воспитания. Искусство и поэзия в период Веймарской классики не утрачивают своей воспитательной функции, а, наоборот, в значительной мере расширяют ее. Их положительное воздействие определяется теперь не только предметом, содержательным характером произведения, но и его формой, гармоничной и законченной.

В этом плане интересно обращение обоих авторов к жанру баллады, получившее в литературоведении название «Balladenjahr» (1797). Сюжетная канва этих произведений лирического жанра никак не связана с современностью, однако представленный в них мир является, по мнению Вулфа Зеgebрехта [9, с. 31], своего рода противоположной моделью существующего мира, разрозненного в результате Французской революции, различного рода отчуждения и разрыва социальных связей. Необычный, неслыханный случай, лежащий, как правило, в основе баллады в полной мере соответствует психологическому состоянию общества, находящегося на этапе крупных социальных изменений. Необходимость поиска выхода героя из критической нестандартной ситуации роднит его с реальным человеком, оказавшимся свидетелем ломки прежних устоев.

Следующим пластом произведений Гёте, отразивших отношение поэта к Французской революции и возникших как результат попыток великого мастера «поэтически овладеть в его причинах и следствиях этим ужаснейшим из всех событий», стали его драматические эксперименты. Драма Гёте конца XVIII – начала XIX вв. представлена во всем своем жанровом многообразии, начиная с трагедии «Внебрачная дочь», комедии «Гражданин генерал», «Великий Кофта» и заканчивая политической драмой «Мятежные». Столь пристальное внимание к драме со стороны Гёте не случайно. Драма, всегда содержащая в основе столкновение между какими-нибудь противодействующими силами, как раз более всех других видов литературы была способна отображать напряженность общественных отношений. То, о чем в эпосе рассказывается как о совершившемся событии, в драме предстает в качестве живого, развертывающегося в настоящем времени действия. Вероятно, актуальность в изображении жизни и стала тем основанием, которое предопределило выбор поэта в ее пользу. Увиденное либо услышанное в реальной жизни ав-

тор переносит на сцену, перед зрителем предстает сама жизнь, только происходящие на сцене события не случаются, а разыгрываются. Насколько разнообразны сами действующие лица, их цели, характер конфликтов, настолько неоднородны и их жанры, в рамках которых Гёте стремится решить поставленные задачи.

Особенностью комического жанра является изображение жизненных положений и характеров, вызывающих смех. Однако, работая над своими комедиями «Великий Кофта» и «Гражданин генерал», автор не преследовал лишь развлекательную цель, о чем свидетельствует эпилог пьесы «Гражданин генерал», изобилующий изречениями из уст помещика, отображающими морально-политические воззрения самого автора. Обе эти комедии можно рассматривать как гётевскую сатиру на современный ему нравственный и политический мир, заминированный подземными ходами, подвалами и клоаками. Разница лишь в том, что в «Великом Кофте» свой диагноз недуга автор ставит представителям аристократического круга, а в «Гражданине генерале» – пустословам и поборникам свободы, скрывающим за высокими словами свои корыстные интересы. Ориентируясь в своем творчестве на лучшие произведения античных мастеров, Гёте тем не менее идет здесь на нарушение традиции, согласно которой лиц высокого звания надлежало выводить лишь в драме либо трагедии. Мошенничество, затеваемое лишь ради денег и перенесенное в высшее общество, было призвано разоблачить его, дегероизировать, выявить явное несоответствие личности со своей ролью, при которой внутренняя данность персонажей не соответствует, оказывается уже внешней заданности, роли этого героя в миропорядке. «Действительность в ее нелепой испорченности изображается так, что она разрушает сама себя в себе самой» [10, с. 472], – говорил Гегель о комедиях Аристофана, что в одинаковой степени актуально и для революционных комедий Гёте.

Диаметрально противоположна комедийному жанру трагедия. Острые, непримиримые конфликты, способные привести к трагическим последствиям, обусловили наиболее плодотворное развитие этого жанра в переходные исторические периоды. Основу трагической ситуации составляет, как правило, внутренняя свобода героя, которая оказывается значительно шире той роли, тех внешних границ, отведенных ему в мире и обществе. Так, главная героиня трагедии «Внебрачная дочь» Евгения, то есть высокогородная как по крови, так и по своим убеждениям, стремится войти в высший свет для того, чтобы с честью нести свое дворянское достоинство. Однако намерения и устремления девушки противоречат внутренним законам дворянского мира, сплошь запутавшегося в интригах и борьбе за власть. Интересно, что, стремясь собрать в этой «пьесе, как в одном сосуде все то, что не один год думал и писал о Французской революции и ее последствиях» [3, с. 291], Гёте так и не вывел сами революционные события. «Внебрачная дочь» – произведение обобщенно-символического плана, в котором автора интересовали не детали, а общие закономерности исторического развития. Уходя от единичного и частного, автор «Внебрачной дочери» стремится создать столь же законченных и обобщенных героев как персонажи античных трагедий. В своей статье от 08.11.1803 в «*Zeitung für die elegante Welt*» Август Клингеманн [11, с. 590] заметил, что, используя в качестве материала современную действительность, мысли, настроения, общие тенденции, господствующие в обществе, Гёте придал ему форму античной трагедии. Показательно, что на протяжении всей трагедии действие разворачивается за сценой, взору зрителя открываются лишь последствия, представленные в виде монологов и диалогов. О предельно обобщенном характере повествования, о его символичности свидетельствует отсутствие местного колорита, даже действующие лица названы здесь не по именам, а по их социальной принадлежности. Будучи ориентированной на требования сцены, а также на лучшие образцы античной трагедии, «Внебрачная дочь» выделяется своим возвышенно-поэтическим тоном.

Историки литературы не раз пытались решить вопрос о причинах незавершенности автором трилогии, первой частью которой и явилась трагедия «Внебрачная дочь». Целью статьи не является выдвижение очередной версии либо поддержание той или иной точки зрения. Наиболее показателен для нас интерес, проявленный Гёте к жанру трагедии в попытке представить в обобщенном виде своё видение событий, происходящих в мире.

И с этой точки зрения немаловажное значение приобретает возобновившаяся в 90-х годах XVIII века работа над произведением, ставшим своеобразным итогом творческой деятельности Гёте. Речь идет о «Фаусте», появившемся в 1790 году («*Faust. Ein Fragment*»). И вновь для воплощения своих морально-философских воззрений Гёте прибегает к жанру трагедии.

Очередная попытка автора дать художественное воплощение революционным событиям во Франции представлена в его драме «Мятежные». Для нас не столько интересен сам сюжет неоконченной пьесы, сколько история ее создания. Дело в том, что, будучи написанным еще в 1793 году, этот фрагмент уже в переработанном виде увидел свет лишь десятилетия спустя, причем изменения 1814 – 1815 годов коснулись не только его содержания и восполнения отсутствующих мест, но также и жанровой характеристики первоначального варианта. Имя главного героя драмы отсылало читателя к Герману фон Бремену – герою популярной в XVIII веке комедии датского писателя Лэдбига Гольберга (*Ludvig Holberg «Der politische Kannengießer»*). Да и сам Бремен фон Бременфельд является преемником гольбергского пусто-

слова и политикана, выставленного автором в комическом виде. Именно комизм происходящего и призвано было отразить первоначальное название пьесы «*Breme von Bremenfeld*», проводившее параллели с вышеназванной пьесой. Еще в гётевских записях 1816 года данная пьеса упоминается в качестве комедии, однако вскоре автор склоняется к определению ее как политической драмы, снимая акцент с комического и выдвигая тем самым на первый план ее политическую направленность, о чем свидетельствовало и новое название пьесы «*Die Aufgeregten*». Новая жанровая характеристика дала возможность автору соединить комические и трагические начала. Политический конфликт драмы «Мятежные» в отличие от трагического не столь возвышен, более приземлен, и что самое главное – разрешим. В образах либерально настроенной графини и придворного советника Гёте рисует свою модель идеального государства, основывающегося на сотрудничестве различных сословий. Графское поместье, где происходит действие, – это своего рода уменьшенная модель государства, в котором произвол, творимый властью имущими, становится причиной крестьянских волнений, возглавляемых «поборником ярим свободы», не гнушающимся для достижения цели сомнительных средств, тешащим доверчивых крестьян пустыми обещаниями и преследующим собственную выгоду.

Причины незавершенности драмы Вальтрауд Лоос [12, с. 574] связывал с жанровыми особенностями самого произведения. Это, во-первых, трудности, возникшие у автора при попытке сочетания поучительной драмы, комедии, рефлексии и бурно развивающегося действия; во-вторых, отсутствие симметрии между противостоящими сторонами в лице графини и хирурга-парикмахера, образ которого тесно связан с его литературным предшественником. И, наконец, попытка автора преподнести воззрения своих героев в готовом виде, а не как результат разворачивающегося действия. Таким образом, прибегнув к различным жанрам драматического искусства, Гёте представил взору современников свое видение волнений во Франции, начиная от их первопричин («Великий Кофта») и заканчивая собственным вариантом выхода из возникшей ситуации («Мятежные»).

Не случайно и обращение поэта в то время к жанру идиллии. С одной стороны, оно обусловлено совместными раздумьями Гёте и Шиллера о месте искусства в жизни общества, о том, каким должно быть искусство, о требованиях, выдвигаемых к тому или иному жанру. Именно у античных авторов оба классика искали и находили столь необходимую современному произведению простоту и соответствие природе. Гёте, долгие годы занимавшийся изучением основных законов природы и выяснением их соответствия законам искусства, оказавшись втянутым в крушение установленного миропорядка, пытается вырваться из хаоса и найти мир гармонии и красоты, мир совершенства и цельности, идиллический мир, где внутреннее «Я» героя соответствует его роли во внешнем мире, где «Я-для-себя» [10, с. 477] и «Я-для-других» сливаются в едином целом и становятся самоопределением личности. Так, следуя идиллической традиции Геснера, Гёте создает на основе рассказа Готтлиба Гюнтера Геккинга из «*Полной истории эмиграции изгнанных из архиепископства Зальцбург лютеран*» эпическую идиллию «Герман и Доротея». Действие поэмы в соответствии с основными канонами жанра разворачивается в отдаленном живописном местечке Германии, где жизнь главных действующих лиц протекает в соответствии с законами природы. Здесь не происходит никаких великих событий и каждый занят своими заботами. В соответствии с характеристикой Шиллера цель идиллии состоит в том, чтобы «показать человека в состоянии невинности, то есть в состоянии мира и гармонии с самим собой и внешним миром» [10, с. 137]. Однако вместе с появлением любовной тематики, в соответствии с основными законами жанра, в идиллический мир проникает цивилизация, нарушающая состояние гармонии и покоя. В то же время беженцы, ставшие жертвой революционных потрясений, являются не единственным символом нарушения существующего миропорядка. Дальние отзвуки перемен, происходящих в мире, появились в патриархальном городишке намного раньше и нашли свое отражение при эпическом описании хода жизни этого местечка. Появление беженцев явилось лишь свидетельством того, что существовавшей изолированности от событий внешнего мира наступил конец. Союз Германа и Доротеи по замыслу Гёте должен был стать своеобразным обещанием возможности воссоздания прежней гармонии, хотя, по мнению Фолькера [10, с. 139], именно сама эпическая неторопливость повествования, сосредоточенность на деталях дают нам возможность заметить те перемены в жизни, объективный ход которых никто не в силах остановить, и они-то и лишают нас всякой надежды на возвращение в мир наивных пастушков и пастушек.

И, наконец, заметим, что, выбрав в качестве эталона эпоху античности, Гёте в своей идиллии не раз возвращает нас к литературному и эстетическому опыту древних поэтов: разделяя всю поэму на 9 песен и давая им вслед за Геродотом имена муз, используя гекзаметр, неукоснительно выполнив закон единства времени, ограничив все происходящее одним днем. Да и сами имена героев указывают на сочетание в поэме античных и современных мотивов.

В некоторых литературоведческих работах, посвященных вопросу взаимоотношения Гёте и Французской революции, рассмотрение творческого наследия автора этого периода, возникшего как итог осмысления им происходящего, ограничивается лишь анализом «революционных драм», «Венецианских эпиграмм» и эпической поэмы «Герман и Доротея». Кажется правомерным в связи с этим замечание о

том, что все поэтические опыты писателя, начиная с конца 1789 года и заканчивая его кончиной, прямо или косвенно отражают морально-этические, эстетические и политические установки Гёте послереволюционных лет.

В связи с вышесказанным обратимся к рассмотрению опубликованной в 1794 году эпической поэмы «Рейнеке-Лис». О том, что это произведение в некоторой степени выпадает из общего ряда творений Гёте послереволюционных лет, говорит уже сам факт поэтической переработки старого, уже многократно использовавшегося животного эпоса. По сути, Гёте не создал ничего нового, не внес никаких значительных изменений в уже существовавший нижненемецкий вариант. Его новаторство состояло лишь в той поэтической форме, которую он придал неоднократно переводимому произведению. Использование гекзаметра, стихотворного размера античности, ритма «Одиссеи», «Илиады», «Энеиды» в приложении к народному аллегорическому эпосу средневековья было неожиданно и вызвало недовольство у некоторых современников. С другой стороны, подобная обработка материала вполне соответствовала требованиям Веймарской классики. В письме Фридриху Хейнриху Якоби от 02.05.1793 по поводу своей работы над «Рейнеке-Лисом» Гёте замечает следующее: «Я взялся за эту работу, чтобы в течение последних трех месяцев отвлечься от происходящего в мире, и мне это удалось» [13, с. 712]. Следовательно, обращение к жанру эпической поэмы – это своего рода попытка бегства от современности. В определенной степени эпический характер способствует этому, предоставляя возможность повествователю, а вслед за ним и читателю величественно-спокойного, неторопливого созерцания жизни в ее сложности и многоплановости. Вопреки устоявшейся в течение нескольких веков традиции снабжения текстов «Рейнеке-Лиса» моралистически-дидактическими сентенциями и наставлениями Гёте отказывается от них и отдает предпочтение действию, которое должно само все сказать читателю. Между персонажем и повествователем существует некая дистанция, создающая спокойный тон и ощущение объективности. Автору понятно все, ему присущ дар всевидения, но он не учит, не наставляет нас, а показывает мир таким, каков он есть, во всей его широте. Сопоставляя гётевский вариант поэмы и текст 1498 года, Ерих Трунц [14, с. 721] отмечает существенные различия в самом характере восприятия излагаемых событий читателями XV и XVIII веков. Если для одних объективные реалии, описанные в поэме (пусть даже и в аллегорическом виде), являлись чем-то близким и современным, то читатель XVIII века в ряде описаний жизни при дворе, церковных обрядов и канонов усматривал элемент архаичности и отдаленности во времени. Так, ленная система, относительная свобода действий представителей высшего сословия, вопреки воле монарха, нарушение целибата, отлучение от церкви, паломничество в Рим скорее принадлежали миру XV века, нежели миру, пережившему Французскую революцию. Все это в совокупности с эпичностью самого произведения создавало впечатление дистанции, обращения в прошлое и ухода от настоящего, о котором и говорил Гёте. Однако одинаково справедливо и высказывание Аникста о том, что «именно злободневностью звучания древнего эпоса было подсказано обращение к нему Гёте» [15, с. 612]. Свидетельством тому могут служить слова самого автора: «Шлю Вам, дорогой друг, своего Рейнеке-Лиса, плута, и надеюсь, что он вам придется по душе. А так как представители данного рода нередко и в наше время встречаются при дворе, особенно же в республиках, и пользуются большим уважением, то, полагаю, не будет лишним познакомиться с подобным типом» [16, с. 714]. Вся система персонажей этого условного мира есть аллегория человеческого общества, аллегория феодально-монархического миропорядка, результатом разложения которого и стали волнения во Франции.

Рассмотрение системы жанров, использованных Гёте с целью осмысления и творческого освоения Французской революции, ее причин и следствий, не представлялось бы полным без рассмотрения романа «Годы учения Вильгельма Мейстера». Будучи задумано еще в 1777 году и увидев свет лишь в 1796 году, уже в законченном и переработанном виде и под другим названием, это произведение так или иначе впитало в себя мысли и чувства писателя той поры, его размышления над взаимоотношениями человека и общества. Роман Гёте явился своего рода художественным воплощением теоретических размышлений Шиллера об эстетическом воспитании человека. Жанр романа давал возможность автору в одном произведении соединить элементы всех трех литературных родов. «Это самый широкий, всеобъемлющий род поэзии; в нем талант чувствует себя безгранично свободным. В нем соединяются все другие роды поэзии – и лирика как излияние чувств автора по поводу описываемого им события, и драматизм как более яркий и рельефный способ заставлять высказываться данные характеры» [17, с. 171], – писал В.Г. Белинский. Многоступенчатость в развитии сюжета, отображающая сложность человеческих отношений, широта и глубина социальных связей дали возможность автору познакомить своего героя с разными сторонами человеческой жизни, представителями различных слоев общества и приверженцами различных жизненных позиций.

Будучи выходцем из буржуазной среды, Вильгельм Мейстер, неудовлетворенный односторонним характером и прагматизмом уготованной ему деятельности, ищет возможности самореализации в сфере искусства, а точнее – в театральной среде. В ходе развития сюжета автор знакомит главного героя с представителями так называемой аристократии эпохи рококо и с прогрессивно настроенными представи-

телями этого класса, в круг которых в конечном итоге и вливается главный герой. Весь путь становления Вильгельма как личности проходит под знаком некоего «Общества башни», в значительной мере определяющего повороты судьбы главного героя. Его участники, по мнению Ролф-Петера Йанца [9, с. 136], – представители реформаторски настроенной аристократии. А завершающий «Годы учения» союз Натали и Вильгельма является своего рода символическим воплощением одного из вариантов реформирования общества, базирующимся на сотрудничестве интенсивно развивающейся буржуазии и готовой к реформам аристократии, приверженцем которого и был Гёте.

Как уже упоминалось ранее, жанр романа, являясь одним из видов повествовательной литературы, объединяя в себе элементы объективного и субъективного, выступает в качестве органического соединения элементов эпоса, драмы и лирики. Театральные моменты находят свое воплощение не только в содержательном плане самого произведения, но также в ситуациях с переодеванием и комедийным обманом. Возьмем, к примеру, сцену переодевания Марианны в первой главе, либо Миньоны незадолго до смерти, либо подмен невесты в конце романа. Особую идейную нагрузку несут элементы лирического, наиболее ярко представленные в песнях Миньоны. В образе Миньоны, исполнительницы песен, автор стремился воплотить нечто неземное, недоступное разуму. Она живет по закону сердца, где нет места рационализму внешнего мира. Сама Миньона и ее песни – проявление высшей поэзии и одновременно чего-то трагически-демонического, вторгающегося в светлое и рационалистически обоснованное мироощущение века Просвещения. Естественно, что для выражения самой идеи чистого искусства, архаической культуры, мистического мировосприятия, воплощением которых и явилась Миньона, наиболее подходил лирический жанр, являющийся проявлением живого, непосредственного чувства. Показательна в этом плане и смерть исполнительницы песен, носителя этого чувства, этой не утихающей тоски. Жизнь требовала от человека умения соединять в себе чувства с разумом. Миньона и арфист уже просто не могли вписаться в общество, пережившее 1789 год, и потому должны были умереть. «Годы учения Вильгельма Мейстера» – история становления и взросления человека. Но это еще и история развития самого XVIII века, сочетающего в себе элементы трагического и оптимистического, являющегося временем перехода из мира поэзии в мир прозы.

В своих «Разговорах немецких беженцев», увидевших свет в 1795 году, Гёте не только в очередной раз обращается к проблеме революционных волнений во Франции, но также излагает основные требования, выдвигаемые к новеллистическому жанру, в то время еще не обретшему в Германии массовой популярности. По сути написанное в стиле «Декамерона» Боккаччо, это произведение стало одним из первых образцов данного жанра в немецкой литературе. Актуальность «Разговоров немецких беженцев» явилась не только результатом сюжетного построения рамочного повествования, но и следствием художественной разработки предмета самих новеллистических повествований. Собственно новеллы, соответствующие основным требованиям, выдвинутым в начале повествования, были рассказаны стариком лишь во второй день. Тем ценнее, однако, их последовательное изложение в идейном плане всего произведения. Мысль о необходимости самоограничения и самоотречения, впервые прозвучавшая в новелле о прокураторе, становится внутренним убеждением героя следующего рассказа о Фердинанде и находит свое символическое выражение в итоговой «Сказке», которая была призвана напомнить «обо всем и ни о чем».

Параллельная работа над «Разговорами немецких беженцев» и «Годами учения Вильгельма Мейстера» вынуждала Гёте снова и снова обращаться к эпическому стилю, использованному несколькими годами раньше в «Рейнеке-Лисе». Эпос при этом не являлся лишь формой художественного выражения, а определял своеобразное восприятие мира, для которого характерно чувство дистанции между автором и его творением. Необычный случай, наличие конфликта, динамика развития повествования, являющаяся следствием предпочтения, отдаваемого действию, отсутствие длинных морализирующих сентенций – все это не могло не вызвать интерес у публики, отдающей предпочтение развлекательной литературе. С другой стороны, законченность формы, четкое композиционное построение, сам сюжет новеллистических повествований полностью соответствовали теоретическим представлениям Гёте о выборе предмета и его художественной обработке. Предлагая вниманию слушателей, казалось бы, тематически отвлеченные от революционных событий истории, единичные случаи, старик тем не менее не уходит от проблемы разобщенности человеческого общества и поисков путей гармонического сосуществования людей, когда понятия свободы и самоограничения станут внутренней потребностью каждого. Использование в «Разговорах немецких беженцев» разнообразных форм организации материала дало возможность автору решить поставленные перед собой задачи. Так, предпочтение, отданное диалогической речи в рамочном повествовании, явилось средством выражения различных политических воззрений как сторонников, так и противников переворота во Франции, вступивших в ходе развития сюжета в полемическую беседу, закончившуюся спешным отъездом консервативно настроенного собеседника. Использование диалогической речи позволило автору не только отобразить настроения, царившие в обществе, но и остаться на определенном расстоянии относительно той либо иной точки зрения. С другой стороны, сам жанр новеллы

в известной мере определил предпочтение, отданное Гёте повествовательной форме организации речевого материала [18, с. 37 – 47].

Завершает «Разговоры немецких беженцев» «Сказка», стоящая особняком от предыдущих историй с точки зрения ее жанровой характеристики. Если в рамках всех ранее рассмотренных литературных жанров мы имели дело с реалистическими по своей установке произведениями, то теперь речь идет о повествовании с фантастическим вымыслом, где все подчинено неограниченной фантазии автора. Гётевская «Сказка» – это не однозначная аллегория человеческого общества, как это было в «Рейнеке-Лисе», она полна многозначных символов, трактовать которые каждый волен по-своему. Сказочный жанр делает это произведение свободным от законов окружающей действительности, которым в силу своей реалистической направленности вынуждена подчиняться новелла, но и в ней существует универсальная идея бытия, пожалуй, даже в более заостренном виде, чем где бы то ни было: идея взаимопомощи и готовности жертвовать ради всеобщего блага. Отказавшись от идеи автономного искусства, сформулированной Карлом Морицем, представители Веймарской классики отстаивали идею выражения общих, идеальных основ бытия в каждом произведении искусства. Единичный случай, представленный автором, должен был служить демонстрации универсальных законов. В данном контексте трудно было найти более подходящий жанр художественной литературы для воплощения идеи переустройства общества путем самоотречения каждого его члена, чем сказка.

Таким образом, осваивая и художественно осмысливая актуальную действительность, Гёте использует в своем творчестве как традиционные литературные жанры, безусловно и полностью принадлежащие к одному из литературных родов и берущие свое начало в литературе античности (что полностью соответствовало эстетическим положениям Веймарской классики), так и новообразования европейской литературы, представлявшие собой литературные жанры, соединяющие свойства нескольких родовых форм.

ЛИТЕРАТУРА

1. Krauss W. Die literarischen Gattungen // Krauss W. Grundprobleme der Literaturwissenschaft. München, 1968.
2. Чернец Л.В. Литературное произведение как художественное единство // Введение в литературоведение. – М., 2000.
3. Конради К.О. Гёте. Жизнь и творчество. Т. 2. Итог жизни / Пер. с нем. Под общ. ред. А.А. Гугнина. – М.: Радуга, 1987.
4. Goethe J. W. Aus Goethes Brieftasche // Goethe. Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, Band 12, München, 1998.
5. Гёте И.В. Собрание сочинений. В 10 т. Т. 1 / Пер. с нем. Под общ. ред. А. Аникста и Н. Вильмонта. Коммент. А. Аникста. – М.: Худож. лит., 1975.
6. Erich Trunz. Venetianische Epigramme. Anmerkungen // Goethe: Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, Band 1, München, 1998.
7. Goethe J.W. Xenien. Revolutionen // Die französische Revolution im Spiegel der deutschen Literatur. Herausgegeben von Glaus Träger, Leipzig, 1975.
8. Goethe: Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, Band 1, München, 1998.
9. Jessing Benedikt. Johann Wolfgang Goethe, Stuttgart; Weimar: Metzler, 1995. (Перевод мой. – Л.С.)
10. Тюпа В.П. Художественность // Введение в литературоведение. – М., 2000.
11. August Klingemann. Fragment über Goethes Eugenia // Goethe: Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, Band 5, München, 1998.
12. Waltraud Loos. Die Aufgeregten. Anmerkungen // Goethe: Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, Band 5, München, 1998.
13. Goethe an Friedrich Heinrich Jacobi // Goethe: Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, Band 2, München, 1998.
14. Erich Trunz. Reineke Fuchs. Nachwort // Goethe: Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, Band 2, München, 1998.
15. Гёте И.В. Собрание сочинений. В 10 т. Т. 5 / Пер. с нем. Под общ. ред. А. Аникста и Н. Вильмонта. Коммент. А. Аникста. – М.: Худож. лит., 1975.
16. Goethe an Charlotte v. Kalb // Goethe: Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, Band 2, München, 1998. (Перевод мой. – Л.С.)
17. Чернец Л.В. Литературное произведение как художественное единство // Введение в литературоведение. – М., 2000.
18. Подробнее об этом см. Святохо Л.И. «Разговоры немецких беженцев» И.В. Гёте (К вопросу о формировании жанра новеллы в немецкой литературе) // Проблемы истории литературы. Сборник статей. Вып. 13. Отв. ред. А.А. Гугнин. – М., 2001.