

ИСТОРИЯ
НЕМЕЦКОЙ
ЛИТЕРАТУРЫ

2

АКАДЕМИЯ НАУК СССР

*Институт мировой литературы
им. А. М. Горького*

ИСТОРИЯ НЕМЕЦКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ



ИЗДАТЕЛЬСТВО АКАДЕМИИ НАУК СССР

М О С К В А

1 · 9 · 6 · 3

ИСТОРИЯ НЕМЕЦКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ



ИЗДАТЕЛЬСТВО АКАДЕМИИ НАУК СССР

МОСКВА

1 · 9 · 6 · 3

ИЗДАНИЕ ОСУЩЕСТВЛЯЕТСЯ
ПОД ОБЩЕЙ РЕДАКЦИЕЙ

*Н. И. БАЛАШОВА, В. М. ЖИРМУНСКОГО, В. И. ПУРИШЕВА,
Р. М. САМАРИНА, С. В. ТУРАЕВА, И. М. ФРАДКИНА*

РЕДКОЛЛЕГИЯ ВТОРОГО ТОМА

*Н. И. БАЛАШОВ, В. И. ПУРИШЕВ, С. В. ТУРАЕВ,
ученый секретарь О. В. ЕГОРОВ*

ЛИТЕРАТУРА
ЭПОХИ
ПРОСВЕЩЕНИЯ

ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ ЛИТЕРАТУРЫ НЕМЕЦКОГО ПРОСВЕЩЕНИЯ

Историческое развитие Германии идет в XVIII в. в том же направлении, как и развитие других западноевропейских стран. Германия движется от средневековья к новому времени, однако ряд неблагоприятных условий задерживает это движение, и ростки капиталистической экономики созревают здесь медленнее.

В то время как Англия, Франция, Россия и ряд других стран уже представляли собой централизованные государства, Германия на протяжении XVIII столетия остается рыхлым конгломератом слабо связанных между собой государств. Здесь почти триста княжеств, свыше полусотни имперских городов, множество мелких и мельчайших владений имперских дворян. Князья настаивают на суверенитете, каждый имперский город имеет свое правление, устанавливает у себя законы, отстаивает свои «вольности», каждый дворянин — государь на своей земле. Власть императора призрачна за пределами земель австрийской короны (император избирается коллегией князей, по традиции из членов Габсбургского дома). Имперский сейм и имперский суд, а также венская придворная канцелярия — учреждения нежизнеспособные. Они только символически представляют единство Германской империи.

Княжеский абсолютизм в Германии противодействует образованию централизованного государства. В страхе перед потерей «суверенитета» князья вступают в договорные отношения с иностранными державами, кровно заинтересованными в сохранении раздробленной Германии. Они регулярно получают денежные субсидии от иностранных государств, содержат для них вспомогательные войска. Князья широко практикуют продажу солдат за границу — Англии, Голландии, Франции, Венецианской республике.

Поскольку бюргерство Германии в начале века экономически слабо, роль его при возникновении абсолютизма незначительна. Князьям не приходится делать уступки бюргерству, считаться с его интересами. Отсюда — «самая уродливая, полупатриархальная форма»¹ абсолютизма, закрепляющая полное бесправие податных сословий (бюргеров и крестьян), производя «богом поставленного отца-государя», преобладание типа «князя-расточителя», который тратит выколачиваемые из подданных средства на постройку роскошных дворцов, разбивку обширных парков, содержит огромный штат дворцовой охоты, выписывает для увеселения двора оперные и балетные труппы из Италии и Франции и т. д. Даже многочисленные «князья карманного формата» (Duodezfürsten) стараются в чем-то подражать роскоши Версаля.

Для наиболее крупных территориальных государств характерны попытки следовать модной экономической доктрине меркантилизма.

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс. *Немецкая идеология*. — Сочинения, т. 3, стр. 183.

Однако, как справедливо указал Меринг, «в феодальном военном прусском государстве меркантилизм неизбежно должен был усвоить себе средневековую политику запретов и принуждений, тогда как в буржуазной промышленной Англии он должен был развиваться в сторону промышленной свободы»². Современный историк Г. Шильферт (ГДР) отмечает, что прусские камералисты XVIII в. (т. е. финансово-экономические деятели на княжеской службе) истолковали эту доктрину следующим образом: «все средства, которые обогащают государя, содействуют одновременно и обогащению народа»³.

С начала XVIII в. в Пруссии, Саксонии, Бюртемберге, Ганновере учреждаются мануфактуры, рассчитанные по преимуществу на удовлетворение запросов постоянной армии и княжеского чиновничьего аппарата (изготовление оружия, суков для обмундирования, обуви). Они основаны на подневольном труде арестантов, нищих, обитателей «спрядильных домов» (Spinnhäuser). Позднее возникают мануфактуры шелкоткацкие, чулочные, изготавливающие бархат и т. д., ориентированные главным образом на потребности двора и социальных верхов. Мануфактуры в большинстве казенные. Даже редкие частные предприятия такого типа пользуются субсидией из княжеской казны.

К этому времени уже наблюдается в отдельных районах Германии некоторое хозяйственное оживление. Не последнюю роль в нем сыграли переселенцы из более развитых стран: французские гугеноты, чешские и зальцбургские протестанты, вынужденные покинуть свою родину из-за религиозных гонений. Среди них много ремесленников и купцов, обладающих более высокими техническими и профессиональными навыками, большей коммерческой инициативой, чем их собратья в послевестфальской Германии. Особенно много эмигрантов, в том числе и крестьян, оседают в Пруссии. Властители слабо заселенных бранденбургско-прусских земель остро нуждаются в налогоплательщиках.

На протяжении всего столетия в германской промышленности основная роль принадлежит цеховому ремеслу и промыслам крепостных крестьян. То и другое постепенно попадало во все большую зависимость от скупщика-капиталиста.

Единой общеимперской экономической политики в то время, естественно, не существовало. Каждый из территориальных князей действует самостоятельно, озабочен увеличением доходов своей казны. Пошлины, взимаемые за провоз товаров через границу местного государства, через землю помещика или территорию вольного города, бесчисленные дорожные и мостовые поборы делали невыгодным производство товаров на дальний рынок. Примерно до середины столетия промышленность по преимуществу работала на внутренний рынок⁴.

Однако, несмотря на все помехи, несмотря даже на войны, которые и в этом столетии неоднократно ведутся на землях Германии, для XVIII в. характерен рост производительных сил. Возобновляется процесс первоначального накопления. Он происходит неравномерно в различных районах, противоречиво в различных областях экономики, с остановками, срывами, но все же имеет значительный размах.

За последнее время историками-марксистами собраны данные, которые позволяют считать, что в Германии XVIII в., хотя и весьма болезненно, происходило «ускоренное развитие производительных сил», проявлявшееся «в разрушении и капиталистической перестройке цехов, в успехах

² Ф. Меринг. Легенда о Лессинге.— «Литературно-критические статьи», т. I. М.—Л. Изд-во «Academia», 1934, стр. 224.

³ См. G. Schilfert. Deutschland von 1648 bis 1789. Berlin, 1959, S. 63.

⁴ См. H. Mottek. Wirtschaftsgeschichte Deutschlands. Grundriss, Bd. I. Berlin, 1957, S. 261.

мануфактуры, в том, что отдельные районы страны становились очагами нового отраслевого производства, рассчитанного на широкий германский и внегерманский рынок»⁵. Самая отсталость Германии, длительное сохранение здесь низших форм капиталистического производства (рассеянная мануфактура, капиталистический скупщик), низкая оплата труда ремесленников и деревенских кустарей и, как следствие, дешевизна немецких изделий — делают возможным конкуренцию с иностранными товарами на внутреннем и внешнем рынках. Этому способствует и частичное уменьшение количества внутренних таможен в конце века и многое другое. Важно напомнить слова Энгельса: «...как во Франции, так и в Германии философия и вобщий расцвет литературы явились в ту эпоху результатом экономического подъема»⁶.

Разумеется, и в отсталой Германии XVIII в. не затухает борьба классов. В городах изредка происходят столкновения цеховых учеников и подмастерьев с мастерами, ремесленников — с патрицианской верхушкой города. Растут браконьерство, дезертирство солдат, учащаются побег от помещиков или от цеховых мастеров. Во второй половине века усиливается бродяжничество, нищенство, и никакие «прядильные дома» не в состоянии его поглотить. Растет количество разбойнических шаек, и некоторые из них в течение многих лет неуловимы, так как им сочувствуют и помогают крепостные крестьяне, которые иногда не без основания видят в них своего рода мстителей за угнетенный народ⁷. Известны крестьянские волнения в Баварии в начале века, в прусских округах Котбус (1717) и Петерсхаген (1722), в некоторых районах Австрии и особенно на польских (1765) и чешских (1775) землях. Французская революция дала толчок к возмущениям крестьян и городских плебеев в прирейнских землях (1789), в промышленно развитой Саксонии (1790). В 1793 г. восставали ткачи в Силезии⁸. В эти годы слышатся отдельные призывы последовать примеру французов. И все же в раздробленной на части, отсталой стране, с ее идейно еще не созревшей буржуазией, открытые выступления протеста возникают только спорадически и сравнительно легко подавляются военной силой.

Недовольство угнетенной народной массы еще по преимуществу выражается в разнообразных формах пассивного сопротивления, в отказе крестьян подчиниться вновь введенным помещиком повинностям, принять на постой солдат и т. п.

Между тем классовое сознание бюргерства созревает медленно в условиях распыленного государства с хилым развитием экономики. Мелкие масштабы экономической практики мешают бюргерам отдельных княжеств и районов империи осознать наличие общих интересов. Значительная часть кушцов и ремесленников, обслуживая по преимуществу местный княжеский двор, княжескую администрацию, офицерство, местный рынок, строит свое благополучие приспособляясь к «патриархальному» режиму, извлекая отсюда для себя максимальную выгоду. Поэтому среди бюргерства довольно упорно держатся консервативные политические взгляды, верноподданнические настроения, раболепие перед дворянами и должностными лицами. Конечно, и в начале века нет недостатка в передовых людях, которые остро ощущают отсталость страны, а по мере того как растут производительные силы и обнажаются противоречия

⁵ А. Д. Эпштейн. История Германии от позднего средневековья до революции 1848 г. М., 1961, стр. 304.

⁶ Ф. Энгельс. Письмо к К. Шмидту 27 октября 1890 г.— К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. XXVIII, стр. 260.

⁷ Л. Е. Генин. Немецкий разбойничий фольклор XVIII века как выражение антифеодального протеста.— «Известия Акад. наук СССР, Отделение литературы и языка», т. XV, вып. 6, 1956.

⁸ См. С. Б. Кан. Два восстания силезских ткачей. 1793—1844. М.— Л., 1946.

феодалного порядка происходит идеологическое расслоение в рядах бюргеров, растет возмущение. Однако филистерские тенденции показательны для значительной части бюргерства даже в конце XVIII в.

Недаром в бюргерской просветительской литературе последних десятилетий видное место занимает обличение бюргерской косности в ее разнообразных проявлениях. Вспомним сатирический роман Виланда «Абдериты» (1774), многие страницы у Хр. Д. Шубарта, образы бюргеров в гетевском «Геце фон Берлихингене» (1773) и «Эгмонте» (1775—1787), бюргера-дельца Вернера и бегство Вильгельма от бескрылой бюргерской практики в «Вильгельме Мейстере» Гете (антибюргерская сатира особенно сильна в первой редакции романа, 1776—1785). Непосредственно против раболепия направлена эпиграмма Г. А. Бюргера «Средство от дворянской спеси» («Mittel gegen den Hochmut der Großen», 1788):

Немало нынче слышно жалоб
На спесь пеледую дворян,
Но спеси той давно не стало б,
Изжить лишь раболепье нам.

Пер. Б. Геймана

В борьбе с господствующей идеологией феодального общества складывается просветительское движение.

Отбрасывая религиозные и церковные догматы, просветители возлагают свои основные надежды на разум человека. Церковь объявляла его немощным, для просветителей — он ведущее начало жизни и деятельности. Они убеждены в том, что опираясь на разум и развивая его, распространяя знания, науку, преодолевая предрассудки, люди способны коренным образом и при том без божественной помощи свыше изменить все общественные отношения. В будущем «царстве разума» людям будут возвращены их «естественные права», т. е. права, вытекающие из самой природы человека, отнятые у него «сильными мира сего» путем насилия и обмана.

В своей ведущей тенденции движение просветителей враждебно феодальной сословности, демократично. На новом историческом этапе, в обстановке растущих противоречий феодального общества, просветители продолжают то, что было начато передовыми людьми эпохи Возрождения. В борьбе с религиозной идеологией они могут опереться на успехи естествознания и математической науки в XVII в. Однако в XVIII в. церковь — католическая, лютеранская, кальвинистская — в любой стране Западной Европы остается главным идеологическим оплотом господствующего класса. Недовольство общественными отношениями нередко получает выражение во внецерковных, еретических религиозных исканиях.

Таким образом, хотя просветители и имеют предшественников в лице мыслителей Ренессанса, перед ними стоит очень широкая и трудная задача. Конечная цель: перестроить общество на разумной основе, подвергнув критике все существующие отношения, освободить философию, науку, мораль, литературу, искусство от опеки религии и направить их к этой цели.

В каждой стране просветительское движение имеет свои особенности, проходит разные ступени, каждая фаза представлена рядом не вполне одновозначных явлений. Существуют разногласия между Вольтером и Монтескье, между ними обоими и Дидро, между энциклопедистами и представителями наиболее левого демократического крыла⁹. Эти расхождения

⁹ См. В. П. Волгин. Развитие общественной мысли во Франции в XVIII веке, М., Изд-во АН СССР, 1958.

касаются воззрений на лучшую форму государства, основных философских представлений, понимания и оценки возможностей «непросвещенной» массы народа и т. д., не говоря уже об эстетике и литературе, где разногласий особенно много. Словом, Просвещение — это движение, процесс, имеющий свою сложную диалектику, а не готовая доктрина, появившаяся во всеоружии, как Афина Паллада из головы Зевса. Существуют типичные для Просвещения тенденции, но «чистого» Просвещения нет нигде.

Даже во Франции Просвещение примерно до середины века по преимуществу ориентировано на мирный переход в «царство разума», хотя обличение религиозного фанатизма, деспотизма монархов, сословного духа носит острый характер. Переделка общества мыслится как результат постепенного вытеснения «предрассудков», успеха наук, охвата знанием всех слоев общества. Когда все станут просвещенными, переход в «царство разума» свершится безболезненно, без больших потрясений. В этот период среди просветителей пользуется доверием мысль о «просвещенном монархе», окруженном умными и честными советниками, который по доброй воле произведет преобразования. Нет необходимости разяснять иллюзорность этой концепции, исходящей из абстрактного понимания «разума».

Ведущая революционная тенденция Просвещения обнаруживает себя только в преддверии революции. Просветители длительное время ставили вопрос об изменении политического строя только в *общей теоретической форме*, разрабатывая учение о народном суверенитете, провозглашая право народа восставать с оружием против деспотических властителей. Таков «Общественный договор» Ж. Ж. Руссо (1762), огромное революционизирующее воздействие которого сказалось позднее.

Исторически закономерный приход многих мирных просветителей к революционной идеологии гораздо менее типичен для Германии, страны запоздалого развития. Он здесь скорее исключение, чем правило. И все-таки Георг Форстер, долго разделявший надежды на мирные и постепенные успехи разума и даже на преобразования сверху, в годы Французской революции стал главой майнцских якобинцев¹⁰. И даже в движении Клоштока от «Мессиады» к революционным одам конца 80-х — начала 90-х годов нетрудно заметить постепенное преодоление мирных иллюзий. А что касается Лессинга, который революционных убеждений не высказывал, то по самому характеру его натуры трудно отнести этого родоначальника яркой обличительной струи в немецкой драме к «мирным» просветителям.

Таким образом, если оставить в стороне филистерскую разновидность просветителей, то граница между сторонниками мирного пути и революционными просветителями окажется текучей. У тех и других общая цель. Только в ходе Французской революции произойдет четкое расслоение.

Ф. Энгельс и В. И. Ленин указали на буржуазный характер Просвещения XVIII в. По словам Энгельса, «царство разума», которое хотели основать просветители, оказалось «не чем иным, как идеализированным царством буржуазии»¹¹. В то же время оба подчеркнули прогрессивный характер просветительского движения: «Новые общественно-экономические отношения и их противоречия тогда были еще в зародышевом состоянии, — пишет Ленин. Никакого своекорыстия поэтому тогда в идеологах буржуазии не проявлялось; напротив, и на Западе и в России они совершенно искренно верили в общее благоденствие и искренно желали его, искренно не видели (отчасти не могли еще видеть) противоречий в том

¹⁰ См. W. Rödel. Forster und Lichtenberg. Berlin, 1960.

¹¹ Ф. Энгельс. Анти-Дюринг. — К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения. т. 20, стр. 17.

строе, который вырастал из крепостного». В. И. Ленин указал далее на первую черту просветителя — «горячую вражду» к крепостному праву и «всем его порождениям в экономической, социальной и юридической области»¹².

Все большие мыслители и писатели Просвещения были врагами крепостного права, в котором полнее всего проявлялось нарушение «естественных прав» человека. Но эта основная проблема попала в фокус общественного внимания тогда, когда силы сопротивления относительно окрепли. По понятным причинам немецкие ранние просветители просто не решались касаться этой проблемы, и только в 70-х годах крестьянский вопрос занял свое место в немецкой публицистике и художественной литературе.

Среди политических вопросов, волновавших просветителей XVIII в., наиболее острым был вопрос о раздробленности страны. Уже самые ранние просветители воспринимают ее как величайшее бедствие, но как объединить страну, разорванную на клочки, как убрать не одного, а три сотни монархов, как преодолеть обособленность «вольных» городов?

Уже Самуэль Пуфендорф (Samuel Pufendorf, 1632—1694) — юрист и государствовед, первый в Германии теоретик естественного права, оплакивал состояние империи, уподобляя ее государственный строй «чудищу» (Monstrum). Так, в книге «О строе нашей романо-германской империи», которую он выдал за сочинение некоего веронского путешественника Северина де Монзамбано (Severino de Monzambano. «De statu nostri imperii romano-germanici», 1667), не видя выхода, Пуфендорф робко намечает отделение от Австрии и от ее владений в романских странах собственно немецких княжеств и сплочение их в более прочную федерацию. Современник Пуфендорфа, Габриель Вагнер, стоит на иной позиции. Он возлагает надежду на усиление власти императора и ослабление территориальных суверенов¹³. В дальнейшем, по мере того как значение императора все более падает, такие надежды угасают. Правда, изредка они всыхивают вновь. Так, вступление на «римский престол» Иосифа II (1764) побудило горячего патриота и видного пиетиста Фридриха Карла Мозера (Friedrich Karl von Moser, 1723—1798) в трактате «О немецком национальном духе» («Vom deutschen Nationalgeist», 1765) предаться мечте о всегерманской просвещенной монархии под главенством Австрии, но иллюзорность этой мечты скоро стала вполне очевидной. Гораздо трезвее оценивал положение Гете. Уже в ранней редакции «Фауста» («Прафауст», 1773—1775) содержатся скептические строки:

Святой, высокий римский трон,
Как до сих пор не рухнул он!¹⁴

Пер. Н. Холодковского

Они сохранены и в окончательной редакции первой части «Фауста». В этом же духе Гете высказывался неоднократно. Но если бессмысленно возлагать надежды на империю, то, быть может, следует обратить их к Пруссии? Ведь возвышение Пруссии, ее соперничество с Австрией — бесспорно, крупное событие немецкой истории XVII—XVIII вв., и «друг Вольтера», Фридрих II (1740—1786) — внушительная историческая фигура, выделяющаяся на фоне своры карликовых деспотов.

¹² В. И. Ленин. От какого наследства мы отказываемся.— Сочинения, т. 2, стр. 472—473.

¹³ См. статью Г. Штилера о Г. Вагнере в сб. «Beiträge zur Geschichte des vormärkischen Materialismus». Herausgegeben von Gottfried Stiehler. Berlin. 1961, S. 109.

¹⁴ Сцена «Погреб Ауэрбаха в Лейпциге».

Очень показательна позиция Гете. Он много раз высказывался о Фридрихе II весьма положительно. Однако, когда этот прусский король в 80-х годах задумал основать «Союз немецких князей», веймарский министр Гете настойчиво отговаривал своего герцога от присоединения к этому союзу. Перспектива главенства военнопрусской Пруссии пугала Гете так же, как и других немецких просветителей.

Марксистская историческая наука давно опровергла легенду, будто возвышение Пруссии и победы Фридриха II вызвали в Германии подъем национального чувства и послужили импульсом для расцвета немецкой литературы в последней трети века¹⁵. В самом деле воинственная политика Фридриха не вызвала в поэзии других положительных откликов, кроме верноподданнических од Рамлера и «Песен прусского гренадера» Глейма. Зато все чаще стали раздаваться гневные голоса против «князей-завоевателей» (Клопшток, Шубарт, Шиллер и др.), и здесь меньше абстрактного просветительского миролюбия, чем осуждения крупнейшего из немецких «монархов-завоевателей».

Горячий немецкий патриот Клопшток стал непримиримым врагом Фридриха. Лессинг, проживший много лет в Берлине, в письме к Ф. Николаю от 25 августа 1769 г. назвал Пруссию Фридриха II «самой рабской страной Европы». Гердер, уроженец Пруссии, в «Дневнике моего путешествия в 1769 г.» («Journal meiner Reise im Jahre 1769») предсказывает завоевателю Силезии судьбу древнего Пирра: «А что останется от его государства? А что осталось от царства Пирра?»¹⁶ И Гердер уверен: «Земли короля прусского не будут счастливы, пока не будут разделены по-братски»¹⁷.

Всеобщее недовольство среди просветителей вызвала также написанная прусским королем на французском языке книга «О немецкой литературе, ее недостатках, их причинах и о средствах к их исправлению» («De la littérature allemande, des défauts qu'on peut lui reprocher, quelles en sont les causes et par quels moyens on peut les corriger», 1780). Фридрих высказывает полное пренебрежение к немецкой литературе, которая как раз в это время переживала крутой подъем. Он судит ее с позиций французского «хорошего вкуса», принятого в аристократическом обществе Германии как единственная эстетическая норма¹⁸.

Таким образом, в немецких условиях еще гораздо меньше можно было надеяться на какие-либо изменения к лучшему в государственной жизни, чем в централизованных государствах.

С ростом классового сознания передовой части бюргерства и возникновением во второй половине века обличительной струи в немецкой литературе (Лессинг, «бурные гении» и другие) активизируется и политическая идеология. Она сильно и ярко проявляется в отрицании существующего порядка. Но положительный политический идеал остается у многих писателей неясным, выходя из создавшегося положения они указать не умеют.

Исследования последних лет, однако, убедительно доказывают, что и в условиях отсталой Германии получила большое развитие политическая публицистика¹⁹. Немецкие демократы 70—90-х годов (Хр. Д. Шубарт,

¹⁵ См. Франц Меринг. Легенда о Лессинге.— «Литературно-критические статьи», т. I М., «Academia», 1934.

¹⁶ Иоганн Готфрид Гердер. Избранные сочинения. М.—Л., 1959, стр. 326.

¹⁷ Там же, стр. 325. Полный текст «Дневника» впервые опубликован в 1878 г.

¹⁸ Обстоятельное возражение на эту книгу написал Юстус Мёзер (Justus Möser, 1720—1794).— «О немецком языке и немецкой литературе» («Über die deutsche Sprache und Literatur, nebst einer Nachschrift über die Nationalerziehung der alten Deutschen»). Hamburg, 1781).

¹⁹ См. Н. Voegt. Die deutsche jakobinische Literatur und Publizistik. Berlin, 1956.

Г. Форстер, Г. Ф. Ребман и многие другие) смело ставят коренные вопросы общественно-политического развития страны. Недаром их называли «немецкими якобинцами». Опыт Великой французской революции вдохновляет этих замечательных писателей, активизирует их деятельность. В их лице немецкая идеология XVIII в. делает как бы стремительный бросок вперед. «Удивительная натура, всесторонняя гуманность, пламенное желание практической деятельности, энергия резко отличают его от германцев того времени», — писал о Г. Форстере А. И. Герцен²⁰.

Философское развитие Германии в XVIII в. — от Лейбница до Канта — было сложным и противоречивым. В отличие от французской, немецкая философия эпохи Просвещения не имела мощного материалистического направления. Заслугой ранних мыслителей было обоснование просветительского рационализма, борьба с разными формами фидеизма, медленный и на первых порах весьма осторожный подкоп под христианские догмы, которые в условиях Германии держались особенно прочно. При слабости материализма борьба с официальной церковной идеологией приобретала чаще всего половинчатый, компромиссный характер.

Особенно широко представлен в XVIII в. деизм. Это учение сохраняет понятие бога, создавшего мир. В то же время деисты утверждают, что, построив мир и дав первоначальный толчок действующим в природе закономерностям, божественный строитель («демюрг») уже не вмешивается в дальнейшее развитие, не исправляет его, не прерывает законов природы «чудесами». На него не действуют моления, он не карает порока и не награждает добродетели. Таким образом, деизм, несмотря на уступки религии, по существу, широко открывает дверь научному объяснению природы и критике духовенства, он наносит сильный удар претензиям церкви на роль посредника между людьми и богом. Деисты имеют большие заслуги в критике библейских текстов.

Как просветителям рационалистического толка, так и немногочисленным представителям ранней материалистической мысли приходилось не только вести упорную борьбу с влиянием церкви — лютеранской, реформатской (кальвинистской), католической, но и преодолевать влияние внецерковных религиозных течений. Довольно ясное представление о широком распространении таких течений и сект, особенно в низовых слоях бюргерства и в крестьянстве, можно получить из романа Ф. Николан «Жизнь и мнения магистра Зебальдуса Нотанкера» («Leben und Meinungen der Herrn Magisters Sebaldus Nothanker», 1773—1776), из «Антон Рейзера» («Anton Reiser», 1785—1790) — автобиографического романа К. Ф. Морица, друга Гете, из вышедшей отдельными частями «Автобиографии» («Lebensgeschichte», 1777—1804) пиетиста И. Г. Юнг-Штиллинга, отчасти даже из отдельных эпизодов автобиографии Гете («Поэзия и правда»).

Пиетизм, главное из этих течений, возник в последней четверти XVII в. в протестантских районах Германии, в Нидерландах и в Швейцарии как протест против застойного догматизма и фанатического конфессионализма лютеранской и реформатской церкви. Пиетисты призывают верующих к самоуглублению. Не внешняя сторона религии, не соблюдение предписаний пастора, а развитие в самом себе интенсивного религиозного чувства, вплоть до ощущения близости творца (или Христа) — вот главное. Пиетисты культивируют общение верующих вне стен церкви (молитвенные собрания, совместные чтения Библии), без участия священнослужителя. Первые «школы набожности» (collegia pietatis) основал в 1675 г. во Франкфурте-на-Майне пастор из Эльзаса Филипп Якоб

²⁰ А. И. Герцен. Полное собрание сочинений в 30 томах, т. II. М., Изд-во АН СССР. 1954, стр. 330.

место личное религиозное чувство и нравственное самосовершенствование, Шпенер все же не порывает с церковью. Впоследствии он стал придворным проповедником сначала в Дрездене, а потом в Берлине. Более радикально отрицала церковное богослужение и церковное руководство верующими pietistская секта сепаратистов. Отвергая пасторов, назначенных свыше, она настаивала на праве общины выбирать своего духовного руководителя.

Pietизм имеет общие черты с английским пуританством послереволюционного периода. Подобно английским ревнителям «чистой жизни», pietисты — противники шумных празднеств, театра, танцев, азартных игр. Они не посягают на изменение общественного строя, предмет их непрестанной заботы — преодоление «греховных» начал человеческой природы. Вместе с тем ранних pietистов (Шпенера и его последователей) характеризует религиозно окрашенная антисословность, готовность признать равенство всех людей, внимание к обездоленным слоям общества. Ученик Шпенера, профессор теологии в Галле Август Герман Франке (August Hermann Francke, 1663—1727) во имя «практического христианства» добивается учреждения в Галле сиротского дома и нескольких школ.

Дружеские отношения с Шпенером поддерживал и самый выдающийся из pietистов — Готфрид Арнольд (Gottfried Arnold, 1666—1714). Арнольд — сын бедняка-учителя из Саксонских Рудных гор, теолог, профессор истории в Гиссене, под конец жизни пастор (выборный) pietистской общины в Пердеберге (Альтмарк). В своем главном труде, двухтомном фоллианте «Беспристрастная история церкви и ересей» («Unparteiische Kircher und Ketzer-Historie», 1669—1701) он смело защищает еретиков от ортодоксальной церкви, решительно объявляя церковь главным виновником отхода от моральных устоев первобытного христианства. Он призывает к свободному исканию, негодует против тех, кто «фабрикует еретиков» (die Ketzermacher). Комментируя в своей книге разнообразные ереси, Арнольд нередко обнаруживает понимание связи между внешней стороной учения и чаяниями социальных преобразований. Но при всей прогрессивности его позиций, Арнольд не идет дальше оправдания свободы исканий; анабаптисты мирные (менониты) пользуются всей его симпатией, революционных анабаптистов Мюнстера он отвергает, как отвергает и Мюнстера периода Великой Крестьянской войны. Отсюда становится понятным терпимое отношение к Арнольду властей, в частности бранденбургско-прусских.

Арнольд имел многочисленных приверженцев, и книга его была несколько раз переиздана в первой половине XVIII в. Правда, в посмертном шаффлаузенском издании 1742 г. к ней добавлены два новых фоллианта (тт. II и IV), в основном составленные из возражений различных авторов.

Однако предисловие к этому изданию с жизнеописанием Арнольда выдержано в тоне самого глубокого уважения к нему. Но Арнольд занимает совсем особое место среди pietистов.

С тех пор как pietизм получил признание и быстро распространил свое влияние, особенно в Северной и Средней Германии, прогрессивные стороны этого учения заметно ослабели, а визионерство, проповедь смирения и т. д. выступили на первый план (Цинцендорф). В непрестанной распри с ортодоксами многочисленные пасторы-pietисты проявляют не меньше нетерпимости и фанатизма, чем их противники. В романе Ф. Николаи «Жизнь и мнения магистра Зебальдуса Нотанкера» изумленный Зебальдус слышит в Берлине от господина Ф. о великой грызне между «ортодоксией ортодоксов» и «ортодоксией pietистов» и узнает, что боль-

шинство берлинцев давно уже склонились на сторону второй²¹. Просветители Николаи отнюдь не радуют эти успехи pietистов.

По своей основе и главной цели pietизм и просветительское движение взаимно друг друга исключают. Но временами, и особенно в ранний период, между ними были существенные точки соприкосновения. Pietизм участвовал в подрыве авторитета церкви, устами Готфрида Арнольда защищал свободное искание. Нет ничего удивительного в том, что Томазиус и Хр. Вольф первоначально дружили с Шпенером и Франке и только впоследствии резко разошлись с ними. «Беспристрастная история церкви и ересей» Г. Арнольда привела Томазиуса в восторг: он объявил ее лучшей книгой после Библии²². И. Х. Эдельман прошел через увлечение pietизмом прежде чем стал поклонником Спинозы, и первый толчок к разрыву с ортодоксами он также получил от Арнольда²³. Юный Гете нашел у Арнольда оправдание своим самостоятельным поискам выхода из плена церкви («Поэзия и правда») ²⁴.

В тех случаях, когда pietизм полностью подчиняет себе сознание человека, призывая «грешника» к самоунижению, к заботам о спасении души, к пренебрежению внешним миром,— его роль глубоко реакционна. На такой основе легко расцветают ханжество и лицемерие. Просветительская литература часто обнаруживает подобные проявления pietизма, например в комедии Луизы Готшед «Pietизм в корсете» («Die Pietisterei im Fischbein-Rocke», 1736) или в «Богомолке» («Die Betschwester», 1745) Геллерта. Поскольку в период господства рационализма вольфовского толка pietисты делают ставку на сильное эмоциональное переживание религиозного характера, то для Готшед, Николаи, Виланда и других писателей всякое «неумеренное» выражение чувства кажется подозрительным, в нем видят отражение повышенной религиозности — реальную угрозу принципу разумного поведения. В устах этих писателей такое выражение чувств получает враждебно-презрительную кличку «фанатизма», «энтузиазма» (Schwärmerei, Enthusiasmus), и с ним ведется борьба как там, где это оправдано, так и там, где этого вовсе не требуется.

Однако, если идет речь не о пассивных обывателях, иногда наблюдается своеобразное сочетание pietизма с Просвещением. Pietизм, взятый не в крайней своей форме, pietизм без визионерства, в большей или меньшей степени окрашивающий религиозное сознание, нередко приводится в согласие с просветительской высокой оценкой человека, его разума и возможностей, с активным интересом к обществу, к вопросам его совершенствования. Так, например, Клопшток в «Мессиаде» и религиозных одах, т. е. там, где он разрабатывает религиозные темы,— pietист, но это не мешает ему упорно и горячо раговать за достоинство бюргерской поэзии, за светскую культуру, науку, искусство своего отечества и с подлинным энтузиазмом приветствовать зарю Французской революции.

Стараясь понять общий ход развития немецкой литературы XVIII в., нельзя забывать о непрерывных спорах лютеран с кальвинистами, ортодоксов с pietистами, с различными сектами, с дестами. Мелкими масштабами экономической практики бюргерства, узостью его кругозора, общей застойностью жизни объясняется распространение в очень широких слоях общества заботы о «спасении души», об «истинной вере». Она уводит мысль от реальных отношений и интересов в мир иллюзий.

В последней трети XVIII в., на высшем этапе немецкого Просвещения, споры вокруг pietизма утрачивают свою главенствующую роль.

²¹ См. F. Nicolai. Sebaldus Nothanker. Berlin, 1960. S. 232.

²² См. H. Hettner. Geschichte der deutschen Literatur im achtzehnten Jahrhundert. Bd. I. Berlin, 1961, S. 49.

²³ См. там же, стр. 203.

²⁴ См. И. В. Гете. Собрание сочинений в 13 томах, т. IX, М., 1935, стр. 368.

В литературоведении справедливо подчеркиваются тесные связи движения «Бури и натиска» с так называемой «философией чувства и веры». Но выдающаяся заслуга штюрмеров состояла именно в том, что они умели отделить чувство от религиозных настроений и выдвинули его как высший критерий человечности.

В последние десятилетия века философские споры обрели масштабность и высоту, которых не ведало раннее Просвещение. Энциклопедичность интересов, широта охвата самых различных областей знаний характерна для сочинений крупнейших мыслителей этих лет. Гердер стремится к всеобъемлющему охвату всех явлений истории человеческой культуры. Форстер был естественным исследователем, участником географических исследований и одним из первых политических мыслителей в Германии XVIII в. Кант внес выдающийся вклад в этику, эстетику, психологию и космологию. Одна из первых его работ называлась «Всеобщая естественная история и теория неба». Общеизвестна широта интересов Гете — он занимался оптикой, ботаникой, зоологией, анатомией человека, геологией.

Немецкие мыслители конца века обогащали развитие европейской просветительской философии, они далеко шагнули за рамки узконациональной проблематики, и деятельность их приобрела мировое значение. Особо важно отметить, что деятельность Гердера, Канта, Форстера, Гете не только знаменовала собой итог предшествовавшего развития, но и прокладывала дорогу будущему — к романтической философии, и далее к Гегелю и даже — какими-то гранями — к диалектическому материализму Маркса и Энгельса.

Очень сложно протекает в Германии формирование национальной идеологии. Помимо хилой экономики, оно осложнено усиленным насаждением «сверху» территориального «патриотизма» — бренденбург-прусского, вюртембергского, гессен-кассельского и гессен-дармштадтского и т. д., а также гамбургского, франкфуртского и т. п. Такой «патриотизм», по существу, совпадает с верноподданнической идеологией, и территориальные власти не без основания готовы видеть в любом проявлении интереса и сочувствия к делам общенемецким выражение неloyального отношения к местному «отцу-государю».

В среде пассивного бюргерства такой локальный «патриотизм» был очень распространен, и передовым людям приходится вести с ним упорную борьбу, в которой они широко используют лозунги и формулы общеевропейского просветительского космополитизма. В стране, расколотой на множество частей и частиц, «гражданин мира» (Weltbürger) не столько противостоит «сыну общенемецкого отечества», сколько «патриоту» вюртембергскому, прусскому и т. д. И даже наоборот: национальная идеология утверждается именно с помощью понятия «гражданин мира».

Осторожный Хр. М. Виланд в статье «Тайна ордена космополитов» («Das Geheimniß des Kosmopoliten-Ordens», 1788) избегает нападок на князей. Он даже заявляет, что программа космополитов исключает ломку общественного строя²⁵. Однако выпад против князей скрывается за общей мировоззренческой формулой: «космополиты не признают никакой другой высшей силы, кроме необходимости закона природы»²⁶. И если в той же статье он пишет, что «космополиты не одержимы любовью к отечеству», то, во-первых, речь здесь, конечно, идет о «локальном отечестве», и, во-вторых, за этим сразу же следует: «Они не сторонники построения счастья одной страны за счет другой»²⁷.

²⁵ См. С. М. Wielands sämtliche Werke. Herausgegeben von J. G. Gruber. 1825, Bd. 33, S. 139.

²⁶ Там же, стр. 135.

²⁷ Там же, стр. 138.

Выражение «гражданин мира» встречается в лексиконе общеевропейского просветительского движения. Оно отражает уверенность, что в любой стране имеются передовые люди — противники феодализма — и что на этих людей можно положиться. В Германии, естественно, это понятие солидарности всех просветителей играет особенно видную роль.

Хорошо известны заботы Лессинга об укреплении немецкого национального сознания. Чернышевский отметил их, особенно в анализе комедии «Минна фон Барнхельм» (1767). Он говорит о «подлинно национальной тенденции пьесы» — отклике на Семилетнюю войну. «Любовь саксонки Барнхельм и пруссачка Тельгейма служит как бы символом примирения немецких земель... и вся пьеса является воззванием к национальному единству»²⁸. Этому же противоречит космополитическая терминология, которой нередко пользуется автор «Минны». В письме к И. В. Л. Глейму от 16 декабря 1758 г. он мягко укоряет автора «Песен прусского гренадера» за излишнее проявление «патриотизма» (пруссачка) и говорит о самом себе, что не станет гнаться за славой такого патриота, которая заставила бы его забыть, что он «гражданин мира».

Демократическая заостренность понятия «гражданин мира» не у всех просветителей проступает одинаково отчетливо. У Лессинга и Шиллера она выражена гораздо полнее, чем у Виланда. Тот, кто называет себя «гражданином мира», заявляет этим, что он не «княжеский холоп». Бежав из Вюртемберга в соседнее немецкое княжество, Шиллер декларирует в «Извещении к Рейнской Талии» (1784): «Я пишу как гражданин мира, который не служит ни одному князю. Рано потерял я свое отечество, чтобы сменить его на широкий мир...»²⁹. «Отечество» — означает здесь Вюртемберг, «широкий мир» — это прежде всего отечество всех немцев. Не к публике Пфальца и Вюртемберга обращается молодой писатель, а к гражданам всего немецкого отечества.

Космополитическая терминология в немецких условиях XVIII в. прежде всего связана с протестом против государственной раздробленности. Поскольку в это время в Германии не сложились еще ни экономические, ни другие предпосылки к образованию единого государства, просветители бессильны указать практический путь к этой цели. Тем более упорно они стремятся заложить основы общенациональной культурной жизни — науки, литературы, театра, искусства всенародного значения. Все это призвано поднять сознание народа до живого ощущения общности всех немецких «племен».

В те годы еще не стоял вопрос об активной политической борьбе с феодальным порядком. Делались первые робкие шаги, чтобы отвлечь внимание от «душеспасительных» забот, помочь росту критического отношения к окружающей действительности, начать борьбу с пассивностью, с уходом в узколичностные хозяйственные интересы, заложить первые основания гражданского сознания: ощущения общности, готовности признать примат общих целей над личным филистерским благополучием. Естественно, что социально-политические чаяния немецких просветителей особенно часто выражались через понятия общей морали.

Достоин внимания, что наиболее радикальные немецкие просветители, не довольствуясь благодушным упованием на успехи разума, трезво оценивают крайне слабые возможности развития в Германии гражданского образа мыслей. В статье «Есть ли у нас Цицероны?» (5-й фрагмент «О новейшей немецкой литературе» — «Über die neuere deutsche Literatur», 1766) Гердер с гневом и горечью говорит о том, что в немецких государствах отсутствуют даже зачатки гражданской публичной жизни и

²⁸ Н. Г. Чернышевский. Лессинг, его время, его жизнь и деятельность. — Полное собрание сочинений, т. IV, М., 1948, стр. 149—150.

²⁹ И. Х. Ф. Шиллер. Собрание сочинений в 8 томах, т. VI, М.—Л., 1950, стр. 561.

народ вынужден оставаться бессловесным. В другой ранней работе Гердера «Черты для характеристики мышления Аббата» («Bild von Abbts Denkart in Umrissen», 1768) проблема обращена в сторону художественной практики. Гердер отвергает требование Дидро заменить на театральной сцене «характеры» (классицистические «типы». — Б. Г.) персонажами, показанными со стороны их общественного положения. Он отстаивает человека, т. е. показ «человека» естественного, природа которого не искажена «социальными условностями». Так же ориентирована и полемика Лессинга с Дидро в 86-м отрывке «Гамбургской драматургии» (1768), несмотря на очень положительное в целом отношение Лессинга к Дидро.

Один из немногих друзей Лессинга, которых он посвятил в замысел своего «Фауста», — Христиан Фридрих Бланкенбург (Christian Friedrich von Blankenburg, 1744—1796) обстоятельно развивает эту мысль в своем «Опыте о романе» («Versuch über den Roman», 1774). По его мнению, Германия, да и большинство современных государств, коренным образом отличаются от республик древней Эллады и от республиканского Рима: нет гражданской жизни, нет граждан (Bürger), а всего лишь подданные (bloße Untertanen). Скорбя об этом, Бланкенбург считает, что немецкие писатели вынуждены ставить себе иные воспитательные задачи, чем писатели греко-римской античности. Отнюдь не призывая воспитывать «верноподданных», он решительно осуждает и тех педагогов, которые готовят из детей будущих образцовых придворных, генералов, помещиков, юристов, врачей, купцов. Гораздо ценнее «случайных» званий, титулов и украшений — человек, который и должен явиться основным объектом изучения и воспитательных забот как педагогов, так и писателей.

В сопоставлении с теорией «общественного положения» Дидро это звучит абстрактно. Бланкенбург и его немецкие соратники не улавливают огромной прогрессивности призыва Дидро. Однако понятие «человек», противопоставленное как более высокое начало «придворному», «купцу» и т. д., имеет в себе заряд просветительской антисословности, и в этом смысле немецким просветителям по пути с Дидро. Как справедливо подчеркнул недавно немецкий литературовед Ганс Майер, Лессинг в своей творческой практике, например, образом Принца в «Эмилии Галотти» (1772), по существу, преодолел свои прежние возражения против теории Дидро. Принц (добавим, и камергер Маринелли из той же драмы) раскрыт через общественное положение. Позднее и Гердер склоняется к признанию этого принципа³⁰. Лессинг, а также Ленц, Генрих Вагнер следовали этому принципу решительнее, чем сам Дидро в своих драмах 50-х годов. В более зрелых повествовательных произведениях Дидро, особенно в «Племяннике Рамо», он развит гораздо полнее³¹.

Колебания в вопросе о воспитании «гражданина» или «человека» осложнили искания немецких просветителей, они у них сильнее, чем у просветителей французских, но какого-либо значительного отклонения от общего курса просветительского движения они не вызывали. В конце концов, «человек», сознательно противопоставленный «подданному» и сословно-ограниченному субъекту, «человек», помышляющий об общем благе, — это уже более чем наполовину «гражданин».

В немецкой художественной литературе Просвещение складывается несколько позднее, чем в философии и науке. Еще в самом начале XVIII в. здесь царит упадок и разброд. Однако к середине столетия,

³⁰ См. H. Mayer. Lessing. Mitwelt und Nachwelt. — «Studien zur deutschen Literaturgeschichte», Berlin, 1955, S. 52, 53.

³¹ См. ст.: Э. Деметьев. О некоторых проблемах реализма в «Племяннике Рамо» Дидро. — «Ученые записки Бельцкого Государственного педагогического института», вып. 4. 1960, стр. 56.

точнее к 60-м годам, именно литература становится основной трибуной просветителей, приобретает большой авторитет и воспитательную силу. Общественная роль литературы светской (нецерковной) вообще чрезвычайно возрастает в XVIII в. вследствие очень значительного расширения круга читателей (главным образом бюргеров). В условиях Германии, с ее хилой публичной жизнью и крайне ограниченными возможностями развития публицистики, художественная литература получила особенно большое значение.

Трудно указать четкие хронологические грани литературного процесса XVIII в. Развитие в основном направляется постепенным ростом национального и классового сознания передовой части бюргерства в ходе обострения противоречий феодального общества.

Для первого этапа, который может быть обозначен довольно условными датами 1720—1750 гг., более всего характерна тенденция к утверждению на рационалистической основе (философия Вольфа) литературы земного содержания и большого воспитательного значения (морального и эстетического). Готшед делает попытку создать просветительскую литературу высокого звучания, опираясь на достижения французского классицизма. В отличие от более ранних немецких поклонников эстетики Буало, так называемых представителей «школы разума», придворных поэтов — Каница (Friedrich Rudolf von Canitz, 1654—1699), Бессера (Johannes von Besser, 1654—1729) и Кёнига (Johann Ulrich von König, 1688—1744), которых нельзя отнести к просветителям, — классицизм Готшеда и его многочисленных последователей ориентирован по преимуществу на бюргерство. Сказанное относится не только к трагедиям, но и к комедиям готшедовской школы, в которых довольно широко затрагивается бюргерский быт.

На рационалистической основе развивается параллельно с классицизмом бюргерское рококо, представленное по преимуществу «легкой поэзией» Гагедорна и других анакреонтических поэтов. Оно наложило впоследствии свой отпечаток на творчество Виланда и его учеников. Рококо довиландова периода в основном исполнено довольно поверхностного оптимизма, во имя которого обходятся «проклятые вопросы» реальной жизни. Тем не менее нельзя недооценивать значения бюргерской анакреонтики, которой отдали дань впоследствии и такие писатели, как Лессинг, Бюргер, молодой Гете. При самом широком распространении в бюргерской среде аскетических, душевспасительных тенденций, легкая и даже несколько фривольная поэзия рококо сыграла немалую роль в эмансипации сознания от религии.

В целом, для первого этапа немецкой просветительной литературы характерно преобладание довольно благодушного оптимизма. Все неурядица общества будут сняты с распространением разумных воззрений. С таким благодушием диссонирует горестный тон сатир Лискова, а также предистория счастливых поселенцев утопического острова Фельзенбург в одноименном романе Шнабеля.

Преодолевая традиции литературы барокко, писатели первого этапа ведут борьбу за размежевание светской и духовной литературы и за очищение первой от церковных, мистических и фантастических мотивов. Они утверждают взгляды на литературную деятельность как на служение обществу, выдвигая на первый план морально-дидактическую функцию. Она осуществляется через показ высокой добродетели и осмеяние пороков. Образы строятся по принципу рационалистической типизации.

По сравнению с предшествующей литературой, ранняя литература Просвещения означает шаг к реализму, однако остается скованностью рационалистическими схемами и не снято еще окрашенное сословностью строгое разграничение «высокого» и «низкого».

В конце первого этапа, в 40-е годы, разгорается спор о путях развития немецкой литературы. Цюрихские литераторы Бодмер и Брейтингер в основном разделяют рационалистические воззрения Готшеда, но требуют предоставления большего простора в литературе эмоциональному началу и воображению и встают против кодекса классицистических правил и вообще против настойчиво отстаиваемого Готшедом примата классицизма и французской традиции. Эстетика «швейцарцев» очень противоречива. До некоторой степени она демократичнее, чем позиция классицистов, поскольку делает шаг к признанию правомерности и ценности творчества не одних только высокопросвещенных обладателей «хорошего вкуса».

С другой стороны, «швейцарцы», опираясь на пример Мильтона, отстаивают религиозные поэтические мотивы.

Три первые песни «Мессиады» Клопштока (1748) — мощный прорыв эмоциональности через запреты рационалистических схем. Пассивный, примиренческий бюргерски-домашний характер носит «чувствительность» «серьезных комедий» Геллерта и его романа, отчасти ориентированного на семейно-правоучительные романы Ричардсона. Отныне в литературе немецких просветителей параллельно развиваются и сложно переплетаются между собой рационалистическая и «чувствительная» линии (Empfindsamkeit). У одних (Лессинг, Виланд, Винкельман, Николаи) явно преобладает пафос рациональности, хотя у Лессинга он осложнен сенсуализмом, а Виланд делает прямые уступки сентиментализму. Другие (Клопшток, Геллерт, Гесснер, «бурные гении») делают главную ставку на чувство.

В сфере эстетической это, конечно, означает очень существенное расхождение и рождает серьезные споры. Но если оставить в стороне отдельные, для XVIII в. нетипичные случаи (Фридрих Георг Якоби), то эстетические споры последующих десятилетий нельзя понимать как столкновение «разума» просветителей с «иррационализмом» каких-то противников Просвещения. Ни Клопшток, ни Геллерт, ни впоследствии Гердер, молодой Гете (автор сентиментального «Вертера»), Клинггер, Ленц и т. д. не отрицали значения разума и знания как основополагающего начала жизнестроительства, хотя в пылу полемики с примитивной рассудочностью им случалось впадать в односторонность. Лессинг осуждал гетевского «Геда» за бесформенность, спорил с «бурными гениями», но это был внутренний, пусть эстетически очень значительный, спор просветителей между собой³².

В «чувствительном» направлении так же, как и в основной рационалистической струе Просвещения, получает выражение идеология неприятия феодальной действительности. Развитие этой линии связано с ростом бюргерского сознания, с расширением диапазона литературы, которая обращается к освоению бюргерской жизни. Последняя перестает служить всего лишь материалом для обличения пороков: у «незаметного» человека, бюргера, простолюдина, крестьянина открываются богатую внутреннюю жизнь, нравственные ценности более высокие, чем у людей «большого света». Эта общая направленность проявляется разноречиво. Иногда она связана с проповедью смирения и покорности, с уходом во внутренний мир души и, с попытками поэтизации замкнутого, мещанского существования. Однако, с другой стороны, разочарование в медленных успехах и малой практической эффективности усилий ревнителей разума рождает эмоциональность волевою и бурную: энтузиазм. Только человек, ярко и сильно чувствуя-

³² Обе стороны этой проблемы освещены в книге Чернышевского «Лессинг, его время, его жизнь и деятельность». — Полное собрание сочинений, т. IV. М., 1948, стр. 171 и след.

ций, способен на смелые поступки. В 40-е и 50-е годы преобладает первый вариант — чувствительность пассивная (Геллерт), это не исчезает и позднее. С обострением противоречий феодального уклада в 60-х и 70-х годах на первый план выдвигается бурная эмоциональность протестующего, обличительного звучания.

На немецких писателей чувствительного направления воздействуют сентименталисты английские и французские, особенно Юнг и Руссо. Для тех и других общими являются недоверие к всеспасительному действию односторонне понятого принципа разумности, апология чувства. Но, принимая во внимание слабое развитие капиталистических начал в немецкой экономике XVIII в., едва ли можно видеть в немецком сентиментализме осознанную оппозицию буржуазному экономическому пути. Новая линия не только очень существенно обогатила литературу эмоциональной выразительностью, но и усилила элемент художественной индивидуализации, которого недоставало писателям-рационалистам. В процессе взаимодействия обеих линий возникают предпосылки для успешного развития реализма.

50-е годы — переходный этап от раннего к зрелому периоду просветительской литературы. В эти годы продолжается «мирное» проникновение просветительских воззрений в литературу. Особенно велики в эти годы популярность среди бюргерства Геллерта, Рабенера и других членов лейпцигского кружка «бременцев». Но уже с конца 40-х годов вступают в литературу деятели иного масштаба и иной, воинственной настроенности — Лессинг, Клопшток, Винкельман и Виланд, что предвещает близкий расцвет просветительской литературы.

60—70-е годы — второй основной период немецкого Просвещения. Собственно, только в это время, на основе достигнутых скромных экономических успехов и нарастания противоречий феодального строя происходит сплочение литературных сил и в горячих спорах формируется большая литература немецкого Просвещения, которая преодолевает свое отставание от литератур более развитых стран.

В 60-е годы просветительская литература выходит из «кабинетной» стадии. Это период больших критических манифестов, горячих споров, первых полноценных творческих успехов.

В «17-м литературном письме» (1759) Лессинг поднял свой голос против подражания французским классицистам и поставил перед немецкими писателями задачу — изучить свой народ, познать его характер, особенности мышления и вкусы. Это было призывом к развитию по национальному пути, хотя Лессинг и не мыслил отрыва немецкой литературы от прогрессивных течений в литературе других наций. Гердер и Клопшток, каждый по своему (Клопшток, в своем увлечении впадая изредка в односторонность), ратуют за ту же цель. В «Лаокооне» (1766) и «Гамбургской драматургии» (1767—1779) Лессинг глубоко и конкретно, на широком материале изобразительного и сценического искусства разрабатывает основные принципы реализма. Вокруг «Гамбургской драматургии» разгораются горячие споры о возможности создания театра общенационального значения.

Не только «Минна фон Барихельм» Лессинга (1763—1767), но и «Жизнь и мнения магистра Зебальдуса Нотанкера» (1773—1776) Николаи, «История Агатона» (1766) Виланда — значительные творческие достижения просветительской литературы. Уровень социальной критики здесь также гораздо выше, чем у более ранних писателей. Законченная в 1771 г. трагедия Лессинга «Эмилия Галотти» — первое зрелое выражение демократической струи Просвещения. В 1764 г. появился главный труд Винкельмана, провозгласивший демократический идеал античной красоты. В конце десятилетия вышли первые критические сочинения Гердера,

«которыми он заслужил широкую известность как самостоятельный продолжатель Лессинга»³³.

В 70-х годах просветительские идеалы находят своеобразное выражение в устремлениях молодых писателей «Бури и натиска». При всей своей противоречивости «бурные гении» отразили в своих произведениях рост наступательной идеологии передового бюргерства. Они создают особый вариант ориентированного на активную борьбу против абсолютистского строя «волевого» сентиментализма с сильной реалистической тенденцией. Лессинг кажется «бурным гениям» слишком рационалистичным, однако, по существу, пусть односторонне, пусть в какой-то мере подготавливая и романтизм, они продолжают демократические и реалистические искания Лессинга. Идейный рост наблюдается в литературе и за гранью «Бури и натиска» — у Виланда в «Золотом зеркале» (1772), в «Абдеритах» (1774), у Лессинга в названной уже «Эмилии Галотти», в «Натане Мудром» (1779), у Лихтенберга и других. «Буря и натиск» не приостановила роста и другой основной струи просветительской литературы.

Впервые в 70-х годах у Гете в «Геце», у Бюргера, Лейзевица, Фосса, Шубарта и даже у Виланда появляется антикрепостническая тема. В это же время возникает демократическая журналистика по преимуществу социально-политического содержания: «Немецкая хроника» Хр. Д. Шубарта, «Хронология» В. Л. Векрлина (Wilhelm Ludwig Wehrlin, 1739—1792) и другие, и это уже подготавливает почву для позднейших выступлений немецких якобинцев — И. Г. А. Форстера, Г. Ф. Ребмана, И. Г. Зейме.

В конце 60-х и в 70-х годах развивается так называемая «бардическая поэзия» Клопштока, Герстенберга и др. Идеализация седой германской древности отражает подъем национальной идеологии, а в художественном плане связана с явлением, обычно обозначаемым как «преромантизм», в частности с общеевропейским увлечением «поэмами Оссиана». Однако у Клопштока, Гердера, Герстенберга идеализация свободы северных племен носит ярко выраженный антифеодалный характер, являясь призывом к восстановлению свободы естественного человека, утерянной с развитием феодализма. Таким образом, немецкая «бардическая поэзия» по основной своей направленности резко отличается от позднейшего реакционного романтизма.

Исключительно велико значение возрождения интереса к народному поэтическому творчеству, фольклорных штудий Гердера и разработанной им на этой основе демократической эстетики.

Гердер, Гете и Шиллер, будучи тесно связаны с движением «Бури и натиска», затем отказываются от его субъективизма, хотя он помог им освободиться от схематического дидактизма ранней литературы XVIII в. Гете и Шиллер приходят к так называемому «веймарскому классицизму», классицизму бюргерского гуманистического толка, освобожденному от сословной иерархии французского классицистического канона. «Веймарский классицизм», пройдя школу чувствительности, восприняв эстетический идеал Винкельмана и учение Лессинга о рациональной основе искусства и о национальном пути развития литературы, содержит немало элементов «возвышенного реализма». «Веймарский классицизм» является четвертым, заключительным этапом немецкого Просвещения.

На рубеже XVIII—XIX вв. немецкая литература являет собой сложную картину: одновременно выступают и борются между собой многообразные художественные тенденции. Великая французская революция в известной мере подводит итог развитию всей европейской просветительской мысли и одновременно знаменует начало ее кризиса, ибо нарождающиеся

³³ В. М. Жирмунский. Жизнь и творчество Гердера. — Сб. Иоганн Готфрид Гердер. Избранные сочинения. М.—Л., 1959, стр. XIV.

буржуазное общество вносит серьезные коррективы в концепцию мира, начертанную просветителями. Поэтому, завершая характеристику литературы Просвещения, нельзя забывать, что в конце 90-х годов, в годы расцвета деятельности Гете и Шиллера и кажущегося торжества принципов «веймарского классицизма», уже активно действуют в литературе братья Фр. и А. В. Шлегели, В. Г. Вакенродер, Л. Тик, складывается иенская школа романтизма. Своеобразную позицию, связывающую его и с «веймарским классицизмом» и с романтизмом, занимает в эти годы Ф. Гёльдерлин. В 1798 г. выходит основополагающий для этого этапа немецкой идеологии труд «Наукоучение» Фихте, философию которого Фр. Шлегель рассматривает, наряду с Французской революцией, как одно из величайших проявлений эпохи.

Естественно, что Гете и Шиллер, сохраняя верность просветительским идеалам, не могут пройти мимо новых идей, они спорят с ними, борются против них, но сама логика исторического развития нередко толкает их в том же направлении, в каком развивается романтическая мысль эпохи, остро вскрывающая противоречия просветительской идеологии в свете нового общественного опыта. Вместе с тем просветительский гуманизм Гете и Шиллера помогает им занять твердую позицию по отношению к реакционным тенденциям в немецкой романтике.

Так в сложном процессе взаимодействия разных идей и эстетических принципов немецкая литература вступает в новый этап своего развития.

В целом литература Просвещения — одна из самых замечательных страниц в истории культуры немецкого народа. Воздействие ее на последующие поколения огромно, и не раз литературное наследие XVIII в. становилось объектом острой идейной борьбы.

Большинство представителей немецкого буржуазного литературоведения XIX и XX вв. относят к Просвещению только ранних просветителей: Готшеда, Галлера, Николаи, Мендельсона, Гёллерта и других, пожалуй, еще Лессинга, но Лессинг уже якобы «преодолевают» рационализм Просвещения, и у него старательно разыскивают черты приверженности к иррационализму. В конечном счете все мировое наследство немецкой литературы XVIII в. записывается в актив иррационализма и религии, так как с точки зрения этой реакционной концепции на базе разума вообще не может быть создано ничего значительного³⁴. Между тем, Клоншток, Гердер, Винкельман, Гете, Шиллер и всем комплексом своих идей, и методом отражения мира принадлежат Просвещению, как и гетевский «Фауст» в его философской и художественной значимости есть замечательный итог европейского Просвещения.

³⁴ Так, например, см. кн.: R. U n g e r. Hamann und die deutsche Aufklärung. Halle, 1911.

РАННИЕ ПРОСВЕТИТЕЛИ

ФИЛОСОФСКАЯ ПРОЗА

Немецкое Просвещение не имеет персонального родоначальника. Нельзя считать таковым и Лейбница, хотя этот крупнейший из мыслителей раннего Просвещения и старше других на несколько лет. Его главные философские работы появились только в начале XVIII в., когда направление исканий уже до некоторой степени определилось. Более характерна для самого раннего, так сказать предпросветительского этапа, фигура Томазиуса. Мыслитель несравненно меньшего масштаба, чем Лейбниц, Томазиус, однако, оказал более непосредственное влияние на своих современников. Идеи Лейбница были восприняты позднее и притом главным образом в истолковании Хр. Вольфа¹.

ТОМАЗИУС

Христиан Томазиус, собственно Томас² (Christian Thomasius, 1655—1728), родился в Лейпциге, в семье профессора. Со второй половины 70-х годов молодой юрист начинает самостоятельную деятельность во Франкфурте-на-Одере как адвокат и доцент местного университета. Именно в эти годы подвергается в Германии резким нападкам учение Гроция и Пуфендорфа о естественном праве. Молодой Томазиус готовился написать опровержение этой теории, однако, пройдя через период острых колебаний, он отказался от этого намерения и на всю жизнь стал приверженцем и пропагандистом нового учения.

Право и мораль опираются на разум и природу человека. Они развиваются в процессе общения людей, а не восходят к десяти ветхозаветным заповедям или другим предписаниям и «откровениям» бога, — так пишет Томазиус в «Трех книгах божественной науки о праве» («*Institutionum jurisprudentiae divinae libri tres*», 1685), в своем позднейшем труде «Принципы естественного права и права народов, основанные на здравом рассудке» («*Fundamenta juris naturali et gentium ex sensu communi deducta*», 1705) и в ряде других работ.

Томазиус — не атеист, не сделал он и революционных выводов из доктрины естественного права. Он не внес в нее чего-либо принципиально нового. Однако в своем преподавании и в сочинениях, своими непременными столкновениями с реакционными профессорами и служителями церкви он сделал много для размежевания науки и религии. «Цель философии — земное благополучие людей, цель теологии — их божественное благо» («Три книги»). Томазиус протестует против смешения

¹ См. Г. Геттнер. История всеобщей литературы XVIII века, т. III, кн. 1. М., 1872, стр. 104.

² На титульных листах тех произведений, которые он написал по-немецки, а также в официальных бумагах, он именуется Christian Thomas.

этих целей, против посягательств теологов на руководство философией и наукой. Томазиус не единственный и не первый борец за эмансипацию научного знания, но его особое место в истории немецкого Просвещения определяется тем, что он вывел это требование из кабинетной обстановки. Он первый крупный общественный деятель просветительского лагеря, который непрестанно и активно борется за связь науки с жизнью, за реформу образования и разумную перестройку бюргерского повседневного быта. Чернышевский был прав, когда в своей книге о Лессинге, он отнес Томазиуса к «истинно великим деятелям» немецкого Просвещения³. Именно как деятель велик Томазиус, а не как теоретик.

Рано столкнувшись с реакционными юристами, Томазиус вынес убеждение, что схоластика и устаревшие традиции господствуют и во всех других областях науки. Отныне он постоянно призывает к проверке всех традиционных воззрений и критическому отношению к авторитетам. Аристотель, учение которого давно искажено теологами, представляется ему основным оплотом схоластики. Томазиусу милее философия Эпикура с ее тезисом о разумном наслаждении как основе счастья. Хотя Томазиус и не принимает материалистических основ этики Эпикура, он строит свое учение о нравственности как вызов аскетической церковной морали, которая сковывает сознание людей.

В 1681 г. Томазиус возвратился из Франкфурта-на-Одере в Лейпциг. Переезду предшествовало путешествие в Голландию с образовательной целью (1679). Передовая страна буржуазного развития произвела сильное впечатление на уроженца послевестфальской Германии, дала богатый материал для сопоставлений с положением на родине, усилила импульс к критике. Многое в Голландии предстало в излишне розовом свете. Так, он считает, что не только бюргеры этой страны, но и крестьяне не знают материальной нужды. Ему кажется, что здесь царит полная веротерпимость, свобода мысли ничем не ограничена, и этим он объясняет расцвет наук в Голландии. Спустя десять лет после поездки он снова отмечает это в своем журнале «Ежемесячные беседы» («Monatsgespräche»).

Годы лейпцигской доцентуры Томазиуса (1681—1690) справедливо считаются его порой «бури и натиска». В это время он особенно инициативен в полемике со схоластами, лютеранскими ортодоксами, ханжами и педантами. Его нападки на суеверия и предрассудки отличаются смелостью. Однако для раннего Просвещения показательно, что Томазиус сравнительно редко, только по специальным поводам и с большой осторожностью решается выходить за пределы вопросов науки, этики, проблем бюргерского быта. Исторические условия еще не позволяют идеологам бюргерства вести непосредственное наступление на устои феодально-абсолютистского строя.

В самом конце октября 1687 г. Томазиус вывесил в университете написанную по-немецки, а не по-латыни, программу курса лекций, который он тоже намерен был прочитать на родном языке. Нарушение стародавней традиции было воспринято как угроза университетским устоям, и реакционная часть профессуры обрушила на Томазиуса град обвинений и упреков. Призыв к переходу преподавания на немецкий язык в самом деле был подсказан не только стремлением поднять престиж немецкого языка, доказать, что он вполне пригоден для выражения философских, научных и всяких иных мыслей, но и желанием Томазиуса нанести удар схоластике. С переходом на немецкий язык неизбежно должно было отпасть множество устаревших ходячих формул. Кроме того, исчезала ис-

³ Н. Г. Чернышевский. Лессинг, его время, его жизнь и деятельность.— Полное собрание сочинений, т. IV. М., 1948, стр. 66.

куственная преграда, барьер, отделяющий науку от жизни, средство сохранения сословной замкнутости ученых. Прошло еще два или три десятилетия, пока в начале XVIII в. преподавание на родном языке не вошло в обиход университетов Германии. Тем не менее трудно переоценить значение заявки, сделанной Томазиусом в 1687 г.

Первым выступлением на родном языке явилась «Речь о том, как и что следует перенять у французов для нашей повседневной жизни» («Discours, welcher Gestalt man denen Franzosen im gemeinen Leben und Wandel nachahmen solle?»). С университетской кафедры, так сказать демонстративно, Томазиус произносит речь не академического типа. Это одна из характерных попыток перебросить мост от университетской науки к самым широким вопросам бюргерской житейской практики. Томазиус не касается в этой речи церкви и ее служителей, но самый характер его речи показывает, что он выступает здесь как сознательный соперник и антагонист церковных моралистов. Дело, по существу, идет о просветлении взглядов на земную жизнь, о привитии вкуса к ней, к разумному пользованию благами жизни. Томазиус осуждает слепое, механическое подражание иностранной моде, но вместе с тем спорит с крайними сторонниками национально-самобытных нравов. Для него очевидно, что французы превосходят немцев образованностью, вкусом, житейской сноровкой, хорошими манерами. В этом надо сравниться с французами, разумно перенимая у них то, что содействует развитию этих качеств. В частности, французы с уважением относятся к родному языку, давно и успешно пользуются им в университетском образовании. В этом отношении тоже следует взять с них пример.

Престиж французской цивилизации в те годы непререкаем во всей Европе, и нет ничего удивительного в том, что, призывая к «европеизации» быта и нравов немецкого бюргерства, Томазиус ориентирует своих соотечественников на Францию.

Одной из распространенных в раннем Просвещении идей является мысль о развитии бюргерской общежительности. В человека заложено стремление жить и развиваться в общении с людьми. Томазиус постоянно возвращается к этой мысли и позднее положит ее в основу своих суждений по вопросам этики. Бюргеру надо приобрести навыки, которые позволят ему стать приятным членом общества: умение держать себя с достоинством, хорошие манеры, способность вести разумную беседу, вкус к изящному. Этому следует учиться у французов.

С намеченными в этой «Речи» вопросами перекликается «Введение в придворную философию, или первые строки книги о разумном размышлении» («Introductio ad philosophiam aulicam seu primae lineae libri de prudentia cogitandi et rationandi», 1688). Это — руководство для студентов по логике, но не логике абстрактно-метафизической, которая преподавалась в университетах, а логике, так сказать, практической; умение распознавать предрассудки и суеверия, освобождение от ложных авторитетов позволит бюргеру ориентироваться в жизни и разумно вести себя в обществе. Это гарантирует успех в практической жизни, пусть скромный, разумное наслаждение, а следовательно, и счастье. Томазиус считает, что более вольное, не скованное религией воззрение на жизнь, а равно и цивилизованные нравы в настоящее время являются в Германии достоянием «высшего общества». Бюргеру есть здесь чему поучиться у придворных. Свою «придворную философию» Томазиус не предназначает для придворных и не готовит своих студентов для службы при дворе. В конечном счете речь идет об освоении бюргерством европейских культурных навыков, что должно поднять его самосознание и престиж.

Показательно для Томазиуса как идеолога раннего немецкого Просвещения, что он еще не ставит вопроса о размежевании бюргерской и

дворянской морали. Отсталость бюргерского быта — вот что тревожит его прежде всего. Тезис о моральном превосходстве бюргера над дворянином будет выдвинут гораздо позже.

Не только в знаменитой лейпцигской «Речи», но и в ряде других работ Томазиус стремится поднять престиж немецкого языка. В 1688 г. он начинает издавать первый немецкий научно-критический журнал, рассчитанный не только на профессиональных ученых (как «Acta Eruditorum»), но на более широкий круг образованных людей: «Откровенные забавные и серьезные, разумные ежемесячные беседы обо всем, преимущественно о новых книгах» (полное заглавие: «Freimüthige, lustige und ernsthafte, jedoch vernünftige und gesetzmäßige Gedanken oder Monatsgespräche über Alles, fürnehmlich aber über neue Bücher»). Журнал выходил в течение двух лет (1688—1689), затем Томазиусу пришлось от него отказаться.

В «Ежемесячных беседах» по преимуществу обсуждаются новинки юридические, философские, теологические. Журнал издается от имени мнимой группы любителей чтения, людей разных по характеру и положению в обществе. Все они «праздные люди», т. е. не состоят на княжеской службе, и это позволяет им высказываться откровенно. В ходе бесед затрагиваются всевозможные вопросы.

В отличие от «Acta Eruditorum»⁴ журнал «Ежемесячные беседы» по просветительски тенденциозен и публицистичен. Здесь особенно ярко раскрывается талант полемиста, обличителя, сатирика Томазиуса, хотя он — издатель и единственный сотрудник этого журнала — вынужден писать осторожно. В первом номере журнала (январь 1688 г.) Томазиус объявляет, что ставит себе целью обличение «тартюфов и барбонов» (ханжей, лицемеров и педантов)⁵. Обличение, сатира — важные элементы «Ежемесячных бесед», и все же это не сатирический, а научный журнал, хотя в нем и встречается немало растянутых и не столь уже глубоких рассуждений и иногда обсуждаются не очень значительные книги. Томазиус не всегда осмеивает, но порой и негодует. Ему случается касаться и очень больших зол немецкой жизни. Так, в феврале 1688 г. он говорит об акцизе на предметы широкого потребления — величайшей несправедливости по отношению к бедному человеку. Вместо акциза следовало обложить налогами богатых людей, дворян, духовенство, ввести пошлины на ввоз в страну драгоценных камней и других предметов роскоши.

Очень смелым было выступление Томазиуса против Мазиуса, копенгагенского придворного пастора, фанатика лютеранства. Встревоженный усилением деятельности реформатской церкви в связи с изгнанием из Франции гугенотов (1685) и переселением их в Германию, Мазиус приписал ей отказ признать княжескую власть божественным установлением, т. е. объявил сторонников реформатской церкви политически нелояльными. Томазиус обстоятельно опроверг это обвинение (декабрь 1688 г., июль 1689 г.), нажив себе многочисленных и могущественных врагов среди лейпцигского лютеранского духовенства, которое не менее Мазиуса было обеспокоено притоком кальвинистов. В ходе полемики сам Томазиус был обвинен в умалении божественной основы монархии.

Томазиус не восставал против абсолютной монархии. Он возлагал надежды на «просвещенных» властителей и даже по обычаю тогдашних писателей посвятил некоторые свои сочинения коронованным особам. Однако начатки просветительской критики абсолютизма у него заметны. Он решительно отказывался признать государя стоящим выше закона.

⁴ См. «История немецкой литературы», т. I. М., Изд-во АН СССР, 1962, стр. 433

⁵ Переизданный в 1690 г. в Галле журнал украшен гравюрой, изображающей сцену обличения Тартюфа.



Christianus Thomasius

Христиан Томазиус

Не отрицая божественного происхождения власти, он предлагал признавать полноценным только государя, который пользуется доверием народа. Томазиус не имел возможности непосредственно обличать деспотизм государей своего отечества, однако тем полнее он осудил княжеский произвол при обсуждении книги англичанина Нокса, посвященной порядкам на Цейлоне (июль 1689 г.).

Журнал окончил свою краткую жизнь под градом нападок и обвинений из лагеря реакции. В последнем, декабрьском номере 1689 г. Томазиус имел смелость заявить во всеуслышание: «Республика ученых не признает над собой иной власти, кроме здравого разума. Граждане этой республики, независимо от национальности и сословия — равны, их голоса в равной мере заслуживают доверия... Пусть повсюду засияет разум человека и да не захиреет он от покорности какому-либо властелину»⁶.

Хотя журнал Томазиуса, по существу, является изданием научно-критического типа, он многими чертами напоминает позднейшие

⁶ H. Schultz-Frankenthal. Christian Thomasius. Gesellschafts- und Zeitkritik in seinen «Monatsgesprächen». — «Wissenschaftliche Zeitschrift der Martin — Luther Universität». Halle — Wittenberg, 1955. H. 4, S. 1146—1148.

немецкие «моральные еженедельники», превосходя их остротой суждений и полемическим задором.

Как полемика с Мазанусом, так и некоторые другие выступления Томазиуса против ортодоксов, переполнили чашу терпения его противников. Дрезденская главная консистория вынесла решение о запрещении строптивому поборнику разума чтения лекций и публикации каких-либо сочинений. Остаться в Саксонии было невозможно. Так закончился лейпцигский период деятельности Томазиуса, его годы «бури и натиска». С 1690 г. деятельность Томазиуса протекает в Галле.

Благосклонность бранденбургского монарха, будущего прусского короля Фридриха I к знаменитому изгнаннику из Саксонии можно объяснить как соперничеством Пруссии с Саксонией, так и тем, что выступление Томазиуса в защиту приверженцев реформатского вероисповедания косвенно помогало политике Бранденбург-Пруссии, остро нуждавшейся в притоке населения.

Томазиус сыграл значительную роль в основании университета в Галле и стал одним из первых его профессоров. Он оставался там до своей смерти. Здесь он тяжело переживает свою лейпцигскую неудачу; настроен самокритично, готов признать тактической ошибкой свои прежние сатирические премы полемик. Еще в лейпцигские годы он сблизился с pietистами, в частности с А. Г. Франке. Их связывал тогда общий интерес к практическим реформам, особенно к реформе школьного дела. Теперь эта связь укрепляется и приобретает иной характер. Томазиус временно погружается в изучение мистических писателей, о чем свидетельствует его «Опыт о сущности духа» («Versuch vom Wesen des Geistes», 1699) и некоторые другие сочинения. Впрочем, эти колебания сравнительно мало отразились на главном сочинении той поры — «Введении в этику» («Einleitung in die Sittenlehre», 1692), за которой последовала «Этика» («Ausübung der Sittenlehre», 1696). Прогрессивный характер этого труда выразился главным образом в том, что Томазиус объявляет не познание как таковое, а деятельную жизнь основным назначением человека и выводит это положение из практических отношений общественной жизни, из зависимости людей друг от друга. Однако во второй части «Этики», особенно в конце ее, сильнее сказались влияния pietизма. Вразрез с тем, что им утверждалось раньше, Томазиус говорит здесь, что человек не в силах без помощи свыше вести нравственную жизнь⁷.

По собственному признанию Томазиуса, ему помогла освободиться из плена мистики книга Дж. Локка «Опыт о человеческом разуме» (1690), которая произвела на него огромное впечатление. В 1707 г. происходит окончательный разрыв Томазиуса с Франке и другими pietистами.

В последние годы жизни Томазиус вновь ведет борьбу с суевериями и особенно с так называемыми «ведовскими процессами» и их трагическим следствием — кострами. Томазиус доказывает невозможность вторжения чуда в мир земных причинно-следственных связей. Не имея телесного облика, дьявол не может заключать телесных сделок, — пишет тонкий законовед Томазиус и привлекает для доказательства этого тезиса евангельские тексты, изречения Христа. Его книги «О преступлениях волшебства» («De crimine magiae», 1701), «О возникновении и распространении инквизиционных судов над ведьмами» (Vom Ursprung und Fortgang des Inquisitions-prozesses wider Hexen», 1712) и другие сыграли немалую роль в упразднении ведовских процессов.

⁷ См. Н. М. Wolff. Die Weltanschauung der deutschen Aufklärung in geschichtlicher Entwicklung. München, 1949, S. 43.

Самым выдающимся из немецких мыслителей раннего Просвещения был Готфрид Вильгельм Лейбниц (Gottfried Wilhelm Leibniz, 1646—1716). Лейбниц родился в Лейпциге, в семье профессора. Он был человеком широчайших научных интересов и разносторонних познаний: юрист, математик, физик, философ, теолог, историк, языковед. Лейбниц стремился соединить теоретическую науку с практической. Одновременно с Ньютоном он завершил разработку теории дифференциального и интегрального исчисления. Он был дипломатом и государственным деятелем, а также уделял много внимания развитию техники. Одна из главных забот Лейбница состояла в организации учреждений, объединяющих деятельность ученых. Так, он был вдохновителем создания Берлинской академии наук (1700) и первым ее президентом, участвовал в разработке плана создания Академии наук в России. По мысли Лейбница, академии должны были служить развитию науки и искусства, содействовать улучшению земледелия, торговли, мануфактуры. Родственные взгляды развивал в своих сочинениях друг Лейбница Эренфрид Вальтер фон Чирнгауз (Ehrenfried Walter von Tschirnhaus, 1651—1708) и некоторые другие, но в целом такое направление мысли было новым для Германии. Томазиус, так решительно осуждавший оторванную от жизни науку, понимал практику гораздо уже, по преимуществу как содействие улучшению нравов.

Лейбниц провел большую часть жизни при дворах немецких государей — майнцском и ганноверском. У него, ученого с европейской славой, завязывались отношения и с многими другими монархами. Ориентация выдающегося бюргерского мыслителя на так называемых просвещенных монархов объясняется историческими условиями.

Лейбницу нередко приходилось угождать князьям и принцессам. Возможность «рассыпать» вокруг себя «гениальные идеи»⁸ он покупал дорогой ценой больших уступок господствующим воззрениям — теизму. Однако нельзя объяснить глубокие противоречия в его учении тактическими расчетами. Противоречия Лейбница, который родился еще в годы Тридцатилетней войны, в основном объясняются той смутной эпохой, когда формировалось его мировоззрение⁹.

Обращением к математике, к точным наукам, естествознанию Лейбниц и Чирнгауз, а равно и Габриель Вагнер¹⁰, внесли новую струю в немецкое Просвещение, подняв на более высокий уровень задачу рационального познания и истолкования мира. Хотя Лейбниц и стремится примирить науку с религией, его конкретные работы в названных областях знания практически сыграли существенную роль в развитии научного мышления.

Закон достаточного основания, сформулированный Лейбницом в «Монологии» («La Monadologie», 1714) гласит: «...ни одно явление не может оказаться истинным и действительным, ни одно утверждение справедливым, без достаточного обоснования, почему дело обстоит так, а не иначе»¹¹.

⁸ Ф. Энгельс. Диалектика природы.— К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 20, стр. 431.

⁹ Изложение жизненного и творческого пути такого многогранного мыслителя, как Лейбниц, не входит в нашу задачу. Подробнее см. о Лейбнице в «Истории философии», т. 1. М., 1957 (статья Э. Я. Кольмана) и в «Кратком очерке истории философии». М., 1960 (статья В. Ф. Асмуса).

¹⁰ О Г. Вагнере см. ниже, стр. 39. Чирнгауз, крупный деятель раннего Просвещения, не имеет непосредственного отношения к литературе. О нем см. сб. статей немецких, русских, польских, чешских и венгерских ученых: «E. W. von Tschirnhaus und die Frühaufklärung in Mittel- und Osteuropa». Herausgegeben von E. Winter. Berlin, 1960.

¹¹ Г. В. Лейбниц. Избранные философские произведения. М., 1908, стр. 347.

В материальном мире природы всякое явление должно объясняться механически, но, взятая в целом, природа, — так считает Лейбниц, — не может быть объяснена механически. Она требует для своего объяснения признания начала целесообразности. Так, сочетая механическую причинность с телеологией, Лейбниц объявляет бога достаточным основанием всего существующего, а самодеятельность монад, духовно-материальных атомов, из которых состоит все существующее, направленной на воссоединение с высшей монадой — богом.

Объективно идеалистическое учение Лейбница — компромисс с религией. Божественная первопричина сохранена, хотя и с явным нарушением канона. Вместе с тем философски обоснован отказ от чудес при объяснении явлений природы и достаточно широко раскрыты двери для исканий, практически позволяющих обходиться без бога. Такое положение не требовало героического по тому времени разрыва с многовековыми традициями мысли, и все же оно облегчало самостоятельные поиски истины, которые, в конечном счете, все более подрывают престиж религии.

В философии Лейбница преобладает рационализм, решающее значение придается интеллекту, и это положение прочно вошло в идейный обиход просветителей, по меньшей мере на протяжении первой половины XVIII столетия. Чувственные восприятия — это смутные мысли. Ощущения и чувства — лишь низшая ступень мышления. Лейбницу представляются наиболее надежными мысли, устанавливаемые дедуктивно (например, в математике, логике). Вместе с тем Лейбниц не отвергает и «истин факта», устанавливаемых опытным путем, индукцией, хотя и признает их менее достоверными.

В «Монадологии» Лейбниц объясняет согласие, соответствие тела и души изначальной гармонией монад, установленной богом, а не воздействием их друг на друга. Лейбниц говорит о двух не зависящих друг от друга рядах. В каждом действуют особые закономерности. Души действуют по законам целей (стремления, намерения), тела — по законам причин, т. е. по законам механического движения. Согласие этих двух рядов — частный случай, результат изначальной «предустановленной» богом гармонии между субстанциями (*harmonia praestabilita*). Таким образом, без чуда Лейбниц обойтись не может. Учение Лейбница о «предустановленной гармонии» было широко признано среди немецких просветителей.

Лейбниц утверждал механистическое понимание природы. В частности, он исходил из представления о полной непрерывности процессов, происходящих в природе. Это было в то время прогрессивным и соответствовало уровню передового естествознания. Признавая приоритет духовного элемента монады над материальным, он утверждал, что монады способны к активности, к самодеятельности. Материя благодаря монадам обладает способностью к самодвижению. Этим вносилась принципиальная, диалектическая поправка в механистическое объяснение природы.

В. И. Ленин отметил в этой связи, что Лейбниц «через теологию подходит к принципу неразрывной... связи материи и движения»¹².

Консервативная сторона философии Лейбница полнее всего проявилась в его трактате «Опыт теодицеи» («*Essais de Théodicée*», 1710). Лейбниц признает здесь существующий миропорядок и земной мир лучшим из всех возможных миров. Видимое зло он оправдывает высшими целями творца. Космологический оптимизм Лейбница характерен для идеологии бюргерства, которое еще не поднялось на борьбу с феодализмом и искало идейного оправдания своего компромисса с господствующими в обществе силами. Лейбниц как бы объявляет несостоятельными и ненужными попытки изменить мир и призывает к пассивному выжиданию. Достоинно

¹² В. И. Ленин. Сочинения, т. 38, стр. 377.



Gottfried Wilhelm Leibniz

Готфрид Вильгельм Лейбниц

внимания, что «Теодицея» пользовалась в первой половине века признанием не в одной Германии, но и за ее пределами и притом не только среди реакционеров. Не подлежит сомнению, что «Теодицея» могла служить опорой сторонникам сохранения существующего общества. Но в этом произведении есть и другая сторона, менее заметная; в условиях Германии первой половины века она имела едва ли меньшее значение, чем первая. Ее отметил в свое время Генрих Гейне: «Христианско-лютеранский первородный грех и лейбнице-вольфовский оптимизм непримиримы»¹³. В наши дни прогрессивный немецкий ученый Г. Линднер развивает это положение: «Мир хотя и создан богом, но ведь это наилучший мир из всех возможных миров. Его нельзя более рассматривать как «земную юдолю плача»... Но признание реального мира лучшим из возможных миров означает, в конечном счете, отказ от иллюзий, обращенных к потустороннему миру... Отсюда и новое отношение к труду, и это очень важно...»¹⁴

Учение Лейбница получило распространение по преимуществу в той сниженной редакции, которую придал ему Вольф. Наиболее ценное в этом

¹³ Г. Гейне. К истории религии и философии в Германии.— Полное собрание сочинений, т. VII, М.—Л., 1936, стр. 85.

¹⁴ H. Lindner. Das Problem des Spinozismus im Schaffen Coethes und Herders. Weimar, 1960, S. 50.

учении — элементы диалектики, которые в дальнейшем сыграли видную роль в немецкой культуре и помогли преодолеть узость механистического понимания мира; его тезисы о связи всех явлений, о единстве индивидуального и универсального, бытия и становления — на первых порах не были приняты.

Все это впервые получит признание, и то лишь частичное, у Лессинга, в большей степени — в философии истории Гердера, в натурфилософских штудиях и философской поэзии Гете. Все это станет действенным, в основном, только в период увлечения Гердера и Гете философией Спинозы и кругом вопросов, поднятых в дискуссии о Спинозе (80-е годы). Лейбниц помог Гердеру и Гете освободиться от механистических воззрений на природу (хотя и не полностью). Но все же своим пониманием природы они больше обязаны материалисту Спинозе, чем Лейбницу.

Можно в известных пределах говорить о родстве исканий писателей-классиков с Лейбницем, о перекличке с ним через головы других ранних просветителей. Гуманистический идеал Гете и Шиллера, отраженный в их творчестве, идеал человечности как непрерывного совершенствования и восхождения, перекликается с понятием непрерывно восходящей монады Лейбница, хотя у них это движение вовсе не приводит к высшей монаде — богу. Утверждение Лейбницем огромного значения «малых восприятий» — без осознания их рефлексии (наряду с осознанными), которые образуют не подающиеся определению вкусы и образы чувственных качеств, сыграло роль в борьбе против упрощенческого рационализма в искусстве и литературе.

ВОЛЬФ

Наиболее влиятельным из философов раннего Просвещения оказался Христиан Вольф (Christian Wolff, 1679—1754). Он родился в Силезии в городе Бреслау (ныне польский Вроцлав) в семье ремесленника и получил образование в Иенском и Лейпцигском университетах. В Лейпциге началась его преподавательская деятельность. В 1706 г. он профессор математики и философии в Галле. Здесь в 10-х и начале 20-х годов написаны его главные философские работы. Таким образом, Вольф имел возможность опереться на Томазиуса и на Лейбница.

Вольф привел в систему рационалистические тенденции просветительства. Томазиус, в сущности, довольствовался сферой практической деятельности, в которой он надеялся утвердить здравый смысл (*den gesunden Verstand*). Теория интересовала его лишь в той мере, в какой она вела к этой цели. Природа, точные науки оставались вне поля зрения Томазиуса. Метафизику («бог», «душа» и т. д.) он оставлял теологам.

Вольф опирается на рационализм Лейбница, старается собрать рассыпанные в многочисленных сочинениях учителя идеи, связывает их между собой, устраняет действительные или кажущиеся противоречия, излагает в доступной форме. Сам Лейбниц лекций не читал, и большинство его произведений было известно только ограниченному кругу философов. Вольф внес его идеи в университетскую аудиторию и, правда, дорогой ценой значительных упрощений ввел их в относительно широкий оборот. Достоинно внимания, что горячие споры вокруг учения Лейбница разгорелись именно в результате популяризации его Вольфом.

Следует ли считать Вольфа всего лишь популяризатором или, как он сам утверждал, он пришел к некоторым положениям самостоятельно, — это второстепенный вопрос. Важнее то, что Вольф мужественно боролся за это учение.

Главные философские сочинения Вольфа написаны между 1710 г. и 1725 г. и в совокупности представляют собой рационалистическую

энциклопедию философских наук. Общность замысла и метода подчеркнута однотипностью заглавий. «Разумные мысли о силе человеческого ума и правильном его употреблении при познании истины» («Vernünftige Gedanken von den Kräften des menschlichen Verstandes und ihrem richtigen Gebrauche in der Erkenntnis der Wahrheit», 1712) — логика. Метафизика имеет заглавие — «Разумные мысли о боге, мире и душе человека и вообще о всех других предметах» («Vernünftige Gedanken von Gott, der Welt, der Seele des Menschen und allen Dingen überhaupt», 1720). Соответственные заявки на «разумные мысли» сделаны в заглавиях этики (1720), физики (т. е. учении о природе, 1723; Вольф посвятил эту книгу Петру I), теологии (1723), «политики» (учение о жизни общества, 1721). Вольф пишет также и о естественном праве.

Большинство работ Вольфа посвящено вопросам математическим, физике, технике. Их гораздо больше, чем собственно философских сочинений. Уже в 1710 г. появились его «Начальные основания всех математических наук» («Elementa matheseos universalis»). Эта книга пользовалась большим вниманием в России¹⁵.

Вольф считает необходимым сделать метод математической дедукции основным методом всех наук и посвящает этой задаче много усилий. Практически это свелось к разработке логически последовательной формы изложения.

Вольф впервые в Германии разрабатывает философскую концепцию как стройную систему взглядов и излагает ее с университетской кафедры. Лейбниц писал свои сочинения преимущественно на латинском или французском языке, Вольф читает свои курсы по-немецки. Как бы следуя завету Томазиуса, Вольф демонстрирует пригодность немецкого языка для изложения сложных, философских и научных предметов. Ему пришлось для этого интенсивно работать над обогащением немецкого языка новыми словами, над приданием уже бытующим словам специфически философского значения, над уточнением смысла слов и понятий. Он сильно ограничил количество латинских и греческих терминов, хотя и не мог полностью от них отказаться. Вольф впервые ввел в обиход такие важные для философии понятия, как сознание (Bewußtsein), представление (Vorstellung), понятие (Begriff), наука (Wissenschaft), история как наука (Geschichte) и многие другие. Ученики Вольфа и в этом отношении продолжают начатое им дело¹⁶.

Правда, язык сочинений Вольфа сух, беден образностью, тяжеловесен, и в этом смысле Вольф может считаться одним из родоначальников так называемого «геллертерского» стиля. Его избыточная аргументация отяжеляет изложение. Вольф обосновывает самые очевидные утверждения; однако, современники Вольфа менее всего были избалованы ясным и легким изложением, а к основательности, к дисциплине мысли Вольф несомненно приучал своих слушателей и читателей.

Примирение науки и религии, предложенное Лейбницем, вполне устраивало и Вольфа. Он берет на вооружение многие основные идеи Лейбница: монады (у Вольфа «простые существа»), предустановленную гармонию, закон достаточного основания, телеологию, земной мир как лучший из всех возможных и т. д. Однако Вольф сильно ограничивает представление о способности монад к самостоятельности; предустановленную гармонию он считает только действительной в отношении душ и тел людей; телеологией он пользуется для объяснения самых обыденных явлений. Энгельс высмеял «плоскую вольфовскую телеологию», «согласно которой

¹⁵ См. А. А. Морозов. М. В. Ломоносов. Путь к зрелости. М.—Л., 1962, стр. 215.

¹⁶ Mühlpfordt. Christian Wolff, ein Enzyklopädist der deutschen Aufklärung.— «Jahrbuch für Geschichte der Deutsch-Slavischen Beziehungen und Geschichte Ost- und Mitteleuropas». Bd. I. Halle, 1956, S. 74—75.

кошки были созданы для того, чтобы пожирать мышей, мыши, чтобы быть пожираемыми кошками, а вся природа, чтобы доказывать мудрость творца»¹⁷.

Таким образом, популяризируя Лейбница и упрощая его учение, Вольф выбрасывает из него самое ценное: элементы диалектики, самостоятельность монад, единство бытия и становления, действия и представления, неразрывную связь «материи и движения». Но, даже упрощенное Вольфом и лишенное наиболее прогрессивных сторон, учение Лейбница сыграло положительную роль в исторических условиях начала XVIII в. и это — в значительной степени благодаря пропаганде этого учения Вольфом.

Вольф многократно и весьма энергично заявлял устно и в печати о своей вражде к атеистам, однако он развил некоторые положения своего учителя в духе, который был совершенно неприемлем как для ортодоксов, так и для пиелистов. Так, в своей метафизике он разъяснил и гораздо настойчивее, чем это сделал Лейбниц, что бог очень неохотно вторгается в созданный им «совершенный мир», что всякое чудесное вмешательство вносит в этот мир беспорядок и требует его полной перестройки. Это положение не снимало всемогущества творца, но умаляло доверие к его мудрости. Можно согласиться с Геттнером, который считает, что Вольф, собственно, мало что оставил от чудес и божественного откровения и что его нападки на атеистов — это средство самозащиты. Религиозность Вольфа сильно расшатана¹⁸.

Изложение Вольфом учения о «предустановленной гармонии» дало повод к обвинению и учителя, и ученика в склонности к детерминизму, близкому к учению Спинозы. Изначальная гармония, установленная богом, как бы гарантирует самостоятельное развитие, люди не нуждаются в руководстве свыше и в наставлении священнослужителей. Наконец, Вольф — здесь он следует не за Лейбницем, а за Пьером Бейлем — неоднократно и обстоятельно говорил о том, что поскольку в основе нравственности лежит разум, природа человека, а не предписанные богом законы и нормы, безбожие не обязательно является причиной безнравственного поведения. Безбожник может в морали стоять выше верующего христианина. В июле 1721 г. Вольф (в то время проректор университета в Галле) произнес в торжественной обстановке речь «О нравственной философии китайцев» («Oratio de sinarum philosophia practica»), в которой он подкреплял эту идею ссылками на древних китайцев. Они, не зная бога и не имея богослужений, были людьми нравственными, счастливыми и имели прекрасное государственное устройство. Здесь Вольф разительным образом расходится с догматами церкви.

Несмотря на декларации Вольфа о согласии науки и религии и на его попытки повсюду обнаруживать это согласие, требования эмансипации философии, науки и морали фактически проводятся им довольно решительно. Его сочинения, защищенные компромиссом, отвечали духовным запросам бюргерства, сознание которого медленно созревало. Как раз потому, что учение Вольфа не носило характера прямого выступления против религии, но все же давало простор разуму и помогало выйти из плена ортодоксов и пиелистов, оно падало на благодатную почву. На определенном историческом отрезке, до последней трети века, оно в основном играло прогрессивную роль, несмотря на свою противоречивость.

Речь о китайцах послужила поводом к началу травли Вольфа, которая тянулась около двух десятилетий. Конечно, дело здесь не только в личных происках влиятельных в Галле пиелистов, хотя последние в лице

¹⁷ Ф. Энгельс. Диалектика природы.— К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 20, стр. 350.

¹⁸ С. Г. Геттнер. История всеобщей литературы XVIII века, т. III, кн. 1. М., 1872, стр. 205.

А. Г. Франке и И. И. Ланге и возглавили атаку (так объясняет это Вольф в автобиографии 1741 г.). Учреждаются комиссии для проверки всех сочинений Вольфа. Вылавливанием крамолы занято множество отдельных лиц и целые богословские факультеты (иенский, тюрингенский и др.). Эта «кампания» затрагивает образованных людей всей Германии. Как считает Вольф, эти гонения значительно содействовали росту его влияния за границей. Издаются потоки брошюр против Вольфа и в его защиту.

Когда королю прусскому Фридриху-Вильгельму I разъяснили, что в силу «предустановленной гармонии» и «закона достаточного основания» нельзя преследовать дезертиров и что Вольф якобы провозглашает с кафедры подобные истины, король приказал Вольфу немедленно выехать из пределов Пруссии под страхом повешения. Вольф находит пристанище в Марбурге (Гессен-Кассель). Философ, пострадавший за свои убеждения, крупный ученый и педагог, Вольф пользуется горячей симпатией своих марбургских слушателей. Много внимания оказывают Вольфу в это трудное для него время иностранные академии, в том числе и Российская академия наук. Но и в Германии он находит горячих приверженцев. С 1736 г. по 1739 г. его руководству поручена группа русских студентов, среди них М. В. Ломоносов. Однако в Марбурге и после Марбурга Вольф не написал по философии ничего, что выходило бы за рамки его прежних работ.

За восемнадцать лет, проведенных Вольфом в Марбурге, просветители Германии несколько укрепили свои позиции, тогда как положение воинствующей поповщины стало менее прочным. Это позволило Вольфу, уже старику, принять приглашение только что вступившего на престол Фридриха II и вернуться в Пруссию. В Галле ему была устроена триумфальная встреча.

Вряд ли справедливо особенно строго осуждать Вольфа или презирать его за то, что он в 20-х годах XVIII в. не сумел оценить прогрессивное значение элементов диалектики у Лейбница. Пожалуй, более основательные претензии можно было бы предъявить ему за то, что он нередко вульгаризировал идеи своего учителя. О телеологии в этом смысле уже шла речь выше. Сильно упростил Вольф учение об интеллекте как ведущем начале, которое должно руководить поступками человека. По Вольфу, зло проистекает от несовершенства разума, это ошибка рассудка. Схема добродетельного рассудительного человека, так широко представленная в бюргерской литературе середины века, восходит, отчасти, к тому, чему учил Вольф.

Отзвуки учения Вольфа слышны в поэзии, теории литературы, эстетике, естественной теологии (Земмлер), в моральной философии (Гарве, Мендельсон), в педагогике (Кампе) почти на протяжении всего века. К числу выдающихся учеников Вольфа принадлежит Александр Готтлиб Баумгартен (Alexander Gottlieb Baumgarten, 1714—1762), профессор философии во Франкфурте-на-Одере. Баумгартен впервые написал труд о теории чувственного познания, которое Лейбниц и Вольф считали низшим видом, по сравнению с познанием рассудочным. В заглавии этого труда «Aesthetica» (два тома, 1750—1758) — термин «эстетика» впервые был введен в науку. Этот термин получил у Баумгартена также и значение науки о прекрасном. Баумгартен впервые в Германии научно обосновал мысль о познавательной роли искусства.

От Вольфа и отчасти от Томазиуса идет целая плеяда так называемых «философов популяризаторов» (Popularphilosophen) Просвещения. Подвергая систему взглядов Вольфа дальнейшему упрощению, оставляя в стороне проблемы теории познания, философии природы и т. д., вольфианцы — Гарве (Christian Garve, 1742—1798), Энгель (Johann Jacob Engel, 1741—1802), Мендельсон (Moses Mendelssohn, 1729—1798), Николай (Christoph Friedrich Nicolai, 1733—1811) — всецело обращаются

к вопросам окружающей практической жизни, делают человека и его деятельность объектом критического осмысления. С середины XVIII в. многие последователи Вольфа, в большей или меньшей степени, сочетают рационализм с элементами опытного, эмпирического знания, Вольфа дополняют Локком. Не следует преуменьшать значение пропагандистской деятельности этих рыцарей «здорового смысла». В условиях глубоко отсталой немецкой действительности широкая пропаганда рассудочного земного взгляда на вещи, борьба с засилием теологического мышления, с традиционными укоренившимися мнениями, с суевериями, за разумные основы бюргерского быта и морали имеют хотя и ограниченное, но все же бесспорно прогрессивное общественное значение. Гейне отмечает это в своей оценке литературной деятельности Николаи («К истории религии и философии в Германии»). Существенную роль в популяризации немецкого Просвещения сыграли насыщенные просветительской полемикой журналы Николаи. «Библиотека изящных наук и свободных искусств» («*Bibliothek der schönen Wissenschaften und freien Künste*», 1757—1760) и в особенности «Всеобщая немецкая библиотека» («*Allgemeine deutsche Bibliothek*», 1765—1808).

ФИЛОСОФЫ-МАТЕРИАЛИСТЫ

Немецкие историки наших дней много сделали для того, чтобы вывести из забвения равных представителей атеизма и материалистической мысли. Не отрицая преобладания идеализма в немецкой философии конца XVII и всего XVIII в., а равно заслуг Лейбница и других философов-идеалистов, они показывают, что и в это время в Германии происходила борьба философских направлений¹⁹.

Матиас Кнутцен (Mathias Knutzen, 1646—1675), сын церковного органиста из гольштинского захолустья, вел жизнь бродячего пропагандиста. В рукописных листовках, которые он распространял в Иене, Альтдорфе и других городах, атеистические и материалистические взгляды выражены в форме кратких тезисов. Природа не создана богом, она существует извечно. Кнутцен отрицает бога, бессмертие души, загробную жизнь. Библия полна несообразностей, она всего лишь занятая сказка, и Кнутцен намерен заменить ее новой Библией, основанной на разуме и знании. Природа, а не бог, заложила в каждого человека разум и совесть; руководствуясь ими, люди способны устроить благополучную жизнь. Поэтому они могут обойтись без властей — светских и духовных, которым они до сих пор платят дань своим потом и кровью.

В листовках Кнутцена звучит гневная нота; проповедь материализма переходит в критику общества, причем автор прежде всего имеет в виду интересы наиболее угнетенных слоев. Гонимый отовсюду, Кнутцен был человеком поистине трагической судьбы. Как указывает В. Гейзе, «нет и следов того, чтобы крестьяне и ремесленники прислушивались к его голосу»²⁰. Слишком сильны еще были в этой среде привычки религиозного, сектантского мышления.

В январе 1714 г. в Магдебурге, на кафедре церкви св. Екатерины была найдена рукопись атеистического сочинения. Она имеет много общего с учением Кнутцена. В духе Спинозы Магдебургский аноним утверждает,

¹⁹ См. сб. «*Beiträge zur Geschichte des vormarxistischen Materialismus*». Herausgegeben von Gottfried Stiehler. Berlin, 1961; кн.: Herbert Lindner. *Das Problem des Spinozismus im Schaffen Goethes und Herders*. Weimar, 1960 и другие работы, а также статью советского исследователя: А. В. Гулыга. Материалистические тенденции в немецкой философии XVIII века. — «*Вопросы философии*», 1957, № 4.

²⁰ W. Heise. Mathias Knutzen. См. сб. «*Beiträge zur Geschichte des vormarxistischen Materialismus*», S. 42.

что нет другого бога, кроме природы²¹. Моисей — «архилгун», библейские пророки, евангельские апостолы, а также современные служители церкви — обманщики.

Листовки Кнутцена и Магдебургский аноним вызвали волнение среди духовенства и теологов и породили множество трактатов и брошюр.

Ближе стоит к университетским кругам Габриель Вагнер из Кведлинбурга (Gabriel Wagner, 1665—1717)²². Он слушал лекции Томазиуса в Лейпциге и впоследствии горячо спорил с ним, встречался с Лейбницем и обменивался с ним письмами по вопросам философии и науки. Лейбниц неоднократно оказывал ему поддержку рекомендательными письмами и даже деньгами, поскольку резкость суждений Вагнера обрекала его на скитальческую жизнь и нужду.

Вагнер смело критиковал схоластическую науку. Надо изучать вещи, предметы, от них восходя к понятиям, а не спорить о понятиях, лишенных реального содержания, и о суждениях древних мыслителей. Такая позиция не мешала, однако, Вагнеру признавать заслуги многих ученых и философов, ссылаться в своих письмах и работах на Парацельса, Кеплера, Бойля, Декарта, Ньютона, Чирнгауза, Лейбница и др. Поборник естествознания и математики, Вагнер отвергал метафизику, теологию и университетскую логику своего времени. Он подписал свои основные работы псевдонимом «Реально мыслящий из Вены» («Realis de Vienna»), намекая этими словами на свою программу: признание примата вещей над словами и надежда на объединение страны под главенством Австрии. В обоих главных сочинениях — латинском трактате «Раздумия и сомнения по поводу Введения в придворную философию Хр. Томазиуса» («Discursus et dubia in Christ. Thomasi Introductionem in philosophiam aulicam», 1691) и немецком «Критика опыта Томазиуса о сущности духа» («Prüfung des Versuchs Thomasi vom Wesen des Geistes», 1707) Вагнер развивает материалистические взгляды.

Вагнер не нападает на бога и на религию открыто и громко, как это делали Кнутцен и Магдебургский аноним, но настаивает на размежевании веры и науки и признает превосходство последней. В отличие от Лейбница и большинства позднейших просветителей, он считает несостоятельными все попытки согласовать религию с наукой, доводами разума подкрепить догматы религии. Вагнер отвергает библейский миф о сотворении мира. Мир и природа существуют извечно и в них действуют неизменяемые законы. Бог и природа — тождественны. Возражая Томазиусу, который противоречиво решал вопрос об отношении материи и духа, Вагнер пишет: «дух — порождение материи», «без материи — нет духа»²³. Вслед за Локком, Вагнер склоняется к материалистическому сенсуализму, признавая чувства «вратами, источником и вестниками истины»²⁴. Вместе с тем он, поклонник Декарта, настаивает на проверке показаний чувств разумом.

Фридрих Вильгельм Штош (Friedrich Wilhelm Stosch, 1648—1704) занимал высокое положение при дворе курфюрста бранденбургского Фридриха III (с 1701 г. — король Пруссии Фридрих I). Штош написал свое

²¹ Г. Геттнер называет Кнутцена «первым немецким спинозистом». См. H. Hettner. Geschichte der deutschen Literatur im achtzehnten Jahrhundert. Bd. I. Berlin, 1862; русский перевод — М., 1872. В наше время зависимость Кнутцена от Спинозы считается спорной, но несомненной и крупной заслугой Геттнера является то, что он включил Кнутцена и других равных материалистов в историю немецкой литературы. Позднее буржуазные литературоведы от этого отказались.

²² См. G. Stiehler. Gabriel Wagner, — Beiträge zur Geschichte des vormarxistischen Materialismus.

²³ Цит. по ст. Г. Штилера. См. сб. «Beiträge zur Geschichte des vormarxistischen Materialismus», S. 94, 98.

²⁴ Там же, стр. 98.

основное сочинение, имеющее много общего со взглядами Г. Вагнера, уже после выхода в отставку.

Штош тяготеет к пантеизму Спинозы и, вместе с тем, к материалистическому учению Гассенди. В отличие от Г. Вагнера, Штош в самом заглавии декларирует типичный для просветителей компромисс: «Согласие разума и веры, или гармония моральной философии и христианской религии» («*Concordia rationis et fidei sive harmonia philosophiae moralis et religionis christianaе*», 1692). Все же материализм у Штоша явно преобладает. Он признает единую субстанцию — бог и природа тождественны. Человек — частица природы. Его тело — сложный механизм. Составом крови и соков порождены жизнь и душа человека. Нематериальность и бессмертие души отрицаются. Нет и врожденных идей. Любая идея идет от внешнего мира. Мозг, органы чувств, нервы — основа мышления, но функционирование этой системы, мышление — нематериально.

Штош был обвинен в атеизме и, несмотря на то, что книга предназначалась только для раздачи друзьям и была напечатана всего в ста экземплярах, он после мучительного разбирательства был вынужден письменно отречься от своих взглядов, а его книга была сожжена рукой палача.

В 1713 г. появилась анонимная «Переписка двух друзей о сущности души» («*Zweiier guten Freunde vertrauter Briefwechsel von Wesen der Seelen*») — опыт построения психологического учения на основе материалистического сенсуализма с привлечением физиологических наблюдений. Здесь также решительно отвергается идеалистическое представление о душе, не зависящей от тела. Вероятно, автором этой работы был лейб-медик князя фюрстенбергского Урбан Бухер (Urban Bucher).

Таким образом, уже в первые полвека после Вестфальского мира материализм делает в Германии смелые заявки. Эта линия философской мысли находит продолжение и в последующие десятилетия. Отметим в середине XVIII в. деятельность Иоганна Христиана Эдельмана (Johann Christian Edelmann, 1698—1767). Эдельман открыто признал своим главным учителем Спинозу и, полемизируя с Лейбницем и Хр. Вольфом, осудил попытки примирить науку и религию. К 80-м годам относится деятельность рьяного атеиста Иоганна Генриха Шульца (Johann Heinrich Schulz, 1739—1823). Как и Эдельман, Шульц осуждает не только христианскую религию, но и деизм. В первые годы своего пребывания в Веймаре (1776—1786) Гете встречается с поклонником Гельвеция, горячим ревнителем физико-химических знаний — Аугустом фон Эйзиделем (August von Einsiedel, 1754—1837)²⁵, близким другом Гердера. Эйзидель ничего не опубликовал, но его главные мысли стали известны по выпискам Гердера из тетрадей Эйзиделя. Недавно этот материал напечатан под заглавием «Идеи». Он составляет целую книгу²⁶.

Ранние немецкие материалисты кое в чем как бы превосходят материалистическую, спинозистскую струю в воззрениях позднего Лессинга, Гердера, Гете. Однако эта переключка скорее всего объясняется не непосредственным воздействием, а обращением к общим философским источникам. Лессинг только один раз и притом отнюдь не сочувственно упоминает Эдельмана — в раннем письме к отцу, 2 ноября 1750 г. Других немецких материалистов он не называет. Об отношениях Гердера к Эдельману известно только то, что он однажды просил Николая прислать ему сочинения Эдельмана для передачи одному знакомому. Г. Вагнера Гердер хвалит главным образом за его мечту об объединении Германии.

²⁵ Аугуста фон Эйзиделя не следует смешивать с его братом, веймарским камергером Гильдебрантом фон Эйзиделем.

²⁶ A. von Einsiedel. Ideen. Herausgegeben von Wilhelm Dobbek. Berlin, 1957. См. о нем также Р. Гайм. Гердер, его жизнь и сочинения, т. II. М., 1888, стр. 63—67; а также статью Г. Штилера в указанном выше сборнике.

Распространению практических идей просветительства, внедрению их в обиход бюргерского быта содействуют так называемые «моральные еженедельники» — преобладающая в первой половине XVIII в. форма бюргерской журналистики²⁷. Образцами служат журналы английских просветителей Стиля и Аддисона: «Болтун» (1709—1710), «Зритель» (1711—1714) и «Опекун» (1712—1713), а также журнал Томазиуса «Ежемесячные беседы» (1688—1689). Первые немецкие «моральные» журналы возникают в крупнейших центрах бюргерской культуры: в Гамбурге, Лейпциге, в швейцарском Цюрихе. Позднее, с распространением Просвещения, каждый мало-мальски заметный город издает свой еженедельник. На протяжении XVIII в. таких популярно-нравоучительных журналов в Германии существовало свыше 500. Первый немецкий журнал такого типа — гамбургский «Разумник» («Der Vernünftler») выходил в 1713 г., но имел очень незначительное распространение. Из ранних наибольшее значение имеют гамбургский «Патриот» («Der Patriot», 1724—1727), в котором сотрудничал Брокес, цюрихские «Беседы живописцев» («Die Discourse der Maler», 1721—1723) — орган «швейцарцев» Бодмера и Брейтингера, лейпцигские журналы Готшета «Разумные порицательницы» («Die vernünftigen Tadlerinnen», 1725—1726) и «Честный человек» («Der Bieddermann», 1727—1728).

В доступной, занимательной, интересной форме, чуждаясь всего, что напоминает об ученом педантизме, журналы эти стремятся давать образовательно-полезный, а главное — нравоучительный материал, ставят себе целью, как говорится в редакционном предисловии к первому номеру «Патриота», «сделать своих читателей честнейшими, полезнейшими и счастливейшими людьми». Дело идет, по существу, о внедрении «разумной» бюргерской морали, об организации бюргерского быта. Основные темы: воспитание домашнее и школьное, отношения между родителями и детьми, вопросы брака, организации разумного досуга, поведение в обществе, борьба с модничаньем, с пьянством и картежным азартом, с гаданиями и иными формами суеверия, вопросы литературы и языка, рекомендательные списки чтения для женщин и мужчин раздельно. Особенно много внимания уделяется женскому образованию, находившемуся в полном пренебрежении. Готшед доказывает, что женщины вполне способны к овладению наукой и литературой, хотя он и видит основное назначение женщины в воспитании сердца, рассудка и воли для разумной семейной жизни. «Патриот» приглашает учредить «Женскую академию» («Frauenzimmerakademie»), т. е., собственно, общественную школу для девочек. Журналы ратуют против традиционных крутых методов родительского педагогического воздействия, против поручения детей заботам чужих людей — передачи младенцев на воспитание в чужую семью, против гувернеров и воспитателей, за увеличение числа общественных школ с проверенными педагогами. В вопросе о браке журналы стоят за свободный выбор, возражают против широко распространенного обычая выдачи девушки за незнакомого ей человека родительским разумением. Много усилий тратится на доказательства вреда щегольства и роскоши. Вместо флирта и карт как времяпрепровождения журналы рекомендуют развлекаться в обществе разумными разговорами.

Много места уделяется наставлениям в благочестии. Большинство журналов, в особенности же «Беседы живописцев» и «Разумные порицательницы» ратуют против увлечения галантными романами во вкусе XVII в.,

²⁷ См. E. Milberg. Die deutschen moralischen Wochenschriften des XVIII Jahrhunderts. Leipzig, 1880.

стилем Лознштейна и других представителей барочной напыщенности (Schwulst), выдвигают требование простоты, ясности, естественности языка. «Швейцарцы» и Готшед резко осуждают засоренность обиходного языка иностранными словами. Уже в «Разумных порицательницах» Готшед выдвигает язык «хорошего общества» Саксонии в качестве нормы литературного языка; с этим согласны и «швейцарцы» в своих «Беседах живописцев».

Вообще для ранних «моральных еженедельников» показательна известная здоровая патриотическая настроенность: желание поднять национальное самосознание, уважение к родной культуре и ее достижениям. Можно многому учиться у иностранцев, но нелепо пренебрегать всем национальным. В целом журналы при всей ограниченности бытовой сферой, при всей мелочности и филистерской узости кругозора уже ведут борьбу за размежевание с дворянским бытом, за формирование самостоятельной бюргерской морали и бюргерского уклада жизни.

Журналы издаются обычно от имени какого-нибудь дружеского кружка бывалых опытных людей, от лица художников, разумных и просвещенных молодых женщин и других таких же мнимых авторских объединений, но отнюдь не от имени профессиональных литераторов или ученых. Статьи часто анонимны. Издатели широко пользуются эпистолярной формой, публикуя подлинные письма, или, чаще, обращаясь к вымышленному адресату. Все это делается для того, чтобы приблизить изложение к пониманию бюргерского читателя, придать материалу видимость бытовой реальности, подлинно жизненного случая, ибо к литературному вымыслу малообразованный немецкий бюргер относился с недоверием. Журналы широко вовлекают читателей в сотрудничество, назначают премии и конкурсы на лучшие произведения («Патриот»). Пропаганда часто ведется средствами бытовой сатиры, разумеется, незлобивой и персонально никого не задевающей. Успехом пользуются «характеристики» — сатирическая галерея типов, посетителей распространяемых недостатков и т. п.

Немецкие моральные еженедельники оказали большое влияние на формирование и развитие бюргерской литературы первой половины XVIII в. Они стимулировали интерес к наблюдению и критической оценке непосредственного окружения, широко содействовали внедрению бытового материала в литературу. Характерное совмещение бытовизма с правочучением — одна из основных тенденций всей бюргерской литературы этого периода. Из моральных еженедельников широко черпает сюжеты сатирик Рабенер; многие мотивы, разработанные журналами, получают отражение в поэзии сотрудников журнала «Бременские материалы». Особенно близко по своим основным тенденциям к литературе журналов творчество Геллерта, его стихотворные басни, комедии и романы.

ПОЭЗИЯ

БРОКЕС

Гамбургский поэт В. Г. Брокес (Barthold Heinrich Brockes, 1680—1774) не является родоначальником какого-либо направления просветительной литературы. Тем не менее, его творчество, окончательно сложившееся уже в 20-е годы XVIII в., т. е. еще в предготтешедовский период, с одной стороны, необыкновенно показательны для самого раннего этапа немецкого Просвещения, с другой — отдельными элементами оказало влияние на позднейшее развитие немецкой поэзии. Свою малопримечательную жизнь гамбургский патриций Брокес прожил в довольстве и почете. В молодости он изучал право в Галле, где слушал лекции Томазиуса. Будучи состоятель-

ным человеком, он в меру покровительствовал искусству и был одним из учредителей гамбургского «Общества ревнителей немецкой поэзии» («Deutschübende Gesellschaft»). Избранный в сенат Гамбурга, Брокес выполнял кое-какие поручения дипломатического характера, занимал различные почетные общественные посты и в свободное время, не спеша, занимался переводами и писанием стихов.

Поэтическое наследие Брокеса невелико и довольно однообразно. В начале своей поэтической деятельности Брокес — поэт барокко, автор текста оратории «Страсти Христовы» (1712), прославленной благодаря гениальной музыке Генделя (1716). Тогда же он переводит поэму итальянца Маррино (1569—1625) «Вифлеемское избиение младенцев» («Verdeutscher Bethlehemischer Kindermord», 1715). Позднее, после решительного отказа от традиции поэзии барокко, Брокес с успехом переводит современных английских поэтов, знаменитый, весьма родственный ему по духу «Опыт о человеке» Александра Попа (в 1740 г.) и близкую его собственным творческим устремлениям описательную поэму Джеймса Томсона «Времена года» (в 1745 г.). Последний перевод сыграл заметную роль в развитии жанра описательной поэзии в Германии, а также в зарождении сентиментальной поэзии.

В историю литературы немецкого Просвещения Брокес вошел как лирический поэт, как зачинатель философско-описательной поэзии. Девять томов его стихотворного наследия имеют общее заглавие «Земное наслаждение в божьих стихах естественных и моральных» («irdisches Vergnügen in Gott, bestehend in physikalischen und moralischen Gedichten», 1721—1747). С величайшей серьезностью и методичностью автор, глубоко уверенный в высоком значении своей нравственной миссии, в течение четверти века из стихотворения в стихотворение доказывает существование творца и совершенство созданного им мира. Доказательством служит прекрасно и целесообразно ко благу человека устроенная природа. Поэт любитесь природой, размышляет над ее явлениями, всюду и везде, в безмерном пространстве космоса и в каком-нибудь цветке или букашке находя подтверждение своей центральной тезы. Таков более чем скудный идейный итог огромнейшего большинства стихотворений Брокеса. Разнообразие достигается разве лишь тем, что иногда доказательство ведется в обратном порядке, доказывается, что видимое зло в действительности является благом, и цоучение гласит, совсем как у Вольфа: только слабость человеческого разума мешает видеть благую целенаправленность некоторых явлений природы. «Плоская вольфовская телеология»²⁸ представлена в поэзии Брокеса образцами почти анекдотической показательности: волки созданы на пользу людям, их мех греет нас, а рысьи когти идут на лекарство, шкуры же рысьи служат предметом торговли («Волки», «Рыси») и т. п.

Брокес — воплощение бюргерской патриархальности. Он зовет к смирению и созерцательному любованию «прекраснейшим из миров», иные мысли и эмоции чужды ему. Лишь редко в его поэзии слышны слабые гражданские мотивы: осуждение войн и завоевателей («Heldengedicht»), тщеславия государей («Kaiserkrone»).

Современники ценили Брокеса и за идейное содержание его поэзии, но многие из них (Галлер и Бодмер, позднее Гердер) ставили выше живое, чувственное и эмоциональное восприятие поэтом природы. Оно предусмотрено его «философией», составляет существо его программы. Лучшее богослужение — не в молитве, а в том, чтобы радостно вкушать, хорошо осязать, обонять, видеть и слышать («Welt», 1721). В другом стихотворении — «Книга вселенной» («Welt-Buch», 1727) Брокес горько сетует на «бесчувственность» большинства людей к «великолепию прекрасно

²⁸ Ф. Энгельс. Диалектика природы. — К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 20, стр. 350.

изукрашенного мира», называет таких людей «безграмотными», не умеющими читать «книгу вселенной», сулит им великие радости, если они «обучатся грамоте». Лейбнице-вольфовская телеология сочетается у Брокеса со своеобразным пантеизмом, несомненно пнетиистического или иного сектантского происхождения. Познание божества связано с непосредственным ощущением красоты природы. Когда позднее описательная поэзия подвергнется секуляризации, за Брокесом останется заслуга первого немецкого поэта, в творчестве которого природа перестает быть мертвой декорацией, приобретает чувственное воплощение и эмоциональную действенность. Брокес умеет воспринимать краски, звучания, даже запахи, любоваться цветами, птицами, травами, звездами, умеет передавать свое активное отношение к природе. Типично для Брокеса — погружение в деталь, любование раскраской жучка, расположением лепестков в чашечке цветка. Уже современники видели в нем по преимуществу поэта живописных мелочей. Но иногда Брокес умеет заставить почувствовать и бесконечность воздушного пространства, бездонную синеву небосвода и живительность солнечного света, — «Небосвод» («Das Firmament», 1721). Малое и грандиозное сменяют друг друга в его любовании миром.

Особняком в поэзии Брокеса стоят его дидактические описательные поэмы, которые сам Брокес называет «физико-моральными»: «Горы», («Der Berge», 1724), «Воздух» («Die Luft», 1727), «Дождь» («Der Regen», 1727) и т. д. (отчасти к этому же типу примыкают названные выше меньшие по объему стихотворения «Волк» и «Рысь» и др.). Брокес — родоначальник этого жанра в литературе немецкого Просвещения. В этих поэмах автор не столько описывает чувственное впечатление от явления, сколько стремится популяризовать научные знания о нем. Научные сведения перемежаются с размышлениями морально-религиозного порядка. Так, в поэме «Воздух» читателю преподносятся сведения о материальности и плотности воздуха, о значении его для горения, кровообращения, передачи звука, о выветривании скал и т. п. Разумеется, в итоге все сводится к тезису о совершенстве мира. Дидактическая поэзия Брокеса, проникнутая искренним пафосом признания естественного мира, отвечала растущим потребностям в рациональном познании и имела большой успех.

Брокес — не субъективист и не поэт «чистой» чувствительности. Чувства, которые он воплощает, претендуют на общеобязательность и, как правило, служат материалом для размышлений религиозно-философского характера. Брокес, в конечном счете, один из представителей «поэзии мысли» (Gedankenlyrik), но размышление это окрашено эмоцией. Гердер, высоко ценивший Брокеса, очень тонко подметил личную заинтересованность, любовь поэта к своему предмету, восторг (Liebe und Bewunderung). Сквозь рассудочный строй размышлений, нередко поражающий своей узостью и трезвостью, прорывается живая заинтересованность чувства. В этом смысле его поэзия сыграла определенную роль в позднейшем развитии «чувствительной» поэзии немецкого Просвещения. Как выразитель эмоционального отношения к природе он оказал некоторое влияние на своего друга Гагедорна, большее на Эвальда Клейста и других представителей описательной поэзии. От Брокеса протягиваются нити к «швейцарцам», первым выразителям осознанной оппозиции против рассудочности в поэзии, и далее к Клопштоку и молодому Виланду.

ГАГЕДОРН

Другую линию в литературе раннего немецкого Просвещения открывает творчество очень известного в XVIII в. гамбургского поэта Фридриха фон Гагедорна (Friedrich von Hagedorn, 1708—1754).



Фридрих Гагедорн

Гагедорн, дворянин по рождению, сын дипломата датской службы, по образованию юрист, устроил свою жизнь по-бюргерски. Дипломатическая карьера не удалась ему. После ряда житейских неудач он добивается некоторого материального достатка, когда в 1733 г. становится секретарем крупной торговой фирмы в родном Гамбурге.

Служба, женитьба на дочери местного портного, а главное — глубоко «миролюбивый» характер его поэзии укрепляют его связь с гамбургским бюргерством. Гагедорн становится главой местных литературных сил, украшением и гордостью города. Слава его гремит далеко за пределами Гамбурга. Гагедорну удается добиться в Гамбурге относительной внешней независимости, прожить жизнь без высокого покровителя. В этом отношении его жизнь сложилась более благоприятно, чем судьба большинства немецких писателей XVIII в.

Ранние стихи Гагедорна вошли в сборник «Стихотворные опыты, или избранные пробы пера в часы досуга» («Versuch einiger Gedichte oder erlesene Proben poetischer Nebenstunden», 1729), позднейшие — в «Собрание новых од и песен» («Sammlung neuer Oden und Lieder», 1742). Этот сборник несколько раз переиздавался и к 1754 г. разросся до пяти книг.

Своими воззрениями на поэзию и искусство Гагедорн примыкает к классицизму. Величайшими авторитетами для него являются Гораций и Буало, первый — не только как поэт и теоретик, но и как учитель жизни. Гагедорн сторонник объективной поэзии, поэзии рациональной, скорее поэзии ума, чем сердца, ценитель простоты и изящества. Под знаменем

разума, ясности, высокого мастерства Гагедорн, подобно Готшеду, ведет борьбу против «напыщенности» силезского барокко. Подобно Готшеду, Гагедорн принадлежит к тому поколению поэтов немецкого Просвещения, которые еще весьма ценят поэтические традиции, сложившиеся в период культурной гегемонии дворянства и широкого признания в Германии поэтических образцов иностранного происхождения, не спешит от них отделяться, не видит необходимости поисков принципиально новых основ искусства.

Специфичность позиции Гагедорна в том, что он ориентируется не на высокие жанры классицизма, а на боковую линию модернизированной античной поэзии. Гагедорн является родоначальником широко распространенной в Германии XVIII в. анакреонтической поэзии, поэтической разновидности стиля рококо²⁹.

Гагедорн ценит Анакреонта, но в отличие от позднейших своих немецких последователей, его творчество в гораздо большей степени ориентируется на современную английскую и отчасти французскую традицию рококо, чем на греческий «первоисточник».

Свой относительно узкий поэтический участок Гагедорн знает до тонкостей. Литературные же интересы его весьма широки, гораздо шире его творческой практики. Исключительно начитанный и осведомленный в античных классиках и в современной поэзии, прекрасно знающий древние и главнейшие новые языки, Гагедорн — настоящий знаток и ценитель литературы, с мнением которого в Германии весьма считаются. Стихи его имели огромный успех.

Анакреонтические песни Гагедорна прежде всего служат утверждению новой морали, более широкой, чем действующий кодекс бюргерской нравственности. Оптимистическая поэзия Гагедорна отнюдь не является, конечно, воинствующей, боевой поэзией немецкого Просвещения. Философия Гагедорна скромно проповедует только личное счастье. И все же в немецких мизерных условиях она имела объективно прогрессивный смысл. Она шла навстречу растущей потребности в более вольном взгляде на жизнь, в утверждении прав человеческой природы, права на радость, на самое близкое и обычное счастье, она опровергала бюргерскую филистерскую мораль, пропитанную мотивами «добровольного» отречения от земных благ во имя ценностей религиозного и нравственного порядка, она выступала и против строжайшей регламентации быта, против филистерских иравоучений, помогала преодолевать домостроевские семейные отношения. Неподдельной искренностью звучат призывы к радостному приятию жизни в стихотворениях Гагедорна «Вино» («Der Wein»), «Юность» («Die Jugend»), «К радости» («An die Freude») и других. «То, что дарит нам природа, служит нам к добру», — таков лейтмотив поэзии Гагедорна. Радость не противоречит разуму, но просветляет его. Гагедорн бросает прямой вызов «цеху мрачных педантов и лицемеров», предлагая читателю избегать этих людей. Но существование гагедорновский гедонизм является не чем иным, как одним из вариантов просветительского гуманизма. Никакого отношения к упадочности его поэзия не имеет, и не случайно, конечно, в рядах его последователей оказались и молодой Лессинг, и Бюргер, и молодой Гете, непосредственно испытавший влияние поэзии Гагедорна в своем творчестве, и даже Шубарт. Самая проповедь наслаждения сдерживается у Гагедорна понятием «разумной меры». В эпиграмме «К Цель-

²⁹ Европейские традиции анакреонтической поэзии довольно давнего происхождения. Главным образом они восходят к публикации в 1554 г. французским гуманистом Анри Этьеном (Henri Estienne, 1528—1598) вывезенной им из Италии греческой рукописи эллинистического периода, содержавшей стихи во славу вина и любви. Ошибочное эти незначительные по своим достоинствам стихи были приписаны древнегреческому поэту Анакреонту (VI в. до н. э.).

сию, молодому анакреонтическому поэту» Гагедорн поучает зарвавшегося юнца: Анакреонт был мудрецом во всех отношениях — можно пить вино и любовь, но не в ущерб нравственности. Всюду — мудрая мера.

Гораций Гагедорн усердно переводит и перепевает. Он посвящает ему стихотворение «К Горацию». Гораций — «друг, наставник, слуганик», наставник в истинной жизненной мудрости, т. е. в разумном, сдержанном эпикурействе, в наслаждении тихими, доступными радостями, в философии «золотой середины», безмятежного спокойствия и ясности души, равно не приемлющей «проклятых вопросов жизни», больших страстей и желаний, разнузданной чувственности. Песенная лирика Гагедорна, моральные стихотворения, отчасти и басни Гагедорна проповедают эту «истинную мудрость».

Подобно большинству поэтов раннего Просвещения, Гагедорн — певец обобщенных чувств и размышлений, представитель объективной поэзии. Лирика его выражает не конкретное и индивидуализированное переживание, а норму чувства и мысли, взгляд на мир и человека, обязательный для «истинно мудрых». Поэтические размышления бывают у Гагедорна то более, то менее эмоционально окрашены, но момент дидактики, наставления в «истинной мудрости», присутствует обязательно. Большинство стихотворений имеет свою дидактическую вершину — краткую итоговую формулу преподаваемого наставления.

Очень типично для Гагедорна, для анакреонтиков вообще, стихотворение как небольшой шуточный рассказ о каком-либо типичном случае, как любовный анекдот. Такие любовные анекдоты учат душевному равновесию и невозмутимости несмотря ни на что.

У Гагедорна мотивы вина и любви еще не канонизованы, как у позднейших поэтов немецкого рококо. Тематика его значительно богаче. Все же любовь почти всегда берется в типичном для традиции западного рококо чувственном и несколько игривом аспекте. Любовь — не серьезное переживание, а скорее забавная игра. Любовная цель всегда достижима для искусного игрока. Неудача — результат неловкости, нерешительности, незнания причуд женского сердца. Неудачный любовник всегда сам виноват и поэтому несколько смешон. Огорчаться любовной неудачей — педло, новый «опыт» может оказаться счастливее.

Поэзия «мудрой» радости жизни предполагает ясность мысли, прозрачность чувства, легкую стройность выражения, меру во всем, изящество. Чувства бурные, стихийные, сложные, напряженные, неясные — противостоят рационалистической эстетике Гагедорна и его кодексу житейской мудрости. Поэтому они исключаются.

Поэзия Гагедорна пытается осуществить принцип «легкой трактовки серьезной темы». «Легкая поэзия» Гагедорна возникает в борьбе с тяжеловесным барокко, с трезвой и скучной нравоучительной тенденцией бюргерской литературы.

Диапазон праздничных размышлений и настроений песен Гагедорна относительно широк, эмоциональность несколько богаче и безыскусственней, чем у его прямых последователей. Радостью дарит нас веселье дружеской пирушки и шутки, часто громкие и умеренно нескромные, острая любовная игра, вполне земная, вполне плотская, песни и поделуи, обильные и звонкие. Гагедорн способен по-настоящему увлечься тяжеловесным весельем пышного бюргерского «праздника на воде», среди живописных окрестностей родного города пикником с вином, музыкой и дородными прелестницами («Die Alster»). До некоторой степени он переходит к более житейским чувствам, вводит в поэзию сниженный бытовой материал. Поэтические размышления Гагедорна не так уж оторваны от бюргерского воскресного быта. У Гагедорна заметен уже вкус к конкретной декорации, например в стихотворении «Альстер» с его гамбургской топографией.

В сатирах Гагедорна, например, в стихотворении «Старуха» названы имена местных литераторов, видных бюргеров и т. п.

Имеются у Гагедорна и «жанровые» мотивы: та же «Старуха», «Влюбленный крестьянин» («Der verliebte Bauer») и др. Правда, «низкий» материал у Гагедорна всегда защищен, оправдан изяществом подачи и слегка пронической трактовкой. Язык стихотворений Гагедорна в общем ближе к живому разговорному языку, чем язык других современных Гагедорну поэтов, в жанровых стихотворениях и сатирах заметны элементы речевой характеристики. Разумеется, и здесь тенденции к бытовому реализму противостоят начинающаяся уже у Гагедорна разработка условного словаря изящества во вкусе рококо.

Гагедорн — родоначальник возрождения заброшенного в Германии в XVII и начале XVIII в. басенного жанра. Вслед за Лафонтеном Гагедорн переносит ударение с морали басни на художественную разработку сюжетной схемы, на оживление и очеловечение животной маски, на тщательную мотивировку действия, на внесение живых подробностей. Басня Гагедорна — художественный стихотворный рассказ с поучением, рассказ на обобщенно-житейскую тему, разработанную в большинстве случаев иносказательно, с помощью условного «животного» типажа. Животная маска — предел рационально типизирующего обобщения человеческого образа в духе классической поэтики. Ведущее качество, ведущий порок сведены к более или менее традиционному образу животного, проявляющего с некоторыми вариациями свое неизменное свойство в зависимости от меняющейся житейской бытовой обстановки. Басня — «низовой» жанр классической поэтики, наиболее близкий к народной литературе. Все же вслед за Лафонтеном и даже сильнее Лафонтена басня Гагедорна подчеркивает изящество подачи материала, порой переходящее в салонность — особенно в диалогах. Лиса разговаривает с козлом («Der Fuchs und der Bock»), волк с молодым оленем («Der kranke Hirsch und die Wölfe»), лошадь с зайцем («Der Hase und viele Freunde») в изысканных формах светской вежливости. «Светские» разговоры животных ослабляют реалистическую типизацию, служат одним из основных средств юмористического оживления серьезного материала. Контраст животной маски и куртуазности поведения создает юмористическое освещение содержания басни.

Басня Гагедорна как стихотворная развернутая новелла на житейском материале расширяет навыки реалистической типизации, последовательного мотивирования действия, художественного использования деталей, переносит художественную разработку «прозаического материала» в область поэзии, и в этом смысле, как и во многих других, становится рядом с существовавшей уже ранее стихотворной сатирой. Развитие художественной басни и сатиры подготавливает широкое художественное «оправдание» материала частного быта, показательное для формирования самостоятельного, эмансипирующегося от влияния дворянской эстетики третьесловного искусства.

Басня Гагедорна не отличается смелой боевой идейностью. Как правило, она смеивает всеобщие человеческие моральные недостатки, встречающиеся во все времена, у всех народов и сословий. Персонажи, сюжетная структура, фон даны реалистически обобщенно. Характерность социального, национального исторического порядка обычно отсутствует. Однако имеются и исключения. Изредка басня приближается у Гагедорна к общественной сатире. Так, «Кондор и скворцы» («Der Kondor und die Staren») смеивает карликовых немецких государей, их нелепое подражание могучим монархам. Еще острее басня о кунице, лисе и волке, оформленная, правда, более обобщенно: «Куница загрызла глухаря, лиса — куницу, волк — лису. Читатель! Вот пример того, как часто случается, что великие питаются кровью малых».

Реформа басни, произведенная Гагедорном, появление его «Опытов стихотворных басен и рассказов» («Versuch in poetischen Fabeln und Erzählungen», 1738) дает большой импульс развитию басенного жанра. Вокруг Гагедорна и после него басни пишут Триллер и Штоппе, Глейм, Лихтвер, Геллерт, Гизеке, Адольф Шлегель, Виланд, Лессинг. Не все полностью принимают эту реформу. Бодмер требует выдвижения на первый план морали. Лессинг осуждает лафонтеновский тип басни за развлекательность и нагромождение деталей, отвлекающих от идейного содержания, требует лаконизма, остро и энергично выявляющего поучение. Ближе всего к Гагедорну и Лафонтену стоит Геллерт, широко прославившийся как баснописец. Все же большинство немецких баснописцев в большей или меньшей степени приняли новый вид басни.

Исключительно велика заслуга Гагедорна перед немецкой поэзией XVIII в. и в смысле создания легкой, подвижной, гибкой формы стиха, Гагедорн по-настоящему преодолевает барочную традицию и в этой области. Новое житейское содержание требовало новой формы. Гагедорн сумел сохранить ритмическое и строфическое богатство для относительно простых житейских эмоций, выраженных легким простым языком, для того «реального» содержания, которым начинала обогащаться поэзия, и при этом преодолеть нарочитость и искусственность. Стремление к легкости выражения и к богатству формы означали повышение требований к мастерству поэта. У непосредственных преемников Гагедорна это мастерство значительно снизилось.

ГОТШЕД

На тусклом горизонте немецкой литературы первой половины XVIII в. выступление Готшета в конце 20-х — начале 30-х годов с четкой программой литературной и театральной реформы было значительным событием. Упорная борьба Готшета за путь, который казался ему спасительным и обязательным, спор, разгоревшийся в 40-х годах вокруг основных требований Готшета, — все это существенно содействовало оживлению в немецкой литературе и ее росту.

Как справедливо отметил немецкий ученый Т. В. Данцель, Готшед, в сущности, первый выдвинул идею формирования целостной немецкой литературы, а не только поэзии, и первый проявил заботу о том, чтобы такая идея могла быть реализована¹.

Иоганн Христоф Готшед (Johann Christoph Gottsched, 1700—1766) родился в селе Юдиттен, близ Кенигсберга, в семье пастора. На пятнадцатом году жизни он поступил на богословский факультет Кенигсбергского университета. Увлечение физикой и математикой, древней и новой философией — Аристотелем, Декартом, Локком, Лейбницем и особенно Христианом Вольфом — вскоре вытеснило богословские интересы. Уже в студенческие годы Готшед увлекается литературой. Местный профессор поэзии Иоганн Валентин Питш (J. V. Pietsch, 1690—1733) привлек внимание молодого вольфианца к произведениям Каница, Бессера, Нейкирха и других поэтов «школы разума»². Уже в Кенигсберге Готшед становится противником литературы барокко и обращается к классицизму.

В 1724 г. молодому магистру философии и изящных искусств пришлось бежать из Пруссии, спасаясь от военных вербовщиков, привлеченных высоким ростом ученого³. Готшед выбрал Лейпциг. Здесь Готшед вступил в члены кружка ревнителей немецкого языка и литературы, был избран его председателем и преобразовал его в общество. С 1725 г. он читает курс ораторского искусства в университете, в 1730 г. становится экстраординарным профессором поэзии, а с 1734 г. — после опубликования обширного труда «Первоосновы всей философии» («Erste Gründe der gesamten Weltweisheit», 1733—1734), который сыграл значительную роль в популяризации учения Христиана Вольфа, он — ординарный профессор логики и метафизики (т. е. философии). Вся дальнейшая многообразная деятельность Готшета протекает в Лейпциге. Несколько раз он избирался ректором университета.

С самого начала Готшед выступает как сторонник «разумного» преобразования жизни. В своих уже названных выше (стр. 41) ранних журналах «Разумные порицательницы» и «Честный человек» он выступает как

¹ См. Т. В. Danzel. Gottsched und seine Zeit. Leipzig, 1848. S. 76—78.

² См. «Историю немецкой литературы», т. I. М., Изд-во АН СССР, 1962, стр. 432.

³ Наиболее обстоятельно биография Готшета изложена в кн.: E. Reichel. Gottsched. Bd. I, II. Berlin, 1908—1912.



*Johann Christoph Gottsched, Bor.
Prætor. et Prof. P. P. Lipsiensis.
Acad. Reg. Borol. Elect. Mogunt. et Bonon. Rector.
Soc. liberal. A. A. Cesar. nec non Reg. Saxon. Rector.
et Götting. Memb. honorarium
K. K. Acad. Liter. v. Rector.
nat. A. 1700. d. 11. Febr.*

Иоганн Христоф Готтшед

просветитель-моралист, ратует за укрепление бюргерской семьи, ополчается против светских пороков и излишеств, утверждая, что распространение образования и совершенствование интеллекта обязательно будет содействовать укреплению морали, а следовательно, и счастью людей. Эти же мысли лежат в основе его диссертации «Происхождение ошибки, то есть решение вопроса философии об источнике пороков» («Namartigenia seu de fonte vitiorum questio philosophica soluta», 1724). Готтшед объясняет здесь происхождение зла несовершенством человеческого интеллекта. Диссертация вызвала резкие нападки как ортодоксальных лютеран, так и pietistov.

У Готтшеда и впоследствии неоднократно происходили столкновения с церковью, хотя обличение клерикалов и не играет решающей роли в его деятельности. Порой Готтшед высказывает очень смелые мысли. Так, выступая в университете с торжественной речью о веротерпимости (1725), он не побоялся заявить: «...больше всего крови пролито на земле во славу религии, она пожрала больше человеческих жизней, чем когда-либо загубила война, проглотила морская пучина, истребил огонь»⁴. По инициа-

⁴ Цит. по кн.: G. Waniek. Gottsched und die deutsche Literatur seiner Zeit. Leipzig, 1897, S. 30.

Готшеда был переведен на немецкий язык труд выдающегося французского мыслителя-скептика Пьера Бейля «Словарь исторический и критический», который, как известно, имел большое значение для развития антиклерикальной мысли в XVIII в. (Готшед сопровождал немецкий текст рядом примечаний и смягчающих оговорок). Осуждению религиозного фанатизма посвящена трагедия Готшеда «Парижская кровавая свадьба».

Уже в конце 20-х годов Готшед приходит к мысли о необходимости глубокой реформы литературы и языка. Он предлагает покончить с разбродом, произволом, дилетантизмом. Готшед настойчиво напоминает современникам, что литература не игра, не развлечение в часы досуга, а служение. Он видит в литературе могучее средство воспитательного воздействия, прежде всего воздействия нравственного, требует от писателя сознательного и ответственного отношения к своей деятельности. Писатель обязан не только доставлять удовольствие, но и приносить пользу обществу. По существу, Готшед ставит себе целью содействовать возникновению в Германии «разумной» и высокой литературы общенационального воспитательного значения. Такая литература должна была способствовать росту международного престижа немцев.

Борьба за осуществление этого преобразования, за литературу разума и «хорошего вкуса» определяет основное направление деятельности Готшеда.

Тесно связана с решением этой задачи забота о содействии образованию в Германии единой нормы литературного языка, стоящего над диалектами. Такой нормой должен, по мнению Готшеда, стать язык образованных людей Верхней Саксонии (точнее, Мейссена). Достойны высокого признания упорные старания Готшеда преодолеть языковой сепаратизм, который закреплялся государственной раздробленностью Германии и антагонизмом между католиками и лютеранами.

Благородные намерения Готшеда, его последовательная борьба за достижение поставленных целей оказали положительное влияние на развитие немецкой литературы 30-х и 40-х годов. Однако узкорационалистическая основа эстетики Готшеда и мелочный утилитаризм существенно ограничили действительность его реформы и вызвали к жизни законную оппозицию против нее.

Первое и наиболее систематическое изложение взгляды Готшеда на реформу литературы и театра получили в его «Опыте критической поэтики для немцев» («Versuch einer kritischen Dichtkunst vor die Deutschen...», 1730). Этот главный труд лейпцигского критика произвел сильное впечатление в литературных кругах. При жизни автора вышло четыре издания. При каждом переиздании Готшед вносил дополнения, уточнения, новые примеры, книга увеличивалась в объеме, однако от первого к четвертому изданию основные взгляды автора не подверглись пересмотру.

Развитию, защите этих взглядов посвящен журнал Готшеда, издававшийся от имени лейпцигского «Немецкого общества», — «Материалы для критической истории немецкого языка, поэзии и красноречия» (8 томов, «Beiträge zur kritischen Historie der deutschen Sprache, Poesie und Beredsamkeit», 1732—1744). Здесь более последовательно, чем в «Опыте», проявляется забота Готшеда о развитии литературного языка. В 1748 г. вышла в свет грамматика немецкого языка («Основы немецкого словесного искусства», «Grundlegung einer deutschen Sprachkunst»). Еще в 1728 г. опубликована «Подробная риторика» («Ausführliche Redekunst»). Все эти работы имеют ярко выраженный нормативный характер. Готшед прежде всего — наставник, учитель, уверенный в том, что предложенные им положения критически проверены, «разумны», а потому незыблемы.

Очень показательно, что, упорно навязывая читателю положения и правила и отказываясь отступить от них даже в мелочах, Готшед в то же

время откровенно признается, что ему лично принадлежит в этом деле только весьма скромная роль популяризатора. Ни в малейшей степени он не претендует на звание оригинального мыслителя или писателя. В предисловии к «Опыту критической поэзии» он называет своими учителями Аристотеля, Горация, Лонгина, Мартина Опица, Буало, Дасье, Перро, Буура, Фенелона, Фонтенеля, Удар де Ламотта, Корнеля, Расина, Вольтера, из англичан — Шефтсбери, Аддисона, Стиля, затем итальянца Муратори. Он не видит ничего зазорного в заимствовании, если оно происходит открыто и служит полезной воспитательной цели. Так, свою первую трагедию он также считает компиляцией и указывает ее источники. «Разумное» надо сделать всеобщим достоянием.

Проводя свою реформу, Готшед действует смело и проявляет недюжинные организаторские способности. Готшед не побоялся выйти из замкнутости тогдашней университетской жизни и вступить в общение с презируемой братией бродячих актеров. Он привлек на сторону реформы талантливую актрису и фактическую руководительницу одной из лучших театральных трупп — Каролину Нейбер (Neuberin, 1697—1760). Каролина Нейбер сыграла видную роль в развитии немецкого театра. Образ ее привлек внимание Гете, который в романе «Театральное призвание Вильгельма Мейстера» наделил чертами «Нейберши» образ мадам де Ретти. Сотрудничество Готшета с этой актрисой, длившееся с конца 20-х до начала 40-х годов, позволило ему продвинуть на немецкую сцену так называемые «правильные» трагедии и комедии, то есть классицистический репертуар.

Для того, чтобы закрепить его преобладание и сделать доступным для всех театральных групп, Готшед издает шеститомный сборник немецких и переведенных иноязычных пьес — «Немецкий театр, построенный согласно правилам древних греков и римлян» («Deutsche Schaubühne, nach den Regeln der alten Griechen und Römer eingerichtet», 1740—1745). Здесь, помимо переведенной Готшедом «Ифигении в Авлиде» Расина, появились две трагедии самого Готшета: уже упомянутая выше «Парижская кровавая свадьба» («Die Pariser Bluthochzeit», 1744) и «Агис» («Agis», 1745), а также пьесы его учеников и приверженцев: Иоганна Элиаса Шлегеля, Иоганна Кристиана Крюгера, Фридриха Мельхиора Гримма и др. В этом издании напечатан перевод мольеровского «Мизантропа», переделка одной комедии Дедуша и других французских пьес, выполненные женой Готшета Луизой Адельгундой, урожденной Кульмус (1713—1762), три комедии «датского Мольера» Людвига Хольберга (1684—1754) и многое другое. Без переводных пьес Готшед, конечно, обойтись не может, но он искренно радуется появлению каждой оригинальной немецкой пьесы и, например, в предисловии к шестому тому сборника с гордостью объявляет, что читатель впервые найдет здесь полдюжины «правильных» немецких пьес.

Среди многочисленных организаторских начинаний Готшета необходимо отметить его попытку создать на основе лейпцигского «Немецкого общества» своего рода академию, на манер Французской академии, — высшую инстанцию по вопросам языка. Эта попытка оказалась неудачной.

Эстетическое учение Готшета стоит под знаком утверждения начал разумности. Под этим знаменем автор «Критической поэтики» прежде всего ведет борьбу с еще живучей традицией барокко и прециозности, осуждая гиперболизм в изображении страстей и чувств, вычурность выражений, нагромождение метафор и сравнений, прециозную поэтическую лексику, усложненную композицию драматических произведений и т. д.

Готшед настаивает на изгнании религиозных и мистических мотивов из поэзии, если только речь не идет о поэзии культовой, до которой ему дела нет. Стоит вспомнить о том, какую значительную роль играли призраки, колдовство и прочие «чудеса» еще у Грифиуса, и станет ясен практический смысл этого требования. Не одобряет Готшед и изображение на

сцене подвижников веры, христианских и иных мучеников, вроде героя трагедии Корнелия «Полиевкт» или «Екатерины Грузинской» Грифиуса. Во имя «разума» Готшед резко осуждает полные эффектных волшебных мотивов оперы, часто ставившиеся при княжеских дворах.

Последовательное утверждение светского земного характера поэзии — одна из несомненных заслуг просветителя Готшеда. Преодолевая влияние барокко и прециозности, Готшед насаждает в Германии искусство и эстетику классицизма. Подражание природе — вот главнейший принцип искусства, провозглашенный еще Аристотелем. Автор «Опыта критической поэтики» не ставит знака равенства между действительностью и искусством, не призывает к пассивному копированию: творчество поэта или художника — это «исканние» (Erfindung), и Готшед приглашает искать «совершенную» природу. Речь у него идет о правдоподобии, типичности (как ее понимали классицисты), ясности. Он говорит о недопустимости произвола, сознательного искажения действительности, нарушения меры.

Характерна и высокая оценка значения для искусства знания, науки, развитого интеллекта. Поэт обязан непрестанно расширять свои познания, иначе он не сумеет верно подражать природе и будет дезориентировать читателя: «нет такой науки, которую мог бы игнорировать писатель». Прежде всего, — говорит Готшед, — настоящий поэт не может обойтись без основательного знания человека. Поэт воспроизводит главным образом поступки человека, проистекающие из его свободной воли, обычно из тех или иных склонностей его души (Gemüth) и из сильных аффектов. Поэтому он должен приобрести основательное понимание природы и особенностей воли человека, его чувственных желаний и чувственных отвлечений во всевозможных их проявлениях.

Для Готшеда, как и для большинства его современников, типичность еще не обусловлена какими-либо социальными предпосылками. Упор на «свободную волю» означает только то, что человека надо изображать вне всякого влияния на него потусторонних сил, и это положение существенно помогает движению в сторону реализма. В своей практике драматурга Готшед даже иногда идет дальше. Так, республиканская доблесть Катона в трагедии «Умиравший Катон» («Der sterbenbe Cato», поставлена в 1731 г., напечатана в 1732 г.) не только личное качество героя, но и традиция свободолобивого Рима.

Однако принцип «разумного» искусства, как его понимал Готшед, играя прогрессивную роль, имел и отрицательные следствия, оказавшие сдерживающее влияние на развитие реализма в немецкой литературе XVIII в.

Для Готшеда, как и для всех ранних просветителей, «разум» — понятие абстрактное, разум существует независимо от истории и особенностей структуры данного общества и не меняется. То, что было разумно или неразумно в античном мире, остается таковым и сейчас. Народы и эпохи являются либо «разумными» и просвещенными, либо варварскими. Всегда и для всех действует та же мерка. Только «разумные» народы умели «подражать природе», приобрели «хороший вкус», создавали полноценное искусство и литературу. Раньше других «разумными» и просвещенными стали древние афиняне (Готшед не объясняет, как и почему это произошло). Они создали все науки и свободные искусства. Другие народы получили от афинян «законы, философию, медицину, ораторское искусство, поэзию, архитектуру, живопись, музыку». «Мы, — заявляет Готшед, — могли бы позволить себе спорить против вкуса афинян, если бы могли похвалиться тем же».

Готшед твердо убежден, что со временем все народы станут и просвещенными, и «разумными»; «разум», «хороший вкус», высокое искусство станут всеобщим достоянием. Свою задачу Готшед видит в том, чтобы

помочь общему и художественному просвещению своего народа, преодолению отсталости немцев.

Основанная на этих теоретических предпосылках, практическая программа реформы немецкой литературы сводится к призыву освоить достижения «разумных» народов, переинять уже найденные принципы верного подражания природе и выведенные из этих «разумных» принципы «правила».

Автора «Опыта критической поэтики» нередко упрекали в недооценке значения поэтического дарования. Это несправедливо в том смысле, что теоретически Готшед вовсе не отвергает необходимости природного таланта и даже горько сетует, что ему самому не хватает драматургического дара. Но о таланте Готшед действительно высказывается скупо, ему трудно сказать что-нибудь конкретное по этому вопросу, и эта проблема его особенно не волнует. Для него путь к спасению — в распространении знания: знания природы, принципов «подражания», в освоении «правил», единственной гарантии хорошего вкуса.

В начале XVIII в. историческая наука находилась в младенческом возрасте, поэтому не приходится удивляться наивной схеме развития культуры, которую предлагает Готшед: все ценное открыто афинянами, все заимствовано у них другими народами. Важно другое: читая «Опыт критической поэтики» легко убедиться, что, несмотря на преклонение перед афинянами, живого интереса к античности у автора очень мало. Обращение к «Поэтике» Аристотеля и «Поэтическому искусству» Горация носит у Готшеда очень внешний характер. Гомер, трагика, Аристофан мало останавливают на себе его внимание. По существу, он идет не непосредственно от античных авторов, а от теоретиков и поэтов французского классицизма XVII и XVIII вв. Французы, эта просвещеннейшая нация, провозглашает Готшед, лучше всего усвоили уроки древних афинян и показали, как следует применять их учение в современных условиях (таким образом, Готшед все же делает уступку историзму, хотя и в самой общей, абстрактной форме).

Авторитет французской литературы стоял в то время очень высоко не только в отсталой Германии, но и в других европейских странах. Это в значительной степени объясняется действительно крупными достоинствами лучших французских писателей. Но именно отсталостью раздробленной Германии, упадком ее художественной культуры, временным

Versuch
einer
Gründlichen Dichtkunst
vor die Deutschen;

Darinnen erstlich die allgemeinen Regeln der Poesie,
hernach alle besondere Gattungen der Gedichte,
abgehandelt und mit Exempeln erläutert werden:

Überall aber gezeigt wird

Daß das innere Wesen der Poesie
in einer Nachahmung der Natur
besteht.

Anstatt einer Einleitung ist Horatii Dichtkunst
in Deutsche Verse überfetzt, und mit
Anmerkungen erläutert

von
M. Joh. Christoph Gottsched.

Leipzig 1730

Verlegt Bernhard Christoph Breitkopf.

*Титульный лист «Опыта критической поэтики
для немцев»
(Лейпциг, 1730)*

ослаблением национального сознания, забвением национальной литературной традиции обусловлена та редкостная прямолинейность, с которой Готшед возводит в норму французский классицистический канон, объявляет его общеобязательным. Трудно в наше время сочувствовать известным словам Лессинга: «Следовало бы пожелать, чтобы господин Готшед никогда не касался театра», — это было сказано в порыве полемической запальчивости. Зато полностью оправдан упрек, брошенный Лессингом лейпцигскому теоретику классицизма в той же статье («Письма о новейшей литературе», письмо 17-е, 1759 г.): Готшед действительно не вникал, «соответствует ли офранцузенный театр немецкому образу мысли или нет». Для Готшета просто не существовал вопрос о том, что на его родине действуют иные социально-исторические условия, чем те, которые послужили почвой для расцвета классицизма во Франции.

Искренности и глубокая патриотическая забота парадоксально сочетается у Готшета с полнейшим игнорированием национальной самобытности. В этом заключается основное противоречие, характеризующее его теорию и направление его деятельности. Ориентация на французский классицизм играла положительную роль, послужила импульсом на том этапе, когда необходимо было вывести литературную жизнь Германии из состояния летаргии, поднять престиж писательской деятельности, призвать писателей к серьезной, ответственной работе, повысить внимание не только к идейному содержанию, но и к мастерству. Однако настойчивое стремление Готшета подчинить все развитие единому и строгому канону, не имевшему корней в немецкой действительности, довольно скоро стало помехой для развития национальной литературы.

Во имя возвышенной «разумности» и «хорошего вкуса» Готшед решительно отвергает искусство «низов», массовое, народное. Он враг непосредственной эмоциональности, народных форм комизма, сочного бытового реализма и т. п. Все это кажется ему слишком грубым, недостаточно возвышенным и общезначимым. Простой народ всегда находит больше удовольствия «в дурацких шутках» (Narrenprossen) и мерзкой брани, чем в делах серьезных — таков лейтмотив рассуждений Готшета о народном искусстве в его «Опыте критической поэтики». Готшед предлагает не считаться с мнением «черни». Признание со стороны целого народа для него значения не имеет. Надо предварительно доказать, что у этого народа имеется «хороший вкус», т. е. такой, который основан на уважении к правилам «разума» и природы. Итальянская комедия масок вызывает у Готшета возмущение: «Арлекин, Скарамуш с их проделками, настолько нелепы, что даже во сне они присниться не могут». Резко осуждается фантастический элемент в комедии масок, метод импровизации и самые маски.

Когда в 1741 г. появился первый немецкий перевод шекспировской трагедии («Юлий Цезарь», переводчик К. В. фон Борк), Готшед решительно отверг Шекспира за отсутствие «хорошего вкуса».

Хотя Готшед и неверно решает вопрос о генеральном пути развития немецкой литературы, абсолютизируя искусство французских классицистов, не следует приписывать ему слепое преклонение перед французами. Готшед никогда не перестает считать себя немцем, радоваться успехам отечественных писателей и ученых. Так, он восстает против засорения немецкого языка иностранными словами, в том числе и французскими, и даже ведет борьбу против французомании. В «Немецкий театр» он включил перевод комедии Л. Хольберга «Жан де Франс», где осмеял молодой датчанин, побывавший в Париже и вернувшийся на родину «французом». Ясно, какой урок преподносился немецкому зрителю. Уже на отечественном материале та же проблема ставится в комедии г-жи Готшед «Француженка-гувернантка» («Die Hausfranzösin», 1744), явившей в 40-х годах

значительный успех у публики. Автор комедии предлагает зрителям критически отнестись к французским нравам. Готшед вполне солидарен в этом вопросе со своей женой, недаром эта комедия напечатана в «Немецком театре» — сборнике рекомендованных Готшедом к постановке пьес. Осуждению французомании посвящены и некоторые другие немецкие комедии 30-х и 40-х годов, вышедшие из литературного окружения Готшеда. Театральная реформа Готшеда сыграла значительную роль в развитии ранней бюргерской комедии нравов⁵.

Готшед, несомненно, был ученым с широким литературным кругозором. В конце своей жизни он составил обширную библиографию по истории немецкой драмы, начиная с 1450 г. («Nötiger Vorrat zur Geschichte der deutschen dramatischen Dichtkunst», 1757—1765), где назван, например, Ганс Сакс (который, однако, не нравится ему как драматург, не знающий «правил»). Готшед был одним из первых немецких литераторов, признавших достоинства современных ему русских поэтов. В его журнале «Новости изящных искусств» («Das Neueste aus der anmutigen Gelehrsamkeit», 1751—1765) в 1751 г. появилась статья о сатирах Кантмира, в 1753 г. написанная самим Готшедом статья-рецензия на французский перевод «Синава и Трувора» Сумарокова и др.⁶

Но литературный канон классицистов Франции для Готшеда неприкосновенен, и он приглашает следовать ему в большом и малом. Строго настаивает он на различении высоких и низких жанров: эпоса, трагедии, оды, с одной стороны, комедии, басни и т. д. — с другой. В высоких жанрах особенно полно получает выражение принцип подражания «совершенной» природе. Здесь царит героическая атмосфера, возвышенные чувства, характеры, ситуации; здесь нет места непосредственному изображению современных нравов, частного быта, действие отнесено в даль времени или развертывается условно где-то в странах Востока. В высоких жанрах обязательна высокая лексика и стихотворная форма. Готшед широко вводит в немецкий театральный обиход александрийский попарно рифмованный стих, не задумываясь о том, в какой мере этот канонизованный французскими классицистами размер соответствует характеру немецкого языка.

Много внимания уделяет Готшед и вопросу о «правильной» комедии, хотя сам он образцов этого жанра не создал. Комедия «изображает порочные поступки, которые овоей смехотворностью доставляют зрителям развлечение и способны поучать его». Следует помнить, добавляет Готшед, что пороку и смеху, взятым порознь, нет места в комедии. То и другое обязательно должно выступать совокупно. Область комедии — частная жизнь, современный быт. В комедии вполне уместен прозаический язык. Хотя Готшед и не возражает против комедии стихотворной, принятой у французов в XVII в., его ученики и последователи ориентируются по преимуществу на современную им французскую комедию и пишут прозой.

Как в трагедии, так и в комедии Готшед полностью сохраняет классические единства и деление на пять актов. Он даже предлагает ограничить время, которое охватывается действием пьесы, не сутками, а всего лишь двенадцатью часами и притом обязательно дневного времени: «по ночам люди спят, а не действуют». Г-жа Готшед, переводя с французского трехактную комедию Дегуша «Ложная Агнесса», растягивает действие пьесы до пяти актов⁷. Строго настаивает Готшед на разграничении

⁵ См. Н. Friederici. Das deutsche bürgerliche Lustspiel der Frühaufklärung. Halle (Saale), 1957, S. 16.

⁶ См. Г. А. Гуконский. Русская литература в немецком журнале XVIII века. — «XVIII век». Сб. 3. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1958, стр. 383, 387.

⁷ В переводе г-жи Готшед комедия Дегуша названа «Der poetische Landjunker». В XIII статье «Гамбургской драматургии» Лессинг проиизвирует над искусственной растянутостью пьесы.

трагического и комического. Священны и нерушимы в его понимании границы жанров: особые правила существуют для идиллии, другие для элегии, третьи для оды. Соблюдение или несоблюдение правил служит главным критерием оценки. Такая педантическая нормализация не могла не оказывать вредного влияния на живое развитие литературы.

Французское классицистическое искусство, перенесенное в Германию, понимается, подвергается упрощению и снижению. «Высокая лексика» трагедий Готшпеда несет на себе отпечаток трезвого логизирования и бюргерского «здорового смысла», фраза-стих тяготеет у него к логическому умозаключению, к прозе и звучит неуклюже. В похвальном намерении утвердить в литературе «царство разума», Готшпед приходит к недооценке эмоционального момента, в борьбе с нагроможденным метафор во вкусе поэтов барокко — чуть ли не к полному изгнанию метафорических выражений.

В IV главе «Опыта критической поэтики» Готшпед предлагает писателям следующий рецепт изготовления поэтического произведения: «Прежде всего необходимо выбрать поучительную моральную тезу, которая должна быть положена в основу... Далее следует придумать какую-нибудь очень общую ситуацию, годную для изображения такого действия, которое позволяет очень наглядно подать данную тезу».

К чести Готшпеда следует сказать, что в основу своих трагедий он кладет тезы широкие и общественно значимые. Однако ученики Готшпеда нередко буквально следуют его формуле и бросают в публику весьма бескрылые нравственные поучения. Моральная теза, взятая как основа произведения, ограничивает непосредственное проникновение писателя в сущность реальной действительности, особенно, когда ее иллюстрируют примеры, взятые из совершенно другой эпохи. Готшпеда интересует природа человека «вообще», отнюдь не особенности, не характерные черты людей его времени. Вот почему только с большими оговорками можно признать у него наличие реалистической тенденции.

Воспитательный пафос Готшпеда адресован ко всем соотечественникам, но прежде всего к бюргерству. В просвещении бюргеров он видит путь к воздействию на всю нацию. Он уверен, что когда-нибудь все станут просвещенными, но не берется еще просвещать народную массу, подавленные «низы». Из этого не следует, что он глух к насущным нуждам народа. Хотя и на далеком от современности материале Готшпед в трагедии «Агис» смело говорит о плачевном положении народа.

В эпоху Готшпеда идеология третьего сословия только еще зарождалась в отсталой Германии и проявлялась робко и противоречиво. Противоречиво и сознание Готшпеда; он дал немало поводов упрекать его даже в сервилизме. Он писал торжественные оды на разные события дрезденской придворной жизни, и это только отчасти можно объяснить тем, что сочинения подобных официальных славословий входило в круг обязанностей лейпцигского «профессора поэзии». Уже в 1728 г., издавая сборник стихотворений членов «Немецкого общества», Готшпед разбил материал на четыре раздела, соответственно рангу лиц, которым авторы посвящали стихи. И в своих теоретических сочинениях, например, в предисловиях к томам «Немецкого театра», Готшпед неоднократно расшаркивается перед «высокими» особами.

Существенно другое. Следуя Буало и классицистическим канонам, Готшпед рекомендует писателям при изображении людей ориентироваться на нравы «двора и города». Под «городом» он, совершенно так же, как его учителя, понимает относительно образованную городскую верхушку. Языковая реформа Готшпеда, при всем бесспорном прогрессивном общем ее значении, также опирается на норму, более узкую и менее демократическую, чем у Лютера. Готшпед совсем не склонен прислушиваться к тому,

как говорит народ — «мать в доме, дети на улице, простые люди на рынке» (Лютер). В полном заглавии «Немецкой грамматики» Готшед указывает, что следовал в этой работе языку «лучших современных поэтов» и называет Каница, Бессера, Нейкирха и Питша. Известно, что эти поэты пользовались признанием при дворах, а также в кругу ученых и литераторов, но в народ их произведения не проникали. Ведя борьбу с прециозным стилем, они ратовали за логическую ясность речевого строя, но старательно избегали колоритных слов и оборотов народного речевого обихода.

Вместе с прогрессивными тенденциями классицистического канона Готшед переносит в немецкую литературу и такие его черты, которые сложились во Франции под прямым воздействием вкусов дворянского общества и придворного круга. Так, в поэтике Готшета сохранен сословный принцип различения драматических жанров. В трагедии действуют герои древности и вообще высокопоставленные лица. Сфера трагедии — высокие чувства «высоких особ» (*der Großen*), вызывающие у зрителей страх и сострадание. В комедии, задача которой осуждать пороки смехом, нет места для «высоких особ», здесь действуют «обыкновенные бюргеры» (*ordentliche Bürger*). Правда, сословный принцип приемлется с существенными оговорками, также заимствованными Готшедом, главным образом, у французских теоретиков. Напомним, что французская классицистическая трагедия XVII в. всегда оперировала далеким материалом (античные мифы и Восток). И несмотря на то, что речи и поступки героев рисовались в соответствии с нормой идеальных нравов современного двора и города, зритель часто мог догадываться, что в образе античного героя автор мыслит современного монарха, — непосредственно царствующие французские государи и их приближенные на сцене не изображались.

Трагедия не только должна возбуждать страх и сострадание, она может и обличать пороки. «Большие пороки, позорные поступки» (*Schandtaten*) производят особенно сильное впечатление, когда их совершают высокопоставленные люди. Бывает, признает Готшед, что и большие люди совершают в жизни поступки, достойные осмеяния (*Narrheiten*), но изображение их на сцене недопустимо, это «противоречит должной почтительности». Поэтому Готшед на «худой конец» (*zug Not*) разрешает изображать в комедии маркизов, баронов и графов — не выше, и они могут здесь выступать только как частные лица. Отметим, что в комедии Луизы Готшед «Завещание» (*Das Testament*) наряду с добродетельными, осмеяны и весьма порочные дворяне. Готшед поместил «Завещание» в «Немецком театре», но во втором издании (1750) предпослал комедии предисловие с целью ослабить впечатление и смягчить ее критический характер.

Готшед отдает себе отчет в том, что и у людей обыкновенных встречается красивое чувство, возвышенное страдание. Но, рассуждает он, только слава, широкая известность придают «достоинство» (*Ansehn*) моральной тезе. Герой должен быть, так сказать, андробирован историей, иначе его пример не может произвести достаточно широкого воспитательного эффекта, не может стать общеобязательным. Вот почему он считает «высоких особ» древности наиболее подходящими к роли трагедийных героев.

Из сказанного вытекает, что Готшед делает существенные уступки литературной традиции, сложившейся под значительным воздействием идеологии господствующих слоев феодально-абсолютистского общества. У этого раннего бюргерского писателя-просветителя нельзя еще обнаружить осознанного пафоса особого третьесословного пути в эстетике и литературе, хотя это и не мешает ему горячо ратовать за разрешение задач, выдвинутых уже начавшимся даже в отсталой Германии медленным подъемом бюргерства.

Если от теоретических работ Готшета обратиться к его трагедиям, прогрессивная идейная основа его деятельности выступит гораздо яснее. Трагедии Готшета тесно связаны с его теорией, они иллюстрируют ее, но здесь Готшед выступает несравненно смелее.

Трагедии Готшета написаны на очень невысоком художественном уровне. Только «Умирающий Катон» имел значительный успех у публики, ставился во многих городах разными труппами бродячих актеров⁸. «Парижская кровавая свадьба» и «Агис» после первого спектакля уже более не шли и фактически остались незамеченными. Все три трагедии Готшета свидетельствуют о том, что в них он не просто добивался «правильности», но поставил себе цель утвердить на немецкой сцене высокую гражданскую тематику.

В предисловии к «Катону» Готшед поясняет, что исторический прообраз его героя, Катон Утический, во все времена и при любой форме правления почитался «редкостным образцом... патриотического свободолюбия». Он был «ярким защитником республиканской свободы» и провозгласил тираном первого поработителя Рима (то есть Юлия Цезаря). Тут же, в предисловии, Готшед признается, что почти весь материал заимствован из трагедии «Катон» англичанина Аддисона (1713) и другой трагедии — француза Дешана (1715). Готшед написал самостоятельно только несколько сцен, все остальные — дословный перевод указанных источников.

Такой метод работы, разумеется, не приносит автору «поэтических лавров». Но за ними Готшед и не тянется, его более привлекает роль наставника отечественной публики, для него важнее дать зрителям полноценный в воспитательном отношении материал, чем прослыть оригинальным драматургом. Вопрос имеет, по-видимому, и другую сторону. Другие две трагедии Готшета написаны им самостоятельно. При первом же, бесспорно, очень рискованном в условиях Германии выступлении во славу республиканской добродетели автор как бы отвел от себя возможные угрозы, взяв у одного и у другого писателя то, «что у всех народов и при любом политическом режиме пользовалось уважением». К тому же он предупреждает в предисловии, что Катона нельзя считать во всех отношениях совершенством, что, мол, он слишком сильно любил свободу, что нельзя оправдать и самоубийства Катона. Но в его трагедии, — он тщетно пытается это скрыть, — действует не столько страх и сострадание, сколько восхищение героем.

Сюжет трагедии несколько искусствен, он построен так, чтобы возможно полнее можно было показать основную, собственно единственную, черту характера героя — республиканское свободолюбие Катона. Оставаясь непримиримым в каждом частном и мелком случае, герой Готшета ведет себя политически близоручо и сам лишает себя шансов на победу. Такое впечатление выносит из чтения пьесы современный читатель. Но Готшед «живописует» и призывает восхищаться именно целостностью характера, отсутствием колебаний, свободолюбием в большом и малом.

В трагедии показана только развязка многочисленных событий. Давно уже Катон словом и оружием ведет борьбу с Юлием Цезарем, который стремится установить свою власть над Римом, упразднив республиканский строй. Катон потерпел ряд поражений, и победа Цезаря уже близится. С остатками своего войска Катон занял Утику. Это последний оплот республики, и здесь решено дать генеральное сражение. Армия Цезаря подходит к Утике. Таково исходное положение.

Неудачи не сломили военачальника республиканцев. Его пути и цели ясны: борьба за республику до конца. Неожиданно в Утику прибывает молодая парфянская царица Арсена, но она оказывается не парфянкой,

⁸ В то время в Германии еще не существовали постоянные драматические театры.

а римлянской — дочерью Катона Порцией, которую считали давно погибшей. Ей придется отказаться от парфянского престола — Катон не потерпит дочери-царицы. Главный союзник, понтийский царь Фарнак, просит у Катона руки Порции, но старый республиканец не отдаст своей дочери в жены монарху. Оскорбленный Фарнак грозит перейти со своим войском на сторону Цезаря. Это может привести к роковым для республиканцев последствиям. Но Катон непоколебим. На угрозу Фарнака он отвечает презрением.

Цезарь уверен в своей победе, но хочет избежать кровопролития. К тому же он давно знает Порцию, любит ее и любим ею. Явившись к Катону, он пытается его уговорить разделить с ним власть над Римом. Они будут называться консулами (Bürgermeister). Пусть брак с дочерью Катона скрепит этот политический союз. Без малейших колебаний республиканец отвергает это «дерзкое и возмутительное предложение»: только из рук народа и сената (Rath) он согласился бы принять власть, но не из рук узурпатора, который поднял меч против Рима во имя своих личных, позорных целей (д. IV, ст. 3). Переговоры ни к чему не привели, происходит сражение (за сценой). Войска Катона разбиты и, не желая пережить крушение республики, Катон бросается на свой меч.

Подстать Катону и его дочь. Узнав, что она римлянка, Порция после минутного колебания преодолевает свою давнишнюю любовь к Цезарю и с презрением бросает вслед своему бывшему возлюбленному, только что галантно предлагавшему сложить свой меч к ее ногам: «Ступай, злодей, ступай, тиран, ты кровопийца».

Вопреки оговоркам предисловия, Готшед всем ходом своей драмы приглашает зрителей восхищаться республиканской добродетелью римлянина и его дочери.

«Парижская кровавая свадьба» — трагедия на тему Варфоломеевской ночи. По собственному признанию, Готшед опирается здесь на рассказ Генриха Наваррского из второй песни «Генриады» Вольтера. Трагедия содержит резкое осуждение религиозного фанатизма короля Карла IX и его приспешников.

Агис, герой третьей трагедии Готшеда, тоже лицо историческое — это спартанский царь Агис IV (245—241 до н. э.). В противоположность своему соправителю, царю-тирану Леониду (не смешивать с Леонидом, навшим при Фермопилах), Агис — царь-гражданин. Юный Агис, глубоко опечаленный растущей в Спарте нищетой, переходит почти всей земли в руки спартиатов, затевает в интересах бедноты решительную реформу. Он старается провести закон об упразднении кабальных долговых обязательств и о полном переделе земли. Он подает пример, публично сжигая расписки своих должников. Слишком благородные методы борьбы приводят Агиса и его семью к гибели. Богачи оказались сильнее.

Было бы ошибкой преувеличивать значение гражданской тематики Готшеда. Автор «Умирающего Катона», несмотря на его восхищение республиканской добродетелью древнего римлянина, конечно, не республиканец. Проблема борьбы за передел земли тоже не рассматривается им как практическая проблема немецкой действительности. Катон и Агис вызывают у автора, да и у зрителей, восторг не столько содержанием своих общественных воззрений, сколько своим стоическим мужеством, преданностью добродетели до конца. Все это бесспорно. И все же нельзя в угоду устаревшей традиции игнорировать тот факт, что трагедии Готшеда воспитывали зрителя отнюдь не в духе раболепия и сервилизма. Напротив, пьесы Готшеда усиливали критическое отношение к «шмазанникам», говорили об ответственности монархов, осуждали тиранию и религиозный фанатизм, призывали уважать достоинство человека, дорожающего своей независимостью. В «Катоне» поставлен знак равенства между

гражданским свободолобием и добродетелью, а в «Агисе» — между добродетелью и готовностью положить жизнь за подлинное благо народа. Конечно, эти качества Готшед находит в верхах общества, но такова уже природа классицизма.

Не подлежит сомнению, что трагедии Готшеда в художественном отношении очень слабы. Но только в свете этих произведений становится ясным, что «правила», «хороший вкус» и т. д. нужны Готшеду для того, чтобы утвердить на сцене высокую трагедию просветительского, вольтеровского направления, т. е. классицистическую трагедию передового идейного содержания.

Готшед не только призвал своих современников к ответственному отношению к литературе. Он перенес в немецкую литературу наиболее общие требования Просвещения: принцип разумности, новое гражданственное понимание добродетели, антидеспотические мотивы. У Готшеда было много сторонников и после спора его со «швейцарцами» (об этом см. в следующей главе) и даже после выступления против него Лессинга. Но как литературный вождь и диктатор Готшед должен был пасть как только рост национального самосознания выдвинул перед передовыми писателями Германии вопрос о поисках самостоятельного, национального, самобытного направления, как только подъем классового сознания, пусть даже на первых порах еще не очень значительный, поставил в порядок дня вопрос о создании третьесословной литературы, свободной от традиции той поры, когда «хороший вкус» считался неотъемлемой монополией «двора и города», когда возникла потребность в более тесном сближении литературы с немецкой действительностью, в освещении ее изнутри, а не только сверху. Он должен был сойти со сцены, когда актуальным стало стремление восстановить связь с более ранней национальной литературой и с поэзией простых людей. Он, с его «правилами» и готовыми рецептами, с его рассудочностью показался смешным педантом, когда в немецкой поэзии стала возрождаться гонимая им живая эмоциональность и поэтическая образность.

Готшед действительно был педантом и старался насаждать аристократический «хороший вкус» среди бюргеров. Однако в таком представлении это — образ односторонний. Он возник в ходе полемики, которую в 50-е и 60-е годы XVIII в. вели с Готшедом молодые писатели.

Прогрессивные ученые XIX в. Т. В. Данцель⁹ и марксист Ф. Меринг, не впадая в обратную крайность, сумели гораздо более исторически верно оценить деятельность главы лейпцигских литераторов начала Просвещения. Меринг напомнил о том, что буржуазно-классовое сознание Готшеда «все же оказывалось достаточно сильным, чтобы возмутиться... против тех идеологических бичей, посредством которых поддерживала свою власть княжеская тирания. Готшед переводил Бейля и ревностно пропагандировал Вольтера»¹⁰.

⁹ См. T. W. Danzel. Gottsched und seine Zeit.

¹⁰ Ф. Меринг. Легенда о Лессинге. — «Литературно-критические статьи», т. I. М.—Л., «Academia», 1934, стр. 348.

ШВЕЙЦАРСКИЕ ПИСАТЕЛИ — УЧАСТНИКИ ЛИТЕРАТУРНОГО ДВИЖЕНИЯ В ГЕРМАНИИ

Значительную роль в развитии немецкой литературы XVIII в. сыграли швейцарские поэты и критики, писавшие на немецком языке. Творчество Галлера, Гесснера, критические работы Бодмера и Брейтингера вызвали настолько большой интерес в Германии, были предметом столь оживленного обсуждения, что этих швейцарских писателей невозможно изолировать от немецкого историко-литературного процесса.

Просвещение имеет в Швейцарии свои особенности. К XVIII в. Швейцария, окончательно отделившаяся от Германской империи после Тридцатилетней войны, представляла собой союз кантональных республик. Классовая борьба заключалась здесь не столько в столкновении буржуазии с остатками феодального дворянства, сколько в борьбе бесправной массы городского и сельского населения с растущей властью патрицианских семейств, с буржуазной олигархией. По словам Энгельса, альпийские пастухи «освободились от господства австрийского дворянства, чтобы попасть под иго цюрихских, люцернских, бернских и базельских мещан»¹. Очень остро эта борьба протекала в Берне, где расслоение общества зашло особенно далеко. В публицистике и художественной литературе швейцарских просветителей-демократов критика правящих домов Берна — главная тема. Демократы выдвигают естественную жизнь на лоне природы, идеализированные образы свободных крестьян-пастухов, от которых швейцарцы охотно ведут свою генеалогию, в противовес новым нравам и формам жизни, связанным с возвышением имущих бюргеров.

Как показал Энгельс, оборотной стороной патриархальных нравов, которыми так гордились швейцарские горцы, была многовековая культурная отсталость, неизбежным результатом — то, что они «были отрезаны от всей последующей цивилизации». Но литература Просвещения от Руссо до «Вильгельма Телля» Шиллера охотно идеализировала их «простые, целомудренные, суровые и добродетельные нравы»².

В Швейцарии подобный «руссоизм» существовал задолго до Руссо. Уже известный бернский публицист демократического лагеря, Беат Людвиг фон Муральт (Beatus Ludwig von Muralt, 1665—1745), заплативший за свое выступление против бернской олигархии высылкой из города, прославляет сельское уединение как гарантию естественного развития человека, противопоставляет его городской жизни с ее искусственным разделением людей. В его «Письмах о французах и англичанах, а также о путешествиях» (1725) «руссоистская» критика цивилизации в условиях Швейцарии довольно тесно соприкасается с конкретными политическими

¹ Ф. Энгельс. Гражданская война в Швейцарии. — К. Маркс и Ф. Энгельс Сочинения, т. 4, стр. 351.

² Там же, стр. 351, 352.

установками связанной с деревней городской демократии в ее борьбе против растущего расслоения города и перерождения демократического строя в олигархический. Книга Муральта написана на французском языке, так как языком «высшего» бернского круга, к которому по своему происхождению принадлежал Муральт, был французский.

ГАЛЛЕР

Первым из швейцарцев в немецкую литературу XVIII в. вошел Альбрехт Галлер — убежденный почитатель Муральта. Его идеями пронизано центральное произведение молодого Галлера «Альпы», а также его сатиры, занимающие заметное место в немецкой литературе.

Сын бернского юриста, Альбрехт Галлер (Albrecht Haller, 1708—1777) изучал медицину и естественные науки в Тюбингене и Лейдене, с образовательными и научными целями ездил в Лондон и Париж. По возвращении в Швейцарию (в 1728 г.) он в Базеле изучает математику и физику у знаменитого Иоганна Бернулли. С 1729 г. Галлер в родном Берне занимается врачебной практикой. Одновременно его весьма привлекает художественная литература³. К поэтическому творчеству он привержен с юношеских лет. В 1732 г. он публикует «Опыты швейцарской поэзии» («Versuch schweizerischer Gedichte», 1732), открывающиеся знаменитой поэмой «Альпы» («Die Alpen, 1729) и содержащие ряд философских и сатирических стихотворений. Смелые выпады против бернского патрициата сильно вредят служебной карьере Галлера. Вследствие этого в 1736 г. Галлер покидает Берн и принимает профессию в Геттингене. Здесь он проводит 15 лет (1736—1751). Труды по ботанике, физиологии и анатомии («Флора Швейцарии», «Первые начала физиологии»), блестящей педагогической деятельностью Галлер приобретает европейскую известность и достигает высоких почестей. Не прекращается в Геттингене и поэтическое творчество. Галлер пишет басни, эпиграммы, стихотворения на случай. Все же поэзия отодвинута теперь на второй план. Европейская слава Галлера, внимание к нему «коронованных особ» заставляет бернских заправил пересмотреть свое отношение к знаменитому соотечественнику. В 1745 г. Галлера избирают членом Большого совета города Берна, и в 1751 г. Галлер возвращается в свой родной город. Однако дальше поста директора солеварен в Роше знаменитый ученый продвигаться не может. С исключительной энергией он продолжает научную работу до последних дней своей жизни.

В конце жизни Галлер, давно уже изживший бунтарские и обличительные настроения своей юности, пишет «политические романы»: «Узонг» («Usong», 1771); «Альфред, король англосаксов» («Alfred, König der Angelsachsen», 1773), в консервативном духе решая вопрос о наиболее совершенной форме государства. Таковой признается правление бюргерской аристократии по бернскому образцу. В романе «Фабий и Катон» («Fabius und Cato», 1774) Галлер занят опровержением «Общественного договора» Руссо. Для истории немецкой литературы эти романы Галлера значения не имели, если не считать отдельных разрозненных откликов. В немецкую литературу Галлер вошел произведениями своей юности.

Галлер — один из создателей немецкой философско-метафизической поэзии XVIII в.⁴ Широкой известностью пользовались его поэмы «Мысли о разуме, суеверии и неверии» («Gedanken über Vernunft, Aberglauben und

³ См. А. Frey. Albrecht von Haller und seine Bedeutung für die deutsche Literatur. Leipzig, 1879.

⁴ См. Н. Stahlmann. A. von Hallers Welt- und Lebensanschauung (Diss.). Erlangen, 1928.

Unglauben», 1729), «Лживость человеческих добродетелей» («Die Falschheit menschlicher Tugenden», 1730), «О происхождении зла» («Über den Ursprung des Übels», 1734) и «О вечности» («Unvollkommenes Gelicht über die Ewigkeit», 1734). (Поэма «О происхождении зла» переведена на русский язык в прозе Н. М. Карамзиным).

Самостоятельным мыслителем в этих написанных тяжеловесными стихами поэмах Галлер не является. «Теодицея» Лейбница и этическое учение английского просветителя Шефтсбери определяют философские размышления швейцарского естествоиспытателя. Смело обличая суеверия, религиозный фанатизм и человеконенавистничество, отстаивая право на свободную мысль, Галлер в то же время восстает против атеизма, предлагает добровольно ограничить пределы человеческой пытливости, не искать ответов на конечные вопросы метафизики, сохраняя веру в бога, которая является основой добродетели. Несмотря на половинчатость философских положений Галлера, поэзия его принципиально отличается от примитивной религиозной дидактики Брокеса (см. гл. III, 3). Брокесу все ясно, все объяснения восходят к одному источнику, поэту остается только вновь и вновь находить в мире доказательства премудрости и совершенства творца. Для Галлера мир сложен, проблематичен. Лейбницево понятие совершенного мира отнюдь не означает для Галлера отсутствие трудно искоренимых несовершенств в человеческом обществе, глубоко волнующих поэта. Метафизика легко переходит у Галлера в сатиру на конкретное зло, и наоборот, сатира — в размышления о сверхчужденном. При всей своей рассудочности, Галлер прежде всего поэт большого переживания. В этом смысле Галлер родоначальник высокой «поэзии мысли» в Германии, предшественник Клопштока и Шиллера.

Из всех поэтических произведений Галлера наибольшее значение для немецкой литературы имела его юношеская поэма «Альпы». Эта описательная поэма — своеобразный отчет о странствии Галлера по горам Швейцарии, которое Галлер совершил в 1728 г. В «Альпах» Галлер как бы вновь открыл красоту горного ландшафта, некогда восхищавшего великих людей Возрождения — Данте, Петрарку. Дикая природа Альп и Галлером воспринимается без особой внутренней потрясенности, трезво и спокойно. Зарисовки пейзажа, описания водопадов, рек, альпийской флоры даются Галлером деловито, глазами внимательного наблюдателя. Галлер демонстрирует, поучает, методически шаг за шагом знакомит читателя с Альпами. Говоря о красоте Альп, Галлер не забывает рассказать и о той «пользе», которую человек извлекает из природных богатств. Альпы показаны в разное время года, в разное время дня, утром и в сумерках. Подобно Брокесу в его поэмах о воздухе или о дожде, Галлер в своей описательно-дидактической поэме стремится всесторонне осветить свой предмет, указать все характерные его признаки; тема методически исчерпывается в ряде отдельных картин. Галлер все же меньше рассуждает, больше описывает.

В соответствии с рационалистической эстетикой, каждая мысль, каждый мотив укладываются в отдельную десятистрочную строфу, которая обычно заканчивается итоговой сентенцией (pointe). Шестистопный ямб Галлера полон спокойной уравновешенности, которую только изредка прерывает волнение поэта. И все же для Галлера природа прекрасна не своей упорядоченностью, не «любезной» приятностью и мягкостью своих форм, а разнообразием разнохарактерных контрастирующих явлений, совмещенных на сравнительно небольшом одновременно обозримом пространстве. Богатство впечатлений, сочетавшиеся в альпийском пейзаже суровости и приветливости сознательно противопоставлено поэтому канону французского садово-паркового стиля. Галлер делает шаг в сторону поэзии безыскусственной и даже чувствительной. В этом смысле «Альпы» отдаленно

родственны поэме Томсона «Времена года» (1725—1730), но у английского поэта пейзаж проще, настроения больше и мастерство выше.

Здесь уместно вспомнить, что Лессинг в XVII главе «Лаокоона» (1766) разбор одной строфы из «Альп» подкрепляет свой тезис о несостоятельности попыток поэтов состязаться с живописцами в изображении красоты природы. Поэзия имеет иные задачи. Осуждение описательной поэзии не может, конечно, рассматриваться как выпад против Галлера персонально.

Картины простой природы дополнены в «Альпах» зарисовками простого быта, добрых нравов швейцарских горцев, непритязательных и счастливых, несмотря на свою бедность. Галлер сильно идеализирует примитивную жизнь в «Альпах»: это не просто скромная идиллия, но целая культурно-политическая программа: резкое осуждение падения нравов в городах в связи с растущей роскошью, с отрывом господствующих слоев населения от народных устоев жизни и освоением «вредной» французской, т. е. аристократической, цивилизации. Противопоставление горцев, этих «учеников природы» с их мирной и здоровой трудовой жизнью — безделью, стяжательству, роскоши городской аристократии, принижению свободной человечности в городах проходит в качестве ведущей темы через все произведение. Идиллия тесно сопряжена с критикой общества. Однако для немецкого читателя эта критическая сторона поэмы звучала гораздо более приглушенно, чем для соотечественников Галлера.

Оппозиционные мотивы по адресу бернского патрициата выражены конкретнее в стихотворных сатирах молодого Галлера «Испорченные нравы» («Die verdorbenen Sitten», 1731) и «Модный герой» («Der Mann nach der Welt», 1733). Сатиры проникнуты пафосом гражданственности: поэт противопоставляет былую доблесть бернских граждан, жертвовавших всем для блага отечества, современным корыстолюбцам, искателям власти и личной выгоды. Первой из названных сатир предпослан эпитафия из Ювенала: «Трудно не писать сатиры». Здесь автор производит смотр современным типам патрициев, которые у него носят условные античные имена. В поисках такого человека, на которого государство могло бы положиться, он перебирает типы «отцов города» и обнаруживает за их кажущейся внешней безупречностью самые разнообразные пороки. Аналогичное построение имеет и вторая сатира, более краткая, но зато подробнее развертывающая два образа «модных героев»: представителя «золотой молодежи» — повесу, буяна, игрока и развратника Помпония, все достоинства которого — заслуга его портного, и «почтенного бюргера» Порция, бернского Тартюфа. В изображении последнего Галлер на редкость конкретен. Порций прилежно ходит в церковь, аккуратен в денежных делах, враг дурных нравов, строгий судья. По его приговору многим пришлось отправиться в изгнание. Порций сетует на богатство крестьян, видит в нем причину порока, готов искоренить это «зло» с корнем. В то же время он скупает хлеб, терпеливо выжидает наступления неурожайного года, чтобы обогатиться на народной нужде. Он великодушно ориентируется в местных условиях и традициях правящей касты и умеет ими пользоваться. Сатира Галлера перерастает в прямую критику патрицианского режима — «настоящего искусства господствовать».

«Руссоистские» мотивы «Альп» здесь уже в значительной степени приобрели пафос пражданско-демократического обличения. Сатиры Галлера помогают прочесть то, что оставалось не до конца ясным в его первой поэме. Характерно, что в своей знаменитой статье «О наивной и сентиментальной поэзии» (1795) Шиллер назвал Галлера в ряду мастеров патетической сатиры, отметив глубокое ощущение моральной дисгармонии и «дух, насыщенный живым идеалом»⁵.

⁵ Фр. Шиллер. Собрание сочинений в 7 томах, т. 6. М., 1957, стр. 416.

Позднее, в геттингенский и во второй бернский период жизни Галлера боевые построения его ранней поэзии — просветительские выпады против тирании, деспотизма, порочности духовенства — совершенно исчезают. Галлер из обличителя становится апологетом бернских порядков, его взгляды эволюционируют от деизма к ортодоксальной религиозности, он вносит в переиздание своих ранних произведений поправки и прибавляет извиняющиеся предисловия. «Руссоист» Галлер становится непримиримым противником женеvского философа и активно содействует изгнанию Руссо из Берна.

Поэзия молодого Галлера пользовалась в Германии большим признанием во второй трети XVIII в. В ней справедливо видели тенденцию к преодолению рассудочной трезвости, предписанной поэтикой Готшпеда. Однако систематическую борьбу против поэтики Готшпеда и против его диктатуры в немецкой литературе начали два других швейцарских писателя — цюрихцы Бодмер и Брейтингер.

БРЕЙТИНГЕР И БОДМЕР

Иоганн Якоб Брейтингер (Johann Jacob Breitinger, 1701—1776) — ученый богослов, филолог-эллинист и гебраист, популярный духовный проповедник, человек кабинетной жизни и теоретического ума. Он глубже, последовательнее, систематичнее своего соратника Бодмера.

Иоганн Якоб Бодмер (Johann Jacob Bodmer, 1698—1783) — видный общественный деятель, один из организаторов просветительского движения в Швейцарии. В молодости Бодмер оставляет занятия богословием для коммерции, от которой вскоре также отходит, целиком посвящая себя литературе и отечественной истории. С 1725 г. он — профессор швейцарской истории в Цюрихе. В 60-е годы Бодмер — патрон цюрихского кружка свободолобиво настроенной молодежи, к которому принадлежали Песталлоцци, впоследствии знаменитый педагог, Лафатер, сыгравший заметную роль в литературе периода «Бури и натиска», поэт и живописец Фюсли, прославившийся позднее в Англии как иллюстратор Шекспира, и др. Бодмер — противник крепостничества, сторонник расширения демократии в правлении Цюриха. Уже в молодости он выступает как поэт, в 50-е годы, отчасти подражая Клопштоку, заканчивает и издает давно начатую эпическую поэму «Ной» («Noah», 1750) и ряд других «патриархад» — поэм о библейских патриархах. Позднее он пишет драмы на сюжеты из швейцарской истории — патриотические и враждебные феодальным силам «Швейцарские пьесы» («Schweizerische Schauspiele», 1775), среди них — «Вильгельм Телль». Как поэт Бодмер внимания не заслуживает. В историю немецкой литературы, он, подобно Брейтингеру, вошел только своими теоретическими работами, полемикой с Готшпедом и тем участием, которое он принял в судьбе крупных немецких писателей — Клопштока и Виланда.

Бодмер и Брейтингер гораздо менее радикальны в своей оппозиции против «отцов города», чем бернцы Муральт и молодой Галлер. Отчасти это объясняется тем, что в Цюрихе социальное расслоение шло медленнее, чем в Берне. Все же отголоски критики патрициата слышны и у них, например, в их издании «Беседы живописцев». Ярче отражены в их литературной деятельности другие особенности цюрихского Просвещения: ориентация не на Францию, а на Англию как на страну в основном уже буржуазную, с большим удельным весом городских классов в общественной и культурной жизни. Характерно также для «швейцарцев» совмещение культа разума с религиозными настроениями. Внецерковная религиозность

налагает отпечаток на литературную ориентацию Бодмера и Брейтингера, так что в споре с Готшедом, сторонником чисто светской поэзии, «швейцарцы» далеко не во всех отношениях занимают более передовые позиции.

По своим конечным целям деятельность Бодмера и Брейтингера в известной мере аналогична деятельности Готшета⁶. Они тоже озабочены созданием общезначимой литературы, исполненной «разумного» и воспитательного смысла. И они начинают свою совместную деятельность с издания морального еженедельника «Беседы живописцев» (1721—1723) по образцу журналов Аддисона и Стиля, причем не только обильно заимствуют темы, но и попросту широко переводят статьи этих журналов. Подобно Готшеду, «швейцарцы» ведут борьбу с поэзией барокко. Еще ранее Готшета у них является намерение систематически осветить вопросы художественного творчества на основе рационального мышления. Их первая работа написана совместно: «О значении воображения и о пользовании им для исправления вкуса» («Von dem Einflusse und Gebrauche der Einbildungskraft zur Ausbesserung des Geschmacks», 1726). Далее Бодмер печатает «Переписку о природе поэтического вкуса» («Briefwechsel von der Natur des poetischen Geschmacks», 1736), «Критическое рассуждение о чудесном в поэзии и о связи чудесного с правдоподобным на основе защиты поэмы Мильтона о „Потерянном рае“» («Kritische Abhandlung von dem Wunderbaren in der Poesie und dessen Verbindung mit dem Wahrscheinlichen, in einer Verteidigung des Gedichts Joh. Miltons von dem Verlorenen Paradiese»), «Критические размышления о поэтических картинах у поэтов» («Kritische Betrachtungen über die poetischen Gemälde der Dichter», 1741). Перу Брейтингера принадлежит «Критическое исследование о природе, задачах и способах пользования сравнениями» («Kritische Abhandlung von der Natur, den Absichten und dem Gebrauch der Gleichnisse»), а также главнейшее, подводящее итоги работам обоих критиков сочинение: «Критическая поэтика...» («Kritische Dichtkunst, worin die poetische Malerei in Absicht auf die Erfindung im Grunde untersucht und mit Beispielen aus den berühmtesten Alten und Neuen erläutert wird», 2 тома, с предисловием Бодмера, 1741).

На первый взгляд, теоретические положения «швейцарцев» мало отличаются от принципов Готшета. Разумность, подражание природе, нравственно-воспитательное значение искусства — все это для них непреложно. В конечном счете они остались верны рационалистической просветительской концепции искусства. В течение ряда лет они мирно уживались с Готшедом, состояли с ним в дружеской переписке, обменивались комплиментами. Все же расхождение существовало с самого начала, и по мере развития и уточнения «швейцарцами» своих взглядов, неизбежность столкновения становилась все более очевидной. Нападающей стороной в споре, который разыгрался в 40-х годах, были «швейцарцы».

«Швейцарцы» толкуют основные положения рационалистической эстетики расширительно, расставляют ударения иначе, чем Готшед, выдвигают такие моменты, дальнейшее и последовательное развитие которых угрожает системе в целом. Позиции их половинчатые, но общая направленность говорит о серьезных сдвигах⁷.

Бодмер и Брейтингер признавали авторитет Аристотеля и Буало, но чем дальше, тем больше они отходят от французского классицизма и его немецких последователей, ориентируя литературное развитие на иные образцы высокой поэзии. Откровением для них являются монументальные

⁶ См. J. Crüger. J. Chr. Gottsched und die Schweizer J. J. Bodmer und J. J. Breitingер. — «Kürschners Deutsche Nationalliteratur». Bd. 42, Berlin — Stuttgart.

⁷ См. F. Servaes. Die Poetik Gottscheds und der Schweizer. Straßburg, 1887.

религиозные поэмы Мильтона. Защита «Потерянного рая», оправдание этого произведения перед судом рационалистической просветительской критики являются делом жизни «швейцарцев». Присятие и защита Мильтона рождает новые взгляды, новые принципы, заставляет все более преодолевать влияние рационалистической и классицистической эстетики.

«Потерянный рай» Мильтона переведен Бодмером прозой в 1724 г. (напечатан в 1732 г.). Впоследствии Бодмер много раз переделывает этот перевод. Редакция 1742 г. приближена к готшедовской языковой норме, очищена от швейцарских диалектизмов. В 1780 г. Бодмер впервые печатает стихотворный перевод поэмы.

Творение Мильтона привлекает швейцарских критиков и возвышенным монументальным своим содержанием, и своим религиозным пафосом и, что важнее всего, смелостью авторского поэтического воображения. Революционное содержание поэмы почти вовсе не воспринимается «швейцарцами», однако демократический ее характер не ускользает от их внимания и помогает им выдвинуть лозунг демократического искусства. В письме к Готшеду, датированном концом 1732 г.⁸, в котором речь идет о Мильтоне, Бодмер пишет о том, что Корнель его более не удовлетворяет. Он переводит книгу итальянца, одного из первых поклонников и пропагандистов Шекспира, Антонио Конти («Сравнение итальянской трагедии с французской», перевод Бодмера, 1732), который учит, что трагедия должна быть народным произведением, т. е., говоря словами Бодмера, должна быть обращена к бюргерской публике. Брейтингер в «Критической поэтике» развивает этот тезис уже в четкой формулировке, заостренной против готшедовского понятия «хорошего вкуса»: он считает, что искусство должно быть народным (*ars popularis*), ему надлежит стремиться к тому, чтобы доставлять наслаждение большей части людей, а не к удовлетворению запросов немногих, стоящих выше остальных в отношении разума, знаний и понятийности.

Прогрессивный польский литературовед Э. М. Шарота очень верно отметила двоякое содержание понятия «*ars popularis*» у «швейцарцев». Оно означает иногда и внесение в литературу прославления «творца», что отвечает распространенным в народе воззрениям. Таким образом это понятие не всегда имеет передовое идейное значение⁹. Все же совмещение «возвышенного» и «разумного» должно, по учению «швейцарцев», состояться на значительно более широкой социальной основе, чем у Готшедов. Эстетика для избранных, эстетика, сложившаяся в условиях культурной гегемонии дворянства, берется под решительное сомнение. Запросы массового читателя становятся для «швейцарцев» предметом внимания.

«Швейцарцы» не довольствуются, подобно Готшеду, ролью глашатаев вечных, незыблемых творческих принципов и правил. Не рецептура практических наставлений занимает Бодмера и Брейтингера. Если они и не отвергают полностью правил классицизма, то и не придают им уже решающего значения. В основном они опираются на образцы нового искусства, стоящие за пределами классицизма, а также на возникающие за рубежом направления критической мысли, показательные для начала преодоления классицизма. Их учителями, а отчасти попутчиками, являются Локк как философ-сенсуалист, английский критик Аддисон и, в особенности, Дюбо, французский теоретик искусства, испытавший влияние английской философии и литературной теории, а также итальянец Конти, основные мысли которого во многом перекликаются с идеями Дюбо.

⁸ Письмо приведено целиком в кн. Т. W. Danzel. *Gottsched und seine Zeit* Leipzig, 1848, S. 189.

⁹ См. Е. М. Шарота. *Lessings «Laokoon»*. Weimar, 1959, S. 132.

«Швейцарцев» интересует, прежде всего, изучение художественного сознания в различных его формах, а не установление правил, канона. Они поднимают значение творческой индивидуальности, занимавшей у Готшеда второстепенное место. Стержневым в теории «швейцарцев» является учение о воображении и фантазии (*Einbildungskraft und Phantasie*). Придавая воображению решающее значение в искусстве, Бодмер и Брейтингер стремятся согласовать повышенную роль воображения с задачами правдивого и разумного подражания природе.

Подобно Локку и Аддисону, «швейцарцы» понимают воображение прежде всего как функцию воспроизведения памятью чувственных восприятий внешнего объективного мира. Художественное воображение тем ценнее, чем ярче и конкретнее оно воспроизводит чувственные впечатления, чем ближе оно к реальным явлениям внешнего мира. Умелое подражание природе в искусстве создает произведение такой же силы, как и сама природа. Отсюда необходимость внимательного наблюдения внешнего мира, накопления богатого запаса впечатлений, из которого в дальнейшем может черпать материал творческое воображение. Таким образом, «швейцарцы» придают огромное значение чувственной полноценности образов искусства, выдвигают наряду с разумом и сенсуалистическое начало. У Готшеда оно пребывало в небрежении. Акцентирование чувственного восприятия, поэтической образности получает у «швейцарцев» свое выражение в сближении поэзии с живописью слов, с красками. Отсюда название журнала «швейцарцев» — «*Discourse der Malern*» («Беседы живописцев»). В этом смысле «швейцарцам» по пути с Дюбо и его «Критическими размышлениями о поэзии и живописи» («*Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*», 1719). Опираясь на Дюбо (в работах 30-х и 40-х годов), «швейцарцы» утверждают значение чувств и воображения наряду с разумом. Во всех своих рассуждениях об искусстве они исходят из рассмотрения действительной силы произведения искусства. Действительность как критерий оценки художественного произведения неразрывно связана с признанием существенного значения чувства.

От утверждения значения чувства «швейцарцы» переходят к обоснованию роли чувства в искусстве, к рекомендации материала, способного растрогать сердце. Брейтингер утверждает, что из трогательных пьес наибольшей действительностью обладают и вместе с тем доставляют наибольшее наслаждение те, которые вызывают сильные, бурные и даже неприятные чувства. Отсюда учение «швейцарцев» об изображении аффектов в искусстве. Брейтингер, который в этом отношении идет дальше Бодмера, признает, что «разгоряченное воображение совсем отвращено от разума». Сильное чувство говорит языком природы, бессознательно; следовательно, надо учиться подражать этому природному языку непосредственно у самой природы. И все же Брейтингер в помощь «искусным писателям» указывает четыре внешних признака страсти: поспешная горячность, преувеличения, прием взволнованного обращения к какому-либо лицу, смятенность чувства.

Воображение — не просто «казначей души», который распоряжается запасами впечатлений от внешнего мира. Воображение способно обнять бесчисленные системы «возможных миров» (Лейбниц, Вольф), «извлекать при помощи своей сверхволшебной силы из „состояния возможности“ то, что не существует, и придавать ему видимость действительности, так, что мы словно видим, слышим и ощущаем эти новые создания», — пишет Бодмер в работе «Критические размышления о поэтических картинах». Задача поэта, когда он обращается к мирам «возможным», состоит в том, чтобы придать сверхчувственному видимость конкретно-чувственного, до некоторой степени перенести наблюдения, сделанные над закономерностями реальной жизни, на область «возможного», подражать природе в

сфере «возможного», а не только в сфере действительного. Так одновременно оправдывается поэтическая фантазия и утверждается принцип чувственного ее воплощения.

Бросается в глаза непосредственная связь этой теории с обращением «швейцарцев» к Мильтону. Теория «возможных миров» как объектов поэзии возникает из необходимости признать правомерными полеты мильтоновской фантазии в мировом пространстве, образы ангелов и Сатаны, преисподней ирая, сражений небесных и адских полчищ и т. д. Мильтон оправдан с помощью Вольфа (отчасти и Лейбница): возможно все, что не содержит внутренних противоречий; творец мог бы устроить мир и по другому плану. И Брейтингер, отвергая «свободный произвол фантазии», т. е. нарушение «закона достаточного основания», предлагает различать «правду рассудка» и «правду воображения». Правде рассудка — место в философии и в науке, тогда как поэт пользуется правдой воображения.

Защита «чудесного» в поэзии с помощью рационалистической аргументации служит оправданию поэтических фантазий на религиозные темы. Бодмер пишет «патриархаты» на библейские сюжеты, восторженно прославляет «Мессиаду» Клопштока, прорывает запрет, наложенный Готшедом на религиозную поэзию. Это ближайший, отнюдь не прогрессивный практический итог спора с Готшедом. Но есть и другое: оправдание в качестве «возможного» всего, что не содержит внутренних противоречий, приводит Бодмера к обоснованию поэтической ценности сказок «Тысячи и одной ночи» и французских волшебных сказок. Для Готшета сказка — плод необразованности. Здесь у Бодмера появляется и другой аргумент: сказка отвечает широко распространенным представлениям. Даже разумные и образованные люди, которые не верят в реальность сказочных образов, обязаны уважать народные предания. В главе «О чудесном и правдоподобном» («Критическая поэтика», ч. VI) Брейтингер, следуя этой мысли в ее общей форме, предлагает ограничить сферу «чудесного» в искусстве тем, что «хотя бы до некоторой степени успело пустить корни в представлениях людей». В зачаточной форме здесь налицо признание поэтической ценности народной фантастики, хотя Брейтингер практически и не идет дальше оправдания «фантастики» эзоповой басни, т. е. жанра, вполне признанного и классицизмом вообще, и Готшедом в частности. В этом смысле Брейтингер значительно отстает от Бодмера.

По учению «швейцарцев» поэзия имеет дело только с «возможным», отнюдь не с действительным. Это отличает поэзию от науки. Даже там, где речь идет о явлениях реального, земного мира, поэзия характеризуется созданием только «видимости» действительности, «правдоподобием», не посягающим на подлинное воспроизведение реальных явлений. Историк же, имея дело с действительностью, обязан индивидуализировать образы людей. Бодмер в восторге от Саллюстия, который рассматривает в человеке не только господствующие черты его характера, но «перерывает все боковые и потайные уголки его души». Римский историк «умеет оттенять особенное, градуировать однородные черты, объяснять одинаковые поступки противоположными мотивами». Современные писатели оставляют в сравнении с Саллюстием жалкое впечатление. У них храбрец только храбр, честолюбец всегда только честолюбив, жестокий только жесток. Бодмер в восторге и от образа Дон-Кихота. В его представлении герой Сервантеса дан как типический представитель своего народа и своего времени. Этот образ — блестящий пример обобщающей характеристики, разработанной с учетом столь длинного ряда всевозможных особенных обстоятельств, что он приобретает «видимость» исторического персонажа. Таким образом, у Бодмера (в меньшей степени — у Брейтингера) заметно стремление соединить обобщение и индивидуализацию. Бодмер переживает Саллюстия и Сервантеса эстетически, но когда дело доходит до подвс-

дения теоретического итога, тогда Бодмер и Брейтингер отрицают правомерность индивидуализации в поэзии, оправдывают обобщение, игнорирующее «случайное», объявляют индивидуально-конкретные образы правомерными только в истории. Образ Дон-Кихота Бодмер относит скорее к «истории», чем к «поэзии». В теории трагедии, которая, впрочем, занимает у «швейцарцев» не много места, они, подобно Готшеду, сторонники образов, вызывающих «восхищение». Поэзия, имеющая дело с возможным, а не с действительным, рисует не действительные характеры людей, в жизни всегда «смешанные», а отличные от действительности, но правдоподобные, «высокие» человеческие типы.

Развитие реализма в XVIII в. в значительной степени идет под знаком обращения к «истории» — не столько истории официальной, военной и династической, сколько истории частного существования. Серьезный реалистический роман охотно выступает в XVIII в. под вывеской «истории», подчеркивая этим свое отличие от фантастического, приключенческого или чисто развлекательного романа. Оценка «Дон-Кихота» Сервантеса у Бодмера перекликается с таким пониманием. Теоретики французского классицизма игнорируют роман как жанр прозаический, к высокому искусству не относящийся. Для «швейцарцев» высокой поэзией является прежде всего поэзия в духе Мильтона, она образец, к которому восходят по их теории обязательные законы поэзии¹⁰.

Учение «швейцарцев» противоречиво. Пожалуй, нет вопроса, в котором они сумели бы свести концы с концами, и почти всегда их утверждения допускают двойное толкование — в прогрессивную и в реакционную сторону. По сравнению с Готшедом, учение Бодмера и Брейтингера усиливает идеалистическую струю в немецкой поэзии и снижает непосредственно гражданскую направленность, подменяя ее «высоким» религиозным пафосом. С другой стороны, к завоеваниям «швейцарцев» относятся большая демократичность их эстетики, уважение к запросам широкого читателя и в связи с этим требование чувственной конкретности образов, эмоциональной действительности, языковой выразительности, расширение и усложнение понятия «подражание природе», выдвигание воображения и фантазии в противовес трезвому здравому смыслу Готшета. Обращение к английской буржуазной литературе взамен французского классицизма тоже имело для своего времени относительно прогрессивный смысл.

Отказ от канонизации Буало и от «правил» Готшета, от условного «хорошего вкуса», отмежевание от рассудочности сделали возможным выполнение «швейцарцами» задачи, имевшей большое научное и творческое значение. Они начали реабилитировать поэтическое наследие немецкого средневековья, что было вызвано ростом интереса к национальному прошлому. В статье «О счастливых условиях для процветания поэзии во времена императоров из швабского дома» («Von den vortrefflichen Umständen für die Poesie unter den Kaisern aus dem schwäbischen Hause», 1743) они впервые обращают внимание на ценность «старошвабской» (средневерхне-немецкой) поэзии. Под «счастливыми условиями» они в значительной мере разумеют борьбу императоров против духовного рабства, т. е. борьбу с римскими папами.

После долгих хлопот Бодмеру и Брейтингеру удалось получить во временное пользование находившуюся со времен Тридцатилетней войны в Париже «Большую гейдельбергскую рукопись» — собрание поэзии миннезингеров. В 1747 г. они публикуют «Образцы швабской поэзии XIII века» («Proben der schwäbischen Poesie des dreizehnten Jahrhunderts. Aus der Mannessischen Sammlung», 1748), впервые знакомя немецкого

¹⁰ См. F. Braitmayer. Geschichte der poetischen Theorie und Kritik von Diskursen der Malern bis auf Lessing, T. I. Frauenfeld, 1888.

читателя с песнями Вальтера фон дер Фогельвейде, его учителя Рейнмара фон Хагенау, Генриха фон Морунгена и других виднейших миннезингеров. В 1758 и 1759 гг. гейдельбергская рукопись была опубликована «швейцарцами» почти полностью: «Собрание песен миннезингеров швабского периода, содержащее произведения ста сорока поэтов» («Sammlung von Minnesingern aus dem schwäbischen Zeitpunkt, CXL Dichter enthaltend», 2 тома).

Годом раньше Бодмер делает другую важнейшую публикацию: он издает по найденной в библиотеке города Гогенэмс рукописи «Песни о Нибелунгах» (под заглавием «Месть Кримхильды и Плач») — две героические поэмы швабской эпохи с добавлением отрывков из поэмы о Нибелунгах и Изафата («Criemhildens Rache und Die Klage. Zwei Heldengedichte aus dem schwäbischen Zeitpunkt, samt Fragmenten aus dem Gedichte von den Nibelungen und aus dem Josaphat», 1757). Историю Зигфрида Бодмер почти полностью отбрасывает, считая первую половину «Нибелунгов» художественно слабой, не отвечающей законам эпопеи. В 1753 г. Бодмер печатает свою вольную обработку «Парцифалья» Вольфрама фон Эшенбаха в гекзаметрах. Кроме этих, важнейших, сделал ряд других значительных публикаций. Бодмер написал несколько статей о старинной немецкой поэзии. Хотя издания «швейцарцев» снабжены словарем и кратким комментарием, они очень далеки от требований научной публикации текстов. Тем не менее Бодмеру и Брейтингеру принадлежит заслуга в пробуждении интереса к поэтическому прошлому немецкого народа.

Большое место в споре «швейцарцев» с Готшедом занимают и вопросы языка, проблема диалектов и языкового единства. В начале спора Бодмер и Брейтингер занимают умеренные позиции, признают превосходство мейсенского произношения над швейцарским. В дальнейшем противоречие углубляется. «Швейцарцы» считают желательным создание особого литературного языка на основе швейцарских диалектов, наподобие голландского языка, возникшего из нижненемецких наречий, и даже приходят к мысли об унификации на швейцарской языковой базе общенемецкого литературного языка. Эти полемические увлечения не встретили сочувствия даже у таких близких к Бодмеру и Брейтингеру людей, как Галлер и сатирик Лисков, убежденный противник Готшеда, и сами «швейцарцы» в дальнейшем от этого отказались. В развитии немецкой литературы имела значение частично успешная попытка «швейцарцев» реабилитировать многие диалектные, а также старинные немецкие слова и обороты для придания языку большей красочности, образности и выразительности. Поправка к крайне ригористически проводимой Готшедом ориентации на языковую норму образованного общества Верхней Саксонии сыграла положительную роль.

В результате полемики «швейцарцев» с Готшедом авторитет классицистического канона и «хорошего вкуса» был подорван, пали преграды, задерживавшие развитие новых литературных течений. Однако в 60-х годах Бодмер и Брейтингер сами уже не способны идти в ногу с эпохой. Они отворачиваются от новых больших явлений, частично ими же подготовленных. Начиная с 60-х годов, Бодмер тоже претендует на своего рода литературную диктатуру. Трагедии Лессинга «Филотас» он противопоставляет свою, «более нравственную» трагедию «Полигимет» («Polytimet», 1760), полемизирует с теорией басни Лессинга, воюет с анакреонтиками. Позднее он пишет пародии на «Уголино» Герстенберга и «Эмилию Галотти» Лессинга, резко осуждает Гердера, отворачивается от молодого Гете. Дальше признания Клопштока Бодмер не пошел навстречу передовым течениям немецкой литературы, да и с Клопштоком у него возникают разногласия. В 70-х годах за пределами Швейцарии Бодмера постигает судьба Готшеда — забвение. Литература проходит мимо него.

Примечательную роль в развитии не только швейцарской, но и немецкой поэзии сыграло творчество Саломона Гесснера (Salomon Geßner, 1730—1786), цюрихского поэта, гравера и живописца по фарфору.

Сын книгопродавца, Гесснер принадлежал к патрицианской верхушке цюрихского общества. Как поэт Гесснер вырос в почитании Брокеса. Большое впечатление произвел на него «живописный Клейст», ставший впоследствии (с 1753 г.) его другом, и анакреонтики Гагедорн и Глейм, также оказавшие влияние на его творчество. И тот и другой, в особенности последний, не оставляли его своими советами. К числу друзей и корреспондентов Гесснера принадлежал и Виланд, еще в молодости подружившийся с Гесснером. Описательная поэзия последних десятилетий (в том числе и английский поэт Томсон), идиллические «патриархалы» Бодмера предопределили направление его творчества. Однако решающим оказалось увлечение «Эклогами» Феокрита и «Буколиками» Вергилия. Впрочем, греческого поэта Гесснер читает только в современных французских приглаженных переводах, снижавших присущие Феокриту реалистические мотивы.

В 1754 г. вышел роман Гесснера «Дафнис» (1754), переделка знаменитого позднегреческого романа «Дафнис и Хлоя». Но особый успех выпадает на долю автора после появления «Идиллий» («Idyllen», 1756) и «Новых Идиллий» («Neue Idyllen», 1772). Следуя Бодмеру, Гесснер написал еще эпопею на библейский сюжет — «Смерть Авеля» («Der Tod Abels», 1758), одноактную драму «Эраст, или честный разбойник» («Erast oder der ehrliche Strassengäuber», 1762) и др.

Идиллии Гесснера — миниатюры, картинки из пастушеской жизни. Написаны они ритмизованной прозой. В отличие от Галлера и Клейста, у Гесснера действие перенесено из современности, из родной страны в своеобразную «счастливую Аркадию», в условный мир древнегреческих и итальянских пастушков. В этом уходе от современности в «золотой век» имеется своя принципиальная сторона. Гесснеру необходимо показать счастливых и, так сказать, естественных людей, «чистую человечность». Идиллия, по мнению Гесснера, приобретает большую достоверность, если перенесена в далекое прошлое (in ein entferntes Weltalter): «подобные сцены не соответствуют нашей действительности, в которой крестьянин принужден отдавать свой избыток, приобретенный тяжелым трудом, своему князю и городам, а притеснения и бедность лишили его добрых нравов, сделали робким и принизили его характер», — так пишет Гесснер в предисловии к сборнику «Стихотворения» («Gedichte», 1762). В этом рассуждении имеется антифеодалная тенденция, очень близкая и понятная передовым представителям Просвещения. Важнее всего — показать примеры «естественной человечности»: они имеют большое воспитательное значение, должны исцелить от порока, идущей со стороны «неестественного» общества, в котором мы живем. В этом смысле несущественно, действуют ли «естественные люди» на каком-нибудь острове в Индийском океане или в более традиционной условной эллинской обстановке.

Вместе с тем, это был отход от современности, отказ от непосредственной критики современной общественной действительности. Гесснер в своих идиллиях снижает конфликт идеала и действительности, бывший источником глубоких размышлений и горестных переживаний для Галлера и Клейста. В поэзии полностью утверждается «идеал». Тем самым отпадает характерный для Галлера и Клейста момент обличения и критики. «Эклога населяет неоспорченную природу... обитателями, ее достойными, показывает их поступки... в счастье и горе. Они свободны от всех рабских отношений и потребностей, которые порождены отдалением от природы», — так вполне созвучно со своим современником Руссо рассуждает Гесснер в том

же предисловии. Но Гесснер резко отмахнулся как раз от того, что более всего волнует и занимает Руссо, от глубокого несовершенства общественного строя.

Пафос обличения современного общества, его классовой «цивилизация» он заменяет сентиментальной идиллией, иллюзорным разрешением противоречий действительности. «Так в шумные революционные эпохи, — пишет Маркс, — во времена сильного, страстного отрицания и отречения, как, например, в XVIII веке, появляются честные благомыслящие мужи, хорошо воспитанные и добропорядочные сатиры, вроде Гесснера, которые исторической испорченности противопоставляют *идиллию* неподвижного состояния»¹¹. Картины природы у Гесснера изолируются, в своих идиллиях-миниатюрах он сознательно и нарочито фрагментарен. Вместо Альп или Весны — уголки природы, пейзажные обрамления к изображению горестей и радостей, трогательно наивных и добродетельных чувств и поступков примитивных, естественных людей. Вместо широкой синтетической картины природы — кусочки пейзажа.

Зефиры и ручейки, розовые кусты, лазурно-голубые горы, пестрые цветы и мотыльки, щебечущие птички и шепчущий тростник — весь этот условный образный аппарат «прелестной» («anmutig», «lieblich») природы во вкусе рококо обильно представлен у Гесснера. Но он уже не удовлетворяется эстетикой рококо. Гесснер восхищается «прекрасной природой в гармоническом беспорядке», «бесконечным разнообразием красоты». Он отвергает «дерзостные попытки» человека украсить природу, предпочитает «сельскую лужайку и запущенную рощу» садовым дорожкам, посыпанным песочком и обсаженным подстриженными шпалерами (поэма в прозе «Желание» — «Der Wunsch»). Пейзаж у Гесснера отличается большой действенной силой; он является одним из основных средств создания настроения. Преодолевается статическая декоративность рококо. Пейзаж повышенно эмоционален, хотя сентиментальная гамма и не выходит еще из рамок «нежности» и «гармоничности». Часто пейзаж и его восприятие, переживание пейзажа «естественными» людьми составляют главное содержание «поэмы» или идиллии.

Традиционная пастушеская тема под пером Гесснера чрезвычайно далека от эротика, которая преобладает у поэтов рококо. Влияние поэзии рококо на Гесснера — чисто внешнее, формальное. Гесснер — законченный представитель чувствительной поэзии.

Молодой Гете в рецензии 1772 г. на идиллии Гесснера, а также Гердер во «Фрагментах о новой немецкой литературе», позднее Август Шлегель в отзыве на написанную Готтингером биографию Гесснера (1796) — отлично видят слабые стороны гесснеровых идиллий: невыразительность и однообразие его персонажей, отрыв от реальной почвы, отсутствие действия и движения, условность «эллинической» декорации и т. п. Это не мешает им, однако, в целом давать высокую оценку его творчеству. Большой европейский успех идиллий Гесснера вновь упрочил внимание к идиллическому жанру. Идиллии Гесснера дали толчок к развитию этого жанра, представленного, например, у И. Г. Якоби (см. гл. VI), у Мюллера-живописца (см. гл. XV), у Фосса (см. гл. XVI), Гебеля и др. Все они в известной мере опираются на Гесснера, но в некоторых существенных моментах с ним расходятся. Действие переносится в современность, усиливаются локальные и конкретно-бытовые краски.

Большой популярностью пользовался Гесснер во Франции, где к числу его поклонников принадлежали Дидро и Руссо.

Почти все произведения Гесснера были переведены на русский язык и вызвали в XVIII в. в России большой интерес.

¹¹ К. Маркс. Морализирующая критика и критицизирующая мораль. — К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 4, стр. 297.

ЛИСКОВ. ШНАБЕЛЬ

Непримиренность с феодально-абсолютистским строем гораздо полнее выражена в сатирах Лискова и утопическом романе Шнабеля, чем у других писателей 30-х годов¹.

Сатирическая литература существовала в Германии издавна. В первой половине XVIII в. в Германии с ее экономически слабым и пассивным бюргерством не было благоприятной почвы для развития сатиры. У Томазиуса в его «Ежемесячных беседах» (1688—1689), в меньшей степени у Христиана Рейтера², в стихотворной сатире во вкусе Буало, которую насаждали в Германии Каниц и Нейкирх³, намечалось зарождение просветительской сатиры. В 30-х годах появляется смелая сатира молодого Галлера, но она выросла на швейцарской, а не на германской почве.

Если речь идет о чем-то большем, чем осмеяние общечеловеческих слабостей и домашних неурядиц, то обличение смехом требует подготовленных восприимчивых слушателей. Их в начале века в Германии было мало и здесь, естественно, нельзя было ожидать появления сатириков в масштабе Свифта, раннего Филдинга или Вольтера. И все же сатирическая струя в литературе немецкого бюргерского Просвещения гораздо сильнее, особенно во второй половине XVIII в., чем принято считать⁴.

В начале XVIII в. широко распространена литература памфлетов, пасквилей. ими осыпают друг друга богословы разных церквей, юристы, философы, ученые. Как правило, все это стоит далеко за пределами художественной литературы. Но развитие просветительской сатиры происходит именно в процессе отмежевания от профессиональной замкнутой литературы памфлетов. Томазиус еще отдавал дань этой стихии. Она наложила свой отпечаток и на творчество первого и самого значительного представителя немецкой ранней просветительской сатиры Христиана Людвиг Лискова. Однако заслуга Лискова состоит прежде всего в том, что он сумел подняться над узкопрофессиональными, узкоакадемическими и узколитературными спорами и сделать сатиру оружием борьбы с реакционными силами.

ЛИСКОВ

Лисков (Christian Ludwig Liscow, 1701—1760) родился в Виттбурге (Мекленбург-Шверин) в семье пастора, в студенческие годы изучал теологию и юриспруденцию; в Галле он был слушателем Томазиуса. С начала

¹ См. В. П. Неустров. Немецкая литература эпохи Просвещения. М., Изд-во МГУ, 1958, стр. 40 и след.

² См. «Историю немецкой литературы», т. I. М., Изд-во АН СССР, 1962, стр. 440 и сл.

³ Там же, стр. 434—435.

⁴ См. М. Л. Троицкая. Немецкая сатира эпохи Просвещения. Л., Изд-во ЛГУ, 1962.



Христиан Людвиг Лисков

30-х годов Лисков состоял на службе изгнанного из своей страны герцога Карла Леопольда Мекленбургского и в 1736 г. ездил по его поручению в Париж. Однако поддержки французского двора Лисков для своего герцога не добился. После этого он служил секретарем прусского посланника во Франкфурте-на-Майне. В 1741 г. Лисков стал личным секретарем всемогущего саксонского министра графа Брюля. Замешанный в громком деле о подаче Августу III докладной записки с материалами о финансовых злоупотреблениях Брюля, Лисков в конце 1749 г. был брошен в тюрьму. Выйдя из нее через несколько месяцев, он получил предписание покинуть Саксонию и прожил последние годы жизни в своем поместье.

Материалы для биографии Лискова начали собирать только в середине XIX в., и они остаются очень неполными. Бедна и специальная литература о Лискове⁵. Еще Н. Г. Чернышевский в своей книге о Лессинге упомянул Лискова как одного из самых значительных писателей периода, предшествовавшего Лессингу, и с горечью отметил: «Лисков прошел незамеченным»⁶. Можно вспомнить и слова Гете: «Лисков, отважный молодой человек... Но его карьера была коротка, он рано умер и был забыт

⁵ См. М. Л. Тронская. Сатира Лискова.— Уч. зап. ЛГУ, № 234; «Зарубежная литература», Л., 1957, стр. 44 и сл.

⁶ Н. Г. Чернышевский. Лессинг, его время, его жизнь и деятельность.— Полное собрание сочинений, т. IV. М., 1948, стр. 47.

всеми как беспокойный, беспорядочный юноша»⁷. Если освободить это высказывание от присущего Гете в старости тяготения к сверхосторожной «объективности», то станет ясно: Гете понимал, что Лисков не пришелся по вкусу большинству современников именно радикальностью своих обличений, острой своей критикой. Впрочем, Бодмер в предисловии к «Критической поэтике» Брейтингера прямо указал: «Лисков обрезал клюв и крылья ястребам...»⁸.

Если в XIX в. в Германии раздавались отдельные голоса, призывавшие по достоинству оценить значение первого крупного сатирика-просветителя (историк Фр. Хр. Шлоссер, Бруно Бауэр)⁹, то все же даже такой прогрессивный буржуазный ученый, как Г. Геттнер, не сумел верно оценить роль Лискова.

Зачинателям просветительной сатиры в Германии приходилось соблюдать осторожность в выборе объекта обличения. Сатира, затрагивавшая более или менее значительные недостатки общественного порядка, наталкивалась не только на враждебность властей, но ее встречала с недоверием и основная масса пассивного бюргерства.

Сатиры Лискова выходят анонимно. Издавая в 1739 г. первое их собрание, Лисков считает пужным оправдывать свою литературную деятельность. Любое обобщение у него немедленно подкрепляется ссылкой на какого-нибудь древнеримского писателя: все это, мол, давно уже сказано, никакой крамолы в этом нет. Лисков охотно пользуется методами памфлетной литературы, обличает конкретного противника, называя его имя. Он беспощаден в своем обличении, и это постоянно ставили ему в вину буржуазные литературоведы XIX в. Не менее настойчиво Лискова обвиняли в том, что он обрушивался на людей, которые не занимали высокого положения в обществе и не пользовались большим авторитетом в науке. Так он нападал на пастора Сиверса, набожного философа и профессора красноречия в Галле, на юристов Родигаста и Манцеля. Слова нет, в выборе своих жертв Лисков проявлял осторожность. Но все же эти незначительные людишки были типичными и притом воинственно настроенными сторонниками реакционных идей, яркими противниками Просвещения. Poleмика с ними была для Лискова только поводом для обличения идей господствующей реакции. Сатиры Лискова написаны в форме иронического рассуждения или псевдонаучного трактата. Автор то заставляет своих героев раскрывать перед читателем свое невежество и мракобесные воззрения, то, принимая на себя роль защитника глупцов, обиженных поклонниками разума, он награждает гору аргументов, абсурдность которых очевидна. Чем логичнее цепь иронических доказательств, тем полнее раскрывается сатирический замысел автора.

Таким образом, у Лискова много общего с сатирой немецких гуманистов XVI в. Его произведения напоминают то «Письма темных людей», то «Похвальное слово глупости». Вместе с тем очевидно влияние на Лискова сатирических памфлетов Свифта («Предсказание Исаака Бижерстафа» и др.). Заметна у Лискова начитанность в произведениях скептиков — Монтеня и П. Бейля; знаком он и с «Басней о пчелах» Мандевила. Словом, Лисков идет в ногу со временем и хорошо вооруженным вступает в бой за утверждение разума. И, конечно, значительность и острота его сатиры в большой степени обусловлены тем, что по роду своей служебной деятельности он имел возможность глубоко заглянуть в механизм княжеской администрации.

Уже в первой своей сатире «О бесполезности добрых дел для спасения души» («Über die Unnötigkeit der guten Werke zur Seligkeit», 1732)

⁷ Гете. Собрание сочинений в 13 томах, т. IX. М., 1935, стр. 278 и след.

⁸ Цит. по указанной статье М. Л. Тронской (стр. 46).

⁹ Там же.

Лисков, прикрываясь маской воинствующего ортодокса, по существу ведет борьбу с учением церкви и с позиций свободомыслящего человека осмеивает тезис о всеспасительности веры. В том же 1732 г. выходит в свет его сатира «Брионтес Младший, или похвальное слово высокородному и высокоученому господину д-ру Иоганну Эрнсту Филиппи, профессору университета в Галле («Briontes der Jüngere oder Lobrede...»). Здесь Лисков высмеивает «самого набожного из юристов», который, «презрев ложное учение безбожных язычников», оглушает своих студентов аргументами, заимствованными из Псалтыря и Евангелия. Лисков, примыкая к Томазиусу, требует решительного размежевания между церковной проповедью и университетской кафедрой, между религией и наукой. Как справедливо подчеркнула М. Л. Тронская, «каждая сатира Лискова была актом борьбы за освобождение разума от послушания вере, за воспитание самостоятельно мыслящего человека, и поэтому каждая сатира была посрамлением обскуранта, будь он церковником или ученым»¹⁰.

Особенно показателен для творчества Лискова его памфлет «Разбитые стекла, или письма кавалера Роберта Клифтона к одному ученому самоеду... Перевод с английского» («Vitrea fracta oder des Ritters Robert Clifton Schreiben an einen gelehrten Samojedem», 1732). Это — сатира на псевдоученых. Непосредственным поводом для ее написания послужило «открытие», сделанное пастором Сиверсом. Сиверс нашел на морском берегу камень с вотными знаками и сообщил о своей находке Берлинской академии наук.

Кавалер Клифтон сообщает своему корреспонденту о сделанном им 13 января открытии. Среди морозных узоров на оконном стекле он обнаружил различные мистические числа, магические знаки, химические формулы, изображения людей, животных и т. д. Оказывается, что разглядывая оконные стекла, можно сделать удивительные научные находки. В частности, можно прочесть по ледяным узорам мысли людей, находившихся в комнате — дыхание в процессе речи определяет характер узоров, и Клифтон рекомендует свое открытие властям для искоренения «крамолы». Попутно производится сатирический смотр ученым, которые, изучая эти узоры, легко и просто найдут в них указания на близкое светопредставление, сумеют найти философский камень, решить задачу квадратуры круга и т. п. Таким образом дается недвусмысленная характеристика тому «ученому миру», к которому принадлежит Сиверс. Ведь дело не столько персонально в Сиверсе, сколько в общем неблагоприятии науки, в которой ведущую роль продолжают играть мракобесы.

Центральным произведением Лискова является его сатира «Основательное доказательство превосходства и необходимости жалких писак» («Die Vortrefflichkeit und Notwendigkeit der elenden Schribenten, gründlich erwiesen von ***», 1734). Сатира издана анонимно. Автор обещает восстановить попорченные «разумниками» права «правды и справедливости». Он призывает плохих писателей, к которым причисляет и себя, сбросить маску притворства и предстать в своем естественном виде, без ложной скромности. Плохими писателями следует считать тех, в чьих произведениях отсутствуют «разум, порядок и изящество». Несправедливо осуждать писателей, которые обходятся без разума, так как весь человеческий род неразумен. Еще Соломон сказал, что глупость свойственна великим мира сего, и не всегда у кормила власти стоят умнейшие. Если правители могут со славой, но без разума делать свое дело, то еще лучше справятся с этим богословы, призванные спасти мир своими глупыми проповедями (törichte Predigten). Они имеют дело с тайнами, в которые разум не должен вмешиваться, проповедают веру, которой разум обязан безоговорочно

¹⁰ М. Л. Тронская. Немецкая сатира эпохи Просвещения, стр. 58.

подчиняться. Не отличаются от них юристы и врачи. Если во всех этих важнейших делах можно обходиться без разума, то почему же запрещается писать книги, лишенные разумности?

В дальнейшем оказывается, что неразумность — единственная гарантия счастливого пользования жизненными благами. Более того, разум представляет прямую опасность и вред для государства и церкви. Бюргер обязан повиноваться, христианин — верить. Кто следует голосу своего разума, тот не может быть ни верноподданным, ни добрым христианином. Кто размышляет о приказах начальства, не станет их исполнять, если они ему покажутся неразумными. Отсюда прямая дорога к бунту. Итак, разум — единственный источник всяческого бунта. Рекомендуются постоянно держать его за завязанным ртом, связанным по рукам и по ногам. Вернее же всего — свернуть разуму шею, тогда он уже никакого зла не натворит. Мы, плохие писатели, — издевается Лисков, — самые ревностные защитники правды, гроза еретиков. Мы находим их, как бы они ни прятались, хотя и вовсе не понимаем, что такое еретик и ересь.

Так, шаг за шагом, по видимости полемизируя только с бездарными и безответственными литераторами, Лисков развертывает широкую картину идеологической реакции, ведет борьбу с мракобесами, с полицейским режимом немецких монархий. «Плохие писатели», все эти сиверсы и филиппи — только удобный повод, удобная и безопасная точка приложения сил.

Однако, с другой стороны, антично-ренессансная форма сатиры-рассуждения делает критику Лискова достаточно «обобщенной», абстрактной, философичной, придает ей видимость не слишком опасных «общих рассуждений», а горестный тон автора не внушает надежд на близость изменения к лучшему. Сатира Лискова доступна пониманию только образованного читателя, круг ее воздействия ограничен.

Резкостью суждений, смелостью обличения Лисков значительно возвышается над кругом немецких просветителей 30-х годов. Тем не менее именно для раннего немецкого Просвещения его творчество особенно показательным своим пафосом утверждения наиболее общих просветительских постулатов: разума, цивилизации, науки в их наиболее всеобщей, универсальной форме. Показательно четкое разделение тьмы невежества и света разума. Характерно, что проблема «добродетели» является для Лискова еще второстепенной.

ШНАБЕЛЬ

Много общего с воинствующим рационализмом Лискова имели произведения Иоганна Готфрида Шнабеля (Johann Gottfried Schnabel, 1699—1750?).

Сын деревенского пастора из Зандерсдорфа близ города Биттерфельда (Саксония), Шнабель в раннем детстве лишился родителей и не получил сколько-нибудь законченного образования. Ценой опромных усилий ему удалось овладеть профессией фельдшера-цирульника. В качестве фельдшера Шнабель служил во время войны за испанское наследство в войсках принца Евгения Савойского, побывал на театре военных действий в Нидерландах (1708—1709) и, после смерти австрийского полководца в 1736 г., опубликовал под псевдонимом «Гизандер» («Крестьянин») его героизированную биографию. С 1724 г. Шнабель живет в городке Штольберг (Гарц) в качестве придворного цирульника графа Штольберга и горедского фельдшера. Пользуясь покровительством графа, он в течение ряда лет издавал местную газету. В 1741 г., после смерти своего покровителя, Шнабель покинул Штольберг и, хотя в последующие годы он издал несколько романов, сведения о его жизни крайне недостоверны. Место и год смерти Шнабеля точно неизвестны.

Основное произведение Шнабеля — четырехтомный роман «судьбы нескольких мореплавателей...» («Fata einiger Seefahrer...»), более известный под заглавием «Остров Фельзенбург» («Die Insel Felsenburg»), которое дал ему в 1828 г. Людвиг Тик. Роман выходил отдельными частями между 1731 и 1743 гг. и имел очень большой успех; он выдержал до 1772 г. множество изданий. Большим вниманием читателей пользовался и роман «Кавалер, блуждающий в любовном лабиринте» («Der im Irrgarten der Liebe herumtaumelnde Cavalier», 1738). Авторство Шнабеля, тождество его с «Гизандером» было с достоверностью установлено только в 1880 г. Адольфом Штерном.

Из предисловия Шнабеля к роману «Остров Фельзенбург» видно, что автор хорошо знаком с распространенными в то время многочисленными робинзонадами. Г. Геттнер справедливо считает роман Шнабеля единственно значительным из ранних немецких откликов на появившийся в 1719 г. роман Д. Дефо «Робинзон Крузо»¹¹.

Английский роман прославляет трудовую энергию, активную деятельность как высшую добродетель нового человека буржуазной эпохи. Маркс видел в «Робинзоне» Дефо «предвосхищение „гражданского общества“, которое подготовлялось с XVI века, а в XVIII веке сделало гигантские шаги на пути к своей зрелости. В этом обществе свободной конкуренцией отдельный человек выступает освобожденным от естественных связей и т. д., которые в прежние исторические эпохи делали его принадлежностью определенного ограниченного человеческого конгломерата»¹².

В романе Шнабеля от «Робинзона» Дефо — неведомый остров в океане, куда попадают его главные герои, а также кое-какие другие внешние мотивы. Однако основное направление мыслей автора совсем иное, чем у Дефо.

Из четырех мореплавателей, выброшенных кораблекрушением на необитаемый скалистый остров, остаются в живых двое «добрых» — саксонец Альберт Юлиус и англичанка Конкордия. После трогательных нравственных испытаний они становятся мужем и женой и делаются родоначальниками-патриархами целого народа добродетельных и счастливых тружеников. Хозяйственные заботы мало беспокоят поселенцев. С известными промежутками близ острова происходят кораблекрушения, так что «робинзоны» неплохо снабжаются копченой свининой и порохом, дорогими тканями, золотом и драгоценностями, впрочем последними предметами только для того, чтобы познать всю тщету подобных благ. Даже слуги имеются, но это не туземцы, а добрые обезьяны, приносящие дары из благодарности, крутящие вертела и исполняющие всякую черную работу.

На первых порах отшельники озабочены тем, как согласовать продолжение рода с требованиями нравственности. Проблема острая, поскольку сыновьям и дочерям Альберта Юлиуса и Конкордии требуются жены и мужья, а кровосмешение — тяжкий грех. Но и это устраивается сначала благим провидением при помощи всех тех же бесхитростных кораблекрушений, а позднее, когда община хозяйственно окрепла и создала свою флотилию, на родину посылаются агенты для вербовки исключительно добродетельных и несчастных в старом мире людей. Подобным образом попадает на Фельзенбург и автор рукописи Эбергарт Юлиус, младший отпрыск оставшихся в Саксонии родственников Альберта Юлиуса. От лица Эбергарта и ведется рассказ.

¹¹ См. H. Hettner. Geschichte der Deutschen Literatur im achtzehnten Jahrhundert. Bd. I. Berlin, 1961, S. 241—245.

¹² К. Маркс. Введение (Из экономических рукописей 1857—1858 годов). — К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 12, стр. 709.

Эбергарт Юлиус рассказывает о патриархе — короле острова, о своих посещениях многочисленных, отколовшихся от основного ствола семей, обитающих на острове. Все они ведут самостоятельное хозяйство, но собираются в доме престарелого патриарха для решения общих дел. Описание блаженной, богатой и нравственной жизни чередуется с историями позднее прибывших на остров, которые построены по принципу контрастного противопоставления: мерзость, злоба, пороки, коварство — там, в старом мире, и счастливая, нравственная жизнь новых робинзонов — в патриархальной утопии Альберта Юлиуса. Кстати, за единственным исключением, все островные праведники первого поколения — в прошлом люди третьего сословия.

Так остров Фельзенбург оказывается прибежищем от зол, царящих в Европе и, в частности, в Германии. Роман Шнабеля косвенно содержит непримиримую критику острого неблагополучия, господства пороков, торжества несправедливости. Именно эта основная идейная установка Шнабеля позволяет сближать его с сатириком Лисковым, несмотря на все, что разделяет этих двух писателей 30-х годов.

Примечательны введенные в роман биографии позднее прибывших поселенцев. Такова история фельдшера Крамера, развернуто рисуемая современные нравы Германии. Рассказ Крамера изобилует конкретными подробностями и, по-видимому, в нем частично запечатлены злоключения самого Шнабеля. Здесь много характерных сценок из университетского быта, из жизни наемных солдат и т. д. Это реалистическое жизнеописание. Немало конкретных реалистических зарисовок читатель находит в истории механика Плагера, мельника Кретцера, столяра Ладемана, позументщика Харкерта и др. Большинство героев, обладая хорошими нравственными задатками, проходят через ряд невзгод, испытывают лишения и обиды, временно предаются порокам, чтобы затем исправиться. В момент поворота от зла к добру они и встречаются с посланцами Альберта Юлиуса и отбывают на остров, где становятся полезными членами общины.

Таким образом, как это отмечает современный немецкий ученый Ганс Майер, утопическая, не свободная от пиетистической окраски и даже от фантастики струя перемежается в романе Шнабеля с довольно явственным тяготением к реализму¹³.

Гораздо менее значителен второй роман Шнабеля «Кавалер, блуждающий в любовном лабиринте». В основе истории развратного дворянина фон Эльбенштейна лежит подливая автобиография некоего барона фон Штейна, расцвеченная многочисленными мотивами, заимствованными из испанских, французских и итальянских новелл. Элемент авантюрный, тяготение к сенсациям, ужасам и т. д. здесь преобладает, и автору не удается осуществить свой замысел — убедительно рассказать историю наказанного развратника.

Сопоставление двух главных романов Шнабеля позволяет заметить, что Шнабелю нелегко давалось преодоление достаточно низкопробной традиции немецкого авантюрного романа начала XVIII в.

¹³ См. Н. Мауер. Johann Gottfried Schnabels Romane.— «Studien zur deutschen Literaturgeschichte». Berlin, 1955, S. 528.

ЛИТЕРАТУРНЫЕ НАПРАВЛЕНИЯ 40—50-х ГОДОВ

Литература 20-х и 30-х годов XVIII в. утверждала в наиболее общей форме исходные положения просветительской идеологии, которые в эти годы были еще достоянием немногих. Борьба за их признание не лишена известного боевого пафоса. В 40-е и 50-е годы положение меняется. Ведущие идеи Просвещения теряют свою новизну, попадают в бюргерский обиход, но частично теряют свою перспективность, мельчают и оскудевают. В эти годы немецкому бюргерству еще в основном чужды боевые, наступательные настроения. Бюргерское сознание проникнуто миролюбием и заботой о добродетели. Последняя не поднята еще, как позднее, в 70-е годы, на уровень боевого лозунга эмансипации бюргерства. Как в идейном отношении, так и по характеру художественных исканий бюргерская литература 40-х и 50-х годов развивается в основном под знаком принципиальной умеренности и благодушной готовности постепенно двигаться навстречу новым веяниям, совмещая по-прежнему разнообразные и часто противоречивые идейные влияния Запада с крепнущими элементами национальной бюргерской культуры. В литературе — это эпоха расцвета анакреонтической поэзии и одновременно широкого распространения религиозной лирики, осторожного подражания английскому и французскому реалистическому роману и смягченного классицизма, совмещающего рассудочность с элементами чувствительности. Характерно для этого периода возникновение и широкое распространение таких принципиально «мягких» и смешанных жанров, как слезливая комедия, моралистический роман и т. п. Преодоление педантичного канона школы Готшеда, известная терпимость в вопросах эстетических на данном этапе является предпосылкой будущего обогащения немецкой литературы, развития многих задатков и тенденций. Но настоящее высокое качество, принципиальность и общественную прогрессивную весомость эти новые тенденции приобретут только у отдельных писателей — у Лессинга, Клопштока, Винкельмана. Начало их творчества падает на эту эпоху, однако будучи связаны с нею в частности, они, по существу, являются предвестниками принципиально нового, самостоятельного в своих национальных устремлениях периода немецкого бюргерского Просвещения.

БРЕМЕНСКАЯ ГРУППА

В середине 40-х годов в ходе полемики лейпцигской школы «правильности» и дюринхской школы «воображения» в Лейпциге сложилась новая группа литераторов. Она вышла из недр готшедовского лагеря и принимала многие основные положения своего учителя. «Разумная ясность и правильность», «хороший вкус» остаются идеалом литераторов этой группы

на многие годы. Тем не менее именно они существенно содействовали подъему литературной диктатуры Готшпеда, легализации внеготшпедовских и даже, отчасти, антиготшпедовских течений.

Основное ядро этой группы — Карл Христиан Гертнер (Karl Christian Gärtner, 1712—1791), Иоганн Андреас Крамер (Johann Andreas Cramer, 1723—1788), Иоганн Адольф Шлегель (Johann Adolf Schlegel, 1721—1793) и некоторые другие — были учениками Готшпеда и с 1741 г. сотрудничали в журнале его верного последователя Иоганна Иоахима Швабе «Увеселения ума и остроумия» («Belustigungen des Verstandes und Witzes», 1741—1743). На страницах этого журнала они не раз совершали дерзкие критические рейды в сторону ненавистных «швейцарцев». Но к 1744 г. наступает охлаждение к ригористическим методам претворения в жизнь доктрины Готшпеда, к нескончаемой полемике, которая представляется бесплодной. Она сковывает творчество. «Младшие готшпедианцы» отклоняются от своего учителя и от Швабе и основывают собственный журнал «Новые материалы для удовлетворения ума и остроумия» («Neue Beiträge zum Vergnügen des Verstandes und Witzes»), во главе которого становится Гертнер. По месту печатания журнала современники обычно именуют его сокращенно: «Бременские материалы» («Bremer Beiträge»), хотя фактически редакция, большинство сотрудников, собрания кружка, на которых подробно обсуждались представляемые к печати материалы, — все это находилось и происходило в Лейпциге.

Таким образом, в лейпцигской школе произошел раскол: «бременцы» отмежевываются от полемики со «швейцарцами» и переносят, в отличие от Готшпеда, основное внимание с теории и критики на непосредственную творческую практику. Журнал, по преимуществу поэтический, посвященный публикации произведений членов кружка¹, разительно отличается и от «моральных еженедельников», хотя «бременцы» и разделяют концепцию нравственно-воспитательной роли поэзии. Помимо названных лиц, к кружку «бременцев» и их журналу постепенно примыкают: лейпцигские студенты и поэты: Конрад Арнольд Шмидт (Konrad Arnold Schmidt, 1716—1789), Иоганн Арнольд Эберт (Johann Arnold Ebert, 1723—1795), Николай Дитрих Гизеке (Nicolaus Dietrich Giseke, 1724—1765), Иоганн Кристоф Шмидт (Johann Christoph Schmidt, 1727—1807) и некоторые другие.

«Бременцы» — не столько школа, сколько творческое объединение, кружок поэтов и литераторов. «Будем мирно выжидать» — в таких и сходных выражениях они декларируют в предисловии к первому выпуску журнала свой нейтралитет в споре Лейпцига и Цюриха. «Бременцы» не выдвинули четкой положительной программы. Сторонники ясности и правильности в духе Готшпеда, они в то же время уклоняются от гражданственно-моралистической героики, тяготеют к тематике личной, к сфере частного бюргерского существования, к камерным масштабам переживаний, к сдержанной, умеренной эмоциональности, поют дружбу, любовь, юность, размышляют в стихах над вопросами этическими, по-просветительски уверены в разрешимости всех вопросов. Они восприимчивы к чувствительности, мягкой и сдержанной разумом, но одновременно ценят изящную форму, точно и легко выраженную мысль. Ослабляя догму рассудочной поэзии, они, в основном, не приемлют и серафической восторженности. Только после долгих колебаний и консультаций решаются они напечатать в своем журнале первые песни «Мессиады» Клопштока и некоторые из ранних его од. От анакреонтики, которой они отдают обильную дань, от воспеваания вина и любви, от басен, моральных стихотворных рассказов

¹ Поэтому «Beiträge» лучше передать по-русски как «материалы», а не как «статьи». О журнале см. С. М. Schröder. «Bremer Beiträge. Vorgeschichte und Geschichte einer deutschen Zeitschrift des XVIII Jahrhunderts. Bremen, 1956.

и пасторальных мотивов, они постепенно эволюционируют в сторону более глубокой интерпретации таких чувств, как дружба, радость и т. п., к интимной лирике. Крамер и некоторые другие пишут стихи на религиозные мотивы. Эберт в 50-х годах прославился прозаическим переводом «Ночных дум» английского сентименталиста Юнга (1754—1756). Эберт и Гизеке испытывают известное влияние экзотической поэзии Клопштока.

Большого творческого вклада в немецкую литературу «бременцы» не сделали. Филлстерская умеренность и благодушие, осторожность и половинчатость не являются той почвой, на которой может возникнуть замечательное произведение искусства. Но в обстановке 40-х годов именно эти настроения в соединении с известной гибкостью теоретических взглядов позволили «бременцам» стать собирателями литературных сил, объединить вокруг себя все то, что было в литературе и умеренного и прогрессивного.

Поэтическая продукция основоположников кружка имеет несравненно меньшее значение, чем творчество завербованных ими друзей и сочувствующих — иногородних сотрудников и корреспондентов «Бременских материалов»: Гагедорна и Галлера, Иоганна Элиаса Шлегеля, сатириков Лискова, Рабенера и Цахариэ, наконец, Геллерта и Клопштока. Впрочем, четверо последних только временно входили в самый кружок, а Галлер и Лисков наиболее значительными своими произведениями принадлежат к более раннему этапу Просвещения.

И. Э. ШЛЕГЕЛЬ

Рано умерший драматург и эпический поэт, Иоганн Элиас Шлегель (Johann Elias Schlegel, 1718—1748) был связан с «бременцами» через своего младшего брата Иоганна Адольфа Шлегеля (1721—1798), одного из организаторов и руководителей дружества, отца будущих вождей немецкого романтизма Августа Вильгельма и Фридриха Шлегеля. В отличие от младшего брата, в своем творчестве довольно беспечно перемежавшего басни и анакреонтику со стихотворениями религиозного характера, Элиас Шлегель был талантливейшим драматургом готшедовского направления. Саксонец, уроженец Мейссена, воспитанник известной своими гуманистическими и поэтическими традициями школы Шульцфорта, Элиас Шлегель идет к «правильной» (в понимании Готшеда) драме от изучения переводов античных, греко-латинских авторов. Еще на школьной скамье молодой Элиас Шлегель, идя по стопам Готшеда, сочиняет трагедии на античные сюжеты: «Гекуба» («Hekuba», 1735, впоследствии при напечатании в 1747 г. озаглавленная «Троянки», «Die Trojanerinnen»), «Брат и сестра в Таврии» («Die Geschwister in Taurien», 1737) на сюжет еврипидовой «Ифигении» (в 1739 г. эта трагедия была поставлена на сцене Каролиной Нейбер).

С 1740 г. устанавливается тесная личная связь между лейпцигским студентом-юристом Элиасом Шлегелем и главой классицистической школы Готшедом. Шлегель берет более определенный курс на готшедовское учение о «правильной» трагедии, переделывая в этом смысле ранее написанные произведения. Но известную независимость и самостоятельность взглядов Шлегель все же сохраняет, сознательно отказываясь от участия в полемике со «швейцарцами». Оставаясь в основном на позициях Готшеда, он в своих теоретических воззрениях эволюционирует в сторону сближения со «швейцарцами» и все большей ориентации на английскую литературу. Уже в 1741 г. Шлегель публикует в готшедовских «*Critische Veitgäge*» (т. VII) статью «Сравнение Шекспира с Андреасом Грифиусом» («*Vergleichung Shakespeares mit Andreas Gryphius*»). Хотя он и отдает здесь предпочтение Грифиусу, он все же прославляет глубокое знание

человека английским драматургом и отмечает его огромное значение. Статья Элиаса Шлегеля — первая на немецком языке статья в защиту Шекспира. Она написана в связи с выходом в свет в том же 1741 г. первого немецкого полного перевода шекспировской трагедии «Юлий Цезарь» (переводчик Каспар Вильгельм фон Борк). Сам Готшед поспешил откликнуться на этот перевод осуждением Шекспира. Расхождение с Готшедом углубляется со времени переезда Элиаса Шлегеля в Данию (1743). Сюда он попадает в качестве секретаря саксонского посланника. Весь недолгий остаток своей жизни Шлегель прожил в Дании, живо интересуясь историей и литературой этой страны, завязывая отношения с датскими писателями и учеными и трудясь над возрождением театральной жизни в Дании. Датской тематикой проникнута трагедия Элиаса Шлегеля «Канут». По представлению знаменитого датского комедиографа Хольберга в 1748 г. Шлегель получает профессуру публичного права и политики в Сёре. На этом посту застаёт его ранняя смерть.

«Правильная» трагедия оживает под пером Элиаса Шлегеля. Педантическая рассудочность пьес Готшеда сменяется у Шлегеля, по крайней мере местами, настоящей высокой эмоциональностью, пробивающейся через тяжеловесный немецкий александрийский стих. Шлегель стоит ближе, чем Готшед, и к античным трагикам и к корифеям французской классики. Не без основания Юстус Мёзер назвал его немецким Расином. В «Троянках» изображается настоящая большая трагическая скорбь женщины Приамова дома о разрушенной Трое, о судьбе последних отпрысков царского рода. Пьеса в течение десятилетий держалась на немецкой сцене.

Трагедия «Герман» («Hermann», 1740—1741, напечатана в 1743 г.) интересна как первый опыт драмы с национально-историческим сюжетом. Это — первая сценическая разработка впоследствии популярной темы победы германских племен над римлянами в Тевтобургском лесу. «Правильная» форма трагедии новаторски применяется Шлегелем к национально-патриотическому сюжету. Патриотизм Шлегеля искренен, свободен от шовинизма, которым писатели реакционной буржуазии впоследствии окрасили образ Германа, вождя восставшего против римлян германского племени херусков. Борьба за свободу есть одновременно защита добродетели от упадочной римской цивилизации. Патриотизм сочетается с гражданскими мотивами. Князья выбраны племенами, и у князей нет других забот, как о благе народа. Сигмунд, колеблющийся сын предателя Сегеста, с негодованием отвергает возможность получить власть иначе, как через избрание народом. Сегест осужден не только как предатель и сторонник Рима, но и как претендент на самодержавие. Римский император противопоставлен Герману, который свободно избран всем племенем. Патриотическая тема переходит в осторожную критику современных немецких монархов. Древнегерманские князья, показанные в идеальном облике, как бы бросают тень на современных властителей Германии.

Исторический колорит в пьесе Шлегеля представлен слабо, несмотря на наличие «священной рощи», упоминание бардов и т. п. Действия мало, оно заменяется разговорами. Характерно для драматургии Шлегеля финальное всепрощение, которое распространяется не только на колеблющегося Флавия, но и на предателя Сегеста, готовившего гибель патриотам. Герои трагедии Шлегеля прежде всего добродетельно гуманны.

При всем этом Шлегель все же делает значительный шаг к созданию драматических характеров. Действующие лица пьесы уже не доктринеры долга, как готшедовский Катон или Агис, механически действующие по прописям гражданской добродетели. Они страдают, переживают тяжелое положение народа, трудности, стоящие на их пути, опасаются неудачного исхода задуманного предприятия. Характерно, что Шлегель вводит в пьесу неустойчивые характеры, которые совершенно отсутствуют

у Готшеда. Рядом с Германом стоит его брат, мягкий, колеблющийся Флавий, поклонник римской культуры. Колеблется между сыновьим долгом и патриотизмом и сын Сегеста. Их страдания акцентированы и занимают едва ли не центральное место в пьесе. Враги изображены не одною черной краской. Молодой римлянин Марк — образ положительный. Римский полководец Вар внешне благороден. Предательство Сегеста вытекает из стройной теории эгоизма и властолюбия, которую автор резко осуждает. Шлегеля интересуют психологические конфликты. Им сделан серьезный шаг от героических схем к очеловечению характеров героев. Усложнение образов, по сравнению с Готшедом, не помешало Шлегелю использовать древнегерманский сюжет для очень настоячивых нравственных поучений в просветительском духе.

Шлегель — один из родоначальников «мужественного» классицизма. Любовная тема в его зрелых трагедиях почти исчезает. Даже женские образы Шлегеля — Туснельда («Герман»), Эстрига («Канут») — мужественно героичны. Это направление у молодого Лессинга представлено в таких трагедиях, вовсе лишенных женских ролей, как «Самуэль Генци», «Клеонид», «Филотас».

Для идейной поэзии Э. Шлегеля очень показательна его драма «Канут» («Canut», 1746) на сюжет из датской истории. В ней сталкиваются носители идеи мирной деятельности и сотрудничества на благо общества с силами антисоциальными, эгоистическими. Национальный герой Дании, король Канут Великий (1014—1034), основатель могущества Дании, под пером Шлегеля становится идеальным монархом, т. е. глашатаем бюргерских идеалов первоначальной поры консолидации третьего сословия: мира, порядка, всеобщего содружества («Der Geselligkeit geweihter Rechte»). Этот могучий и гуманнейший властелин проявляет поистине неисчерпаемую снисходительность к единственному в драме разрушителю всеобщего благополучия честолюбцу Ульфо, который промоздит преступление на преступление, потому что слава и добродетель Канута затмевают его, Ульфо. Совсем необычен для немецкой просветительской литературы 40-х годов целостный, резко волевой, злобный характер Ульфо. Он выпадает из галереи привычных образов классицистической трагедии, несколько напоминая шекспировских злодеев (Ричард III, Яго), в упрощенном их восприятии немецкими «бурными гениями» 70-х годов. Ульфо близок к «Kraftgenie» — «гению силы» во вкусе Клингера (см. гл. XIV); в некоторой степени он сродни Гвельфо из «Близнецов» Клингера². Но, в отличие от Клингера, «бременцем» Шлегелем такой характер резко осужден. Симпатии автора нераздельно принадлежат художественно совсем неубедительному Кануту и столь же условно добродетельным его приближенным.

Элиас Шлегель — один из зачинателей классицистической комедии в Германии. Здесь он следует заветам Готшеда. Величайший авторитет для него Мольер, однако он учится также у Реньяра и Мариво. В отличие от Мольера, Шлегель тяготеет к более узкой и безобидной тематике в духе «бременцев» и моральных еженедельников, к осмеянию мелкого чудачества, частных несовершенств, отнюдь не затрагивая больших общественно-значимых пороков. Его персонажам не хватает широты, человеческого масштаба мольеровских образов, его герои — чудаки, полупомешанные, неисправимые мономаны. Таковы две комедии Шлегеля, написанные прозой — «Деятельный бездельник» («Der geschäftige Müsiggänger», 1743) и «Таинственный человек» («Der Geheimnisvolle», 1747).

Лессинг характеризует «Делового бездельника» как пьесу, «в которой характеры взяты прямо из жизни... Так мыслят, живут и поступают немцы

² См. Fr. Brüggemann. Einleitung zu Bd. 6. «Aufklärung». — «Deutsche Literatur in Entwicklungsreihen». Berlin, 1958.

среднего сословия»³. Однако это «самая сухая и скучная обыденщина, какую только можно встретить в доме мейссенского торговца мехами»⁴. Лессинг предпочитает ей позднейшую комедию Э. Шлегеля «Торжество честных женщин» («Der Triumph der guten Frauen», 1747), вольную обработку мотивов нескольких французских пьес. Лессинг ценит эту комедию за остроумие, веселость и живость, за удачный образ легкомысленного, но не злого француза Никандра, искателя любовных приключений. Он одурачен брошенной им женой Гиларией, которая в мужском платье, под именем Филинта, удачно соперничает со своим мужем, отбивая у него поклонниц и ставя его в смешное положение. Плохие мужья — легкомысленный Никандр и деспот Агенор, получив должный урок, исправляются.

На основе двух комедий Дегуша Э. Шлегелем создана одноактная пьеска в alexandрийских стихах «Немая красotka» («Die stumme Schönheit», 1747), которая долго держалась на сцене. Лессинг называет ее лучшей из немецких стихотворных комедий⁵. Действие пьесы перенесено в обстановку немецкого (или датского) бюргерского дома. Пожилой вдовец Рихард приезжает в город, чтобы навестить свою дочь Шарлотту, в младенчестве порученную воспитанию «почтенной» вдовице Пратгерн. Рихарда сопровождает молодой Юнгвиц. Последний хочет жениться на Шарлотте, если она окажется мила. Согласно отцу имеется. Но Шарлотта — «немая красotka» — необразованная и неразвитая девушка, которая думает только о нарядах и покупках, а об остальном не может вымолвить ни слова. Отец и жених разочарованы. К счастью, оказывается, что эта мнимая Шарлотта — на самом деле дочь Пратгерн, Леонора, подставленная на место Шарлотты расчетливой вдовой, а подлинная Шарлотта, умная и бойкая, воспитывалась как якобы родная дочь Пратгерн. Обман раскрывается, и Юнгвиц женится на дочери Рихарда, а «немая красotka» достается чудаку-философу, молчаливому Лакоинусу, который ищет именно «немую» жену. Так в финале пьесы все устроены.

Таков масштаб комедий Шлегеля, примечательный уровень обличения пороков, в данном случае — пренебрежения к воспитанию девушек. Пьеса походит на инсценировку рассказа из моральных еженедельников.

В теоретических работах Э. Шлегель резче расходится с Готшедом, чем в своих драмах. Уже в сопоставлении Грифиуса и Шекспира, о котором говорилось выше, Шлегель делает различие между «подражанием действую» и «подражанием характеру»: первое свойственно французской драматической системе, второе — английской. Чем дальше, тем все больше подчеркивает Шлегель первостепенное значение разработки характеров. В статье «Мысли о датском театре» («Gedanken zur Aufnahme des dänischen Theaters», 1747) он отвергает положение Готшеда о том, что пьеса должна служить иллюстрацией какой-нибудь заранее избранной моральной тезы. Свое нравственно-воспитательное назначение театр осуществляет верным и искусным изображением человеческих характеров. Ничего другого не требуется.

В этой же работе он развивает мысль, что театральные представления должны считаться с нравами и обычаями каждой отдельной нации, иначе они не будут иметь успеха. Каждая нация предписывает театру свои правила. Тем самым Шлегель выступает против основных положений классицистической традиции, выдвигает принцип национальной и локальной характеристики в противовес общечеловеческим и общеобязательным нормам классицистов. Шлегель не отрицает полезности классицистических единств места, времени и действия, но одни они не являются абсолютным

³ Лессинг. Гамбургская драматургия. М.—Л., 1936, стр. 202.

⁴ Там же, стр. 201.

⁵ См. там же, стр. 55—56.

критерием художественного достоинства пьесы. Драма может иметь внутреннюю красоту, несмотря на несоблюдение единств. Наконец, Шлегель, правда, еще очень робко, утверждает, что авторам драматических произведений следует частично считаться и со вкусами необразованной части публики.

«Мысли» были опубликованы только в 1764 г. после смерти автора, они предназначались для актеров датского национального театра. Но все это было сказано задолго до первых резких выпадов Лессинга против школы Готшеда, задолго до его знаменитого 17-го «Литературного письма» (1759).

РАБЕНЕР

Сатирик бременского круга, Готтлиб Вильгельм Рабенер (Gottlieb Wilhelm Rabener, 1714—1771) из Вахау, близ Лейпцига, еще в студенческие лейпцигские годы вступает в литературный круг младших готшедианцев, из среды которых в дальнейшем выйдут «бременцы». С 1741 г. его сатиры печатаются в «Увеселениях ума и остроумия» Швабе, и отсюда он вместе с другими отпавшими от Готшеда литераторами переходит в «Бременские материалы». Юрист по образованию, он всю жизнь служит по ведомству взимания налогов, сначала в Лейпциге, позднее (с 1753 г.) в столичном Дрездене, где Рабенер и окончил свои дни.

Рабенер — типичный «бременец». Его сатиры значительно менее агрессивны, чем сатиры Лискова. У Лискова «разум» сталкивается с «мракобесием», со всем косным миром. У Рабенера нет столкновения систем, имеются многие существенные, но частные неустройства, всегда устранимые по мере медленных успехов «разума». Здесь нет того целостного взгляда на действительность, который характерен для Лискова при всей его осторожности.

Первому отдельному изданию своих сатир Рабенер предпослал статью «О злоупотреблении сатирой» («Vom Mißbrauche der Satire», 1751). Ему приходится доказывать самое право сатиры на существование. Осмеяние пороков, полагает Рабенер, оправдано, когда сатирик, любя своих сограждан и выше всего ставя добродетель, руководствуется единственным только стремлением, помочь людям избавиться от своих пороков. Рабенер не признает сатиры персональной. Он сам «не создал ни единого сатирического образа, на который не могли бы претендовать по меньшей мере десять дураков». И далее он объявляет недопустимым осмеяние монархов, представителей власти, духовенства и даже школьных учителей.

Статья «О злоупотреблении сатирой» написана с целью отвести от себя довольно тяжкие обвинения. Автор акцентирует безобидный характер своей литературной деятельности. Он, мол, всего только осмеивает тщеславие красивых женщин, назойливость бездарных поэтов, ничтожество чревоугодников, ревность старого ростовщика к безобразной жене, угодливость охотников за наследством, разные проявления ученого педантизма.

В самом деле, такой незлобивой сатиры, чуждой обличительного пафоса, у Рабенера много, и все же, вопреки довольно распространенному мнению⁶, Рабенеру случается выходить за рамки того, о чем говорится в его статье. Не так уже редко он поднимается до сатирического освещения жгучих вопросов социальной жизни. Слов нет, Рабенер остерегается говорить о князьях и вельможах, но разве жизнь немецких дворян-помещиков не заслуживала бича сатиры? Не раз Рабенер делал объектом своей сатиры и видных служителей церкви.

⁶ См., например, кн.: А. Köster. Die deutsche Literatur der Aufklärungszeit. Leipzig, 1925, S. 68.

Рабенер отказывается от характерного для Лискова типа сатиры-рассуждения и приходит к сатире правоописательной, опирающейся на непосредственное наблюдение разнообразных «несовершенств». Менее связанный с антично-ренессансной сатирической традицией, чем Лисков, Рабенер стоит ближе к современному ему моральным еженедельникам⁷, поднимает богатый беллетристический материал поучительных «случаев из жизни» на известную художественную высоту. В отличие от Лискова, у Рабенера преобладает показ вещей более конкретный и развернутый, хотя и не очень глубокий. Его область — бытовые типические сценки, рассказанные живым, близким к разговорному языком, с обобщенными, но в то же время поставленными в конкретную обстановку характерами, галереи сатирических типов, серии писем, сатирически характеризующих как авторов, так и адресатов, и другие «документы жизни». Рабенер — мастер сатирического «набора», мозаики, остроумно и четко очерченных мелких случаев, собранных в единую рамку, довольно, впрочем, условную.

Среди многочисленных произведений Рабенера выделяется своей социальной остротой сатира «Тайное известие о завещании д-ра Джонатана Свифта» («Geheime Nachricht von Dr. Jonathan Swifts letztem Willen», 1746). Свифт, умирая, завещал значительную сумму денег на постройку больницы для умалишенных. Он сам составил список первых кандидатов к поступлению в этот дом. Завещатель считает, что «нравственному безумию, как подагре, подвержены главным образом знатные люди, редко — представители низших сословий». Таким образом, сатира состоит из серии портретов-карикатур на порочных дворян. Церковный попечитель Ирринг безумно высокомерен, лорду Лавату следовало бы родиться кучером, этот глухой лорд уважает немецкое имперское дворянство, лорд Полброу гордится своим невежеством, неистовствует против ученых. Епископ О'Керри — безжалостный ростовщик; он не лучше португальских процентчиков и т. д. Каждому из них посвящен небольшой очерк в 2—3 страницы. В конце концов выясняется, что автор не возражает против замены английских имен немецкими.

Реалистический правоописательный материал особенно богато представлен в «Сатирических письмах» («Satirische Briefe», 1752). В книгу вошло несколько циклов писем, из которых каждый объединен общей темой. Все письма — документы лицемерия; Рабенер обещает «научить читателя понимать письма, авторы которых думают не то, что пишут». Благодаря удачно подобранному материалу обличение «лицемерия» переходит в сатирический сдвиг общественных неустойчив. Правда, автор заявляет и тут, что нигде не нарушал приличий, обличал не религию, а ее недостойных служителей.

В «Сатирических письмах» есть темы и менее значительные. Но и там, где Рабенер предлагает читателю всего лишь переписку по поводу приглашения в дворянский дом нового воспитателя, он дает изображение семейного быта дворянского дома, галерею разнообразных кандидатов на должность воспитателя. Так воссоздается у него атмосфера немецких провинциальных нравов.

Серия «писем об искусстве подкупа» развертывает горько-проническую теорию взяточничества, вернейшего и выгоднейшего средства разъяснить судьям настоящий смысл закона. Теория подкрепляется примерами, разнообразными письмами к судьям, иллюстрирующими приемы искусных, «умных» людей. Вот письмо к судье опекуна, растратившего деньги, завещанные юноше, которого он опекает; вот письмо помещика к правительственному комиссару, которому крестьяне принесли жалобу на своего гос-

⁷ См. W. Hartung. Die deutschen moralischen Wochenschriften als Vorbild Rabeners. Halle, 1914.

подина. Рабенер поучает, что людям, которые продают справедливость с аукциона, надо платить непременно звонкой монетой. Часто важнее подкупить не судью, а его жену, командующую мужем. Искусной формой взятки является карточный проигрыш. Судьи должны уметь облегчать сторонам предложение взятки. Примечательно выступление Рабенера против права помещика назначать судей на своей земле. Характерно просительное письмо к помещику некоей заведомо грязной личности с «большим прошлым». «Личность», запрашиваясь в судьи, рекомендуется помещику, прославляя его «здравые взгляды». Помещик волен над жизнью и смертью своих подданных. Крестьяне, как дичь, созданы для пользы и увеселений помещиков. Свою будущую задачу судьи «личность» понимает как «ограбление крестьян в пользу помещика не иначе, как на основе строжайшей законности». Тут сатира не только на союз помещика и судьи, но, пожалуй, и на крепостническую законность.

При всей своей умеренности, при всей приверженности к «приличию» и изяществу стиля, Рабенер создал сатиру, которая охватывает довольно широкий круг практических вопросов действительности. Как художник он является одним из первых реалистов немецкой литературы века Просвещения. Характерно, что, стоя в основном на позиции обобщенного, типизирующего стиля, Рабенер все же вносит конкретно-правоописательную струю, начинает преодолевать рационалистический схематизм «общечеловеческих» норм, увязывая свои «характеры» с весьма конкретным, хотя и не слишком глубоким, изображением немецкой общественной среды 40-х и 50-х годов. Как указала советская исследовательница М. Л. Тронская, главный интерес сатир Рабенера состоит во введении конкретно-очерченного образа человека⁸. Его сатиры в этом смысле представляют значительную познавательную ценность. Как истый «бремонец» Рабенер и в вопросах художественного порядка занимает «переходные» позиции.

Умеренность, осторожность, сочетание обличающего смеха с правоучениями — все это очень характерно для Рабенера. Нет никаких оснований сомневаться в искренности его заверений в верности престолу и религии. Но временами, как например, в «Сатирических письмах», Рабенер высоко поднимается над уровнем писателей «бременского» кружка.

ЦАХАРИЭ

В кругу «бременцев» сложилось и скромное дарование гюрингенца Фридриха Вильгельма Цахариэ (Friedrich Wilhelm Zachariä, 1726—1777), также вступившего в литературу в Лейпциге в годы студенчества. По окончании университета Цахариэ стал педагогом, позднее, в начале 60-х годов получил должность профессора поэтического искусства в брауншвейгском «Collegium Carolinum». Занимался он и журналистикой. Писатель и поэт весьма плодовитый, Цахариэ подвизался в разнообразных жанрах, писал героикомические поэмы во вкусе рококо — поэмы описательные по образцам Томсона и Клейста, перевел в гекзаметрах «Потерянный рай» Мильтона (1760), писал религиозные поэмы в подражание Мильтону, Клопштоку, Бодмеру, поэму во вкусе английского сентименталиста Юнга — «Радости меланхолии» («Die Vernügungen der Melancholie», 1761) и многое другое. Пестрое совмещение рококо, сентиментализма, героики и дидактики характеризует творчество этого типичного «бременца».

Большой успех достался, собственно, только на долю его ранней героикомической поэмы «Забияка» («Der Renommist», 1744). Появившаяся

⁸ См. М. Л. Тронская. Немецкая сатира эпохи Просвещения. Л., Изд-во ЛГУ, 1962, стр. 37.

в «Увеселениях ума и остроумия» Швабе, поэма опирается на французские и английские образцы этого жанра, не столько на Буало с его «Налосем» (1674), сколько на Александра Попа с его «Похищением локона» (1712). Поэма Попа была переведена на немецкий язык Луизой Готшед и вызвала в Германии ряд подражаний. Поэма «Забияка» — наиболее удачный немецкий отклик на «Похищение локона».

От Попа идут салонные мотивы «Забияки», портреты модниц, подробное изображение туалета лейпцигского щеголя Сильвана. Характерно для героикомической поэмы пародийное использование высокого стиля классической эпопеи («Илиады» Гомера, «Энеиды» Вергилия), ее мифологического аппарата, мотивов вмешательства богов в дела земные, а также употребление развернутых эпических сравнений и сложных эпитетов в рассказе о весьма прозаических житейских фактах. Все это получает у Попа, а за ним у Цахариэ, своеобразную интерпретацию во вкусе рококо. Помимо салонных тем, установки на изящество, грацию, на малые масштабы, для рококо характерна замена античных богов — у Попа эльфами и сильфами, у Цахариэ — аллегорическими салонными богинями моды и галантности с их служанками и слугами — Нарядом, сонмом Комплиментов и т. д. Вместо античного Амура, в качестве бога любви у Цахариэ действует Роман и т. п.

При всей зависимости от Попа, Цахариэ проявляет самостоятельность, положив в основу своей поэмы отечественный сюжет. Он использовал привычные в этом жанре иронические бытовые зарисовки для расширения реалистического фона и тем самым вышел за пределы салонной тематики. В «Забияке», поэме из жизни немецкого студенчества, изображаются своеобразные для каждого университета студенческие нравы. Галантным щеголям — лейпцигским студентам противопоставлена грубая старинная «доблесть» Иены.

Иенская «знаменитость», студент Рауфбольд (что значит «забияка», драчун), неистовый дуэлянт, пьяница и курильщик, герой ночных побойщ с городской стражей, исключен из университета и переселяется в Лейпциг. Покровительствуемый «богом драки» Пандуром, Забияка желает насадить среди презираемых им лейпцигских щеголей «героические» традиции иенского студенчества. Учинив дебош на балу, Рауфбольд вызывает гнев местных богов — Галантности (die Galanterie) и Лиядана, покровителя Лейпцига. Боги серьезно обеспокоены судьбой Лейпцига, они боятся утратить власть над местными студентами. Рауфбольда ожидает кара и позор. Влюбившись в светскую модницу, он в угоду ей идет на огромную жертву, является к своему предмету в модной прическе. Однако грубый иенский костюм вызывает насмешки щеголей. Рауфбольд отвергнут. В довершение бед дуэль Забияки со своим счастливым соперником, щеголем Сильваном, оканчивается победой последнего. Посрамленный Забияка покидает Лейпциг.

Таким образом, рядом с салонными и мифологическими мотивами во вкусе Попа Цахариэ широко вводит в свою поэму элемент грубоватого жанрового комизма, основанного на непосредственном наблюдении и насыщенного живым и современным местным колоритом. Основной комический эффект возникает из контраста салонного изящества Лейпцига и «первобытной» иенской дикости. Изящные салонные и мифологические сцены сменяются ярким описанием студенческой попойки, совершаемой по правилам особого питейного кодекса, уличных бесчинств пьяных студентов и т. д. Последнее уже к рококо не относится. Цахариэ отдает предпочтение цивилизованному Лейпцигу перед иенскими «дикарями», но одновременно он по-просветительски высмеивает или, точнее, высучивает и лейпцигское салонное жеманство. Сила Цахариэ в живом наблюдении, в конкретности комического нравоописания, в живости созданных им обра-

зов. Забияка, щеголь Сильван, второстепенные персонажи — Торф и другие, при всей их незначительности, поданы выпукло, психологические хорошо раскрыты. Александрийский стих, которым написана поэма, относительно более гибок и подвижен, чем у современников Цахариэ.

ГЕЛЛЕРТ

В 40-х и 50-х годах XVIII в. наибольшим признанием из всех немецких писателей пользовался Христиан Фюрхтеготт Геллерт (Christian Fürchtegott Gellert, 1715—1769) — глашатай умеренно просветительских настроений, которые в это время все больше распространяются в бюргерской среде. В своих баснях, комедиях, романе, в проповедях Геллерт прежде всего моралист. Он религиозен, и ему чужды призывы к коренному изменению существующего порядка. Но вместе с тем он осуждает ригоризм в религии, ханжество, ратует за терпимость в религиозном вопросе, осуждает многие существенные пороки современного ему общества, стремится поднять моральное сознание бюргера. Умилительными примерами житейской добродетели он поднимает престиж бюргеров в их собственных глазах, но еще огульно не призывает их бороться за свою эмансипацию.

В произведениях Геллерта преобладает немецкий бытовой материал, и писатель старается изображать современную жизнь просто, доходчиво, живо, не предъявляя повышенных требований к способности читателя мыслить особенно глубоко или тонко. Геллерт содействовал распространению в самых широких кругах вкуса к чтению. Это отметил современный ему передовой критик Томас Аббт: «Несомненно, что в Германии именно басня Геллерта углубила вкусы нации. Они постепенно проникали в дома, где прежде никогда не читали. Спросите любую сельскую девушку о баснях Геллерта, она их знает»⁹.

Геллерт был одним из первых немецких писателей, которые стремились сочетать апелляцию к разуму с обращением к чувству. «Восприимчивость сердца помогает разуму в оценке долга и нередко даже опережает его», — пишет он во второй из своих «Моральных лекций» («Moralische Vorlesungen», опубликованы в 1770 г.). Важно, что сочетание разума и чувства не только выдвинуто Геллертом теоретически, но и окрашивает большую часть его произведений, что значительно способствовало их популярности.

Геллерт был сыном пастора из провинциального городка Гайнихен в Саксонских Рудных горах. В Лейпциге, в середине 30-х годов, студент-теолог Геллерт попадает в литературный круг Готшеда. В ближайшие после университета годы Геллерт учителем в дворянских домах. В начале 40-х годов Геллерт вернулся в Лейпциг. Он доцент университета, читает лекции о морали, риторике, теории изящных искусств. С 1741 г. его басни и дидактические стихи печатаются в «Увеселениях ума и остроумия» Швабе. В 1745 г. Геллерт становится сотрудником «Бременских материалов» и членом поэтического содружества, группировавшегося вокруг этого журнала. В 1751 г. Геллерт получает профессию. В конце 60-х годов его слушателем был молодой Гете.

Басня Геллерта стали выходить отдельными сборниками начиная с 1746 г. («Fabeln und Erzählungen»). Они имели особенно большой успех, переводились на многие языки, в том числе и на русский. Большим вниманием пользовались его «Духовные оды и стихотворения» («Geistliche Oden und Gedichte», 1757). Весьма известен был Геллерт как мастер и теоретик эпистолярного жанра, как автор обширного труда «Письма, с

⁹ Th. Abb t. Vom Verdienste. 1772. Цит. по кн.: М. Л. Т р о н с к а я. Немецкая сатира эпохи Просвещения, стр. 27.

приложением подробного рассуждения о хорошем вкусе в письмах» («Briefe, nebst einer ausführlichen Abhandlung über den guten Geschmack in Briefen», 1751). «Письма» Геллерта немало содействовали преодолению тяжеловесного «канцелярского» стиля, закреплению более свободной и живой речевой нормы. В этом смысле Геллерт прямой предшественник Виланда.

Басни Геллерта также выдержаны в тоне непринужденного разговорного сказа¹⁰. Геллерт идет по стопам Гагедорна, т. е. примыкает к традиции лафонтеновской басни. У Геллерта басня развивается в сторону конкретизации фона, приближения его к немецкой бюргерской действительности, усиления местных бытовых красок. Характерно в этом смысле, что в большинстве своих «басен» и «рассказов» Геллерт применяет новые сюжеты. Часто такой сюжет вообще не литературного происхождения: это — случай из жизни, результат наблюдений и размышлений самого автора. Показательно далее, что в связи с этой общей тенденцией стоит явное преобладание у Геллерта «рассказа» над басней в узком смысле слова, а в качестве героев — людей над животными. В некоторых баснях вместо юмора господствует чувствительность. Например, в басне (рассказе) «Бедный моряк» («Der arme Schiffer») происходит соревнование в великодушии между должником и его кредитором-филантропом. Тематика басен в основном повторяет круг проблем, характерных для моральных еженедельников: осуждение пороков «общечеловеческих» — заносчивости, жадности, хвастовства и т. д., сатира на пороки, присущие отдельным «сословиям», осуждение модничанья, ханжества, вольнодумства, утверждение крепких основ семейного быта и т. п. Иногда Геллерт касается социальнозначимых тем («Барская лошадь», «Das Kutschpferd»), но дальше требования сочувствия к угнетенным он не идет. Так, в рассказе «Инке и Ярико» («Inke und Jariko») осужден англичанин, продавший работницу свою возлюбленную — молодую индианку, которая спасла ему жизнь.

Геллерт не только более широко, чем его предшественники, привлекает материал окружающей жизни, но и упрощает, приближает к бюргерским запросам художественный строй своих басен. Его басни менее изощрены, более общедоступны, чем у Гагедорна, их язык обыденнее, ближе к бюргерскому, мещанскому бытовому языку, чем к тонкостям салонных бесед, остроты будничнее; поучения проще. Все раскрыто, разъяснено до конца. Геллерт боится недоговоренности, ничего не оставляет читателю для «догадки». Он сознательно ведет разговор с самым широким читателем, не искушенным в преимуществах литературного изящества.

В комедиях Геллерта, пожалуй, еще полнее, чем в баснях раскрывается основное направление его творчества. Геллерт ввел в Германии так называемые «трогательные», или «серьезные», комедии — театральные жанр, незадолго до того возникший во Франции (Детуш, Нивель де ла Шоссе и др.). Жанр очень показателен для начального этапа поисков третьим сословием своего самостоятельного театрального стиля. Вокруг первых шес этого рода ведется оживленная теоретическая борьба на протяжении нескольких десятилетий.

Классицистическая комедия поучала, осмеивая пороки. Смех и изображение пороков, неразрывно связанные между собой, составляют ее основное содержание. Еще Готшед в своем «Опыте критической поэтики» учил, что несмешному пороку — место в серьезной драме (трагедии), а не в комедии, смех же, не обращенный против порока, не имеет поучительной ценности: эта область фарса, гансвурстиады¹¹ — стиля, ненавистного классицистам, в частности Готшеду.

¹⁰ См. H. Handwörterk. Studien über Gellerts Fabelstil. Leipzig, 1891.

¹¹ Гансвурст — персонаж народной немецкой комедии



Христиан Фюрштегготт Геллерт

«Серьезная» комедия, отодвигая осмеяние пороков и несовершенных характеров на второй план, вносит в бытовую атмосферу комедии непосредственное изображение добродетельных характеров и поступков. Ее основная цель — растрогать зрителя. В университетской речи «В защиту трогательной комедии» («Pro comoedia commovente», 1751), переведенной, с латинского языка на немецкий Лессингом («Theatralische Bibliothek», 1754), Геллерт определяет различие между изображением добродетели в новом жанре и тем, которое присуще и подобает трагедии. «Серьезная» комедия стремится вызвать гораздо более мягкие и нежные чувства, чем трагедия, она не рисует героического величия добродетели. Соответственно она отказывается и от высокого патетического языка трагедии. Добродетели такой комедии суть простые и скромные моральные преимущества характера, украшающие человека в обыденной жизни.

От классицистической комедии «серьезную», или «трогательную», комедию помимо показа добродетели, отличает и особый характер смеха. Здесь смех не «громкий и резкий», а «мягкий и скромный». Комизм карикатурного типа, по мнению теоретиков нового жанра, хорош для развлечения, поучительная же ценность его сомнительна, ибо смех не исцеляет от порока. Необходимо прямое изображение на сцене добродетели. Она трогает и заражает. «Скромные добродетели» и «мягкий смех» вполне

совместимы в едином произведении. Более того, смена серьезных мотивов шуточными, чередование печали и веселья более соответствуют действительной жизни, чем раздельное их воплощение в трагедии и комедии, как этого требует канон классицистов. С тихим весельем вполне совместимо душевное настроение, по видимости печальное, но существу же «необыкновенно сладостное». «Сладость» — от осознанной добродетели, «печаль» от того, что «добродетель» несовершенна. Все это, в духе бюргерских понятий этого времени, означает у Геллерта смирение перед судьбой, довольство малым, готовность к отречению, стойкость перед возможными искушениями.

«Серьезная» комедия, по Геллерту, это — драматическое произведение, которое, рисуя картины «обыденной частной жизни», славит добродетель, шутливо и мягко осмеивает разнообразные человеческие пороки и несовершенства.

Писатель ищет в сфере бюргерской частной жизни общезначимых примеров добродетели, пускай и не столь героической, как в высокой трагедии с ее апробированными историей героями. «Серьезная» комедия делает значительный шаг в сторону «оправдания» жизненной обстановки среднего человека, признания ее полноценности и художественной значимости. В этом — прогрессивное значение комедий Геллерта при всем филистерском благодушии и незначительности их идейного содержания. Геллерт подготавливает почву для появления в Германии «мещанской драмы» («бюргерской трагедии»). Опираясь на английских предшественников (Лилло и Мура), отчасти на Дидро, ее основоположником в Германии вскоре станет Лессинг.

Несколько комедий Геллерта написаны ранее его речи в защиту «трогательной» комедии. «Богомолка» («Die Betschwester», 1745) и «Лотерейный билет» («Das Los in der Lotterie», 1746) появились в «Бременских матерналах», а «Нежные сестры» («Die zärtlichen Schwestern», 1747) — в отдельном собрании его комедий. В первых двух пьесах еще сравнительно слабо представлены черты «серьезной» комедии. В основном это просветительские комедии характеров, комедии, осмеивающие пороки¹².

В законченном виде новый жанр «серьезной или трогательной» комедии представлен только в третьей пьесе Геллерта. В «Нежных сестрах» уже нет целиком порочных людей и резко очерченных пороков во вкусе классицистической комедии. Почти все персонажи добродетельны, и если неверный Зигмунд обращает свое чувство и matrimониальные намерения от одной сестры к другой, от Лоттхен к Юльхен и обратно (в связи с тем, что сначала Юльхен оказывается богатой наследницей, а затем выясняется ошибка и наследство тетушки получает Лоттхен), то тут скорее нестойкость характера, разрушение иллюзии добродетели под влиянием новых обстоятельств, чем изначальная приверженность к определенному пороку. Вероломство и корыстолюбие возникают в процессе развития характера, «верность» оказывается призрачной: Зигмунд посрамлен и отвергнут, но, не будь неожиданного наследства, корыстолюбие Зигмунда не проявилось бы, осталось бы скрытым для него самого. Первоначально он — верный жених добродетельной Лоттхен, которая так же бедна, как ее сестра, менее красива и старше годами. Образ Зигмунда — попытка, правда, очень беспомощная и вряд ли полностью осознанная, дать характер в движении. Во всяком случае, тут нечто принципиально иное, чем образы гордецов, ханжей, ветренников, скупцов, ставших уже традиционными в комедии классицистического типа.

¹² См. Н. Friederici. Das deutsche bürgerliche Lustspiel der Frühaufklärung. Halle, 1957.

В центре пьесы — состязание сестер в бескорыстии. Героиня пьесы, добродетельная Лоттхен искренно радуется тому, что ее младшая сестра Юльхен, имеющая богатого поклонника, выйдет замуж раньше, чем она сама. Она в восторге от того, что может первая сообщить сестре о завещании тети в пользу младшей сестры в обход старшей. И Юльхен не менее счастлива, когда это известие оказывается ложным и богатое наследство достается Лоттхен. Но вот неверный Зигмунд обличен, его корыстная любовь отвергнута и Лоттхен осталась без жениха, недавно еще искренно ею любимого, и добродетельная героиня, приказывая Зигмунду навсегда удалиться, в то же время сообщает ему, что внутренне она ему уже простила и пришлет ему, бедняку, достаточную сумму денег, дабы в дальнейшем у него не было поводов обманывать какое-нибудь честное сердце.

Такова подлинная житейская добродетель, подлинное смирение перед судьбой, подлинное трогательное бескорыстие и всепрощение — характерный ассортимент добродетелей у Геллерта, канон смиренной бюргерской житейской морали. Образы сестер дополняются трогательными фигурами честного, добродетельного отца и благородного опекуна Симона.

Комедии Геллерта — бюргерские семейные пьесы, внимательная и добросовестная в бытовых мелочах, но в то же время идеализированная зарисовка немецких бюргерских нравов, пропитанная бюргерской моральной проповедью. Современники, помимо трогательного содержания, высоко ценили близость пьес Геллерта к немецкому быту. Так, Лессинг признает в «Гамбургской драматургии», что пьесы Геллерта больше, чем кого-либо другого из немецких писателей, «проникнуты чисто немецким духом»: «это — настоящие семейные картины, среди которых сразу чувствуешь себя, как дома: каждый зритель узнает тут своих родных — двоюродного брата, зятя, тетушку» (ст. XXI). Это дает повод Лессингу выступить и против чудачества, столь распространенного в немецкой неприглядной действительности, и против односторонности и примитивности в изображении характера. Последний упрек отнесен Лессингом, по-видимому, и к Геллерту. Несмотря на смягченную карикатурность, на тихий смех, несмотря на то, что в отдельных случаях Геллерт делает попытки перейти к несколько более сложным характерам (например, Зигмунд), попытки эти художественно крайне несовершенны, и его характеры в целом все же



Гравюра Ходовецкого к «Басням» Геллерта (издание 1777 г.)

остаются воплощением какого-либо одного, пускай поданного смягченно, качества.

Роман Геллерта «История шведской графини фон Г.» («Geschichte der schwedischen Gräfin von G.», 1747—1748) — вершина его литературной деятельности¹³. Это первый значительный моральный роман немецкого Просвещения. Создавая его, Геллерт опирается на «Памелу», семейно-нравоучительный роман Ричардсона.

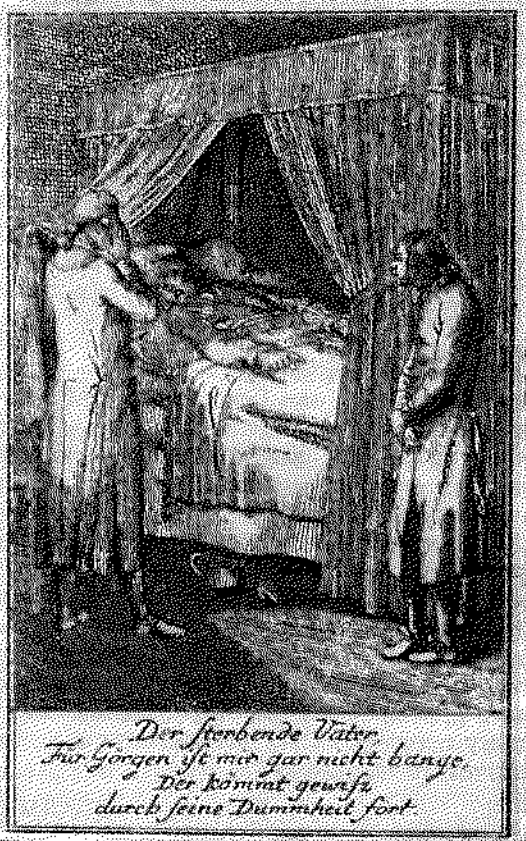
С романами Ричардсона сближает Геллерта прежде всего образ самой героини, олицетворение нравственности и добродетели, стойкой во всех искушениях, пример и назидание для окружающих, а также широкое использование современного нравоописательного семейного материала, дискуссии о нравственном воспитании, о женском образовании и т. д., кроме того, и акцентированный психологизм. Вместе с тем, роману Геллерта еще присущ элемент внешней авантюристичности, а также широкий географический фон: Саксония, Померания (земли графа находятся в шведской Померании), Голландия, Англия, Россия (Москва, Сибирь, где томится пленный шведский граф, муж героини), экзотические благородные человеческие примитивы, например, сибирская «казачка» («Kosackenmädchen»), поставляющая несчастному графу требуемую ежедневную порцию соболей (графа заставляют в Сибири на них охотиться), добрый еврей в Тобольске, спасающий графа из плена, и кое-какой другой этнографический материал.

Социально острая тема брака неравных по своему общественному положению людей (у Ричардсона добродетельной служанки Памелы и дворянина-помещика сквайра Б.) имеет целый ряд параллелей у Геллерта. У графа была возлюбленная Каролина, не дворянка, на которой он и хотел жениться, но двор не дал разрешения на этот брак. Графиня при вторичном замужестве, смело поднимаясь над сословными предрассудками, выходит за господина Р., человека не дворянского происхождения. И первый брак героини, бедной дворянки, с блестящим шведским графом — тоже неравен. Но эта ричардсоновская тема явно смягчена, острота притувлена. Имеется у Геллерта и критика нравов (злодей принц), и даже своеобразная критика недостойных служителей церкви (пьяница и вымогатель тобольский поп). Встречаются и другие мотивы, характерные для просветительской критики господствующих классов, но основной пафос романа в ином. Это пафос добродетели во вкусе Лоттхен из «Нежных сестер», только показанный на более серьезном и значительном материале, пафос нравственной стойкости в смиренности и покорности, безпрешного нравственного инстинкта, который позволяет героям оставаться внутренне безупречными в самых сомнительных положениях.

Весь роман — серия испытаний добродетели. Удары судьбы градом сыплются на участников романа, но они, всегда зная должный путь, только состязаются друг с другом в благородной жертвенности. Каролина добровольно отказалась от брака с графом, от которого она имеет детей, не желая ломать его карьеру. Героиня встречается с бывшей возлюбленной своего мужа и не желает с ней расставаться. Каролина в качестве друга остается в семье. Граф отстранен от двора, потому что его супруга не пошла навстречу желаниям развратного принца. Граф счастлив, сознавая, что своей опалой он обязан добродетели жены, тихая жизнь вдали от двора ему нравится. Проигравший сражение с русскими войсками, граф приговорен к смерти. В письме, написанном накануне казни, он проявляет спокойствие и смирение. Считая мужа погибшим, героиня выходит замуж за господина Р., с которым она счастлива. Через много лет все трое — героиня, ее первый муж (на самом деле не казненный, а попавший

¹³ См. Fr. Brüggenann. Gellerst «Schwedische Gräfin». Leipzig, 1925.

накануне дня казни в плен к русским и вернувшийся из Сибири) и второй муж — встречаются в Амстердаме. Встает вопрос, как быть дальше. Оба любящих мужа поперебой убеждают друг друга в том, что другой, а не он сам, имеет больше прав на графиню. Героиня возвращается к первому мужу, но господина Р. не отпускают, несмотря на его настойчивое желание навсегда уехать, и он остается в качестве друга. В дальнейшем все трое живут очень счастливо. Устраивается и судьба Каролины. Такова «истинная добродетель». В конце романа появляется и злой принц, он раскаивается и сразу же получает полное и чистосердечное прощение. Все эти переходы от любви к дружбе, от дружбы к любви совершаются «легко и просто», без внутренних сомнений и угрызений, совершаются трогательно-добродетельными, трогательно-смирными, трогательно-прекраснодушными и человеколюбивыми людьми, составляющими общину праведников, — не за океаном, как в романе Шнабеля (см. гл. V), а в центре феодальной Европы.



Гравюра Ходовецкого к «Басням» Геллерта
(издание 1777 г.)

Легкость и простота, с которой решаются все казуистические вопросы семейной этики в столь необычных обстоятельствах, приверженность к строгим канонам добродетели, устраняющая все сомнения, по существу, делает чрезвычайно примитивным психологический рисунок романа. Даже Памела Ричардсона, этот схематический образ добродетельной женщины, все же стоит гораздо ближе к реальной жизни, чем герои романа Геллерта, проявляющие свою добродетель в столь необычных испытаниях. Роман настолько богат поворотами судьбы, что автору не остается времени и места для сколько-нибудь внимательной разработки характеров. Таким образом, несмотря на подчеркнутое автором значение душевного мира своих героев, «История шведской графини», все же остается романом авантурным, романом моральных авантур. Задумав семейно-психологический роман ричардсоновского типа, Геллерт остановился на полдороге.

В ближайшие годы этот жанр не получил развития в немецкой литературе. Если не считать третьестепенного романа Иоганна Пфейля (Johannes Pfeil) «История графа фон П.» (1755), то у Геллерта как родоначальника семейно-дидактического романа во вкусе Ричардсона появятся последователи только во второй половине 60-х годов. Большой успех выпал на долю эпистолярных романов лютеранского пастора Иоганна Тимо-

теуса Гермеса (Johann Thimotheus Hermes, 1738—1821), особенно второго из них — «Путешествие Софьи из Мемеля в Саксонию» («Sophiens Reise von Memel nach Sachsen», 1769—1773). Подобно Геллерту, Гермес широко пользуется приключенческими мотивами, но вместе с тем насыщает свой роман бесконечными моральными проповедями. Роман, действие которого разыгрывается в период Семилетней войны, рисует бюргерскую семейную жизнь на довольно широком фоне современных нравов. Автор гордится тем, что показал немецкие нравы такими, какими они были («wie wir sie fanden, nicht wie wir sie dichteten»). Колебание между рационалистическим морализованьем и чувствительностью характерно и для Гермеса.

ПОЭЗИЯ 40—60-х ГОДОВ

Тенденции рококо, представленные героикомической поэмой 40-х и 50-х годов, получили также широкое развитие в анакреонтической поэзии. Поэты-анакреонтики (из них главнейшие — Глейм, Уц и Гётц) выступают как ученики и продолжатели дела Гагедорна. По основному характеру своего творчества и по личным связям они близки к «бременцам», в поэзии которых анакреонтический жанр занимал немалое место.

«Опыт шуточных песен» («Versuch in scherzhaften Liedern», 1744—1745) Глейма имел шумный успех и дал толчок широкому развитию анакреонтики. Перевод Псевдоанакреонта перифразованными трехстопными ямбическими стихами, сделанный Уцом и Гетцем («Die Oden Anakreons in reimlosen Versen», 1746), совпал с возникновением интереса к античной метрике и положил начало более строгой формальной ориентации на мнимого Анакреонта, чем это имело место у Гагедорна. Глейм, Уц и Гетц были друзьями еще на студенческой скамье в Галле, к этому же студенческому периоду их жизни восходят и первые их поэтические опыты в указанном роде.

ГЛЕЙМ

Иоганн Вильгельм Людвиг Глейм (Johann Wilhelm Ludwig Gleim, 1719—1803) был сыном чиновника, изучал в Галле юридические науки, затем был домашним учителем, побывал на театре военных действий (Вторая Силезская война) в должности секретаря одного из штабов прусской армии, к двадцати восьми годам прочно обосновался в Гальберштадте в качестве секретаря соборного капитула и каноника монастыря Вальбек. Малообременительная должность материально хорошо обеспечивала. Глейм располагал возможностью раздавать стипендии и был в свое время широко известен не только как неутомимый пропагандист анакреонтической поэзии, но и как «отец Глейм», благотворитель, искренно заботившийся о нуждах немецких писателей, в особенности молодых и неустроенных. Глейм оказывал поэтам широкое гостеприимство, снабжал рекомендациями, деньгами, хлопотал о служебных и учительских назначениях, ободрял в неудачах. Благожелательный и искренний человек с очень широкими литературными взглядами, находившимися в явном противоречии с узкой сферой его собственной поэтической практики, Глейм поддерживал дружеские отношения чуть ли не со всеми более или менее известными писателями своего времени, помогал Гейнзе, Бюргеру, Жан-Полю, поэтессе Каршин. Еще в 1801 г. молодой Генрих фон Клейст нашел радужный прием и слова ободрения у старика Глейма. В конце 60-х годов Глейм собирает вокруг себя в Гальберштадте кружок анакреонтических поэтов, в который входили Иоганн Георг Якоби, Иоганн Бенъямин Михаллис, Вильгельм Гейнзе, Гюнтер Гёккинг и др.

Из всей группы анакреонтиков именно Глейм является наиболее последовательным и вместе с тем наиболее примитивным представителем

этого направления. «Опыт шуточных песен» — это лишь упрощение и шаблонизация эпикурейско-горацианского мировоззрения Гагедорна. Задача поэта, по Глейму, дарить людям «радость». Этим определен выбор мотивов: радости вина и поцелуев, все остальное поддежит забвению, «мудрость» — не достояние немногих, она доступна всякому, кто еще не окончательно испорчен «педантами». Это всеобщий простой рецепт «счастья», и Глейм охотно делится им со своими читателями. Искренне веря в неоспоримость своей пропаганды «счастья», Глейм озабочен обращением читателей в счастливых мудрецов. Истина настолько самоочевидна, что лучшая форма ее распространения — шутка. Кроме этой истины, никаких других не существует. На все лады варьирует Глейм в своем «Опыте» мотивы вина и любви, но всегда в легкой шуточной форме, далекой от каких бы то ни было вакхических настроений. В программном стихотворении «Анакреонт» («Анакреон») Глейм воспевает греческого поэта за то, что он пел «только вино и любовь». Чем бы он ни был занят, он «пел вино и любовь». Эта строчка, как лозунг, как призыв, шесть раз повторяется в коротеньком стихотворении из восемнадцати строчек.

Любовь у Глейма, разумеется, менее всего серьезное переживание, хотя ей и должно служить все на свете: солнце, звезды, месяц, розы и ночи («Слуги любви»). Любовь — занятная игра, доставляющая радость, не более. Ни о каком индивидуализированном чувстве у Глейма нет и речи. Девушки — всегда в множественном числе или как родовое понятие, и Дорида — только лучшая из всех. Шаблонными становятся мотивы, поэтический словарь и пейзаж: уснувшие в саду девушки, перекидывание розами, беседки, птички, зефиры, нарциссы, танцы, ленты, нимфы, боги. Все это повторяется бесчисленное количество раз. Пейзаж условно декоративен. Некоторым противовесом к шаблону рококо служат бытовые мотивы бюргерской обстановки, та тенденция к снижению рококо, которую мы наблюдаем уже у Гагедорна.

Глейм вошел в историю немецкой поэзии как создатель анакреонтического шаблона. Как в идейном, так и в формальном отношении его поэзия означает значительный шаг назад в сравнении с Гагедорном, с его разнообразием мыслей, чувств и ритмов. Глейм в сравнении с Гагедорном наивен, трезв и беден. Но Глейм — создатель канона, который держался долгое время. Он вводит в широкий оборот нерифмованные стихи, написанные в подражание древним, опираясь также в этом смысле на творчество своих друзей поэтов Пиры и Ланге.

Поверхностный гедонизм, игривые мотивы, сдержанная, но порой довольно острая эротика, претензии на остроумие, изящество, легкость и незатрудненность мысли и стиха — вот основной художественный багаж Глейма. Поэзия Глейма отрешена от конкретного индивидуального переживания. Глейм и его друзья неоднократно подчеркивали глубокое расхождение между своим действительным образом жизни и легкомысленными мотивами своей поэзии. Более того, у анакреонтиков гальберштадского кружка была в ходу теория о том, что поэт должен оперировать не реальными переживаниями, а вымышленными.

После «Опыта» Глейм издал еще целый ряд сборников: «Песни» («Lieder», 1749), «Песни для народа» («Lieder für des Volk», 1772), и другие — вплоть до сборника «Хижинка» («Das Hüttchen», 1794). Глейм пытается идти в ногу с веком, тематика его расширяется, он творчески откликается на ведущие течения в поэзии, делает уступки чувствительности, пишет басни, сатиры и даже оды. В «Песнях для народа», модном в 70-х годах жанре (Бюргер, Шубарт, геттингенцы), Глейм заставляет выступать с песнями бедняков — работников, например пахаря («Der Pflüger»), которые славят свой честный труд и выражают полное удовлетворение своим положением и покорность «божьей воле». Сентиментальное

народолюбие Глейма не представляет ничего оригинального и значительного; все эти песни проходят почти незамеченными.

Особняком стоит военно-патриотическая лирика Глейма: «Песни прусского гренадера в походах 1756 и 1757 годов» («Preussische kriegslieder in den Feldzügen 1756 und 1757 von einem preussischen Grenadier», 1758). К избранным «Песням гренадера» Лессинг написал предисловие, несколько двусмысленное и предостерегающее. Удачной была мысль заменить торжественные оды песнями, вложенными в уста простого солдата, сделать простого человека героем, носителем патриотических чувств, не в меньшей степени адресованных к родине, чем к королю или полководцу.

Э. КЛЕЙСТ

Под влиянием своего друга Глейма отдал дань анакреонтике и Эвальд Христиан фон Клейст (Ewald Christian von Kleist, 1715—1759), однако «легкой поэзии» у него немного. Клейст скорее продолжает философскую поэзию молодого Галлера, с которым его связывает также тяготение к жанру описательной поэзии. Для Клейста, который подобно большинству его немецких современников, не смог преодолеть религиозного мировоззрения, характерны резкие колебания между восторженной оценкой природы во вкусе Брокеса (см. гл. II) и глубокой печалью, вызванной сознанием царящей в обществе несправедливости.

Жизнь Клейста сложилась трагически. Отпрыск обедневшей дворянской семьи из Померании, Клейст изучал в Кенигсбергском университете юриспруденцию, математику и философию. По окончании учения он долго не мог найти подходящего поля деятельности и вынужден был, вопреки своему желанию, по настоянию семьи вступить на военную службу. С 1736 г. он офицер датской службы, в 1740 г. он становится лейтенантом прусской армии, долгие годы тянет лямку в гарнизоне Потсдама и других городов Пруссии. В Потсдаме он познакомился с Глеймом и через него впоследствии сблизился с поэтическим кружком «бременцев». Материальное положение его настолько незавидно, что не позволяет ему вступить в брак с любимой девушкой. Враг военной муштры (за это его особенно ценил Лессинг, подружившийся с ним в 1757 г.), Клейст вынужден был длительное время служить в качестве офицера-вербовщика. В сражении под Кунерсдорфом 12 августа 1759 г. Клейст получил смертельную рану, от которой вскоре скончался.

Известно, что в образе майора Тельхейма («Минна фон Бархельм», 1763) Лессинг запечатлел некоторые черты своего покойного друга, гуманного и благородного человека, убежденного противника завоевательной политики Фридриха II.

Наибольшей известностью из произведений Клейста, как при жизни поэта, так и позднее, пользовалась его описательная поэма «Весна» («Der Frühling», 1749) в гекзаметрах (с лишним неударным слогом в начале строки). Она написана под впечатлением знаменитой поэмы английского поэта Томсона «Времена года», которую Клейст знал в переводе Брокеса (1745). Как и у Томсона, стержневым композиционным приемом поэмы Клейста является тема прогулки поэта. Поэт наблюдает с горы, как весна одерживает победу над зимой. Затем дается описание цветущих полей, крестьян, занятых весенними работами. Описания природы сочетаются с размышлениями о жизни. Клейста, так же как Галлера в «Альпах», манит простая жизнь простых людей.

Однако руссоистской идиллии со счастливыми горцами или крестьянами у него нет. Этого Клейст на своей родине не видел. Работавшие крестьяне заставляют его вспомнить о постоянной угрозе войны и разорения, нависшей над мирными тружениками, и он обращается с воззванием

к князьям отказаться от завоеваний. «Вы, которым свободные народы (freigeschaffene Völker) доверили кормило правления, разве сквозь пламя и кровь вы ведете их к счастливой жизни?» Резко осуждает поэт воинственную политику немецких князей): «Неужели вам хочется иметь еще больше подданных?» И Клейст призывает князей перековать мечи в серпы, позаботиться о распространении знаний, мореплавания, торговли, о том, чтобы утереть слезы добродетельных людей, возвеличить мудрость в простой рубашке (Weisheit im Kittel).

К подобным темам Клейст возвращается постоянно, и это отнюдь не условные литературные мотивы, а выражение глубоко продуманной оценки действительности. Уже в раннем стихотворении «Жажда покоя» («Sehnsucht nach Ruhe»), написанном в 1744 г. во время Второй Силезской войны, Клейст глубоко скорбит о бедствиях населения, о гибели городов, о пылающих деревнях и посевах. Для него привычно высказывать презрение к «коронованным карликам», к «праздной черни в пурпурных одеяниях» (вельможам), к «черни на победных колесницах». В стихотворении «Господину ротмистру Адлеру» он называет князей, ведущих завоевательные войны, «палачами в коронах» (gekürnte Henker).

Для Клейста характерно и прославление тихих радостей, «простоты жизни» (рыбачья идиллия «Ирин»; «Irin», 1757), воспевание дружбы и т. п.

Но все же его политические воззрения не были стройной системой взглядов, и например, удачный для Пруссии ход военных действий в начале Семилетней войны побудил Клейста написать «Оду прусской армии» («Ode an die preussische Armee», 1757), в которой прославляется Фридрих II. Но это не помешало ему до конца сохранить свое острокритическое отношение к феодальному порядку. Так в «Похоронной песне» («Grablied», 1758), он обращается к умершему королю со словами: «Ты уже не увидишь, как тираны попирают своей пятой народы, рожденные свободными» и т. д.

Клейст не был по преимуществу политическим поэтом. Но он не закрывал глаза на «проклятые вопросы жизни». В этом он довольно решительно отличался от большинства «бременцев» и приближался к крупнейшему из немецких лирических поэтов середины века Клопштоку.

Сближает Клейста с Клопштоком и богатая метафоричность его поэтического языка. Она вызвала возмущение в рядах готтпедианцев и полное одобрение «швейцарцев». «Прожорливая война», «оскаливший зубы голод», «огненное море звезд», «непрерывный гром», «слова, подобные запаху роз», «обнимающиеся пальмы» и т. п. — все это было близко к эстетике «швейцарцев», зато готтпедианец Шёнайх нашел в поэме Клейста богатую поживу для своего сатирического «Словаря неологизмов».

РАМЛЕР

Представителем официальной патриотической поэзии в период правления Фридриха II и Фридриха Вильгельма II был Карл Вильгельм Рамлер (Karl Wilhelm Ramler, 1725—1798), преподаватель философии в Берлинском кадетском корпусе, с 1786 г. член Прусской академии наук. Рамлер — довольно видный участник берлинского кружка литераторов-просветителей. В вопросах религиозных он отличался известным свободомыслием, что, впрочем, отнюдь не мешало ему сочинять духовные кантаты. Певец прусских королей и всего «правлящего дома», Рамлер писал оды («Oden», 1768) на разные события Семилетней войны и других войн своего времени. В большинстве эти оды написаны торжественным стихом горяцевых «римских» од. В них в изобилии представлены античные божества. Отличаясь, как и его «Лирические стихи» («Lyrische Gedichte», 1772), технической завершенностью, довольно точным воспроизведением античной

метрики, стремлением к предельной ясности, языковой и метрической правильности, оды Рамлера страдают обычными пышными преувеличениями и сухой рассудочностью официального славословия. Рамлер переведил Горация, Катулла, Марциала, а также Сапфо и Анакреонта. Современниками Рамлер был признан большим авторитетом в области стихосложения,

УЦ

Наиболее даровитым поэтом среди анакреонтиков середины XVII в. был Иоганн Петер Уц (Johann Peter Uz, 1720—1796) из Ансбаха, сын золотых дел мастера, юрист и к концу жизни довольно видный прусский чиновник. Переводчик Псевдоанакреонта (вместе с Гетцом), он был среди своих соратников по «легкой поэзии» наиболее художественно требовательным и одновременно наименее педантичным в отношении следования канону. Так, например, он решительно вернулся к рифмованным стихам в самый разгар борьбы против рифмы. Стихи Уца печатаются с 1743 г. в журнале Швабе «Увеселения разума и остроумия» и позднее в «Бременских материалах». В 1749 г. выходит сборник Уца «Лирические стихотворения» («Lyrische Gedichte»). Уже ранние стихи Уца («Der Traum», «Der verlorene Amor») свидетельствуют о более богатом, в сравнении с Глеймом, поэтическом воображении, а также о значительно более тщательной работе над языком и стиховой формой. Отлично знакомый с французской традицией жанра и ориентируясь на нее, он порой довольно близко подходит к легкости и изяществу французских мастеров.

С самого начала в поэзии Уца проявляется тенденция к более серьезному и развитому обоснованию философии «тихой радости» в духе Горация и Гагедорна. К анакреонтике полностью относится только его раннее творчество 40-х годов. Уже стихотворение «Германия в беде» («Das bedrängte Deutschland», 1746) свидетельствует о том, что Уц задумывается над вопросами, выходящими из круга привычных тем «легкой поэзии». Начиная с 1751 г., наряду с анакреонтическими мотивами, в его поэзии прочное место занимают более серьезные размышления этического, патристического и даже философского порядка. Показательны для этого стремления к более высокому и серьезному идейному содержанию такие оды, как «Поэзия» («Die Dichtkunst», 1755), или «К радости» («An die Freude», 1756). Ода «Теодицея» («Theodicaea», 1755) — стихотворная парафраза учения Лейбница. Существенное значение имел отказ Уца от александрийского стиха и переход к более живым и гибким стиховым размерам в «поэзии мысли».

ГЕТЦ

Ближе, чем Уц, к анакреонтическому шаблону стоял его друг и участник перевода Псевдоанакреонта Иоганн Николаус Гётц (Johann Nicolaus Götz, 1721—1781) из Вормса, студент-богослов, губернёр, много странствовавший по Европе пастор «немецкого полка» (Royal allemand) французской армии. Ранняя лирика Гетца, его сборник «Стихотворные опыты уроженца Вормса» («Versuch eines Wormsers in Gedichten», 1745) свидетельствуют о серьезных задатках автора в области конкретной описательной поэзии. Гетц занял место на немецком Парнасе главным образом как переводчик античных поэтов — Сапфо, Горация, Тибулла, Катулла, а также итальянца Гварини французозов Шольё, Лафонтена, Вольтера, Грессе. Большой успех имел его перевод стихотворной антиклерикальной новеллы Грессе «Попугай» («Vert-Vert», 1734), изданный под названием «Paperle» (1752). Стихотворения Гетца, разбросанные по разным журналам и альманахам, были изданы после его смерти («Vermischte Gedichte», 1785). Среди них пользовался известностью его «Девичий остров» («Die Mädche-

ninsel»). Почтенный служитель лютеранской церкви и поэт высказал здесь желание поцарствовать на некоем чудесном острове, который богиня любви и красоты заселила бы одними только красивыми девицами.

И. Г. ЯКОБИ

Особое место в немецкой анакреонтике принадлежит Иоганну Георгу Якоби (Johann Georg Jacobi, 1740—1814) из Дюссельдорфа, старшему брату философа Фридриха Генриха Якоби. И. Г. Якоби, в молодости изучавший богословие, юриспруденцию, древние и новые языки, опубликовал в 1763 г. свой первый сборник «Поэтические опыты» («Poetische Versuche»). Встреча с Глеймом в 1766 г. произвела на Якоби сильное впечатление. В 1768 г. Якоби оставил профессуру в Галле, переселился к Глейму в Гальберштадт и стал одним из главных членов поэтического кружка, группировавшегося вокруг Глейма. В Гальберштадте Якоби оставался до 1774 г.

Поэзия Якоби представляет собой сентиментальный вариант анакреонтики. Это поэзия малых чувств, умилительных декоративных мотивов, почерпнутых из запаса рококо, поэзия целующихся голубков, танцующих амурчиков с золотыми крылышками, граций и прочих спутников богини любви, поэзия детски-невинных забав, далеких от прозы жизни и быта («Das Täubchen», «Der Kuß»). Якоби сознательно отвергает большие и сильные чувства, уходит в условный мир нежных символов. Он — поклонник изящно-грациозных поэтических миниатюр, «маленький поэт маленьких песен» («An die Karschin»). Поэт, по Якоби, благодетель человечества, своим сладким красноречием вносящий «умиротворение во все сердца, отвлекающий от горя и забот».

Поэзия Якоби, сочувственно принятая в кружке Глейма, вызывает иронические отклики в критике: у Герстенберга, Николаи и др. Якоби стремится теперь освободить свою поэзию от мифологических образов во вкусе рококо, изгоняет даже амура. Увлечение «Сентиментальным путешествием» Л. Стерна, в 1769 г. переведенным И. И. Воде, приходит на помощь этой перестройке. «Зимнее путешествие» («Winterreise», 1769) и «Летнее путешествие» («Sommerreise», 1770), написанные наполовину прозой, наполовину стихами, свидетельствуют, однако, об одностороннем чувствительном отношении к действительности. Юмора и элементов сатиры Стерна Якоби совсем не воспринимает. Герстенберг в «Письмах о литературных достопримечательностях» (т. III, 1770) советует читателям не портить себе впечатление от Стерна «бабыным причитанием» (altweibisches Gewinsel) его подражателя, который всегда и повсюду хочет казаться чувствительным. Отрицательно отзываясь об этой чувствительности и Гердер в «Критических лесах». Николаи и Лихтенберг также осуждают чувствительное пустословие Якоби.

Под влиянием Виланда, с которым Якоби в течение ряда лет был очень дружен, он развивает в своих произведениях культ «граций», носительниц красоты физической и нравственной. Так, в романе «Хармид и Теона» («Charmides und Theone», 1773) герои открывают школу для воспитания «граций». Подобные намерения Якоби пытался практически осуществить в журнале «Ирида» («Iris», 1774—1776), основанном им совместно с Гейнзе в Дюссельдорфе. Журнал ставил себе задачу содействовать «нравственному и эстетическому воспитанию прекрасного пола». Здесь, кстати сказать, было напечатано несколько стихотворений Гёте.

В 70-е годы Якоби испытал влияние народной песни, а также лирики Гете и написал несколько хороших стихотворений. Одно из них («Der Sommertag») Гете в старости принял за свое собственное произведение.

ВИНКЕЛЬМАН

Деятельность Иоганна Иоахима Винкельмана (Johann Joachim Winckelmann, 1717—1768) была непосредственно обращена к изобразительному искусству, однако значение его работ далеко выходит за рамки специальных вопросов истории и теории скульптуры, живописи, архитектуры. Идеи Винкельмана оказали воздействие на всю духовную культуру Германии и особенно на немецкую литературу второй половины XVIII и начала XIX в.¹

Винкельман был выдающимся мастером слова. Язык его сочинений произвел сильное впечатление на современников. Гердер не раз отмечал «пиндарическую» возвышенность его стиля при отсутствии выпренности (Schwulst): «Стиль его сочинений останется в почете, пока будет жив немецкий язык»². Гете писал о Винкельмане: «...в своих описаниях статуй... он сам выступает как поэт, и притом хороший, несомненный. Он видит глазами, схватывает умом неопишуемые произведения и все же чувствует непреодолимую потребность передать их словами и буквами... Он должен был сделаться поэтом независимо от того, думал ли он об этом, хотел ли этого или нет»³.

Языковым выразительным средствам Винкельмана посвящен ряд специальных работ⁴.

Винкельман поднял своими сочинениями новую волну буржуазного гуманизма с довольно сильной демократической окраской. В искусстве древней Эллады он открыл отражение давно утерянной «прекрасной человечности» и противопоставил ее как норму и идеал униженному, ущемленному человеку феодального (и буржуазного) общества. Придавая, вместе с другими просветителями, огромное значение воспитательной роли искусства, его заражающей функции, он призывал современных художников «подражать грекам», т. е. возродить в искусстве образ полноценного человека.

Учение Винкельмана — симптом значительных сдвигов общественно-го сознания, нарастаания протеста. Оно исходит из признания полного неблагополучия современной действительности. В этом смысле оно, несмотря на разительное отличие, представляет аналогию некоторым сторонам учения Ж. Ж. Руссо. Однако, с другой стороны, оно показательно

¹ Настоящая глава не ставит себе задачу обстоятельно осветить искусствоведческое значение работ Винкельмана.

² Herder. Sämtliche Werke. Herausgegeben von Bernhard Suphan. Bd. VIII. Berlin, 1877—1916, S. 439.

³ Статью Гете о Винкельмане (1805) цит. по кн.: Иоганн Иоахим Винкельман. Избранные произведения и письма. М.—Л., 1935, стр. 635—636; см. также: Гете. Собрание сочинений в 13 томах. т. X. М., 1936, стр. 566.

⁴ См. Н. Кюсх. J. J. Winckelmann. Sprache und Kunstwerk. Berlin, Akademie-Verlag, 1957.



Иоганн Иоахим Винкельман

для Германии середины XVIII в. с ее еще неразвитыми формами антифеодалного движения. Винкельман обходит вопрос о практической борьбе с общественным злом, ограничивается апелляцией к идеалу, к восхитанному средствами искусства.

Винкельман — участник коренного пересмотра тех взглядов на античное наследство, которые господствовали в период культурной гегемонии дворянства и получили выражение, например, во французском классицизме. В частности, превознесение эллинского искусства над римским эпохи императоров связано с акцентированием античной простоты нравов, глубины, искренности больших человеческих чувств, составляющих основу греческой литературы и изобразительного искусства. Здесь Винкельман имел предшественников и соратников и за пределами своего отечества (Шефтсбери и Т. Блэкуэл в Англии, Дидро и другие во Франции)⁵. Однако целостная концепция эллинской свободной человечности, отвечавшая запросам поднимающегося третьего сословия и обоснованная на широком материале истории древнего искусства, впервые создана Винкельманом, чем и объясняется международный успех его учения.

Винкельман вступил в литературу в середине 50-х годов, немногим позже Лессинга и Клопштока, всего десятилетием раньше Гердера. Многие разделяло этих писателей. Полемика с Винкельманом в «Лаокооне» Лессинга (1766) — крупное событие. Но в высокой оценке наследства античности, в борьбе с классицизмом дворянской ориентации, во вражде к феодальному порядку — они соратники. Лессинг писал вскоре после смерти Винкельмана: «Никто не может ценить этого писателя более высоко, чем я» (письмо И. А. Эберту, 18 октября 1768 г.). Фридриху Николаи Лессинг писал: «Я охотно подарил бы этому писателю несколько лет своей жизни» (письмо 5 июля 1768 г.).

Гердер — глашатай историзма и повышенного внимания к национальному своеобразию — возразил против провозглашения эллинского искусства образцом для всех времен и народов⁶. Однако ему была дорога демократическая концепция античности, и восторженных откликов на учение Винкельмана у него очень много. В статье «Памятник Иоганну Винкельману» («Denkmal Johann Winkelmanns», 1778) он писал об «Истории искусства древности» Винкельмана: «Я читал ее, по-юношески ощущая радость утра, как письмо невесты издалека, из угасшей счастливой эпохи, из страны благодатного климата»⁷.

Клопшток уже в 50-х годах идеализирует примитивно-мужественного «северянина». Расхождение с гармоническим эллином Винкельмана здесь очень велико. Однако оба, Винкельман и Клопшток, ищут в дали прошлого целостный идеал, обращение к которому помогло бы современному человеку освободиться от феодального угнетения. В обеих утопиях речь идет не о бегстве в прошлое, а о поисках пути к лучшему будущему⁸.

В условиях тогдашней Германии ни один из этих писателей не мог указать практический путь к изменению общества. Однако они разделяют уверенность в необходимости коренных изменений. Винкельман, Лессинг, Клопшток и Гердер — выразители «первых (больших) движений

⁵ Вопросу о предшественниках Винкельмана посвящена кн. G. Vauinesker. *Winkelmann in seinen Dresdener Schriften*. Berlin, 1933.

⁶ Об отношении Гердера к Винкельману см. вступ. ст. и комментарии В. М. Жирмунского к кн.: Иоганн Готфрид Гердер. *Избранные сочинения*. М.—Л., 1959, а также: Р. Гайм. Гердер, его жизнь и сочинения. Перев. с немецкого. М., 1888.

⁷ Herder. *Sämtliche Werke*. Bd. VIII, S. 441.

⁸ См. H. Stolpe. *Die Auffassung des jungen Herder vom Mittelalter*. Weimar, 1955, S. 357—358.

буржуазной мысли»⁹, и это резко выделяет их из рядов других немецких просветителей. Это уже новый этап Просвещения, преддверие расцвета немецкой литературы.

Идеи Винкельмана встретили глубокое сочувствие у такого передового мыслителя, как Георг Форстер¹⁰. Они сыграли существенную роль в формировании так называемого «веймарского классицизма» Гете и Шиллера (классицизма нового, третьесловного). В. Гумбольдт и Фр. Гельдерлин, молодой Гегель и ранний Фр. Шлегель — никто из них не прошел мимо учения Винкельмана¹¹. Античность, повятая в духе Винкельмана, во многом служила опорой немецким просветителям в 90-е годы и позднее, когда, после Французской революции, глшатая аристократической реакции провозгласили христианское средневековье золотой эпохой истории и объявили поход против просветительского «возвеличения человека» и «язычества».

Винкельман прошел трудный и необычный жизненный путь¹². Сын бедного сапожника-починщика из прусского города Стендаля, он терпел жестокую нужду не только в юности, но и много позднее. В латинской школе родного города подросток вел полунищенский образ жизни: приходилось с хором неимущих учеников бродить по улицам, распевая религиозные песни, собирать подачки. В берлинской «Кельяской гимназии» (1735—1736) он совмещал посещение классов с воспитанием детей директора, с репетиторством и т. д. В начале 50-х годов Винкельман, человек высокообразованный, выполняет сложную работу в библиотеке графа Бюнау, однако грошевые домашние уроки и даровые обеды по-прежнему играют роль в его бюджете.

В ранние годы зародилось у Винкельмана увлечение античной поэзией, сначала — римской, со времен берлинской гимназии — греческой. Стоит отметить, что уже Винкельман-школьник остро ощущает живописный элемент в поэмах Гомера, горит желанием увидеть античные изображения гомеровских богов и героев, однако удовлетворить эту мечту невозможно не только в Стендале, но и в Берлине. Юного Винкельмана окружает обстановка, крайне неблагоприятная для подготовки того, в чем он впоследствии увидит свое призвание. И все же именно от Гомера и Софокла Винкельман придет к Фидию.

Поэты языческой древности служат бедняку прибежищем от всех житейских невзгод. Они же помогают ему уберечься от порабощения церковной идеологией, напор которой силен и в родительской семье, и в школе. Религиозные сомнения рано пробудились в его сознании.

И все же из-за стипендии ему приходится, скрепя сердце, поступить на теологический факультет. В 1738—1740 гг. Винкельман — студент в Галле. Лекции он посещает неохотно, но зато прилежно занимается любимыми предметами в библиотеках университетского города. Разгоревшаяся в эти годы полемика богословов-пиелистов с действиями его живо интересует. Он часто посещает аудиторию Зигмунда Якоба Баумгартена, одного из основоположников рационалистического направления в лютеранском богословии, читает Попа и других английских деистов. Сохрани-

⁹ См. Мих. Лифшиц. Винкельман и три эпохи буржуазного мировоззрения.— Вступ. ст. к кн.: И. И. Винкельман. История искусства древности. М., 1933, стр. VIII.

¹⁰ См. Ю. Я. Мошкова. Георг Форстер. Немецкий просветитель и революционер. М., 1961, стр. 71, 133.

¹¹ См. Ch. Ephraim. Wandel des Griechentums im achtzehnten Jahrhundert. Bern — Leipzig, 1936; W. Rehm. Griechentum und Goethezeit. Leipzig, 1936.

¹² См. C. Justi. Winckelmann. Sein Leben, seine Werke und seine Zeitgenossen. Leipzig, Bd. I — 1866, Bd. II — 1872, (2-е издание в трех томах: Leipzig, 1899). См. также Ф. Мерино. Литературно-критические статьи, т. I. М.—Л., «Academia», 1934, стр. 491—508.

лись тетради Винкельмана с многочисленными выписками из сочинений материалиста Толанда и радикального критика Библии Вулстона. Его любимой книгой станет вскоре знаменитый «Исторический и критический словарь» (1695) французского скептика Пьера Бейля. Позднее и Монтень будет им причислен к числу его духовных учителей. Винкельман самостоятельно научился читать по-французски и по-английски, впоследствии в Дрездене, и по-итальянски. В Галле Винкельман слушал также курсы Александра Готлиба Баумгартена по логике, метафизике и древней философии. «Эстетика» Баумгартена (см. гл. II) написана много позднее.

Окончив теологический факультет, Винкельман и не думает добиваться места пастора. Он намерен изучить медицину, естественные науки и с этой целью поступает в Иенский университет. Через полгода он вынужден из-за недостатка средств покинуть Иену. Этот иенский эпизод очень показательен. Пусть в центре интересов Винкельмана всегда оставалась античность, параллельно изучению ее идут поиски широкого мировоззрения на просветительской основе. Науки о природе заняли в этих исканиях свое, хотя и скромное место. Только мыслитель с широким кругозором мог создать то, что впоследствии создал Винкельман.

В послеуниверситетские годы Винкельман прочно стоит на позициях деизма. Сохранились достоверные свидетельства о том, что он отвергал догмат о бессмертии души, но представления о «боге — первопричине» Винкельман преодолеть не сумел¹³.

С 1743 по 1748 г. Винкельман преподает в гимназии в Зеехаузене, близ Стендаля. Впоследствии он вспоминал об этих годах как о самой мрачной поре своей жизни. Попытки Винкельмана привить своим ученикам интерес к древним языкам и литературе натолкнулись на полное равнодушие. Вольнодумный педагог не поладил с местными церковниками и вскоре был переведен на преподавание в младший класс. Труд его оплачивался нищенски, и это заставляло его давать много частных уроков. Только урезая себя во всем, занимаясь по ночам любимыми предметами, ограничивая свой отдых несколькими часами дремоты в кресле, Винкельман сумел накопить за эти годы исключительные познания по античной филологии, прочитать ряд французских и английских сочинений по истории. Он поражал тех, кто тогда был с ним знаком, своим умением находить в прусском захолустье нужные книги. Для этого ему приходилось много странствовать пешком. В Зеехаузене здоровье Винкельмана было подорвано. Ему теперь стало ясно, что в Пруссии, с ее воинственным режимом, он всегда останется безвестным бедняком. Решив покинуть эту страну, он вступает в переговоры о переезде в Саксонию.

Впоследствии он не раз писал о Пруссии, как о стране «самого жестокого деспотизма и рабства, какие только можно себе представить»¹⁴. В годы Семилетней войны в письмах к друзьям из Рима он называл Фридриха II «опустошителем страны» (к Берендису, середина сентября 1757 г.), «живодером народов» (к Л. Устери, 15 января 1763 г.). Его оценка Пруссии явно перекликается с суждениями Лессинга, Клопштока и Гердера. В основном сочинении Винкельмана ярко проявится его враждебное отношение ко всякого рода деспотизму — светскому и церковному.

С конца 1748 г. Винкельман живет в Саксонии, в поместье графа Генриха фон Бюнау Нётниц, близ Дрездена, состоит на службе в библиотеке графа. Бюнау пишет «Историю империи», и Винкельман готовит для него подборный материал; делает выписки из старинных рукописей и книг, проверяет документацию. Материальное положение Винкельмана не улучшилось сколько-нибудь заметно, но богатейшее книгохранилище

¹³ См. C. Justi. Winckelmann..., Bd. I, S. 62—63 (издание 1-е).

¹⁴ C. Justi. Winckelmann..., Bd. I, S. 188.

графу, постоянно пополнявшееся новинками по всем областям знания, полное редких книг, открывает ему совершенно новые возможности. За шесть лет жизни в Нетнице Винкельман успел довольно досконально ознакомиться с этой библиотекой. В эти годы он особенно интересуется историческими работами Вольтера и Монтескье, а также «Духом законов» (1748) последнего¹⁵.

В Нетнице написана около 1755 г. статья Винкельмана «Мысли об устном изложении новой истории» («Gedanken über den mündlichen Vortrag der neueren Geschichte»; опубликована через много лет после смерти Винкельмана¹⁶). Здесь он предлагает, в духе своих французских учителей, перейти от истории монархов, от описания войн и политических интриг к поискам материальных и духовных факторов, которыми объясняется возникновение, рост, расцвет и упадок государств, наций, их культуры.

Из Нетнца Винкельман часто наезжает в Дрезден. Саксонская столица в то время — крупнейшее в Германии средоточие коллекций искусства: итальянской живописи эпохи Ренессанса, картин французских и голландских художников, архитектурных и скульптурных памятников во вкусе позднего барокко и т. д. Из Италии, с мест раскопок, прибыли античные статуи, но большинство их еще находилось в кладовых и было недоступно для обозрения.

В Дрездене состоялась решающая встреча Винкельмана с изобразительным искусством. Давнее тяготение к античности направило его выбор. Не колеблясь, он отдает предпочтение античному и ренессансному искусству перед барокко и рококо.

Существенную помощь на этом новом пути оказали Винкельману его дрезденские друзья — Адам Фридрих Эзер (Oeser, 1717—1798) и члены его кружка. Эзер был живописцем, графиком, скульптором, гравером, а главное — мыслящим художником и талантливым педагогом (позднее у него брал уроки рисования молодой студент Гете, всегда вспоминавший своего учителя с благодарностью). В кружке Эзера (Х. Л. Гагедорн, брат поэта, Ф. Д. Липперт и др.) с большим интересом относились к теоретическим вопросам, и здесь уже раздавался призыв вернуться к простым спокойным формам античных и ренессансных мастеров. Эзер помог Винкельману приобрести первоначальные навыки профессионального художественного восприятия картин и скульптурных произведений. Винкельман многим ему обязан и до самой смерти он поддерживал дружескую переписку с Эзером.

Однако ученик вскоре перерос своих учителей. То, что для Эзера и его круга в основном оставалось только вопросом вкусовой ориентации, получило у Винкельмана мировоззренческую глубину, было осмыслено в свете критического понимания современного общества, ущемляющего естественные возможности человека. Винкельмановские описания античных статуй (итальянский период) явились для наиболее чутких его современников таким откровением, которые и не снились дрезденским наставникам Винкельмана.

В Дрездене у Винкельмана родилось горячее желание посетить Италию, страну международного паломничества художников. По всей Италии в то время шли раскопки и наряду с римскими древностями чуть ли не ежедневно, особенно на юге, извлекались из земли греческие антики. О поездке в Грецию нечего было и думать. В середине XVIII в. Греция

¹⁵ В 1745—1746 гг. в «Mercure de France» публиковались отрывки из будущего «Опыта о нравах и духе народов» Вольтера. В 1751 г. вышла первая редакция «Века Людовика XIV».

¹⁶ Johann Winckelmanns Sämtliche Werke. Herausgegeben von Joseph Eiselein. Bd. I—XII. Donaueschingen, 1825—1829. Bd. XI.

очень редко посещалась путешественниками из-за «порядков», насажденных там турками. Поклонники Эллады довольствовались Италией, считалось, что пейзаж и климат юга этой страны мало чем отличается от греческих. Так, Гете в Сицилии почувствовал себя на родине автора «Одиссеи» и писал свою «Навсикаю» (1787).

Однако для бедняка Винкельмана и поездка в Италию долгое время оставалась несбыточной мечтой. Помощь пришла с неожиданной стороны и была основана на тонком расчете. Палский нунций при Дрезденском дворе, кардинал и граф Альберико Аркинто (с 1697 г. саксонские государи были польскими королями и исповедовали католичество), посещая знаменитую библиотеку в Неттине, обратил внимание на незаурядные познания Винкельмана во всем, что имело отношение к античности, особенно к древней Элладе. Аркинто был связан с римскими аристократическими кружками любителей древностей, знал о пробудившемся среди них интересе к Элладе и о том, насколько его друзьям в Риме не хватало осведомленности в этой области. Послать к ним в качестве консультанта своего нового знакомого и одновременно угодить папе, обратив в католичество еще одного из этих упрямых «саксонцев», — таков был план Аркинто. Аркинто и духовник курфюрста иезуит патер Раух обещали Винкельману выхлопотать для него курфюршескую стипендию на два года для поездки в Рим. Условием они поставили переход в католичество.

Вольнодумного поклонника Эллады мало волновали конфессиональные вопросы. После некоторых колебаний он решил «что из любви к науке можно пренебречь рядом театральных фиглярств» (письмо к Берендицу, 6 января 1753). В 1754 г. Винкельман принимает католичество, покидает графа Бюнау и, прожив около года в Дрездене у Эзера, в 1755 г. уезжает в Италию, снабженный стипендией и рекомендательными письмами.

В том же году, еще до отъезда Винкельмана, выходит из печати его первая работа «Мысли по поводу подражания греческим произведениям в живописи и скульптуре» («Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst»). Первая работа Винкельмана и появившиеся вслед за нею две статьи уже содержат основные положения его концепции.

После нескончаемых мытарств в своем отечестве Винкельман встретил в Риме хороший прием. В Пруссии и даже в Саксонии его никто не хотел замечать. В Риме обширные познания Винкельмана пригодились очень кстати, поскольку увлечение искусством и особенно древностями считалось хорошим тоном в аристократическом обществе этого города художников. К тому же в качестве новообращенного, да еще «крестника» влиятельного Аркинто, Винкельман пользовался расположением высшего духовенства, не исключая и самого папы. Для Винкельмана Италия — это прежде всего огромная лаборатория изучения античности. Здесь он встретил множество сочувствующих и единомышленников, среди которых следует отметить известного саксонского художника Антона Рафаэля Менгса (Mengs, 1728—1779). Менгс горячий поклонник классической живописи, надолго стал близким другом Винкельмана. Европейская слава Менгса немало содействовала распространению идей Винкельмана в художественных кругах Германии, Франции и Англии.

Пребывание в Италии затянулось. Винкельман остался в Риме и после того, как была исчерпана сумма, отпущенная курфюрстом на его путешествие. Он живет у видных прелатов — любителей искусства в качестве их секретаря, или библиотекаря, или просто как почетный гость. В 1759 г. он поселился у кардинала Александра Альбани, строителя знаменитой виллы, украшенной богатейшим собранием античных статуй. У Винкельмана много свободного времени для работы, для поездок в Неаполь, к

местам раскопок. В 1759 г. появляется знаменитое описание Бельведерского торса. В 1760 г. — описание античных резных камней коллекции барона Стопа. Эта работа доставила ему славу выдающегося археолога.

В 1764 г. выходит в свет главный труд Винкельмана «История искусства древности» («Geschichte der Kunst des Altertums») — плод восьмилетней упорной работы. Отныне Винкельман широко признан. Римский папа дает ему титул «президента древностей», закрепляющий завоеванный Винкельманом авторитет величайшего знатока античного искусства. С этим званием сопряжена, однако, весьма тягостная для Винкельмана обязанность служить проводником по римским древностям для сиятельных туристов. В середине 60-х годов сын сапожника и бывший заходустный педагог, Винкельман, признан и обласкан императорскими сановниками. Его настойчиво приглашают в Вену и в Берлин.

Весной 1768 г. жизнь Винкельмана неожиданно оборвалась. Выехав из Италии на родину, с намерением провести там год, Винкельман, доехав до Вены, решил вернуться в Рим, вероятно, для того, чтобы затем сопровождать барона Ридезеля в Грецию. На обратном пути, в Триесте, он был зверски убит с целью грабежа случайным дорожным знакомцем.

Уже в первой работе Винкельмана («Мысли по поводу подражания») сформулировано одно из основных положений его учения: «Общей и самой главной отличительной чертой греческих шедевров является... благородная простота и спокойное величие как в позе, так и в выражении. Подобно тому как морская глубина вечно спокойна, как бы ни бушевала поверхность, так и выражение в греческих фигурах обнаруживает, несмотря на все страсти, великую и уравновешенную душу» (стр. 107) ¹⁷.

Ближайшим образом эта декларация направлена против всей эстетической системы позднего барокко, и конкретно — против популярного в то время скульптора «губителя искусств» — Бернини. В то же время и ней отражена своеобразная проекция просветительских чаяний в далекое прошлое, мечта о свободном, неприниженном человеке, полном сознания своего достоинства.

«Единственный путь для нас сделаться великими и, если возможно, даже неподражаемыми — это подражать древним» (стр. 86). Этот знаменитый призыв не должен толковаться слишком буквально. Винкельман очень высоко ценит картины Рафаэля и в частности «Сикстинскую мадонну». В произведениях этого художника он тоже находит «благородную простоту и спокойное величие», то «отменное величие», которого Рафаэль достиг путем «подражания древним» (стр. 110—111). Очевидно, что «подражание» понимается здесь широко и означает прежде всего верность эллинскому принципу изображения возвышенной и спокойной человеческой природы. Такое подражание не означает ни отказа от оригинального творчества, ни отрыва художника от своей эпохи. В работе «Напоминание о том, как созерцать произведения искусства» («Erinnerung über Betrachtung der Werke der Kunst, 1759») Винкельман различает подражание, в котором участвует разум художника, от слепого копирования: «В итоге подражания, если оно проводится разумно, может получиться нечто другое и оригинальное» (стр. 193).

Подражать древним художникам — значит средствами искусства поддерживать в сознании современных людей доверие к высоким и непреходящим ценностям. Сейчас нет «счастливых обстоятельств», которыми объясняется расцвет жизни и искусства в древних Афинах или во Фло-

¹⁷ Цитаты, кроме специально оговоренных случаев, даются по кн.: Иоганн Поахим Винкельман. Избранные произведения и письма. Пер. А. А. Алябдиной. М. — Л., 1935.

ренции. Винкельман, очевидно, не ожидает близкой смены «несчастливых» обстоятельств «счастливыми». Он не призывает к непосредственному наступлению на существующий порядок, но предостерегает от подчинения ему, от утери высокой человечности, так ярко представленной в древней Элладе. Призыв подражать древним был бы лишен смысла, если бы в глубине сознания Винкельмана не таилось убеждение, что как ни длительны «несчастливые обстоятельства», они не вечны.

Учение Винкельмана исходит из признания глубокого неблагополучия современного общества, но оно несет в себе зерно животворного оптимизма. Читая Винкельмана, Гердер ощущает «радость утра» (см. выше, стр. 108). Гете очень точно выразил впечатление современников, когда сказал о Винкельмане, что он «провел всю жизнь в том, что искал превосходные и достойные качества в человеке и в том искусстве, которое преимущественно занимается человеком» (стр. 600—601).

Винкельман — и это имеет принципиальное значение — уже не ищет «превосходных и достойных качеств человека» на верхах общества. При наличии «счастливых обстоятельств», как в древних Афинах или во Флоренции времен Рафаэля, любой человек способен развить в себе «великую и твердую душу». В большей или меньшей степени этой способностью определяется облик целых народов. Новое направление поисков высокой человечности более всего отличает классицизм Винкельмана от традиции, идущей из Франции XVII в.

Как в первой работе, так и в последующих Винкельман исходит из уверенности, что греческие скульпторы и живописцы имели перед глазами человеческий материал более прекрасный, физически и духовно, чем художники современные. Вместе с тем греки отнюдь не довольствовались копированием природы, но стремились выразить идеальную красоту, озаренную разумом (стр. 88). «Возможность частых наблюдений человеческого тела побудила греческих художников к тому, что они в дальнейшем начали составлять определенные общие понятия о красоте как отдельных частей, так и общих пропорций тел, которые должны были стать выше природы» (стр. 94). Из сочетания прекрасной природы с идеализирующей деятельностью разума художника проистекает совершенное искусство греков и, «подражая» грекам, современные мастера должны держаться того и другого. Подчеркивая это двойное преимущество греков, Винкельман выдвигает один из наиболее спорных своих тезисов — о преимуществе подражания древним перед подражанием природе (стр. 101).

Под «счастливыми обстоятельствами» древней Эллады Винкельман, поклонник Монтескье и Вольтера, понимает сочетание разнородных явлений. Он придает большое значение мягкому, умеренному климату, достигнутому афинянами благосостоянию, разумному государственному устройству, развитию публичной жизни в Афинах, языческой жизнерадостности их религиозных воззрений. Все это для Винкельмана имеет примерно одинаковое значение. Разумеется, он еще не задумывается над вопросом об основополагающем факторе исторического движения.

Стоит обратить внимание на то, что в работах дрезденского периода — «Мыслях», «Пояснении к мыслям о подражании греческим произведениям», Винкельман еще избегает говорить о политической свободе как условии процветания искусства. Только в одном месте, там, где он говорит о плачевном положении современной Греции под властью турок, можно понять, что в древности афиняне не знали политического гнета («Пояснение», стр. 146). Большего не мог себе позволить начинающий литератор в Саксонии. В «Истории искусства древности», написанной в Италии, Винкельман заговорит о политической свободе в полный голос. И если Винкельман в своих письмах из Италии идеализирует эту страну

называя ее страной свободы, то это одностороннее и ошибочное суждение следует в большей степени отнести за счет открывшейся просветителю возможности гораздо свободнее высказываться на политические темы (не касаясь однако итальянских порядков), чем это было мыслимо на родине Винкельмана.

В Риме, насыщенном античными памятниками (Гердер говорит о лесе из 70 000 статуй и бюстов), перед Винкельманом открылось бесконечное поле исследований. Только здесь он мог наблюдать, сравнивать, сопоставлять, различать стили, манеры, группировать их хронологически и т. д. Только в Риме мог быть задуман и осуществлен смелый замысел написания «Истории искусства древности».

К первым работам, написанным в Риме, принадлежат описания статуй в Бельведере и среди них знаменитого торса — «самого совершенного в древней скульптуре». «Недостаточно сказать, что то или иное прекрасно, необходимо также знать, почему оно прекрасно. Этому не знают римские знатоки древности... и весьма немногие художники достигли понимания благородства и величия в творчестве древних» (стр. 179—180). В описании Бельведерского торса (1759) лишенного головы, обеих рук и ног, у Винкельмана сочетается редкостная способность зрительного восприятия и передачи средствами языка всех деталей физического облика (мощности очертаний тела и его легкости и гибкости, сложной игры мускулов) со своеобразной реконструкцией духовного облика, запечатленного человека. Винкельман предлагает учиться на этом торсе понимать, что «творческая рука мастера способна одухотворять материю», «что сила мысли могла быть выражена еще в другой части тела, кроме головы» (стр. 184). Считая Бельведерский торс изображением Геркулеса при переходе его в бессмертие, т. е. при превращении из человека в божество, как о том повествуют греческие поэты, Винкельман вычисляет по отдельным телесным признакам замысел скульптора, всю историю подвигов Геркулеса. Плечи, точнее их остатки, заставляют вспоминать, что «на их просторной мощи...» покоилась вся тяжесть небесной сферы. Грудь с великолепно поднимающейся округлостью свода — «такова должна была быть грудь, на которой были раздавлены гигант Антей и трехтелый Герпюи...» (стр. 182). «Неведомая сила искусства приводит мысль через все подвиги его силы к совершенству его души... Созданный им (скульптором) образ героя не дает места никаким мыслям о насилии и распущенной любви. В тихом покое тела проявляется серьезный, великий муж, который из любви к справедливости, подвергая себя величайшим невзгодам, даровал странам безопасность и обитателям мир» (стр. 184—185).

Искусствоведы наших дней, естественно, признают многие утверждения Винкельмана рискованными. Они поправляют его: Бельведерский торс изображает не Геркулеса, а сплена Марсия, наставника юного Олимпа (впрочем, и это не считается вполне достоверным). В самом деле, в толковании Бельведерского торса к голосу исследователя присоединяется голос поэта. Не следует забывать также, что Винкельман писал в младенческую пору науки об искусстве. И все же смелая попытка целостного истолкования произведения, попытка через внешние черты раскрыть внутренний облик героя и идею скульптора, несомненно заслуживает признания и является шагом вперед в науке. То же можно отнести к описанию Бельведерского Аполлона. Во всей фигуре Винкельман отмечает соединение силы зрелого возраста с нежными формами юности. Это не образ любимца Венеры, взлелеянного ею на розах, а благородного юноши, рожденного для великих дел. «Поэтому Аполлон и был прекраснейшим из богов» (История, стр. 138)¹⁸.

¹⁸ Цит. по кн.: И. И. Винкельман. История искусства древности. Л., 1933.

В основу «Истории искусства древности» положен новый принцип изучения предмета. Винкельман пишет не историю художников, а пытается представить в развитии «внутреннее существо искусства». Не биографии отдельных деятелей и не индивидуальный стиль скульпторов и живописцев привлекают в основном его внимание, а общие черты, характерные для отдельных этапов: древнейший период, рост, расцвет и упадок искусства по отдельным странам древности. Он уделяет главное внимание греческому искусству, считая, что «истинное» искусство достигнуто было в Элладе, и именно достижениями эллинов следует руководствоваться в суждении и творческой практике, тогда как «изучение искусства египтян, этрусков и других народов только расширяет кругозор» («История», предисловие автора и глава IV, отдел 1).

Истинное искусство — выражение красоты в ее телесном облике. Попытки Винкельмана определить, по его собственному признанию, «неопределимое понятие» красоты в конечном счете приводят к формулировкам очень близким по смыслу и духу к уже знакомому нам тезису «благородная простота и спокойное величие в позе и выражении», к понятию целостного образа, единства физического и духовного совершенства, идеи и ее зримого воплощения. Обобщающему методу изображения оказано у Винкельмана явное предпочтение перед изображением индивидуальной красоты, спокойному величию — перед страстями. Хотя известная доза выразительности и присутствовала в произведениях греческих художников, но красота сохраняла преобладающее значение, подобно клавишному в оркестре («История», стр. 157). В стремлении к красоте наблюдение природы дополнялось идеализирующей деятельностью разума художника.

Книга Винкельмана — это история движения греческого искусства к «совершенной красоте» и упадку этого движения. Отдельные периоды намечены очень суммарно, и Винкельман только бегло останавливается на общественных причинах, обусловивших подъем или упадок на данном этапе. Последнее объясняется недостатком исторических познаний. Но вступительная глава книги не оставляет сомнений в том, что Винкельман рассматривает историю искусства в связи с развитием общества. О том же говорят вступительные отделы основной, четвертой главы: «О влиянии климата», «О государственном устройстве греков», и многие другие рассыпанные по книге заявления. Таким образом, невзирая на недостаточность последовательное раскрытие связей отдельных фаз процесса с изменениями, происходящими в обществе, и несмотря на устарелость ряда утверждений, его труд может с полным основанием рассматриваться как первая и для своего времени очень прогрессивная научная работа по истории древнего, точнее, древнегреческого искусства.

Разумеется, и в этой книге Винкельман широко привлекает фактор климата, природы данной страны. «В Греции природа придавала своим жителям высокую степень совершенства» (стр. 121). Как ни односторонне рассматривает здесь Винкельман большой и сложный вопрос, все же в его время это звучало вызовом господствующей религиозной идеологии: не бог, а природа. И объективно, хотел ли этого Винкельман или не хотел, фактор политический, едва намеченный в его ранних сочинениях, приобретает здесь первенствующее значение. Расцвет искусства возможен только как отражение высокого уровня жизни всего народа, в условиях развитой гражданской свободы, публичной жизни, участия всего народа в обсуждении и решении гражданских дел. В своих размышлениях о гражданской свободе Винкельман сближается с Руссо, с его идеей народа-суверена. Таким народом он считает афинян эпохи расцвета, и поэтому они запечатлели в своем искусстве образы подлинно возвышенной человечности.

Существенное условие процветания искусства — общественное признание роли и достоинства художников, отсутствие стеснений их творческой деятельности. В Афинах художники не зависели от приговора какого-нибудь гордеца или случайного критика. «Произведения искусства оценивались и награждались мудрейшими из народа в общих собраниях всех греков» (стр. 124). «Так как произведения искусства были посвящены только богам или предназначались для самого святого или полезного отечеству..., то художнику не приходилось разменивать свой талант на мелочи или безделушки и спускаться до местной ограниченности или вкуса какого-нибудь собственика» (стр. 124—125). И Винкельман подчеркивает, что греки относились с уважением ко

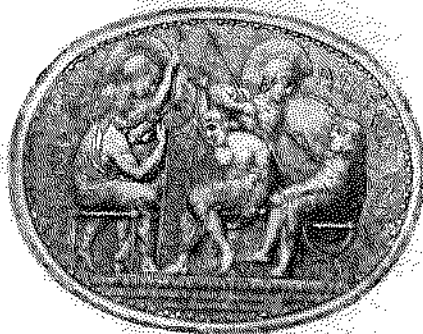
всем выдающимся произведениям всякого искусства и труда. Об этом свидетельствует то, что до нашего времени сохранились имена лучших ремесленников, строителя водопровода на Самосе, плотника, сделавшего самый большой корабль, искусных ткачей и т. д. (стр. 125).

Но свобода — «восприимница» не только искусства. Археолог и искусствовед Винкельман смело поднимается над областью своих специальных интересов до большой обобщенной «теории свободы» как основания благополучия, процветания и могущества страны. Он ссылается на Геродота, который «доказывает, что свобода была единственным основанием могущества и величия Афин; пока Афинам приходилось признавать над собой властителей, они не могли стать во главе соседей» (стр. 123). «Из свободы вырос, подобно благородной ветви из здорового ствола, образ мыслей греков. Подобно тому, как мысль привыкшего думать человека возвышается больше в чистом поле, или в открытой галерее, или на вершине здания, чем в низкой комнате или узком месте, так и образ мыслей свободных греков должен был отличаться от понятий подчиненных народов» (стр. 123). В другом месте книги Винкельман указывает, что с установлением демократического правления, в котором участвовал весь народ, дух каждого отдельного гражданина возвысился, а город поднялся над всеми греками» (стр. 32).

Высокую человечность эллинов Винкельман понимает как полное и всестороннее развитие всех естественных и здоровых задатков и способностей, которые заложены в человеке природой. Это возможно только в условиях свободной народной жизни. «Ум их, поддерживаемый бодростью тела, развивал всю полноту своей силы» (стр. 123). Существенным признаком

Geschichte der Kunst des Alterthums.

Erster Theil.



Die Kunst, Sprache und Schrift der Alten, dargestellt durch Kupfer.

Berlin, 1764.

In der Holländischen Buchhandlung.

Титульный лист первого издания книги Винкельмана
«История искусства древности».

древнего эллина является то, что все способности достигли у них гораздо более высокого развития, чем у современных людей. Греческие статуи донесли до нас образ человека, который сознает свое достоинство, он не знает рабской приниженности. Участвуя в управлении государством, он ощущает себя гражданином, чувствует себя ответственным за дело всего народа, и это предохраняет от индивидуализма, от одностороннего развития какой-нибудь одной склонности или страсти. Отсюда духовно-телесная гармония эллина, отраженная в искусстве.

Существенной чертой эллина является жизнерадостный, обращенный к всеобщему миру строй чувств. Таким образом, уже у Винкельмана можно найти зачатки противопоставления жизнерадостного язычника и аскета-христианина, «эллина» и «назарейнина», как впоследствии станет говорить Генрих Гейне. Симплатии Винкельмана на стороне сенсуалиста-эллина, но этот сенсуализм, по мысли Винкельмана, был пронизан разумным идейным началом, облагорожен духовностью.

Сравнительно низкий уровень искусств в древнем Египте (Винкельман мало знаком с искусством Египта), Финикии, Персии Винкельман объясняет монархическим правлением, отсутствием политической свободы, широким распространением мрачных верований и суеверий, властью жрецов. В Египте искусство могло воспринять не много пользы из гражданской жизни. «Египтяне хотели пметь строгие законы и совсем не могли жить без царей».

По мнению автора книги, у древних этрусков искусство стояло значительно выше, чем у только что перечисленных народов. «Этруски пользовались свободой под управлением своих царей, которые избирались двенадцатью сословиями. Если по сравнению с афинским искусство этрусков все же было неполноценным, то это объясняется их склонностью к меланхолии, доверием народа к волшебству и прорицательству, суеверием и жречеством» (стр. 77).

Упадок греческого искусства Винкельман ставит в прямую связь с утерей городами-республиками своей независимости, с упадком гражданской жизни. Особенно пострадало искусство, когда художники были призваны Селевкидами в Азию, Птолемеем в Египет. Придворную жизнь греческих художников и поэтов у Селевкидов и Птолемеев Винкельман признает одной из главных причин упадка греческого искусства («История», стр. 331, 333—334).

Классицистическая эстетика Винкельмана с ее идеалом прекрасного искусства прочно опирается на продуманную теорию гражданской свободы. Сочетание духовной и физической красоты с возвышенным гражданским образом мысли — этот выдвинутый Винкельманом идеал определяет историческое место его учения. Эллин, в котором благодаря гражданской свободе гармонически сочетаются возможность развития всех природных задатков с прочным сознанием своей ответственности перед отечеством, это образ бесконечно более глубокий, чем всего лишь «разумные афиняне» Готшеда («Спыт критической поэтики для немцев») или суровый республиканец Катон, у которого долг подавляет все остальные чувства («Умиряющий Катон» Готшеда).

В условиях Германии, с ее не сформировавшимся еще антифеодальным движением, идеал развитой здоровой человечности на эллинский лад казался более приемлемым, чем республиканский пафос римской ориентации. И все же Лессинг создал образ Одоардо, Шиллер — образ Веррины и отчасти Карла Моора скорее по римскому, чем по греческому образцу. Но это было в 70-х и 80-х годах, в период краткого подъема антифеодального движения. В целом же состоянием общества в Германии обусловлено то, что в немецком классицизме большее значение имеет идеал развития гуманной личности, чем тема политической борьбы.

Нельзя не обратить внимание на разительное противоречие в сознании Винкельмана. Рисуя свой идеал свободного гражданина и патриота древней Эллады, он не находит никаких поводов и возможностей искать осуществления этого идеала в «несчастливых условиях» своего отечества. Государственный строй Германии слишком безнадобен. Винкельман не касается его в своих сочинениях. Тут он чувствует свое бессилие.

Учение Винкельмана сродни утопии. Разумеется, в нарисованную им картину греческого полиса времен расцвета вошли и существенные реальные черты. И все же созданный им образ Эллады порожден не столько спокойным умом ученого, сколько сугубо пристрастной мечтой передового человека, который ненавидит и презирает существующий порядок и мучительно ищет выхода. Реальные черты Эллады подверглись у него отбору, были бессознательно подчинены идеальному заданию. Винкельман, обладавший исключительной начитанностью в греческих поэтах, обходит рабовладение, разумеется, не потому, что он о нем не знает, а потому, что, остановившись на этой неотъемлемой стороне античного мира, он этим очень существенно снизил бы нарисованный им образ «счастливой» страны, и это ослабило бы заражающее действие его картины. Он проходит мимо темных сторон государственного строя Афин, представляет этот строй безоговорочно демократическим. Спарта и некоторые другие греческие государства, хотя и обрисованы не столь светлыми тонами, как Афины, все же приближены к той же норме. Словом, Эллада Винкельмана в большей мере отвечает общественным чаяниям передовых идеологов третьего сословия XVIII в., их потребности в конкретном образном выражении идеала — мечты о естественном обществе, построенном на разумной основе, обществе демократическом и гуманном. Этот идеал нашел в «Истории искусства древности» конкретное и яркое воплощение, согретое огнем настоящей любви и подлинного благородного энтузиазма. И здесь, конечно, сказывается глубокая и органическая связь Винкельмана с запросами передовых людей его времени, хотя Винкельман и не способен указать прямой путь к воссозданию «счастливых обстоятельств». Современники Винкельмана, конечно, ощущали эту связь с современностью гораздо полнее, чем читатели более позднего времени. Читатель из третьего сословия не мог в то время не уловить острой злободневности рассказа об уважении афинян к всякому искусному ремесленнику, о почетном положении мастеров искусства, которые приравнивались к мудрецам и не зависели ни от какого богача.

Подобно Руссо, Винкельман осуждает цивилизацию в ее современном виде. Ей противопоставлен идеал простоты всенародной жизни эллинов, но, в отличие от Руссо, здоровая простота и естественность мыслятся Винкельманом не в примитивном, едва вышедшем из первобытности состоянии, а в высокой материальной и духовной культуре афинского расцвета. Этим объясняется, что французские и немецкие руссоисты (например, деятели «Бури и натиска»), преодолевая культурно-исторический парадокс Руссо, легко становились поклонниками Винкельмана.

Учение Винкельмана явилось существенным обогащением той линии просветительской литературы, которая занималась поисками и утверждением положительных идеалов и положительного героя еще в то время, когда феодальный строй не казался поколебленным. В дальнейшем родстве с этим учением стоит дидактика «серьезной» комедии, семейного романа, бытовой драмы, выдвигающей образцового героя. Но Винкельман отходит от быта к высоким образам своей античной утопии. Ему претят будничные образы бытовой литературы, он старается создать героическое направление в искусстве, опираясь на античное наследие. Такая попытка вполне правомерна. Винкельман пишет в те годы, когда и другие писатели видели ближайшую задачу воспитательного воздействия в том, чтобы пробудить

в задавленном народе заглушенные под гнетом высокие чувства, сознание своего достоинства, способность подняться над узкими, корыстными, ближайшими частными интересами. Гете в 1774 г. сказал об этом в эпитафии к драме «Гец фон Берлихинген», нечто подобное находим у Шубарта во вступлении к рассказу «К истории человеческого сердца» (1775).

Речь идет еще об общей способности возвышенно думать и чувствовать, пока без прямого призыва к наступлению. Учитывая тогдашнее состояние общества, можно понять призывы Винкельмана к эллинской возвышенной гармонии. Она не так абстрактна, как это кажется на первый взгляд. И все же учение было односторонним, уводило в сторону от решения задачи конкретно охватить в искусстве реальную современную жизнь, начальные проявления борьбы людей третьего сословия, текущие проблемы национального развития. Идеальные образы людей эллинской древности не без основания казались слишком бесстрастными, мало деятельными, слишком спокойными. Вот почему Лессинг в «Лаокооне» так горячо восстает против «благородной простоты и спокойного величия» как общего закона искусства. Не без основания и Дидро, высоко ценивший Винкельмана, указывает на опасность перевеса античного идеала над изучением природы и на опасность подмены действительности идеалом (Д. Дидро. «Салон», 1765).

И все же немецкая литература и искусство особенно остро нуждались в гуманистической героике, стоявшей над жанризмом, особенно остро потому, что в немецкой действительности трудно было обнаружить героический материал. Убожество немецкой жизни придавало особое значение попыткам писателей напомнить об истинном достоинстве человека, хотя бы и на примерах далекого прошлого. Если Гете, начиная с «Театрального призывания Вильгельма Мейстера» (1776—1785), ранней редакции «Ифигении в Тавриде» (1779), постоянно стремится показывать возвышенные образы людей (Das Gute, das Edle, das Schöne), не забывая и об отрицательных явлениях общественной жизни, то, независимо от костюма, античного или неантичного, он выступает как соратник Винкельмана. То же и Лессинг в своем «Натане Мудром» (1779). И если позднее, уже в XIX в., классицисты совсем перестанут оглядываться на гражданские добродетели, то Винкельман не несет за это ответственности.

ЛЕССИНГ*

Бывают такие времена в исторической жизни, когда не только творчество писателя, но и личная его жизнь, его образ действий становится общественным подвигом. Пример тому жизнь Лессинга.

На первый взгляд в его биографии нет ничего драматического: он никогда не бросал вызова княжеским властям, жил добропорядочно и мирно. И все же он, пожалуй, единственный немецкий писатель XVIII в., который прожил свою жизнь как свободный человек. Чернышевский, по духовному сродству любивший Лессинга, как никто (недаром Энгельс называл Чернышевского, наряду с Добролюбовым, «социалистическим Лессингом»¹), великолепно объяснил, почему характер и жизнь Лессинга уже сами по себе были вызовом существующему порядку вещей. «В Лессинге жил иной дух, нисколько не подходивший под норму немецких отношений того времени, и это чувствовалось всеми, с кем он имел дело...» «В Брауншвейге никто не предполагал, чтобы Лессинг думал что-нибудь особенное о порядке дел, существовавшем в Германии его времени. Но все инстинктивно чувствовали, что Лессинг как человек не приходится к этому порядку, против которого он, по-видимому, ничего не имеет даже в мысли, не только не восстает на деле. Никто не мог указать, почему бы он не годился для придворной жизни в Брауншвейге или каком бы то ни было другом немецком владении: он соблюдал обычный этикет, он соблюдал обычаи обращения, какие господствовали относительно каждого ранга; он одобрял, по-видимому, все, что мог одобрять каждый благообразный человек, он меньше, нежели кто-нибудь, говорил о злоупотреблениях и недостатках, — и однако же все чувствовали, что он вообще не подходит к той сфере, в которой живет так мирно, которою, по-видимому, доволен точно так же, как и все. Потому-то, при всем своем расположении к Лессингу, принц Фердинанд и не мог ничего сделать для Лессинга»². В справедливости этих слов убеждает даже самый краткий взгляд на жизнь Лессинга.

Готхольд Эфраим Лессинг (Gothold Ephraim Lessing, 22 января 1729 г. — 15 февраля 1781 г.) родился в местечке Каменец в Саксонии, в семье бедного пастора. Родители Лессинга были люди патриархальных нравов и узкого морального кругозора. Они ужасались каждому смелому поступку своего сына и порядком портили ему жизнь своими наставлениями. Они любили его нежно, но неумно; дали ему хорошее образование

* Глава «Лессинг» написана в 1938 г. Владимиром Романовичем Грибом (1908--1940). В нее внесены незначительные редакционные исправления. — *Ред.*

¹ Ф. Энгельс. Эмигрантская литература. — К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 18, стр. 522.

² Н. Г. Чернышевский. Лессинг, его время, его жизнь и деятельность. — Полное собрание сочинений, т. IV, М., 1948, стр. 189, 191—192.

в надежде, что из него выйдет пастор или профессор, но непослушный сын горько обманул их ожидания.

Равно пробудилось в Лессинге отвращение к аккуратному, чиновничьему существованию. Поступив в 1746 г. в Лейпцигский университет, он ищет не спокойной карьеры, и даже не учености, а духовной свободы, полной жизни. Тогдашняя мертвая, буквоедская наука отвращает его, он не хочет стать профессиональным педантом. «Я понял, что книги делают меня ученым, но никак не сделают меня человеком», — пишет он матери. Он дружит с кочующими актерами, беспечными студентами, начинающей литературной братией. Восемнадцатилетний юноша, пылкий и жизнерадостный, всей душой отдается этой пестрой и беспорядочной жизни, делается своим человеком в известной тогда театральной труппе Каролины Нейбер, становится другом талантливому неудачнику Миллиуса, литературного поденщика, забулдыги, чудака, оскорблявшего чинное общество своими язвительными шутками и нарочитым цинизмом. Лессинга всегда влекло к париям, к отверженным тогдашнего официального общества, актерам, солдатам, людям вольной жизни. Среди них он находил прямоту, смелость, любовь к независимости, цельные, самобытные характеры, пренебрежение званиями и житейскими выгодами, — все то, чего не было и в помине в «порядочном обществе» филлистеров, академических париков и княжеских блюдолизав.

Но Лессинг не только бражничает и ухаживает за актрисами. Он находит время и для изучения классической древности, современной философии, и для творчества. Пробуждается его дарование. К лейпцигским годам относятся его первые литературные опыты: стихи в модном тогда анакреонтическом роде, изданные им несколько позже в сборнике «Безделки» («Kleinigkeiten», 1751), пьесы, написанные для театра Нейбер: «Молодой ученый» («Der junge Gelehrte», 1747), «Вольнодумец» («Der Freigeist», 1749), «Евреи» («Die Juden», 1749). Литературная деятельность открывает Лессингу как единственный путь к житейской и духовной независимости. Он отказывается от всякой официальной карьеры и решает добывать хлеб пером.

На помощь этому пришел случай. Лессинг поручился за нескольких своих товарищей актеров, которые вскоре исчезли из Лейпцига, не заплатив долгов. Ярость кредиторов обратилась против Лессинга. Ему пришлось бежать в Берлин в 1748 г. Там начинается для Лессинга полугодное, случайное, но зато дающее самостоятельность существование литератора. Для начала ему пришлось заниматься компиляциями, переводами, мелкими рецензиями в «Фоссовой газете». Такой образ жизни по тем временам был сам по себе смелым поступком. Почти все тогдашние крупные писатели Германии имели должности или питались от королевских и княжеских щедрот. Лессинг был первым, кто решился не идти на поклон к немецкому самодержавию. Разумеется, ему за это пришлось выслушать немало опровергов от благонамеренных филлистеров. Даже его лучшие друзья, вроде Мендельсона, корили его за легкомыслие и непоседливость. Робкие души не могли понять, что Лессинг хотел не только «духовной», но и реальной независимости от властей предрежущих.

Годы жизни в Берлине (1748—1760) много значили для развития Лессинга. Берлин тогда начал уже превращаться из захолустного городка в один из крупнейших центров немецкой образованности. С приездом Вольтера, приглашенного Фридрихом II, которому роль «просвещенного монарха» была выгодна для завоевания общественного мнения, в Берлине, казалось, воцарился дух французского религиозного свободомыслия, чуть ли не официально поощряемого сверху. Пусть для самого короля скептические идеи были отчасти интеллектуальным развлечением, отчасти своего рода дипломатией, но на таких его «лоданных», как



Готтольд Эфраим Лессинг

Лессинг, они действовали вовсе не в том духе, какой был желателен Фридриху.

Через личного секретаря Вольтера, Ришье де Лувена, Лессинг был в 1750 г. рекомендован Вольтеру для перевода на немецкий язык его деловых бумаг. Это знакомство с великим французским просветителем, на которое Лессинг, по-видимому, возлагал большие надежды, неожиданно закончилось полным разрывом. Лувен передал Лессингу без разрешения Вольтера корректурные листы его новой книги «Век Людовика XIV». Обиженный Вольтер, заподозрив своего секретаря в нечестных намерениях, в грубой форме порвал с Лессингом. Несмотря на это столкновение, получившее неприятную для Лессинга огласку, соприкосновение Лессинга с Вольтером и его кругом было очень важно для его просветительского развития. Недаром, вопреки своей антипатии ко многим непривлекательным свойствам Вольтера-человека, так явно сказавшимся в его берлинских приключениях, его заигрываниях с монархами, Лессинг навсегда сохранил к Вольтеру как просветителю глубокое уважение и благодарность ученика.

В литературном отношении эти годы наполнены для Лессинга напряженной полемикой, имевшей широкое общественное значение. Лессинг смело выступил против группы писателей, во главе со стариком Готшедом душивших любое проявление духовной самостоятельности молодой немецкой литературы. Этой сокрушительной полемике Лессинга посвящены все главнейшие берлинские сочинения-рецензии в «Фоссовей газете» (1751—1755), «Письма» («Briefe», 1753), блестящий «Вадемекум для г. пастора Ланге» («Ein Vademekum für Herrn S. G. Lange, Pastor in Laublingen», 1759) и «Письма о новейшей литературе» («Briefe, die neueste Literatur betreffend», 1759), которые он издавал вместе со своими друзьями, берлинским книгопродавцем Фр. Николаи (Chr. Friedrich Nicolai, 1733—1811) и популярным философом-моралистом Моисеем Менделесоном (Moses Mendelssohn, 1729—1786). Наряду с этим Лессинг пропагандирует и переводит сочинения французских просветителей — Дидро, Вольтера, Детуша, ратует за буржуазный английский театр, противопоставляет готшедовскому классицизму прогрессивное истолкование античности. В 1755 г. появляется «Мисс Сарра Сампсон» («Miss Sara Sampson»).

К Лессингу пришла и слава и сравнительная обеспеченность. Его критические приговоры получили силу закона. Литературная чернь трепетала перед ним. К нему тянулось все сколько-нибудь мыслящее и честное в немецкой литературе. Даже такие далекие от него люди, как Виланд и Клопшток, не могли не считаться с ним. Но натура Лессинга была не такова, чтобы он мог удовлетвориться ролью оракула поэтического цеха. То, чего он хотел, было сделано. Он показал, что путь немецкой литературы должен идти мимо княжеских дворов и молитвенных домов. Продолжать дело могли на худой конец и такие люди, как Николаи. Лессинг хочет двигаться дальше от феодального засилья как отечественного, так и чужестранного, указать немецкой литературе ее национальные задачи и пути их осуществления, помочь ей выработать свой язык. Лессинг хочет на время отойти от журнальных дел, сосредоточиться.

Утомительные дрязги, мелочные интересы и сплетни берлинской литературной клики опротивели Лессингу. Он чувствовал себя одиноким среди своих берлинских «друзей», даже среди лучших из них. Николаи и Менделесону нельзя было отказать ни в честности, ни в учености, ни в искреннем желании служить делу немецкого Просвещения. Но оба они были люди ограниченные, робкие и в жизни и в мыслях, филистерски снижавшие просветительские идеи. В своих главных сочинениях «Об

ощущениях» («Über die Empfindungen», 1755) и в «Федоне» («Phädon», 1767) Мендельсон не пошел дальше популяризации философии лейбни-цианца Вольфа, дополнив его перешителными заимствованиями из уче-ний западных деистов. Что же касается Николаи, который в начале сво-ей карьеры оказал кое-какие услуги немецкой литературе энергической издательской деятельностью, своей проповедью «здравого смысла» в ис-кусстве, то он уже к концу жизни Лессинга превратился в брюзгу и об-скуранта, гонителя всего свежего и самобытного в философии и литера-туре. Его здравый смысл, достаточный для обличения Готшеда и «швей-царцев», был беспомощен перед «Вертером» и перед философией Фихте.

Лучше тебе бы молчать о Лессинге, этом страдальце,

В чьем терновом венке терном жестоким ты был.

Эта ядовитая эпиграмма Гете в «Ксениях», направленная по адресу Ни-колаи, метко показывает правильное соотношение между Лессингом и его «соратниками».

После нескольких неудачных попыток переменить образ жизни, Лес-синг в 1760 г. принимает предложение генерала Тауэнцина, военного гу-бернатора Силезии, и становится его секретарем. Служебные обязаннос-ти оставляют Лессингу достаточный досуг. Он отдыхает от книжников, с охотой водит компанию с военными, людьми действия, ведет широкий образ жизни, вызывающий недовольство у литературных филистеров. Мендельсон упрекает его за безделье, за игру в карты и прочие грехи. А между тем бреславльские годы были годами напряженной, непрекра-щавшейся ни на миг внутренней работы Лессинга, началом «серьезной эпохи его жизни», но его собственному выражению. Лессинг достигает своей духовной зрелости. В этот период он создает «Лаокоона, или о гра-ницах живописи и поэзии» («Laokoon, oder über die Grenzen der Male-rei und Poesie», 1766) и «Минну фон Барнхельм» («Minna von Barn-helm», 1763—1767) — основополагающие произведения для теории и практики немецкого просветительского реализма XVIII в.

В 1765 г. Лессинг расстается с Тауэнцином и снова возвращается в Берлин, но не с легкой душой. Он не находит здесь дела по плечу. Он хочет говорить о тех вопросах литературы, которые выражают насущные интересы освободительного движения в Германии, и говорить с широкой общественной трибуны. Но Лессинг прекрасно понимал, что Берлин не был тем местом, где бы он мог ждать подходящего к такой цели случая. Когда-то в молодости Лессинг, подобно Вольтеру, склонен был видеть во Фридрихе II, начинавшем тогда свое царствование либеральными заяв-лениями, «философа на троне», но дальнейшие дела Фридриха мало-по-малу рассеяли эту иллюзию. «Пусть кто-нибудь в Берлине попытается поднять свой голос за права подданных и выступить против обирания и деспотизма, как это сейчас делается даже во Франции и Дании, и вы тогда скоро на опыте узнаете, какая страна остается до нынешнего дня наиболее рабской страной в Европе», — писал он из Гамбурга в 1769 г. Николаи, который заманивал его берлинскими «свободами»³.

Поэтому Лессинг с радостью принял предложение вновь основанного гамбургского «Национального театра» стать во главе репертуарной част-и и рецензировать постановки в особом критическом листке. Гамбург, независимый, богатый город, представлялся ему самым вольным местом Германии, и в театре он справедливо видел единственный по тем време-нам способ широкой общественной пропаганды. Но действительность жестоко разочаровывает его. Широко задуманное начинание — «создать для немцев национальный театр», — начинание, которое, по мысли

³ G. E. Lessing. Gesammelte Werke, Bd. 9. Berlin, 1957, S. 327.

Лессинга, должно было способствовать пробуждению национального самосознания Германии, терпит крушение из-за отсутствия поддержки и сочувствия. Гамбургские купцы, горько жалуется Лессинг в «Гамбургской драматургии», равнодушны ко всему на свете, кроме своего кошелька. Единственным хорошим результатом начинания была «Гамбургская драматургия» («Hamburgische Dramaturgie», 1767—1768), капитальнейший критический труд Лессинга, составившийся из серии его театральных статей.

После закрытия театра в 1770 г. Лессинг очутился на бездорожье. Удар, нанесенный его смелым надеждам, был очень жесток, непоправим. Лессинг увидел себя одиноким, без понимания и сочувствия, без настоящих друзей и соратников. К тому же, хоть и поздно, к Лессингу пришла настоящая любовь. К 1771 г. он обручился с Евой Кениг, женой своего умершего друга. Решив, наконец, зажить оседлой жизнью, он в 1772 г. отправился в Вольфенбюттель заведовать библиотекой принца Брауншвейгского. Здесь прошли его последние и безрадостные годы в борьбе с мелочной тиранией меценатствующего князька, который годами отказывал ему в самом скромном увеличении жалованья, необходимом Лессингу для содержания семьи. И все же удручившая атмосфера мелкого княжества и потеря горячо любимой жены через год после женитьбы не сразу сломила Лессинга. Как раз к вольфенбюттельской периоду относятся самые страстные его нападения на феодальную и клерикальную Германию: «Эмилия Галотти» («Emilia Galotti», 1772), «Анти-Гецце» («Anti-Goetze», 1778), «Натан мудрый» («Natan der Weise», 1779). Новые горизонты мысли открывает Лессинг в «Воспитании рода человеческого» («Die Erziehung des Menschengeschlechts», 1780). Но здоровье его было вконец разрушено непомерными нравственными страданиями. В 1781 г. наступила его смерть.

Соединенными усилиями полицейский режим и бюргерская тупость свели преждевременно в могилу одного из благороднейших людей Германии. Но за свою короткую жизнь Лессинг все же успел сделать для немецкого общества и культуры столько, сколько не могло бы сделать целое поколение тех добродетельных мещан, для кого он всегда оставался лишь «безумцем, гулякой праздным».

Подобно большинству своих современников, Лессинг начинает литературный путь стихотворными опытами. Они совершенно незначительны в художественном отношении — у Лессинга не было лирического таланта — и любопытны лишь тем, что и в них уже пробиваются первые черты будущего просветителя. Сборник стихотворений «Безделки» примыкает к поэзии рококо. «Классиками» этого направления были во Франции Вольтер, а в Германии Гагедорн, которого Лессинг в одном из юношеских писем к отцу называл «величайшим поэтом своего времени». Вслед за ними Лессинг славит беззаботную праздность, вино и красавиц. Но это не настоящая чувственность, это чувственность рассудочная, программная. Наслаждение «в границах разума» — долг каждого порядочного и разумного человека («Faul zu sein, sei meine Pflicht» — «Быть ленивым — вот мой долг»). Эпикуреизм Лессинга — не столько голос пылкой крови, сколько олицетворение свободной жизни, не знающей ни погони за чинами и богатством, ни пресмыкательства. Характерна в этом смысле эпитафия Лессинга на могилу достойного бюргера, не «персоны», а просто «частного лица»: «Он жил просто и честно, без должностей и пенсий, и не был никому ни баринном, ни слугой» («Достойному частному лицу»).

Символика наслаждения жизнью у Лессинга гораздо схематичнее, чем у Гагедорна, зато социальные выводы куда прямей и резче. «Да, будем пить и веселиться, и пусть житейская суета идет своим путем, но если

грубая рука тирана опрокинет наши амфоры и сорвет с нас венки, возьмемся за мечи!» В стихотворении «Герои, умыслившие против Цезаря» к суровым стойкам Бруту и Кассию присоединяется и эпикуреец Цимбер, ибо, говорит он, «если бы я мог служить властелину, я служил бы прежде всего вину!»

В этом политическом применении гедонистической философии виден уже будущий Лессинг. А еще больше — в некоторых из его едких «Эпиграмм» («Sinngedichte»). Так, на вопрос короля, какой зверь вреднее всех других, мудрец отвечает: «Среди диких — тиран, среди домашних — лястец» («Вреднейший зверь»). Так, простодушный Кунц удивляется, неужто великие мира сего едят птичьи гнезда; он слышал, что многие из них пожирают людей и целые страны. «Почему бы и нет, куманек? — отвечает рассудительный Гинц, — ведь с гнезд они только начинают» («Кунц и Гинц»).

Тот же пробуждающийся дух социальной критики и свободомыслия замечен и в юношеских пьесах Лессинга. Пороки, которые Лессинг высмеивает в комедиях, характерны для разлагающегося феодального общества, они воплощают в себе его затхлые, лицемерные взгляды. Глупый педантизм схоластической науки («Молодой ученый»), модное салонное «вольнодумство», которое пуще всего страшится как бы его шуточки не счител религии не «развратили» народ («Вольнодумец») — темы острые, задевавшие гнилую сердцевину всего режима. Особенно смела по тогдашнему времени была комедия «Еврей». Неизвестный путешественник спасает некоего барона и его дочь от разбойников. Барон очарован храбростью, великодушием и благородством своего спасителя, барышня готова влюбиться в него. Дело могло бы склониться к свадьбе, но вдруг барон, ярый антисемит, узнает к своему ужасу, что его благодетель — еврей: «О, как достойны были бы уважения евреи, если бы все они походили на вас!» — восклицает он. На что путешественник резонно платит ему той же монетой: «И как достойны были бы любви христиане, если б все они обладали вашими качествами».

Однако в комедиях Лессинг еще не совсем расстался с отвлеченно моралистической трактовкой социальных пороков, столь характерной для нравоучительной комедии Детуша, образца юношеских пьес Лессинга, как и вообще для раннего Просвещения, которое еще требовало не политического, а морального равенства, т. е. «честного», «разумного» поведения каждого члена общества независимо от его сословной принадлежности. Подобно Детушу, Лессинг сводит общественное зло к недостаткам личной нравственности. Все беды — только от неправильного, недостойного поведения. Как только дурной герой начинает понимать это, он немедленно исправляется.

Но смелому духу Лессинга скоро стало тесно в этой узкой драматической форме, соответствовавшей еще невысокой ступени буржуазного самосознания. Это доказывает его неоконченная политическая трагедия на современную тему — «Самуэль Генци» («Samuel Henzi»). Замысел ее относится к 1749 г., хотя отрывки из нее Лессинг опубликовал только в «Письмах» 1753 г. (письма 22 и 23). Генци, бернский патриот, пламенный республиканец, составляет заговор против патрицианской олигархии, захватившей в свои руки власть, губящей и развращающей народ. Но заговорщиков предает некий Дюкре, втершийся в их ряды лжереволюционер. Этот «бешеный», как называет его Генци, прикрывает свои корыстные, честолюбивые намерения неустойчивой риторикой, он зовет к борьбе с тиранией. Трудно сказать, почему Лессинг не закончил своей трагедии, вероятнее всего — из-за цензурных соображений, так как, несмотря на явственный оттенок школьного, книжного республиканизма, в «Генци» слышен подлинный революционный пафос.

По самому складу своему и интересам Лессинг не мог долго чувствовать себя привольно только в литературной области. И не потому, чтобы ему недоставало художественного дарования. Причина заключалась в другом: Лессинг был прирожденный политический деятель, но общественной жизни тогда в Германии не существовало, и Лессинг из-за невозможности прямой борьбы, перенес ее в сферу идеологии. Вопросы литературы, теологии, эстетики интересовали его главным образом тогда, когда они становились общественным делом. «Исключительные занятия поэзией — ерунда, есть дела поважнее рифмы», — пишет он Мендельсону (1 января 1758 г.).

Поэтому, оставив комедии и стихи и взявшись за критику, Лессинг следовал своим прирожденным политическим склонностям. Освежение литературной атмосферы, утверждение права писать то, что думаешь, независимо от того, нравятся ли это властям, не задевает ли это интересы какой-нибудь литературной клики, было вопросом жизни или смерти для молодой немецкой литературы. Чтобы появились живые, честные таланты, надо было им подготовить почву. Этим Лессинг и занимается по преимуществу в своих первых статьях и рецензиях вплоть до «Литературных писем». Он сражается не столько с идеями, сколько с подлыми нравами и характерами. Он казнит в лице Готшпеда княжеских прислужников, в лице Ланге — интриганов и клеветников, как позже в лице Клотца — хвастливых и наглых неучей.

Эта цель определяет и его оценки, его взгляды на тогдашние литературные направления. В известном споре между Готшпедом и «швейцарцами» у Лессинга не было никаких причин поддерживать последних. Он скорей был ближе к Готшпеду по светскому характеру своей деятельности, по своим просветительским вкусам, по отвращению к благочестию. Тем не менее он обрушился резко всего именно на Готшпеда, когда тот из просветителя превратился в княжеского холопа. «Нижеследующее произведение, — так начинается его знаменитая рецензия на стихи Готшпеда, этот классический образец немногословной, но уничтожающей полемики, — мы всемерно рекомендуем всем высоким и высочайшим любителям, покровителям и ревнителям истинной, немецкой поэзии... Первая часть его состоит из старых произведений и нов только порядок их расположения, который сделал бы честь самому строгому придворному этикету. Вторая часть в большинстве случаев состоит из новых произведений и расположена в том же порядке старшинства, который так прекрасно выдержан в первой; так, например, стихотворения, посвященные великим государям и княжеским особам, отнесены в первую книгу, стихотворения, посвященные другим владетельным особам, а равно и тем, кто более или менее близко к ним подходит — во вторую, все же стихотворения друзьям — в третью... В книжных лавках «Фоссової газеты» в Берлине и Потсдаме эти стихотворения стоят 2 талера, 4 гроша. Потешного в них на два талера и примерно на четыре гроша полезного»⁴.

Стремясь вырвать немецкую литературу из развращающей ее придворно-лакейской атмосферы, Лессинг равно понял другую опасность, угрожавшую ей, — прекраснодушную мечтательность. Он одобрял стремление «швейцарцев» освободиться от диктатуры Готшпеда, но их благочестивые устремления были ему несносны. Он оценил свежесть таланта Клопштока, но клопштокомания ему претит, и он издевается над нею и над «серафическими певцами», которые «стараются изо всех сил писать темно, нарочито смело, на романтический лад, вместо того, чтобы

⁴ Lessings Werke, Bd. 5. Herausgegeben von Fr. Bornmüller. Leipzig und Wien. Bibliographisches Institut, S. 264.

писать возвышенно, ново, трогательно... Что может быть смешней, чем говорить со своей красавицей в любовной песне о серафимах!..» («Новейшее из области остроумия», 1751). При всем своем сочувствии к «Мессиаде» Клопштока Лессинг замечает автору, что «истинная поэзия совершенно не пужна, когда заходит речь о некоторых религиозных материях, о коих можно составить лишь самое отвлеченное понятие».

Пока школа Клопштока была гонима, Лессинг выказывал ей свое неодобрение довольно сдержанно. Но когда Клопшток и его присные добились успеха и, впрямь возомнив себя спасителями мира, стали со своей стороны преследовать инакомыслящих, Лессинг выступил против новых кандидатов в литературные диктаторы с не меньшей силой, чем против Готшеда. Большая часть самых важных «Писем о новейшей литературе» дает резкую отповедь «Северному обозревателю» (орган клопштокшанцев) и Виланду, который в то время подпал под влияние сторонников Клопштока. С негодованием отчитал он Виланда, который напал на нравственность безобидного анакреонтика Уца «с такой благочестивой злобой, с такой пиегистской гордостью... выказал столько венавности, столь отвратительный преследовательский дух, что всякого честного человека пробивает ужас и трепет». Весьма язвительно заметив, что недавнему сочинителю фривольных штучек никак не пристала роль морального цензора, что в его сладких благочестивых песнопениях виден все тот же *bel esprit*, Увеселительный сочинитель, Лессинг затем уничтожающе характеризует главарей «Северного обозревателя» Клопштока, Крамера, Базедова. Его возмущает их жреческий тон и пророческие претензии, особенно выдвинутый ими лозунг, что «без религии нет честности». Неужто стоит освобождать свою шею из-под княжеского ярма только для того, чтобы подставить ее под ярмо церковное? И чем лучше деспотический поп деспота светского?

В одном из своих «Писем» 1753 г. Лессинг замечает, что в литературных мнениях он настаивает на «республиканской свободе, которую он ввел бы повсюду, если бы мог». Чтобы оградить ее от узурпации, Лессинг хотел бы изгнать всех вольных и невольных пособников духовного гнета. Однако его эстетика долгое время отстает от его общественных взглядов и прежде всего потому, что сами они были еще слишком неразвиты. Лессинг прошел большой путь, до того как он провел резкую границу между старыми и новыми просветительскими понятиями о художественной форме.

В ранних своих критических статьях Лессинг еще следует традиционным эстетическим суждениям, поэтике классицизма XVII в., стараясь примирить ее с новыми, более широкими взглядами на искусство. Так, еще совершенно в духе Буало, Лессинг склонен отождествлять эстетическую сторону искусства с рассудочной правильностью, внешней стройностью художественной архитектоники. Придерживаясь знаменитого начала третьей песни «Поэтического искусства» Буало, в котором искусной кисти художника приписывается умение «превращать самый ужасный предмет в приятный», он вводит в состав эстетического чувства наслаждение подражательной виртуозностью, ловкостью, с какой поэт преодолевает технические препятствия. «Неужто считают они ни во что, — говорит Лессинг о противниках рифмы, — удовольствие, возникающее при виде счастливо преодоленной трудности?» Он отстаивает даже «единства» и защищает Плавта от упрека в их нарушениях (в «Пленниках»), всячески стараясь их преуменьшить. Но не следует понимать «правила» педантически. Лессинг приветствует «удачную работу» Баттё, одного из ранних просветительских эстетиков, за то, что она «освобождает художника от мелочных частных правил, которые постигаются исключительно чувством и, будучи возведены в систему, лишь сковывают дух,

вместо того, чтоб просветить его». Подражание изящной природе, которое провозгласил Батте,—единственный неоспоримый закон искусства. Все остальные — относительны, так как они возникают из наблюдений над твореньями искусства. Творчеству нет границ. Творческая сила, гений, всегда «пробивает новый путь или выходит за границы пути уже известного». Но это признание первенства «гения» над «правилами» остается в значительной мере только отвлеченным лозунгом, так как из этой новой мысли не сделаны необходимые выводы. «Гений» остается пока чисто абстрактным понятием, признанием возможности какого-то другого типа искусства, иного, чем рассудочное творчество «по правилам». Но каково это новое искусство, Лессингу самому еще не ясно, не ясно до такой степени, что он считает равноценными свободное творчество и «счастлирое преодоление трудностей». В его глазах поэты стихийной творческой силы и поэты, заменяющие ее «точностью, всегда равной гармонической жизненности», — «одинаково велики». И Вольтер и Жан Баттист Руссо — поэты, «составляющие славу этого столетия», и Клопшток — «отважный гений», «проникающий в Храм Вкуса через новый вход»⁵.

Эта смесь из старых и новых эстетических понятий могла удовлетворять Лессинга лишь до тех пор, пока то новое идейное содержание в искусстве, которое он отстаивал, представлялось ему еще в самом общем виде. Буржуазная мораль, отвлеченная от буржуазного жизненного материала, легко принимала в себя рассудочные формы «просвещенного классицизма», как это видно по «Молодому ученому», «Вольнодумцу», и другим ранним комедиям Лессинга. Но как только его взгляды на общественные цели искусства определились решительней и острей, он делает новый шаг в своем эстетическом развитии. Толчок этому повороту дает знакомство Лессинга с мещанской драмой, чье появление доказывало, что литература Просвещения уже окончательно и ясно признала себя литературой третьего сословия.

В известной пьесе Дж. Лилло «Лондонский купец, или История Джорджа Баривеля» (1731) буржуазные идеи впервые были воплощены в адекватной жизненной форме, положительный буржуазный герой из неопределенного «порядочного человека», «Ариста» или «Дамона», превратился в Джорджа Баривеля, английского купеческого сына. Лессинг ссылается также на пример французов, которые прокладывали путь к мещанской драме через «слезливую комедию» Нивель де Ла Шоссе. В «Театральной библиотеке» (1754) Лессинг публикует в собственном переводе два «Рассуждения о слезливой, или трогательной комедии» (*Abhandlungen von dem weinerlichen oder rührenden Lustspiele*); первое рассуждение написано французским противником комедии, скрывавшимся под инициалами М. Л. С., второе — латинская диссертация немца Геллерта, ее защитника. «Теперь утверждают, — заявляет Лессинг в предисловии редактора, — что свет достаточно увеселился комедиями и осмистывал пороки, и приходят к мысли, что мир должен плакать над комедиями и находить благородное удовольствие в мирных добродетелях. Считают также несправедливым, что только царственные и высокие особы должны пробуждать в нас ужас и сострадание; теперь ищут героев из средних сословий и возводят их на подмостки сцены, на которой их раньше видели представленными только в смешном виде»⁶.

Но если уже недостаточно одной сатиры на аристократические пороки, а нужна хвала буржуазным добродетелям, если пьеса должна «изображать и то, чего народ должен избегать, и то, чего он должен придерживаться», тогда комедия (о трагедии и говорить нечего) должна не

⁵ Lessings Werke, Bd. 5. Herausgegeben von Fr. Bornmüller, S. 311.

⁶ Там же, стр. 3—4.

только смешить, но и трогать, волновать. А для этого мало одного остроумия, наблюдательности, чувства меры. Искусство не может состоять лишь в деятельности рассудка, в подражании природе согласно правилам «низящего вкуса». К такому выводу Лессинг приходит уже в написанной совместно с Мендельсоном работе «Поп-метафизик» («Pore ein Metaphysiker», 1755)⁷. Недовольный Багге, он примыкает к теориям немецкого философа Баумгартена, который, исходя из учения Лейбница о красоте как чувственном совершенстве, в своей «Эстетике» положил начало этой науке как самостоятельной философской дисциплине. Поэзия, по мнению Лессинга, — «совершенная чувственная речь», она не совпадает с логикой, с «интеллектуальной речью». Рассудок требует точности, системы, ясности, порядка. Но чувственная природа поэзии не позволяет ей соблюдать эти требования. Благозвучие выражения, а не только его чисто логическое содержание, — вот что привлекает поэта. Об этом свидетельствуют синонимы, столь излюбленные поэзией и столь противные научному духу, а также тропы, фигуры, «никогда не соответствующие строгой истине, то преувеличивающие, то преуменьшающие ее». Поэзия не тем отличается от деятельности рассудка, что она лишь расцветивает логическую истину разным внешними украшениями, рифмами, аллитерациями и т. п. Лукреций и ему подобные, излагавшие философские системы в стихах, — «версификаторы, но не поэты». В «Предисловии к трагедиям Томсона» (1756) Лессинг развивает далее свою мысль. Для искусства недостаточно ясности, обдуманности, соразмерности. Все это хорошо для творения рассудка и необходимо также как внешнее условие и в искусстве. Но только чувство, порыв души, движение сердца дает жизнь произведению искусства, отличает его от холодной логики теоретического рассуждения. Если трагедия не возбуждает в нас «слез сострадания и ощутившей самое себя человечности», — она никуда не годится.

Так Лессинг приходит к разрыву с рационалистической теорией классицизма. «Познанию человеческого сердца и магическому искусству представить перед нашими глазами зарождение, развитие и крушение всякой страсти... не выучит никакой Аристотель, никакой Корнель, кому как раз и не хватало этого искусства». Гораздо лучше написать «Лондонского кушца», чем аддисоновского «Умирающего Катона». В последней пьесе «действие героично, просто, целостно, оно согласуется с единством времени и места; каждый персонаж имеет свой особый характер, говорит соответственно своему характеру, нет недостатка ни в моральной пользе, ни в благозвучии выражений. Но ты, ты, создавший это чудо, можешь ли ты похвалиться, что написал трагедию? Да, но не больше того, кто, создав статую, стал бы хвастаться, что создал человека. Его статуя — человек, и ей не хватает лишь одной безделицы — души»⁸.

На печальные последствия такого превращения живых людей в статую Лессинг указывает, разбирая аддисоновского «Катона» в переписке с Фр. Николан и М. Мендельсоном (ноябрь 1756 г.). Персонажи трагедий написаны «правильно», как учил Буало: они всегда верны себе, не говорят и не совершают ничего противоречивого господствующей черте своего характера. Если герой трус, он только трус, если герой храбр, он только храбр и т. п. Все добродетельные герои «Катона» превращаются в ходячие олицетворения добродетелей. Оттого они удивляют нас своим фантастическим геройством, но оставляют холодными. Мы не можем ни страшиться за них, ни сострадать им, так как они ничем не похожи на нас, простых смертных, у которых характеры сложны, добродетели

⁷ Речь идет о поэте и теоретике английского классицизма Александре Попе (1688—1739).

⁸ G. E. Lessing. Gesammelte Werke, Bd. 3. Berlin, 1955, S. 701.

связаны с недостатками, подвиги с ошибками, колебаниями, слабостями. Добродетельные герои «Катона» лишь видимость добродетели, это — абстракция, книжная выдумка.

Итак, Лессинг вышел на широкую дорогу, ведущую к реализму, но до цели ему еще далеко. Лессинг — за «душу» против «правил», за «живое тело» против «статуй». Но «душа» эта сама еще слишком рассудочна и безлична, а «тело» походит на античный слепок. Конечно, Лессинг охотнее создал бы живого уродца, горбатого и кривоногого, чем прекраснейшую статую Праксителя, но еще охотнее, чем уродца, — «живого Геркулеса, образец мужской красоты». Поэтому и «правила», оказывается, имеют свою пользу, ибо «на них покоятся правильные пропорции частей, ибо от них получает целое порядок и симметрию». И Лессинг хвалит еще полуклассицистические трагедии Томсона за то, что они «так же правильны, как и спльны».

Как далек еще Лессинг от реализма, как силен еще в нем этот «скульптурный» идеал художественности, показывает его «Мисс Сарра Сампсон», в которой он осуществляет свои новые теоретические требования. Освежающее действие этой трагедии для немецкого театра было громадно. Впервые на немецкой сцене появились не полководцы и герои, не парадные деяния, а «простого звания» люди, повседневная жизнь, обычные житейские конфликты, актуальные вопросы семейной жизни буржуазного общества, хотя еще лишенной специфически немецкого национального колорита.

Действие пьесы происходит в Англии, в соответствии с литературными традициями «мещанской» трагедии. Беспутный повеса и мот Меллефонт соблазнил наливную кроткую девушку из хорошей честной семьи, Сарру Сампсон. Боясь родительского гнева, Сарра бежит с возлюбленным, который обещает жениться на ней. Он хочет увезти ее во Францию. Но осложнения с наследством, которое должно достаться ему от умершего кузена, задерживают его на несколько недель в одном провинциальном городке. Бывшая любовница Меллефонта Марвуд, брошенная им, и угрозами, и мольбами, и коварством хочет вернуть его, но напрасно. Тем временем сэр Сампсон, извещенный Марвуд, великодушно прощает дочь и дает согласие на ее брак с Меллефонтом. Тогда Марвуд решает мстить. Упросив Меллефонта показать ей соперницу, она украдкой подсыпает ей в стакан яду. В отчаянье, терзаемый мыслью, что он виноват в гибели Сарры, Меллефонт закалывается.

Однако, хотя драматический материал бы нов и свеж, исполнение всюду отдает той самой «скульптурностью», которой возмущается Лессинг. Лессинг свел сюжет, коллизии и характеры с классицистических котурнов в обыденный мир, нарушил «единства», но «однолинейный» способ характеристики остался, только выбор «характерных черт» другой.

Герои «Сарры Сампсон» — такие же виртуозы самоотречения, такие же примерные стоики, как и герои «Катона», с той только разницей, что у Аддисона это самоотречение совершается, так сказать, по долгу службы, ради интересов государственных, а у Лессинга ради интересов семейных, по сердечной склонности. Твердость и воля заменены чувствительностью и мягкосердечием. Ни один из героев «Сарры Сампсон» не имеет индивидуальности. Сарра — только «дочь» и «возлюбленная», сэр Сампсон — только «отец», и даже Меллефонт, задуманный Лессингом как характер, в котором борются добро и зло, в сущности, по своей натуре не Ловлас, а пастор. Стоит только послушать, каким смертным грехом кажется ему увоз Сарры! Зато демоническая Марвуд — настоящее псаждение ада. Убить человека ей ничего не стоит. И если у классицистов герои непрестанно произносили громовые тирады о долге и давали торжественные клятвы, то теперь они непрестанно раскрывают свои нежные серд-

ца и проливают бесконечные слезы. Даже язык «хорошего тона» не исчез. Меллефонг, обращаясь к Сарре, никогда не забывает прибавить «дражайшая мисс», «любезнейшая мисс». Мадам де Сталь как-то сказала о нравоучительных пьесах Дидро, что «он заменил бывшее в обычаях жеманство жеманным подражанием природе». То же можно сказать и о «Сарре Сампсон».

Условный реализм «мещанской трагедии» проистекал из узости ее идейного содержания. Она трактовала «домашние несчастья» без всякой связи с широкими общественными конфликтами. До тех пор пока реализм оставался на ступени мещанской драмы, старая классицистическая трагедия не могла отмереть, так как она, худо ли — хорошо ли, оставалась жанром, изображавшим государственные дела, великие исторические события. Поэтому-то такие люди, как Вольтер, и могли отдавать предпочтительнее «высокой» гражданской трагедии перед мелкой сюжетной мещанской драматургией. Неудовлетворенность ее узким кругозором мало-помалу появляется и у Лессинга, тем более, что мещанская драма обнаружила свои отрицательные стороны особенно в Германии, где она прочно прижилась и продержалась до первых десятилетий XIX в., ибо она как нельзя лучше соответствовала провинциализму среднего немецкого бюргера.

Уже в послесловии к «Рассуждениям о слезливой, или трогательной комедии» Лессинг отличает «слезливую» комедию от «трогательной» как другую крайность. «Не изображая ничего иного, кроме добродетелей и благопристойной нравственности исключительно в таких чертах, которые возбуждают восхищение и состраданье», она «приносит только половину той пользы, которую дает истинная комедия», ибо зрители наслаждаются в ней лишь своей собственной способностью тонко чувствовать и умиляться. «Внимание, с каким они ее слушают... есть лишь комплимент, который они делают своему себялюбию, пища для их гордости»⁹. Настоящая комедия должна трогать и смешить, изображать и добродетели и пороки, ибо «именно путем этого смешения» она больше всего «приближается к своему оригиналу — человеческой жизни». Но «Сарра Сампсон» показала, что эти проникательные мысли еще не укрепились в Лессинге. Только в «Письмах о новейшей литературе» Лессинг решительно выступает против мещански-чувствительного направления. Правда, о самой мещанской драме там не говорится, но насмешки Лессинга над Виландом, Клопштоком и другими показывают, что литература для семейного чтения уже не является для него тем образцом художественной правды, который можно противопоставить обветшалым «классическим» формам.

Насколько Лессинг, вступивший уже в годы духовной зрелости, поднимался над узким миром мещанской драмы, каково было то направление, которое он хотел придать немецкой литературе, хорошо видно по его «Басням» («Fabeln», 1759), появившимся одновременно с «Письмами о новейшей литературе».

Показателен уже самый выбор жанра, по вековой традиции — трезво реалистического, склонного к широкому изображению общественной жизни. Правда, и в этих произведениях Лессинга еще заметно влияние отвлеченного морализирования. Сатирический смысл многих басен еще общ и расплывчат. Лессинг часто осмеивает традиционные пороки — глупость, тщеславие, самодовольство и т. п. — не в их специфическом феодально-немецком выражении, а в абстрактном обобщении, отвлеченном от всяких исторических условий. Этот, чисто аналитический художественный метод, не столько объясняющий порок, сколько классифицирующий его, определяющий его видовые черты, требует художественной силы моллеровского масштаба, которой Лессинг не обладал. Оттого такие его басни, где осмеи-

⁹ Lessings Werke, Bd. 5. Herausgegeben von Fr. Bornmüller, S. 49.

ваются недостатки человеческой природы вообще, как «Соловей и Павлин», «Гусь», «Мальчик и Змея», «Медведь и Слон», мало оригинальны, холодны, повторяют общие изречения ходячей мудрости, вроде того, например, что «наша гордость покоится большей частью на нашем невежестве» («Мышь»). Но все же многие из басен вовсе не так безобидны. Под оболочкой невинной школьной притчи таится острая насмешка над пороками немецкой жизни, переходящая часто в политические выпады. Снова встречаем мы в «Баснях» готшедианцев-французоманов в виде обезьян, сочинителей тяжеловесных «Германиад» в виде страусов, неспособных летать. «Страусы» — это также высокопарные подражатели Клопштока, которые в первых стихах своих чудовищных од «угрожают подняться выше облаков и звезд и все-таки остаются лежать во прахе». Лессинг не останавливается на чисто литературной сатире, его стрелы метят выше — в дворянскую спесь, в невежество высшего света, в придворных льстецов и фаворитов. Особенно же язвительны и смелы басни, направленные против немецкого самодержавия.

Всякий монарх — зло, особенно же монарх, ретиво исполняющий свои обязанности, — таково поучение «Водяной змеи». Лягушкам, недовольным своим прежним царем, неподвижным деревянным чурбаном, Зевс, по их просьбе, дал другого — проворного водяного змея, который тотчас же стал их пожирать — одним потому, что они просили его на царство, а других потому, что они этого не сделали. Бюрократически-полицейская «опена» составляет предмет другой басни «Подарок фей». Одна легкомысленная фея дарит новорожденному принцу зрение орла, теперь он может видеть и мельчайших мошек. Но другая фея, мудрая, дарит ему и благородное отвращение к преследованию мошек. «Многие великие государи, — иронически прибавляет Лессинг, — были бы куда более велики, если бы они поменьше унижали свой всепроникающий разум, вмещиваясь в мельчайшие обстоятельства». Не упускает Лессинг и зло высмеять бюргерское смирение, верноподданничество, чиновническую страсть к титулам и званиям («Спор зверей о рангах»). Он ясно намекает на современных ему филистеров, изображая ослов, которые благословляют Зевса за то, что он защитил их от палочных ударов, наделив их «шкуркой, которая закаляется от побоев и утомляет руку погонщика» («Ослы»).

В художественном отношении басни этого рода оставляют позади все прежние сочинения Лессинга. В них нет прелестной наивности Эзопа, тонкой насмешливости и живописности басни Лафонтена. Они написаны прозой и пренебрегают обычными для басни нового времени подробностями описаний и характеристик. Достоинство их в другом — в эпиграмматической сжатости стиля, в энергической внезапности лаконичных, отточенных концовок, при помощи которых авторское негодование прерывает эпически спокойный рассказ. Такова внезапная концовка, по видимости, совершенно невинной басни о лисе, выманившей у вороны сыр, который оказался отравленным, концовка, действующая как неожиданный и смертельный удар меча. «О если б вы всегда выкланчивали только яд, проклятые льстецы». Или концовка басни об аисте, который ничего не запомнил из своих путешествий, кроме вкусных червей и жирных лягушек: «Вы долго были в Париже, сударь. Где там можно поесть вкуснее всего? Какие вина пришлось вам больше всего по вкусу?» («Лиса и Аист»).

Но, конечно, басня не была и не могла быть тем средством, которое принесло бы обновление немецкой литературе. Где же найти средства, чтобы расширить тесные рамки мещанской драмы, ввести в нее широкое социальные вопросы, общечеловеческий дух? Как создать искусство, воспитывающее не сентиментальных филистеров, а человеческих, но мужественных людей? В конце 50-х годов Лессинг увлечен планами героических трагедий на античные темы: «Освобожденный Рим», «Виргиния»

(сюжет, впоследствии использованный в «Эмилии Галотти»), «Кодр», «Клеонид», «Филотас». Закончена была только маленькая одноактная трагедия в прозе — «Филотас» («Philotas», 1759), в которой Лессинг создал замечательный образ героического юноши, добровольно обрекающего себя на смерть за родину. «Кодр» и «Клеонид» должны были прославить аналогичные патриотические подвиги. Характерно, что для такого героического и патриотического сюжета Лессинг должен был выбрать «античную маску»: в условиях немецкой политической раздробленности героический патриотизм мог воспитываться только на абстрактных примерах гражданских добродетелей древнего мира. В дальнейшем Лессинг выходит за пределы дилеммы: или просветительский классицизм, или ищущая трагедия. Великим открытием, указавшим ему путь к новому искусству, было для него знакомство с Шекспиром, который научил его и на греков смотреть другими глазами, чем французы XVII в.

Уже в знаменитом 17-м «Литературном письме» Лессинг впервые объявляет беспощадную войну французской трагедии и ее немецким подражателям. Универсальности абстрактной классицистической нормы, ориентированной на античность, Лессинг впервые противопоставляет особенности исторически сложившегося национального вкуса и характера. Полемизируя с драматургической реформой Готтшеда, которую он считает вредной для немецкого национального театра, Лессинг обвиняет Готтшеда в том, что он создал «офранцузенный театр» (ein französisches Theater). «не исследовав предварительно, соответствует ли такой театр немецкому образу мыслей или нет». Обращение к пьесам старинного немецкого театра, которые изгнаны были Готтшедом со сцены, могло бы показать ему, что немецкий вкус ближе к Шекспиру, чем к французским классицистам, что «мы в своих трагедиях хотели больше видеть и мыслить, чем нам позволяет робкая французская трагедия; что великое, ужасное, меланхолическое сильнее действует на нас, чем все учтивое, нежное, ласковое, что чрезмерная простота нас утомляет сильнее, чем чрезмерная сложность и запутанность» и т. п. Этот путь ведет прямо к театру Шекспира. И далее Лессинг сопоставляет Шекспира с греками: «Корнель — ближе к древним по внешним приемам, а Шекспир — по существу»¹⁰. Иными путями, чем греки, но с большим успехом, чем их подражатели французы, Шекспир всегда достигает «цели трагедии».

К этому письму Лессинг прилагает образец своих попыток писать в духе Шекспира — сцену из незаконченной им трагедии «Фауст» («Faust»), сюжет которой, заимствованный из немецкого национального источника — из народной кукольной комедии, по его проницательному суждению, мог обработать только «гений шекспировской силы». Рукописей лессинговского «Фауста» не сохранилось. Весьма краткие сведения о замысле мы имеем только из свидетельств приятелей Лессинга — Бланкенбурга и Энгеля. Судя по их рассказам, Лессинг собирался обработать знаменитую народную легенду в просветительском духе. Своего Фауста Лессинг собирался наделять безмерной, всепоглощающей жаждой знания, которая именно и спасает Фауста от когтей дьявола. В последней сцене, когда дьявол уже собирается тащить Фауста в ад, оказывается, что его добычей стал не Фауст, а призрак его, созданный богом, чтобы охранить Фауста от дьявольских козней. Как видим, Лессинг хотел вложить в пьесу одно из своих заветнейших убеждений — веру во всемогущество разума. Но как Лессинг собирался развить этот сюжет, какими способами дьявол должен был обольщать призрак Фауста — мы не знаем. Сохранившаяся сцена, изображающая, как Фауст вызывает адских духов, чтобы выбрать быстрее из них к себе в слуги, не дает нам никакого представления

¹⁰ Г. Э. Лессинг. Избранные произведения. М., 1953, стр. 373.

о ходе сюжета. Но сцена эта характерна для той просветительской манеры, в какой, очевидно, Лессинг трактовал бы фаустовскую тему. Беседа с демонами использована как повод для моралистических сентенций. Так, например, когда один из духов говорит ему: «Я быстр, как мысль человеческая», Фауст отвечает: «Не всегда быстры мысли человека, особенно, когда они касаются истины и добродетели. Как неповоротливы они тогда!» Для просветителей характерно сетование на медленность прогресса, на косность человеческую.

Теперь для Лессинга начинается период долгой внутренней работы, напряженных поисков литературных средств, которые вполне соответствовали бы задачам освободительной борьбы. Он принимается за детальное изучение античности и Шекспира. В результате этого труда появляются «Лаокоон» и «Гамбургская драматургия», где Лессинг дает законченную теорию просветительского реализма, а также «Мишна фон Барнхельм» и «Эмилия Галотти» как его практические образцы.

«Лаокоон, или о границах живописи и поэзии» и «Гамбургская драматургия» были первым самостоятельным вкладом Германии в эстетическую теорию Просвещения. Подобно всем крупнейшим произведениям Лессинга, оба эти труда возникли не из академических интересов, а из неотложных потребностей немецкой общественной жизни. Вопрос о ее нуждах, о ее желаемом характере образует всепроникающую жизненную основу всех самых, казалось бы, отвлеченных рассуждений «Лаокоона» и «Гамбургской драматургии». В эти годы Лессинг был одним из немногих людей Германии, стоявших на уровне передового политического самосознания третьего сословия. В «Лаокооне» и «Гамбургской драматургии» легко обнаружить характерный для Просвещения идеал гармонического общества, уравнивающего борьбу «естественных» (т. е. буржуазных) интересов, в центре которого стоит свободный индивид, умеющий сочетать полное свое развитие с интересами общественного целого. Образец для Лессинга — классический грек, «герой-человек», который, свободно наслаждаясь жизнью, обладает вместе с тем «благородным и возвышенным чувством общежительности». Таков софокловский Филоклет: «он не изнежен и не бесчувствен, но является и тем и другим, смотря по тому, уступает ли требованиям природы или повинуетея голосу своих убеждений и долга»¹¹.

С точки зрения Лессинга, старая, монархическая гражданственность дурна, она покоится на принуждении, на подавлении всех естественных человеческих склонностей. Стоицизм, отречение от природы — это учение для рабов. «Только гладиатору, осужденному или наемному борцу следовало действовать и переносить все с невозмутимой твердостью». Против этого гладиаторского, рабского геройства Лессинг защищает «человеческое» в человеке. «Герои на сцене должны обнаруживать свои чувства, выражать открыто свои страдания и не мешать проявлению естественных склонностей»¹². Но повиновение голосу природы не разрешает человеку беспринципно следовать своим страстям и прихотям, не поверая их судом разума и долга. Лессинг уже давно выступал против «философии наслаждения», эгоизма чувственности (см. его рецензию на «Искусство наслаждения» Ламетри, 1749). Если «гладиатор» не может быть положительным образом в трагедии, то не может быть им и ни с чем не считающийся сумасброд, без всякой нужды презревший «свои гражданские обязанности»¹³. В своих эстетических трактатах Лессинг стремится найти теоретические основы художественного выражения этой программы, определить, каково должно быть искусство, воспитывающее «людей-героев».

¹¹ Г. Э. Лессинг. Лаокоон. М., 1933, стр. 77.

¹² Там же.

¹³ Г. Э. Лессинг. Гамбургская драматургия. М.—Л., «Academia», 1936, стр. 10.

Hamburgische Dramaturgie.



Erster Band.

Hamburg.

In Commission bey J. H. Cramer, in Bremen.

Титульный лист первого издания «Гамбургской драматургии» Лессинга (Гамбург, 1767)

Если в общественных устремлениях Лессинг идет рядом с французскими просветителями, то в эстетических вопросах он идет дальше них. Никто из французских просветителей не мог освободиться от эстетического авторитета классицизма, и потому никто из них не мог оценить Шекспира. Даже для Дидро язык Расина — «язык поэзии», а Шекспир, хоть и колосс, но колосс «готический, варварский, не Аполлон Бельведерский, а статуя св. Христофора». У Лессинга совсем обратные пропорции. Корнель и Расин — скучные, холодные педанты, а Шекспир равен грекам, непогрешимый учитель художественной правды. «Шекспир должен быть для нас тем, чем является для пейзажиста камера-обскура. Он должен внимательно смотреть в нее, чтобы научиться, как природа во всех случаях отражается на плоскости, но ничего не заимствовать из нее»¹⁴. Симпатии к классицизму у французских просветителей (да и у многих английских, хоть и в меньшей мере), сторонников натуральности и в философии и в искусстве, были не случайностью, не капризом вкуса, а выражением одного из существеннейших противоречий их общественных и художественных убеждений. Для просветителей искусство — зримое воплощение идеала, прообраз общественной гармонии, ибо искусство, отыскивая порядок и связь в пестром хаосе жизненных явлений, вместе с тем сохраняет их индивидуальный чувственный облик — так же, как разумное общество, давая свободу каждой индивидуальности, должно устранить столкновения между своими гражданами. «Спектакль подобен хорошо организованному обществу, где каждый поступает частью своих прав в интересах всех и для блага целого», — говорит Дидро¹⁵. В этом смысле нужно стремиться сделать общество подобным театру, а человека — актеру. Хороший гражданин, как и хороший актер, всегда соразмеряет свои страсти и желания с той «ролью», которая ему предназначена обществом. Безоглядная субъективность, чувствительность «так же вредна в жизни, как и на сцене».

Но «естественный человек» у просветителя — это буржуазный индивид, и материальные его интересы — собственность; «атомистическую»

¹⁴ Г. Э. Лессинг. Гамбургская драматургия, стр. 269.

¹⁵ Д. Дидро. Парадокс об актере. М.—Л., «Искусство», 1938, стр. 58.

внешность буржуазного общества просветители принимают за природное состояние человека. Тем самым оказывается, что общественная гармония может существовать лишь вопреки естественному ходу вещей. Человек — хороший член общества лишь в том случае, когда он в известной мере ограничивает себя, «поступается частью своих прав».

Этот раскол между идеальным и действительным переходит и в эстетику просветителей. Когда они требуют от искусства «естественности», т. е. изображения буржуазной действительности, они — реалисты; когда же они требуют от него сверх того и «красоты», т. е. идеализации буржуазной действительности, они отходят от реализма. Прекрасное в их понимании противоположно обыденности. Дидро, например, у которого реалистические устремления наиболее сильны, очень многим недоволен в классицизме. По мнению Дидро, поэзия в нем расходится с жизнью, «правда условная диссонирует с правдой действительности»¹⁶. Классический театр и жизнь — два разных мира. «Актер в жизни ничего не говорит и не делает так, как на сцене. Это иной мир». Образы, создаваемые актерами и поэтами классицизма, — не живые индивидуальности, а безличные олицетворения страстей, «маски», «громадные манекены», «преувеличенные портреты», «большие карикатуры». Дидро сомневается, «не принимали ли мы сто лет кряду мадридское бахвальство за римский героизм»¹⁷. «Истинную трагедию еще нужно создать, ту трагедию, которая черпала бы поэзию и героизм из обыденной жизни, которая изображала бы «возвышенную и простую доблесть», наподобие античной трагедии, которую Дидро противопоставляет французской.

И все же, несмотря на все свои сомнения и недовольства, Дидро мирится с классицизмом, он хочет только сделать его более естественным. «Нужно несколько поубавить напыщенность нашей речи, укоротить наши ходули и оставить все приблизительно таким, как сейчас»¹⁸, потому что «у талантливого поэта, который достиг бы до чудесной верности природе, объявилась бы целая куча безвкусных и пошлых подражателей... Нельзя слишком близко подражать природе, даже природе прекрасной»¹⁹. Иными словами, Дидро боится натурализма, боится того, что искусство перестанет возвышать человека над его личными интересами и переживаниями, воспитывать в нем чувство гармонии и закономерности, необходимые для развития инстинкта общечеловечности. А другого противоядия от грубой натуральности, кроме классицизма, нет. Поэтому Дидро в практических своих требованиях к искусству довольствуется примирением бытового искусства с патетикой классицизма. Недаром в его классификации драматических жанров «высокая трагедия» стоит рядом с «меданской».

Французские просветители могли мириться с классицизмом, так как в его образных средствах, в его манере художественной идеализации, отвлекающей от всего слишком личного и обыденного, в его пафосе долга «освещенно» отразилась борьба буржуазных классов в XVII в. за национальное единство, за правовое государство, против средневековой анархии и рыцарского «кулачного права». Поэтому классицизм XVII в. и мог преобразоваться в новый, просветительский классицизм, сыгравший такую большую роль для буржуазных революционеров как «средство самообмана», в котором они нуждались, по знаменитому замечанию Маркса, «чтобы скрыть от самих себя буржуазно-ограниченное содержание своей борьбы...»²⁰. Лессинг же именно потому, что он разделял общественные

¹⁶ Д. Дидро. Парадокс об актере, стр. 105.

¹⁷ Там же, стр. 101.

¹⁸ Там же, стр. 123.

¹⁹ Там же, стр. 121.

²⁰ К. Маркс. Восемнадцатое броюера Луи Бонапарта.— К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 8, стр. 120.

цели Дидро и других французских просветителей, должен был посмотреть на классицизм совершенно иначе. В его несправедливо неумолимой вражде к Расину и Корнелью была своя историческая справедливость. В Германии классицизм почти утратил свои прогрессивные черты, превратившись в апологию мелкого, реакционного абсолютизма. Лессинг не мог до конца распрощаться с школой Готшеда, не затронув ее французского первоисточника.

В своей борьбе с классицизмом Лессинг опирается на Дидро. Он сам как-то сказал, что «без примера и наставления Дидро мой вкус получил бы совсем другое направление». В еще более резких выражениях, чем Дидро, Лессинг осуждает аристократический дух классицизма, его презренье к обыденной жизни, «бесцветное однообразие», наводящее скуку, «хороший тон, высший свет, придворные манеры и другие подобные пустяки... выдумки, которыми стараются убедить большинство людей, что есть меньшинство, имеющее совершенно иной характер, чем оно»²¹. Но Лессинг, в отличие от Дидро, на этом не останавливается. Он хочет лишить классицизм и его эстетического обаяния, доказать, что художественные формы классицизма так же безжизненны, как и его содержание. «Пластическому» толкованию прекрасного в поэзии, отождествляющему его с прекрасным в живописи и скульптуре, Лессинг противопоставляет красоту характерного и индивидуального. Выяснение границ между живописью и поэзией, между изобразительным и литературным образом составляет главную тему «Лаокоона».

По словам Лессинга, «живопись действует в пространстве, поэзия во времени; первая посредством фигур и красок; вторая посредством членистых, отдельных звуков. Следовательно, тела составляют предмет живописи, действия — предмет поэзии». Изобразительные искусства по самой природе своих художественных средств статичны, вещественны. А так как живописец или ваятель «может брать из вечно изменяющейся действительности только один момент», который «приобретает благодаря искусству неизменную длительность и как бы его увековечивает», пластическое искусство не должно выражать ничего такого, что мыслится лишь как переходное. Художник избирает не момент развития явления, предмета, а момент завершения, покоя, когда временная и типическая, окончательная телесная форма предмета совпадают. Пластическая красота — это «совершенство наружной оболочки», когда все случайные, изменчивые черты предмета поглощаются его основными чертами. Красота в изобразительном искусстве — синоним обобщения, безобразия — лишь фиксация внешнего сходства, случайного, несущественного. Поэтому пластический образ непременно «сверхличен»: он воспроизводит родовые признаки природы, опуская индивидуальные. Скульптор лепит тело Человека, а не этого человека. В передаче скульптора всякое человеческое чувство теряет свой личный оттенок, свою сложность и своеобразие, превращаясь в чувство, свойственное человечеству. «Венера для ваятеля есть только любовь, и поэтому он должен стараться придать ей всю ту стыдливую скромную красоту, все прелести, какие восхищают нас в любимых существах и которые мы сочетаем в отвлеченном представлении о богине любви. Малейшее отклонение от этого идеала отнимает у нас возможность узнать изображение богини... Гневная Венера, волнуемая местью и яростью, представляется художнику чистым противоречием, ибо любви, как любви, не свойственны ни гнев, ни мщенье»²².

Из-за ограниченности своих средств изобразительные искусства могут передать действительность только в ее предметном застывшем виде:

²¹ Г. Э. Лессинг. Гамбургская драматургия, стр. 253.

²² Г. Э. Лессинг. Лаокоон, стр. 93.

ее непрестанное движение, ее живое многообразие ускользает от них. Только поэзия преодолевает неизбежную отрешенность пластического образа от жизни, ибо средство «подражания природе» — это речь, а речь по существу своему динамична, текуча, действительна. Материалом обобщения в поэзии служат действия предмета, а не его материальная внешность. Но движение есть незавершенное состояние предмета, когда на первый план выступают его преходящие, переменчивые признаки. И кроме них у поэта нет другого пути добраться до существенного и типического. Поэзия может обобщать, только индивидуализируя, воспроизводить закономерное только чрез единичное и случайное. Чем сильнее в данном явлении деятельное начало, тем доступнее оно поэзии. Поэтому ее главный и высший предмет — человек, но не как собирательное существо, каким его изображает скульптор, а как живая личность, в которой общечеловеческие свойства проявляются своеобразно — в каждом человеке по особому. «Духовные существа — люди, у поэта действительно живые существа, которые, кроме основных своих черт, обладают и другими свойствами и страстями, заслоняющими при соответствующих обстоятельствах основные черты»²³. В поэтическом изображении гнев и ярость не только не нарушают сущности любви, но как раз благодаря видимому ей противоречию оттеняют и усиливают ее типические черты. «Только поэт может рисовать отрицательные черты и путем смещения этих отрицательных черт с положительными соединять два изображения в одно». Поэзия, в отличие от живописи, создает типические и одновременно индивидуально определенные характеры. «Для поэта Венера есть также любовь, но вместе с тем и богиня любви, имеющая, кроме этого своего основного характера, и свою собственную индивидуальность»²⁴. Оттого красота в поэзии выглядит совсем по-иному, чем в пластике: это гармония живого, изменяющегося, движущегося. Вопрос о телесной красоте изображаемого безразличен для поэзии. Более того, поэт может пользоваться безобразным «для возбуждения и усиления смешных впечатлений...», сочетания смешного и ужасного», как Шекспир в «Ричарде III» или Софокл в «Филоклетте».

В теории поэзии мысль Лессинга уже прорывается за границы Просвещения, прокладывает дорогу историческому взгляду на искусство, оправданию послепластического художественного развития. Долгому царству эстетических теорий, скопированных, худо ли, хорошо ли, с античных или антиквизирующих образцов, настает конец. Лессинг по традиции также обращается постоянно к греческому искусству для подтверждения своих взглядов, но уже рядом с Гомером и Софоклом как образец стоит Шекспир, да и греков Лессинг очень заметно «шекспиризует». Теория Лессинга еще не сбросила обязательный античный хитон, но говорит она языком нового времени, идет от искусства «новых», а не от искусства «древних». Пусть исторические различия между античным и новоевропейским искусством Лессинг выражает на просветительский лад, метафизически как исковую границу между живописью и поэзией вообще, но от его антитезы пластической и поэтической красоты идет и гегелевское учение о «прекрасном» и «характерном», и гегелевское о «классическом» и «романтическом», и, наконец, понятия XIX в. о художественной правде.

Приложение общих принципов своей теории поэзии к драме Лессинг дает в «Гамбургской драматургии». И здесь, в более частных вопросах, у него много замечательных прозрений, идущих дальше его века, особенно в учении о драматическом характере и воспитательном значении драмы — центральных теоретических вопросах «Драматургии».

²³ Г. Э. Лессинг. Лаокоон, стр. 93.

²⁴ Там же, стр. 93 и 94.

Лессинг преодолевает «пластическое» прямолинейное понимание характера в поэтике классицизма, свойственное даже Дидро, с которым Лессинг полемизирует из-за его «совершенных характеров», упрекая его в уступках старым взглядам. Пусть драматический персонаж походит на обыкновенного человека, а не на исключительного, не на «героя» или «алодая», человека одной страсти, достигающей запредельной силы, поглощающей все остальные его душевные свойства. Характер в драме, «возводящей частное явление в общий тип», по совокупности своих психологических черт, по их соотношению и силе должен быть таким, каков он бывает у большинства людей. «Обыкновенный характер — это такой характер, в котором всему, что замечено в нескольких или всех личностях, придано известное среднее сечение, средняя пропорция... Обыкновенный характер обыкновенен не как характер сам по себе, а поскольку его степень, его мера обыкновенна»; иными словами, индивидуальное развитие типического характера в драме не может превышать индивидуальное развитие среднего человека для того, чтобы каждый зритель мог сказать: «это такой же человек, как я!»

Для трагического характера достаточно «обыкновенности», но для комического одной ее мало: ему необходима еще некоторая «перегрузка», «преувеличение», как выражается Лессинг. Это происходит потому, что персонаж для комедии значит гораздо больше, чем для трагедии. Трагедия изображает самые крайние, гибельные конфликты и столкновения, комедия же — мирные, разрешимые «домашним» способом. Поэтому фабула и характеры имеют неодинаковое значение в этих главных видах драмы. В трагедии главное — фабула, действие, так как она имеет дело с исключительным, сверхобыденным, сугубо индивидуальным. Трагедия — это сама поэзия в чистейшем ее выражении. В комедии же главное средство обобщения — характер, так как она ближе к массовому, повседневному, распространенному. Характер по самой своей сути, так сказать, «живописнее» фабулы. Характер, ставший главным способом обобщения, или тип (Гарпагон, Тартюф), подчеркивающий, выставляющий на первый план какую-нибудь черту — скупость, лицемерие и т. п., неминуемо должен преувеличить, усилить ее за счет удаления или ослабления всех других черт и тем самым нарушить «среднюю пропорцию» характера. Таким образом, комический характер должен быть одновременно и «обыкновенным» и «перегруженным», т. е. таким, «в котором все, что замечено в нескольких или во всех личностях, собрано воедино... Это скорее — олицетворенная идея характера, чем охарактеризованная личность». Лессинг упрекает Геллерта и его подражателей за то, что их глупцы чересчур натуральны, за то, что они «передают их похоже, но не рельефно». «Глупцы во всем свете пошлы, туфы и скучны, — прибавляет Лессинг, — если же поэт хочет сделать их забавными, то должен вложить в них что-то от себя... принарядить их, наделить их остроумием и рассудком... вложить в них стремление блистать хорошими качествами»²⁵.

Лессинг приближается к диалектическому пониманию художественного характера, хотя оно еще и не сложилось в сознательное убеждение. Любопытно, что, натолкнувшись на диалектический характер проблемы, Лессинг чувствует бессилие привычных мотивов мышления, но чем заметить их, он не видит. Придя к выводу, что комический характер должен быть «обыкновенным» и «перегруженным», он отказывается от объяснения, как возможно такое противоречие, сказав, что он «не обязан разрешать все трудности, которые видит», что его цель заставить и других самостоятельно подумать²⁶.

²⁵ Г. Э. Лессинг. Гамбургская драматургия, стр. 86.

²⁶ Там же, стр. 344.

Отклоняется Лессинг от просветителей, хотя и не так заметно, и в вопросе о нравственной стороне искусства, особенно в применении к трагедии. Лессинг уже недоволен категорически-назидательными требованиями к трагедии. «Для драматического поэта все равно, можно ли вывести из его фабулы общеизвестную истину, или нет...», ибо «могут быть весьма поучительные и безукоризненные пьесы, не имеющие в виду разъяснения... или подтверждения какой-нибудь великой нравственной истины»²⁷. Трагедия, показывая, что все противоречия и диссонансы действительности находят свое разрешение в высшей гармонии мироздания, что никакое временное зло не может остановить движение человечества к добру, сама по себе укрепляет нравственное мужество человека и, с другой стороны, учит его человечности. Художественный эффект трагедии — чувство страха и сострадания — «превращает страсти в совершенство добродетели», создает равновесие между личными желаниями и объективным ходом вещей. Трагедия учит индивидуалиста, «чувствительного человека», считаться с правом и необходимостью, а сурового ригориста — с человеческой природой. Трагическое сострадание «очищает душу не только чрезмерно сострадательного человека, но и слишком малосострадательного, а трагический страх — душу не только того, кто не страшится никакого несчастья, но и того, кого устрашает всякое несчастье, даже самое отдаленное и невероятное».

Определив не только практически, но и теоретически границы между классицистическими и просветительскими взглядами на искусство, Лессинг теперь решительно выступает против классицизма в «Гамбургской драматургии». Шаг за шагом разбирая его драматургическую систему, Лессинг приходит к ее полному осуждению. Классицистические драматургии фальшивы во всем: в сюжетах, в характерах, в фабуле, в языке. Их художественные средства, как и их идеи, направлены к тому, чтобы уничтожить всякое своеобразие в тисках мертвой, обезличенной «правильности». В методе классицизма Лессинг видит только дух двора и этикета, «превращающего людей в машины». Поэтому и «впечатления, производимые французской трагедией, так плоски и так холодны». Ее вина в том, что «не только у нас, немцев, но и у французов... театра еще нет». Тех из просветителей, кто, как Вольтер, остались верными «веку Людовика XIV», Лессинг считает изменниками общему делу. Лессинг высоко ценил Вольтера-мыслителя, публициста, но в драмах его он видел Вольтера-придворного, приближенного Фридриха II, пособника немецкого абсолютизма. Оттого он и нападает на него еще больше, чем на Корнелия.

Куда же уходить от французской трагедии? К грекам и Шекспиру! Лессинг толкует греков глубже и правильнее, чем это можно встретить обычно у просветителей. В противоположность традиционному в то время пониманию античной драмы, Лессинг пробует истолковать ее реалистически. В своем разборе Еврипида и Аристотеля он стремится объяснить античные понятия о драме обычаями греков, условиями древней жизни; например, единство места и времени объясняется тем, что «театральное действие совершалось у них на площади». А придворные драматурги рабски, механически переносят этот прием в совершенно изменившиеся условия, сообразуясь «только со словами этих правил, но не с их духом». Шекспир писал без «правил», но по духу он ближе к древним, чем французы. В противоположность распространенному в XVIII в. представлению о Шекспире, Лессинг утверждает, правда, сильно «эллинизируя» величайшего драматурга послеполитической поры, что в существовавших требованиях искусства он ни в чем не расходится с Аристотелем. Лессинг предостерегает отечественных шекспироманов от слепого учени-

²⁷ Г. Э. Лессинг. Гамбургская драматургия, стр. 128.

ческого подражания внешности шекспировских пьес, когда любой писака, накропав несколько бессвязных и площадных сцек, полагает, что он пишет по-шекспировски. «Шекспир требует изучения, но не допускает, чтобы его обкрадывали». Не произволу и грубости нужно учиться у Шекспира, а его величайшей трезвости и правдивости, соединенной с великим нравственным мужеством и оптимизмом, его искусству находить в жизни смысл и разум, несмотря на все то ужасное и грязное, что в ней есть. И здесь у Лессинга проступают зачатки исторического понимания художественного процесса, колеблющие литературный догматизм XVIII в.

Софокловский Филоктет в страшных муках голода и болезни кричит, проклинает, жалуется, но «он скорее готов переносить свои муки, чем хотя бы в малейшей степени поступиться своими убеждениями»; «правственное величие древних греков, — прибавляет Лессинг, — проявилось настолько же в неизменной любви к своим друзьям, как и в непреклонной ненависти к врагам»²⁸. Лишь то искусство достойно своего имени, которое поможет воспитать человека-героя, подобного Филоктету, а не смиренного раба, не подбострастного царедворца; но и не прекраснородного мечтателя, который все понимает, но ничего не может исправить.

Тут Лессингу приходится вступать в борьбу уже не с его социальными врагами, а с людьми ему близкими, с Винкельманом и с писателями «Бури и натиска». Спор Лессинга с ними был в основе своей спором о задачах национального развития Германии, о том, по какому пути должно двигаться политическое и социальное освобождение Германии. Освобождать ли немцам лишь дух свой, или также и грешное тело? Быть ли Германии «страной поэтов и мыслителей», или, кроме того, и страной реальных гражданских свобод? Республиканский дух классицизма Винкельмана, его учение о чувственном характере красоты были близки Лессингу. Но созерцательный характер винкельмановского понимания свободы не удовлетворял его. Источник всякого рабства в самом человеке, учит Винкельман, это грубая, животная чувственность; лишь бескорыстное отношение к миру, чистая радость при виде его зримого совершенства дают истинную свободу. Против стоического равнодушия «мудреца» к бедам и несчастьям «мира страстей и суеты» Лессинг защищает страсти, живую плоть, ибо страдания и боль заставляют человека восстать против своих мучителей, ответить ударом на удар. Винкельман считает крики Филоктета недостойными истинного героя, который должен презирать свои страдания. Нет, возражает Лессинг, оттого, что Филоктет мучается, он и не простит своим врагам. Боль вызывает к мести.

В «Буре и натиске» сквозь ее шумное неистовство Лессинг почуял тот же дух бессилия и недостаток действительного мужества. В «Гамбургской драматургии» Лессинг постоянно высмеивает «абсолютную свободу», тех, кто восклицал: «Гений, гений! Гений превыше всех правил! Правила угнетают гения». Нет у молодого поколения настоящей твердости и мужества, в его необузданном свободолюбии много мелочного и себялюбивого. У новой немецкой литературы, говорит он, «есть и кровь, и жизнь, и краски, и огонь, но недостает крепости и нервов, и мозга, и костей»²⁹. А о гетевском «Вертере» он пишет в знаменитом письме к Эшенбургу: «Скажите, греческий или римский юноша липил бы себя жизни так и по такой причине?.. Производить таких мелко-великих суждено только нашему новоевропейскому воспитанию, которое так отлично умеет превращать физическую потребность в душевное совершенство».

Борьба с немецким классицизмом Готшета и с «натуральной поэзией», представленной «Бурей и натиском», раскрывает Лессингу яснее, чем

²⁸ Г. Э. Лессинг. Лаокоон, стр. 76.

²⁹ Г. Э. Лессинг. Гамбургская драматургия, стр. 345.

кому бы то ни было из европейских просветителей, недостатки этих направлений вообще. Отсюда у Лессинга стремление преодолеть их, найти новый художественный идеал. Лессинг начинает уже выбираться из противоречий просветительской эстетики. Но сделать это можно было только победив противоречия просветительской общественной программы. Лессинг, разумеется, не мог это сделать. Границы его мысли ставила сама эпоха. Его эстетические взгляды тесно связаны с его общественным мировоззрением, и поэтому, в конце концов, прогресс, совершившийся благодаря Лессингу в теории искусства, был куплен дорогой ценой. Как только Лессинг оставляет обычные просветительские представления, он переходит к идеализму. Если пристальнее взглядеться в рассуждения Лессинга о превосходстве поэзии над живописью, оказывается, что оно весьма двусмысленно. Поэзия превосходит изобразительные искусства именно потому, что для них мир лишь нечто телесное, видимое, осязаемое. Ограниченному взору пластики противостоит не связанное законами чувственности духовное зрение поэзии. Слепец Мильтон не видел мира, но это не мешало ему быть великим поэтом. «Если бы,— восклицает Лессинг,— поле моего зрения должно было бы быть исключительным полем и для моего внутреннего зрения, то я был бы очень рад потерять зрение, лишь бы освободиться от такой ограниченности!»³⁰ «Пластическому» чувственному восприятию мир кажется мертвой телесностью, и только духу он раскрывается как единое самодвижущееся целое. Пока искусство постигает мир как предметный, материальный, оно может воспроизводить его гармонию, только отвлекаясь от диссонансов, конфликтов, несовершенств. И лишь «духовному зрению» проясняется внутренняя гармония мироздания, в которой то, что кажется «телесному зрению» уродством, злом, случайностью, есть в действительности необходимое звено благодати вселенной. На этом и основана трагедия. «В вечной, непрерывной связи всех вещей... мудрость и благо есть то, что в многих звеньях, выделяемых из нее поэтом, кажется нам слепой судьбой и жестокостью». Трагедия «должна быть отражением целого, созданного вечным творцом, должна приучать нас к той мысли, что все кончится к лучшему в этом мире, как и в том»³¹.

Просветительское понимание идеала и его выражения в искусстве было отвлеченным, безжизненным. Идеальное состояние человечества уничтожает все противоречия и коллизии, все то, что заставляет людей страдать и мучиться. Это — полное равновесие всех жизненных элементов, гармония без диссонансов, царство чистого добра, не знающее зла, счастье без страданий, добродетель без пороков. Все теперешние жизненные конфликты происходят от того, что добро еще вынуждено бороться со злом, что «хорошая» жизнь не победила плохую. Лессинг уже не может согласиться с этим прямолинейным контрастом идеального и реального и с его художественным эквивалентом — живописной поэзией. Своей теорией поэзии, учением о трагедии он вводит в скульптурную неподвижность просветительского идеала драматизм действительности, вражду индивидуальных целей, трагические столкновения страстей, зло, страдание. Лессинг хочет примирить гармонию идеала с жизненной дисгармонией, правду с поэзией, но именно примирить, а не уничтожить их разъединенность. Своей геоидеей Лессинг, правда, делает противоборство жизненных сил необходимым условием реального воплощения идеала, но только условием, и притом отодвигающим идеал в далекое будущее, как это ясно говорит его «Воспитание рода человеческого». Но само идеальное состояние мира все же остается по ту сторону жизненной борьбы и конфликтов.

³⁰ Г. Э. Лессинг. Лаокоон, стр. 108.

³¹ Г. Э. Лессинг. Гамбургская драматургия, стр. 290—291.

Тот, кто хочет уразуметь его, должен возвыситься над реальным миром и взглянуть на него сверху, из космоса, признать исторический процесс осуществлением плана верховной силы, неведомого ограниченному человеческому уму.

Лессинг не справился с внутренней несогласованностью просветительских взглядов на искусство. Поэтому их противоречия остаются и у него, только в более сложном и скрытом виде. Лессинг делает доступной искусству всю область случайного, индивидуального, отклоняющегося от нормы и разума, пестрый хаос житейской борьбы, и ее прозаизм и ее ужасы. И все-таки художник должен подчинять этот жизненный материал идеальным целям, теодицее. Если он не укрепляет в нас веру, что «все кончится к лучшему в том мире, как и в этом», он не достоин своего звания, «забывает о высшем своем назначении». Художник, например, не может сделать героем трагедии невинного человека. Гибель такого героя заставляет нас сомневаться в конечном торжестве добра и возбуждает «ропот на провидение». «Если учение разума должно укорениться в нас, и если мы вместе с покорностью должны сохранить упование и бодрое расположение духа, то в высшей степени важно, чтобы нам как можно меньше напоминали о смущающих примерах подобного незаслуженного и ужасного предопределения. Прочь их со сцены! Прочь, если можно, и из книг!»³².

Необходимость гармонизирующего, примиряющего элемента в реалистическом изображении жизни Лессинг распространяет и на способы изображения. Выступая против «англомании», он порицает «соединение торжественно-серьезного тона с шутливо-серьезным», настаивает на сохранении в художественной вещи симметрии и стройности — «всего того, что во всяком другом искусстве составляет его сущность»³³. Лессинг, в конце концов, не расстается с отвлеченной моралистикой Просвещения: он только уничтожает ее грубые, деревянные формы, отделенные от самого жизненного содержания пьесы (резонеров, назидательные концовки и т. п.), и хочет пропитать ею само содержание, так сказать, изнутри, чтобы не подыскивать моральные правила к каждому частному случаю, а установить одно общее — для всех случаев. Он освобождает искусство от внешней морали, сделав мораль его внутренним миром. Не освобождается Лессинг и от «пластического» понятия о красоте как «симметрии и стройности». Он противится ее математически бездушному толкованию, уничтожающему творческую свободу. Но как бы художник ни увлекался характерным или прозаическим, он не смеет нарушать пропорции, должен примирить правду с этими требованиями. Реализм в понимании Лессинга — это еще рассудочный, «симметрический» реализм, который уже обращается к широкой обыденности коллизии и при всем том «гармонизирует» все, что изображает, лишает его резкости, рельефности, чуждается «крайностей». В этом отношении Лессинг кое-чем напоминает Гете и Шиллера периода так называемого веймарского классицизма. Границы лессинговского понимания классицизма отчетливо видны и в его отношении к Шекспиру. Как драматический поэт, как изобразитель человеческой души, Шекспир для Лессинга недосыгаемый и непрекаемый образец, но сценическое построение драм Шекспира, их архитектурка кажутся Лессингу слишком произвольными, недостаточно строгими и поэтому опасными для молодых талантов, которые, по его мнению, легче перенимают у Шекспира именно эти его недостатки. К угощению свободной шекспировской формы в гетевском «Гете фон Берлихингене» Лессинг отнесся очень неприязненно. Как он ни вос-

³² Г. Э. Лессинг. Гамбургская драматургия, стр. 291.

³³ Там же, стр. 256—257.

ставал против классицизма, но логически строгая архитектуроника Lessing-говских драм навсегда сохранила «классический» отпечаток: Lessing придерживается единства времени даже в «Минне» и «Эмилине», и если в последней пьесе он отступает от строгого соблюдения единства места, то все же не настолько, чтобы впасть в «шекспироманию»; внутри одного акта сцены не меняются, а последние три акта разыгрываются в передней зале дворца, даже в некоторый ущерб правдоподобию. Для эстетического чувства Lessingа, как для эстетического чувства всякого просветителя, внешний произвол композиции был синонимом бесхарактерности, гипертрофии индивидуального, словом, синонимом того, что впоследствии называли «вертеризмом».

Обе эти стороны Lessingовского учения о реализме особенно ясно раскрываются в его практическом приложении в «Минне фон Бархельм» и «Эмили Галотти».

Если «Мисс Сарра Сампсон» открыла начало немецкого просветительского театра, то «Минна фон Бархельм» дала ему первый образец серьезной, глубокой комедии с современным национально-общественным содержанием и реалистической разработкой характеров. Теперь уже речь идет не о педантах и старых девах и не о школьной морали. Lessing выводит на свет божий прусскую систему, деспотические порядки Фридриха II.

Фабула пьесы взята из обстоятельств Семилетней войны. После ее окончания Фридрих II ради экономии бюджета распустил часть своих войск и уволил в отставку всех офицеров не дворян без всякой пенсии, отдав их места иностранным авантюристам. Эта «реформа» короля, которая вызвала тогда немало толков и недовольства не только в армии, служит завязкой комедии Lessingа. Майор фон Тельхейм, один из храбрейших Фридриховских офицеров, после заключения мира выброшен королем на мостовую, без денег, без наград и вдобавок попал под следствие. Во время войны ему поручено было взискать контрибуцию с нескольких областей Саксонии, и, так как у жителей нечем было платить, Тельхейм внес контрибуцию из собственного кармана, взяв с них вексель. Когда же после окончания войны он внес вексель в список военных государственных долгов, подлежащих возмещению, власти Фридриха II объявили этот вексель взяткой, которую майор будто бы получил от тюрингенцев за снижение размеров контрибуции.

Тельхейм обручен с молодой девушкой из богатого и знатного саксонского рода, Минной фон Бархельм. Они любят друг друга, но теперь майор, разоренный, обесславленный, не хочет быть в тягость своей невесте и твердо решает вернуть ей обручальное кольцо. Все уговоры и мольбы Минны напрасны. Тогда Минна, чтобы удержать Тельхейма, сочиняет историю, будто она тайно от своего дяди-опекуна бежала к нему, и дядя за это лишил ее наследства. Тельхейм вздыхает свободно. Наконец-то он может ее любить, не опасаясь упреков голоса чести и мужского самолюбия. А тут вдруг приходит известие от короля, что суд признал Тельхейма не повинным во взятке, вексель принят к уплате, и майор может снова поступить в войско. Майор в восторге, но Минна хочет проучить его за ложную гордость; она делает вид, будто сама отказывается от него: она тоже не хочет быть ему обузой. Теперь настает очередь майора истощать доводы и просьбы. Но Минна неумолима. Тогда майор хочет отказаться от денег и чина, чтобы сравняться в житейском положении со своей невестой и уничтожить препятствия к браку. Минна, видя, что отместка зашла слишком далеко, открывает ему правду, и пьеса кончается счастливой свадьбой.

Буржуазные исследователи Lessingа, вроде Эриха Шмидта (вторая половина XIX в.), немало потрудились над тем, чтобы представить «Минну фон Бархельм» гимном во славу Фридриха II и прусской армии.

Сперва может показаться, будто они правы: все военные люди в пьесе — от Тельхейма до его денщика Юста — чрезвычайно благородны и великодушны, и даже Фридрих II играет в пьесе положительную роль. Но это только поверхность дела. Меринг, полемизируя с Эрихом Шмидтом, прекрасно показал, что благонамеренная по видимости комедия направлена шротив фридриховского режима. Тельхейма никак нельзя считать портретом прусского офицера того времени, завязтого юнкера, профессионального рубаки. Это — передовой человек XVIII в., переодетый в солдатский мундир. На войну он пошел не по склонности, а для того, чтобы закалить себя, «научиться хладнокровию и отваге». «Только крайняя нужда, — говорит он Минне, — могла бы заставить меня сделать из этого случайного занятия свое ремесло». Он совершенно чужд верноподданничеству и преклонению перед королем. «Служение великим мира сего чревато опасностями и не вознаграждает за труды, стеснения и унижения, которых оно стоит». Воля, независимость, счастье с Минной дороже ему всех почестей и славы. Напротив, фридриховские власти представляют в пьесе грубый произвол, неразумие, несправедливость. Благородный поступок грозит майору полным крахом. И, конечно, королевское «справосудие», которое появляется под занавес, ничем не смягчает этой оценки феодального пруссачества, внушаемой всем ходом пьесы: королевская бдительность в «Мишне» так же художественно неубедительна, как и в «Тартюфе».



*Гравюра Ходовецкого к драме Лессинга
«Мишна фон Барнхельм»*

Отношение прусского майора Тельхейма к побежденным саксонцам и ответная любовь саксонской девушки к благородному пруссаку Тельхейму подсказаны Лессингу отнюдь не прусским, а более широким общенемецким патриотизмом, подымающимся над узким местным феодальным партикуляризмом. «Мишна фон Барнхельм» — первая немецкая национальная комедия, не только по своей теме и персонажам, но прежде всего — по своей общей идейной направленности. Выбрать для своей комедии такой современный конфликт, раскрывающий в частном случае отрицательные стороны прусского военного режима, мог только уже убежденный, созревший писатель-реалист.

Тот же реалистический дух Лессинга виден и в большинстве персонажей пьесы. Великолепен француз Рико де ла Марлиньер, шулер, попрошайка, враль, выдающий себя за важного барина и отчаянного героя. Это — один из той орды иностранных проходимцев, которой окружил себя Фридрих II. Мало чем уступает доблестному воину хозяин гостиницы, жадный обирала, трусливый и угодливый с баринном, надменный

и жестокосердный с простым человеком, очень характерная фигура для тогдашнего немецкого бюргера средней руки. И, наконец, Минна — одно из лучших созданий Лессинга, самый привлекательный и интересный персонаж пьесы. Тут Лессинг выказал себя не только знатоком быта, тонким наблюдателем, но и поэтом. Минна глубоко, полно, по-женски предана Тельхейму. Он — вся ее жизнь. Но она не слабенькое, прекраснородушное существо, умеющее только плакать и покоряться. Она умеет добиться своего. Не уступая Тельхейму ни в мужестве, ни в гордости, она умнее и великодушнее его. Она не способна, как Тельхейм, пожертвовать живым чувством ради узких понятий о чести: она любит по-настоящему, так что ей дела нет до того, кто кого должен содержать и что думают люди о ее милем. При всей энергии и самостоятельности, Минна — настоящая женщина. В ней много прелестного лукавства, очаровательной нежной шутливости. С какой грацией и тактом она старается разогнать мрачные думы и сомнения своего жениха! Она отвечает на его резоны не плачем, не вздохами, а мужественной веселостью, шутливой властью женщины, уверенной в своей силе.

Немецкий просветительский реализм одержал в «Минне фон Барнхельм» свою первую крупную победу. Но победа не была полной. Лессинг говорит правду без прикрас, но слишком сдержанным, слишком ровным голосом. Он не извлекает из выбранной им ситуации всего того, что она могла бы дать, не развивает ее до полного выражения, потому что жизненной правде пьесы приходится порядком потесниться перед правдой высшей: все должно кончиться к лучшему как в том мире, так и в этом. На сцену, смешиваясь с обычным освещением, падает откуда-то сверху искусственный «идеальный» свет, смягчающий резкость контуров и неприглядность обстановки. Лессинг необыкновенно искусно скрывает режиссерское вмешательство «предустановленной гармонии» в ход пьесы, но оно все же заметно.

Столкновение Тельхейма с прусским режимом, конечно, — конфликт очень серьезный, никак не «комедийный»; его натуральная развязка, казалось бы, должна быть если и не драматичной, то уж во всяком случае «неблагополучной». Так и кончались в жизни аналогичные столкновения между Фридрихом II и многими его офицерами: опалой, разжалованьем, эмиграцией в чужие страны. Лессинг же прерывает естественную логику коллизии внезапной милостью короля и, конечно, не для примирения с Фридрихом, а из-за умозрительного оптимизма: нельзя колебать веру в мировой разум. Королевское письмо являет не мудрость и справедливость короля, а благодать «провидения», которое близорукий человеческий ум зовет счастливой случайностью. Раз высшая сила может действовать в этой жизни только не нарушая естественных ее законов, то в жизни прусского офицера она может сказаться лишь в королевской воле, верховном законе солдатского существования. Лессинг хочет этим отнять у своего «провидения» всякую сверхестественность.

Идеальная подкладка пьесы проступает наружу и в солдатских персонажах, особенно же в Тельхейме. Надев на своего просветительского героя военный мундир, Лессинг не мог поступить иначе, потому что, по тонкому замечанию Меринга, именно «жалкая обстановка тогдашней Германии вынуждала его заимствовать сюжет из солдатской жизни, чтобы изобразить серьезный конфликт порядочных людей»³⁴. Из прибитого и запуганного немецкого бюргера нельзя было сделать крепкого духом героя.

Между образом мыслей Тельхейма и его житейским положением нет внутреннего соответствия, поэтому и в характере его нет жизнечности.

³⁴ Ф. М е р и н г. Легенда о Лессинге. — «Литературно-критические статьи», т. I, стр. 381.

Возмущение Тельхейма прусскими властями, наиболее сильная и живая черта его образа, разрешается в универсальном пессимизме. Просвещенный Тельхейм как истинный философ равнодушен к деньгам и свою человеческую честь ставит выше чести мундштра. Но он философ недостаточно стойкий и ответственность за обиду возлагает не только на прусские порядки, а и на «провиденцис». Если его могли так оскорбить, значит нет в творении ни разума, ни добра, ни справедливости. Поэтому он отвечает на преследование горьким смехом человеконенавистника, пугающим Минну. Это, так сказать, Лейбниц навыворот: «все к худшему». Чтобы вернуть Тельхейма к правильным понятиям, Лессинг заставляет Минну прибегать к совершенно не подходящим ее нраву метафизическим доводам: «Верьте мне, провидение всегда вознаграждает честных людей за понесенный ими ущерб, а чаще даже заранее. Поступок, который лишил вас двух тысяч пистолет, сделал меня вашей». И весь ход пьесы должен подкрепить это поучение. От наивной веры в благость миропорядка через сомнение в нем к оптимизму философскому — таково конструктивное назначение образа Тельхейма и всех перипетий, с ним связанных. «Идеальный смысл» характера не позволяет возмущению Тельхейма развиться до полной определенности и резкости. Лессинг не хочет нарушить душевное равновесие своего героя, уничтожить его гармонию с миром.

Денщик Тельхейма, Юст, и вахмистр Вернер написаны гораздо ближе к натуре, чем Тельхейм, и усиливают национальный колорит пьесы очень существенными демократическими чертами. В этих персонажах много типичного для военного наемничества XVIII в.: Вернеру все равно, где и с кем воевать, лишь бы заработок с войны был, а Юст с надменностью взирает на всех штатских как на людей не стоящих. В них обоих чрезвычайно сильно чувство солдатской кастовой солидарности. Но эти жизненные черточки Лессинг вводит в характеристики Юста и Вернера дозами умеренными, чтобы не разрушить морального эффекта этих образов: ведь оба они в сущности только излучение нравственной силы Тельхейма, пример его облагораживающего влияния. Сквозь их солдатское грубое обличье сияет возвышенность человеческой природы. Юста и Вернера, так же как и Тельхейма, только еще искусней, Лессинг составляет из идеального этического начала и конкретно-бытовых индивидуальных черт.

«Минне фон Барнхельм» не хватает пластической рельефности. На пьесе чрезвычайно силен отпечаток личности и концепций самого Лессинга. Но именно поэтому недостатки пьесы и не бросаются в глаза. Лессинг наделяет своих героев собственным умом и остроумием, благородством и мужеством, и оттого не сразу замечаешь, что благородная гуманность Тельхейма удивительна в прусском майоре периода Семилетней войны, что неотесанный Юст дает моральный урок Франциске (д. III, с. 2) с таким искусством, какому позавидовал бы любой опытный педагог, что свобода в обращении и тонкий такт Франциски скорее подходят светской женщине, нежели простой камеристке, хотя бы и доверенной своей госпожи. В этом смысле «Минна» навсегда останется одним из шедевров литературы «от автора», образцом того, как много значит в искусстве выдающийся характер и личный блеск самого писателя.

Тот же социальный конфликт, что и в «Минне фон Барнхельм», стал темой и второй крупной пьесы Лессинга, его шедевра, «Эм依ии Галотти». Но теперь Лессинг развивает его уже до естественного трагического исхода. «Эм依ии Галотти» — самое политическое произведение Лессинга, где реализм его становится резким, смятенным, ранящим.

Для сюжета пьесы Лессинг воспользовался известным историческим преданием о Виргинии. В Риме во время господства патрициев один из них — Аппий Клавдий — позарился на дочь плебея Люция Виргиния

Виргинию. Чтобы не отдать Виргинию насильнику, отец заколол ее кинжалом. Это событие переполнило чашу терпения плебеев, они восстали против патрициев и свергли их власть. Но Лессинг переработал этот легендарный сюжет весьма оригинально, применив его к современным немецким порядкам.

Действие пьесы происходит в Италии, в вымышленном княжестве Гвасталла. Чужеземная костюмировка так прозрачна, что в Гвасталле легко узнать порядки и нравы любого немецкого княжества XVIII в. Принц Гвасталльский, сластолюбец и деспот, очередной своей жертвой избрал красавицу Эмилию Галотти, дочь полковника Одоардо Галотти. Одоардо горд и храбр, он презирает развратную жизнь двора и самого принца, его нельзя ни подкупить, ни запугать. К тому же Эмилия вот-вот должна стать женой благородного и независимого графа Аппиани. Чтобы заполучить Эмилию, принц по наущению своего советника Маринелли совершает коварное злодейство. Когда граф едет со своей невестой к венцу, на них нападают убийцы, нанятые Маринелли, и вот — граф мертв, а Эмилия в руках принца, в его загородном дворце, куда ее отводят слуги принца будто бы для того, чтобы оказать ей первую помощь. Узнав обо всем, Одоардо спешит во дворец, чтобы немедленно увезти Эмилию, так как он боится оставить ее одну в этом вертепе, хотя еще и не подозревает об истинных намерениях своего повелителя. Но графиня Орсина, бывшая любовница принца, которую он покинул ради Эмилии, открывает ему глаза. В ужасе и негодовании старик Галотти требует свою дочь, однако, принц не отдает ее, ссылаясь на необходимость «расследовать» дело. Тогда Одоардо в отчаянье и неистовстве, видя, что Эмилия, по ее же признанию, недостаточно стойка, чтобы противиться принцу, закалывает ее.

Вся трагедия проникнута духом гнева и возмущения, столь же пламенным, как и в драмах молодого Шиллера. Негодование придало такую силу драматическому таланту Лессинга, до которой он никогда не возвышался ни до «Эмилии Галотти», ни после нее. Образы Маринелли, Орсины, а особенно принца являются лучшими созданиями литературы XVIII в. В них ясно сказались преимущества эстетики Лессинга над предшествующей просветительной эстетикой. Лессинг преодолевает классицистический шаблон изображения феодальных деспотов в «высокой» трагедии XVIII в., например «Магомете» и других драмах Вольтера. Принц Гвасталльский — вовсе не кровожадное чудовище, не виртуоз порока, дивящийся своей нечеловеческой преступностью. Это обыкновенный человек, не лишенный даже некоторых привлекательных качеств. Он уважает добродетель и невинность и защищает, например, женитьбу по сердечной склонности от насмешек Маринелли. Он — меценат, знаток искусства, он щедр и прост с художником Конти. Он, наконец, более слаб, чем жесток; хотя он и не может противиться искушению и, подталкиваемый Маринелли, соглашается на преступление, но не без колебаний, а когда Эмилия гибнет, раскаяние и ужас овладевают им, и он изгоняет своего дьявольского советника. Словом, будь принц человеком простого звания, ему было бы вовсе не обязательно стать преступником, но он принц, и в этом все зло: «К несчастью столь многих... государи — те же люди». Неограниченная власть превращает его в чудовище. Его слабости становятся пороками, пороки — злодеяниями и даже хорошие его чувства — гнусностями. Принц отвратительнее Маринелли именно потому, что он человечнее и добрее, что он стыдится своих дел и хочет взыскать вину на своего клеветника. У Вольтера гнусный государь отвратителен и как человек, у Лессинга же он отвратителен именно потому, что он государь. Лессинг гораздо ближе к художественной диалектике отрицательного характера, чем Вольтер.

Вот сильный образец лессинговского искусства характеристики. Принц, узнав, что свадьба Эмилии назначена, торопится подстеречь ее где-нибудь, чтобы отговорить ее от брака, а тут как назло входит советник Рота с бумагами на подпись. И тут разыгрывается следующий диалог (д. I, сц. 8):

Принц. Что, еще что-нибудь подписать?

Камилло Рота. Нужно подписать смертный приговор.

Принц. Весьма охотно. Давайте сюда! Быстрей!

Камилло Рота (*в изумлении уставился на принца*). Смертный приговор, я сказал...

Принц. Отлично слышу. Я бы давно успел это сделать. Я тороплюсь.

Принц не кровожаден, не жесток, но что ему государственные обязанности, милосердие и справедливость, если речь идет о его прихоти? Он даже не замечает совершаемых им преступлений, настолько он свыкся с тем, что «государство — это я».

Фигура Маринелли гораздо менее сложна и интересна, но все-таки достаточно значительна. Лессинг лишил Маринелли демонизма, обычного для порочных наперсников классической трагедии. Маринелли — не демон честолюбия, он только *maître de plaisirs* своего государя, лакей и сводник, грязное ничтожество. Лессинг выказал себя точным и грозным наблюдателем, заклэймив в Маринелли столь характерный для немецких карликовых деспотий тип временщика, фаворита, державшего князя в руках отнюдь не государственными талантами, а ловким угождением его самым бесстыдным прихотям.

Гораздо примечательнее графиня Орсина, отставленная любовница принца. Лессинг не поддался такому законному в этом случае искушению, которое соблазнило бы девять из десяти просветительских драматургов, сделать из нее тираноборца. Она — только оскорбленная и отвергнутая женщина, уязвленная в своей гордости аристократка. Но как раз потому, что она настоящая аристократка, а не развращенная придворными нравами титулованная куртизанка, она не может простить принцу своего унижения и становится его обличительницей. Ее горькая язвительность, страшная веселость раненного насмерть человека, действует сильнее, чем красноречивые обличительные тирады просветительского классицизма.

В противоположность этим лицам, добродетельные персонажи трагедии не удались Лессингу. Эмилия, ее мать, граф Аппиани — бесцветны, намечены самыми общими контурами. Но это мало заметно, так как по ходу действия им отведена лишь вспомогательная роль. Гораздо тяжелее неудача Лессинга с Одоардо Галотти, который стоит в центре драмы. По замыслу Лессинга, это человек гордый, крутой, пылкий, презирующий двор принца, словом, — второй Тельхейм. Но почему же он заносит князя на Эмилию, а не на принца? Почему он не решается мстить виновнику своего позора? Ведь он не трус, он не дорожит жизнью. Последняя сцена начисто разрушает убедительность образа, поступок Одоардо противоречит его речам.

Здесь не вина Лессинга-художника, а его беда. Протест против феодального насилия как внутреннее чувство, умонастроение, мог быть убедителем только в лирической вещи; этот протест как предмет романа или трагедии должен был быть выражен в действии, происшествии. Но разве мог Лессинг найти такой жизненный материал в тогдашней порабощенной Германии, где случалось, что титулованные отцы устраивали семейные празднества, когда их дочери удостоивались высокого звания княжеской любовницы? Между тем, чего хотел Лессинг, и тем, что происходило в жизни, лежала пропасть. Идеальная, революционная правда и правда бытовая не совпали в трагедии и не могли совпасть. Лессинг

же не мог пожертвовать ни той, ни другой. Чтобы сделать фигуру Одоардо психологически правдоподобной, он перенес действие из Германии в далекую Италию, в классическую литературную страну пылких страстей. Но вместе с тем, чтобы не лишить образ национально-бытовой конкретности, Лессинг наделил Одоардо типичным для немецкого бюргера XVIII в. верноподданничеством. Оттого, не став ни полным «немцем», ни полным «итальянцем», Одоардо превратился в отвлеченно-психологический эскизный портрет оскорбленного княжеским деспотизмом отца.

Разлад между идеальными требованиями и жизненностью, вызванный убожеством немецкой действительности того времени, столь же губительно отразился и на всей развязке трагедии. Заставив погибнуть Эмилию, а не принца, Лессинг поступил как реалист, изобразивший единственно возможный в тогдашней Германии исход из подобной ситуации. Но гибель Эмилии, возмущающая нравственное чувство, противоречит закону трагедийной справедливости: ведь Эмилия ни в чем не виновна. Меринг вполне верно замечает, что «с точки зрения трагедии развязка „Эмилии“ не обоснована... как раз потому, что с исторической точки зрения она обоснована слишком хорошо»³⁵. Лессинг, чувствуя этот недостаток, хотел бы поправить дело, но еще более ухудшает его. Он находит в самой Эмилии слабости, которые должны подготовить и объяснить внутреннюю необходимость ее гибели. В полном противоречии со всеми предыдущими сценами, где Эмилия сияет душевной чистотой, вдруг оказывается, что она не сможет выдержать искушения и вовсе не потому, что она втайне любит принца. «То, что называют насилем, — говорит она отцу, — это — ничто. Соблазн — вот настоящее насилие... В моих жилах кровь, батюшка, молодая горячая кровь, и чувства мои — человеческие чувства. Я ни за что не отвечаю, я не способна бороться» (д. V, сц. 6). Итак, вина Эмилии в том, что у нее горячая кровь и мало рассудительности и дисциплины. Но разве это трагическая вина? Ясно, что тут Лессинг поступает в угоду своей оптимистической конструкции. Если Эмилия погибнет без всякой вины, то вера в прогресс добра будет разрушена. И в этой трагедии реализм Лессинга не мог освободиться от «предустановленной гармонии». А так как социальный конфликт в «Эмилии» резко подчеркнут, то недостатки концепции Лессинга сказываются особенно резко.

Но при всех своих исторически понятных недостатках, «Эмилия Галотти» была все же первой пьесой революционного немецкого театра и одной из самых значительных. От нее идет театр молодого Шиллера и во многом театр «Бури и натиска». И эта сила негодования и художественная глубина обличения реакции сохраняет к «Эмилии Галотти» до сих пор внимание не только историка, но и читателя.

Последние годы деятельности Лессинга принадлежат не столько истории литературы, сколько истории философии. «Наган Мудрый», единственная драма вольфенбютельских лет, — также связана со всем кругом его философских исканий этого времени.

Лессинг всегда отдавал философии немалую часть своих сил. Даже в разгар самых усиленных литературных трудов он не оставляет своих занятий теологией, этикой, историей. Но только в последние годы философия поглощает его целиком.

Произошло это не случайно, не от перемены во вкусах. Отвлеченное мышление стало для Лессинга последним прибежищем, где он надеялся сохранить свою пошатнувшуюся веру в торжество разума и справедливости, которую разрушала безотрадная немецкая действительность. У Лессинга вырывается стон тоски, потрясающий в устах такого мужест-

³⁵ Ф. Меринг. Легенда о Лессинге. — «Литературно-критические статьи», т. I. стр. 407—408.

вешного и стойкого человека: «Шествуй же твоими неприметными шагами, Вечное провидение! Только не дай мне усомниться в тебе из-за твоей неприметности. Не дай мне усомниться в тебе, если мне почудится, будто шаги твои поворачивают вспять! Неправда, что прямая линия всегда самая краткая!» («Воспитание рода человеческого», § 91, «Die Erziehung des Menschengeschlechts», 1780)³⁶. И вот Лессинг ищет утешения в спекулятивных конструкциях, утешения, ставшего потом обычным для многих лучших умов Германии на долгие годы. Философия сделалась теперь для Лессинга не помощницей в борьбе, а утешительницей, сестрой милосердия.

Лессинговская апелляция к высшему разуму не была внезапным переворотом в его духовной жизни; ее достаточно подготовило все его предшествующее развитие. По его драмам и эстетическим трактатам видно, что и в самую бодрую, полную надежд пору к его реалистическому взгляду на вещи примешана в изрядной дозе усовершенствованная теодицея. Суровая энергия, с которой он отстаивает освободительные принципы, беспощадность к защитникам старого и отжившего не уничтожают созерцательного элемента в самих его идеях. Резкое возмущение убожеством феодальной Германии не препятствует Лессингу философски уповать, что все несовершенства земной жизни в конечном счете неизбежно устранились. Достаточно было ему утратить надежду на близкое торжество разума, чтобы созерцательная сторона его убеждений восторжествовала окончательно.

В Лессинге-философе дольдефенбюттельских лет также живут и борются две души: материалистическая и идеалистическая. С наивными верованиями детской поры Лессинг расстался рано под влиянием Бейля, Вольтера и других деистов начала века. Совершенно по-вольтеровски выставляет он существование зла на земле в виде аргумента против всеблагого и всемогущего бога теологов (стихотворные фрагменты «О человеческом блаженстве», «Христианство разума», 1753). Хотя в первых своих философских рецензиях 1751—1754 гг. Лессинг хочет сохранить в споре теологов и свободомыслящих роль беспристрастного судьи, который следит за тем, чтобы спор велся честно, и осаживает властолюбивые замашки тех и других, но мало-по-малу он переходит на сторону последних. В серии своих «Защит» (Rettungen, 1754), посвященных апологии свободных умов прошлого, несправедливо оклеветанных реакционными или обывательскими суждениями потомства («Защита Кардануса», «Защита Кохлеуса» и др.), в полемике с «Северным обозревателем» и других статьях 50-х—60-х годов он нападает на официальную религию и теологию. Авторитету, преданию, традиции нет места там, где пробудилась свобода мышления. Плоха та вера, которая боится прикосновения разума. Но бессмысленно следовать и за новомодным христианством, рационалистической критикой догматов, бессмысленно обсуждать, согласуется ли то или другое чудо или церковный догмат с отвлеченной логикой. Это — новая схоластика. Даже спор Лютера с Кальвином был «спором из-за ничего», а споры просвещенных пасторов и подавно. Критерий разума — действие. «Человек создан не для того, чтобы умствовать, а для того, чтобы действовать», — говорится еще в юношеских «Мыслях о геригутерах» (1750)³⁷. Ценность всякой отвлеченной мысли измеряется ее практической пользой для человека, значит, если речь идет об истине религиозной, — пользой нравственности. А для настоящей нравственности, для человека просвещенного, религия не нужна. Представление о боге, награждающем добродетель, со всеми его атрибутами — чудесами, знаменами.

³⁶ Lessings Werke, herausgegeben von F. Bornmüller. B. 5, S. 631.

³⁷ Там же, стр. 641.

и пр., полагает лишь человеческому своекорыстию. Надо любить добро ради добра, не требуя награды за это ни на этом свете, ни в будущем. Как и многие просветители, Лессинг оставляет веру для умов грубых и невежественных, но лишь как «религию добрых дел». Но пусть религия будет для людей этого рода нянькой, обучающей ребенка ходить, а не тиранической и невежественной наставницей, забивающей ему голову вздорными сказками. Религия «умножает побудительные мотивы поступать честно, но они могут следовать и единственно из доводов разума».

Освободив нравственный мир от вмешательства сверхъестественных сил, Лессинг освобождает от этого вмешательства и мир физический. В «Понеметафизике» Лессинг, говоря о разных позициях английского поэта и Лейбница в толковании мысли «все к лучшему», держит сторону немецкого философа. Для Попа связь мирового целого — расположение всего существующего по степеням совершенства, нисхождения от бога к человеку; для Лейбница — расположение по закону причинности. Прав не Поп, а Лейбниц, ибо все в природе связано цепью причин и следствия. Богу Попа, который существует отдельно от мира и всегда вмешивается в его дела, Лессинг противопоставляет лейбницевско-спинозистского бога, *deus sive natura* («бог или природа»), нераздельного с физическим миром, тождественного со всеобщей причинной связью вещей.

Здравый и сильный ум Лессинга, логика борьбы с феодальным обскурантизмом влекут его к материализму. И все-таки даже в самые бурные годы он до материализма не доходит. Правда, его бог так же бесправен, как английский король, но все-таки он существует. Превратив своего бога в символ всеобщего закона естественной причинности, Лессинг все же не решается истолковать этот закон материалистически.

Отстаивая идею прогресса, Лессинг столкнулся с существованием зла в человеческой истории и столкнулся не первый. Вольтер, глубже всех своих соратников понявший недостатки прямолинейного представления о прогрессе, тоже оставляет в своей системе бога, но как принцип моральный. Если торжество добра заложено в естественном ходе вещей, то почему же оно до сих пор не восторжествовало? Вольтер прошел через теодицею, но она не могла надолго успокоить глубокий и реалистический ум великого французского просветителя. Признавши в «Кандиде» вопрос о зле неразрешимым, Вольтер зовет действовать, трудиться, а не ломать голову над бессмыслицами истории, и для практических целей он считает необходимым допустить сверхреальный источник добра — ведь если нельзя объяснить, откуда добро и зло, в чем «смысл» истории, то все-таки надо стремиться к добру и уничтожить зло.

Лессинг, так же как ранний Вольтер, прибегает к теодицее, потому что он не видит материальных причин человеческого прогресса и его противоречий. Зло есть — значит оно необходимо, но его не должно быть — значит в нем нет необходимости. Единственный выход из этой коллизии Лессинг находит лишь в признании некоей высшей разумности мира, отличной от его видимой житейской нескладницы. Лессинг, человек действия, вначале применял этот взгляд только к общим законам вселенной, сделав из него чисто теоретическое употребление. Убеждение, что «все к лучшему» не мешало ему страстно вмешиваться в «естественный ход вещей», сражаться со злом и несправедливостью. Но в отличие от Вольтера Лессинг не мог получить в застойной немецкой жизни прочного противодействия от умозрительности, пусть за счет теоретической непоследовательности, и поэтому не расставался с теодицеей, а напротив, весь ушел в нее.

В философских сочинениях вольфенбюттельского периода Лессинг применяет к истории человечества главные принципы Лейбница, углубленные влиянием Спинозы, но не как робкий ученик, а как самостоятельный творческий ум, глубоко развивающий взгляды своего учителя. Проникнув

в диалектические зачатки системы Лейбница, он пролагает дорогу историческому образу мышления.

В «Воспитании рода человеческого» Лессинг размышляет над тем мучительным вопросом, который неотступно тревожил всех просветителей: почему неведение и испорченность торжествуют над природой разума? Винаваты ли в том одни «жрецы» и тираны, нарочито затемняющие и развращающие народ? Но почему народ слушает их, а не мудрецов и пророков? Неужели история — одно недоразумение, хаос случайностей? Или сама человеческая природа испорчена и зла? Лессинг не удовлетворяется ни одним из этих, столь обычных у просветителей ответов. Сохранив конценцию Просвещения (история — борьба разума с неразумием), он делает в ней такие серьезные поправки, которые поднимают его мысль над просветительским горизонтом.

Исходный пункт рассуждения Лессинга — аналогия между жизнью отдельного человека и жизнью человечества. В природе каждого человека заложена возможность быть разумным и добрым, но человек не рождается на свет с готовыми понятиями об истине и добродетели. Он доходит до них лишь постепенно, долгими годами воспитания, обучения, жизненного опыта. Так происходит и с человечеством. Оно не может сразу же захватить разумной и нравственной жизнью. Нужны тысячелетия, чтобы род людской мало-помалу поднялся от животного состояния к совершенству. Прошлое человечества, равно как и настоящее, — не бессмыслица. Каждая эпоха имеет свой смысл, образует необходимую ступень в непрерывном восхождении к идеалу. То, что мы теперь с высоты нашего более совершенного разума зовем предрассудками, суевериями, заблуждениями, есть лишь несовершенное выражение истины, более низкая ступень ее познания.

Но это замечательное предвосхищение идеи развития, исторического мышления, выступает у Лессинга в идеалистическом виде. Человеческий разум — двигатель истории у просветителей — превращается в разум Вселенной.

Человечество, подобно отдельному человеку, имеет своего воспитателя, ведущего его к мудрости. Развиваясь самостоятельно, человечество дошло бы до нее и само, но куда медленнее и тяжелее. Благое же провидение поступает с человечеством, как мудрый наставник с ребенком. Оно открывает ему основные начала истины и добра, но каждый раз в форме, доступной его историческому «возрасту», его духовному уровню. Провидение воспитывает людей при помощи религии. Пока люди еще алчны, пока их желания грубо материальны, они нуждаются, подобно ребенку, в лакомствах и наказаниях, чтобы хорошо вести себя и сидеть за книгой. Им необходима вера в бога, карающего и награждающего. Но, мужая, ребенок мало-помалу приучается к науке и занимается ею уже из любознательности; так же и человечество мало-помалу приучается любить добро и разум ради них самих. Прогресс этот выражается в последовательной смене форм религии. Каждая из них несет в себе истину, но приуроченную к соответствующему состоянию людей, и при этом каждая последующая — полнее, чем предыдущая. Бог все более и более теряет свой сверхъестественный облик, человеческому разуму открывается все большая самостоятельность, нравственность все менее связывается с загробными карами и наградами, пока, наконец, в христианстве бог не становится человеком, учителем людей, а рай и ад — угрызениями совести. Когда же христианство приучит людей к состраданию и человечности, оно тоже исчезнет. Религия уступит место просвещенному разуму, добродетель корыстная — свободной чистой нравственности. Бог окончательно сольется в уме людей с законами природы, а доброта — с велениями разума.

Развитие этих взглядов в применении к общественным вопросам дает-ся Лессингом в философском диалоге «Эрнст и Фальк. Беседы для масонов» («Ernst und Falk. Gespräche für Freimaurer», 1778—1780). С глубоким реалистическим чутьем раскрывает он противоречия современного государства и общества — национальные, политические, социальные. Но выход из этих противоречий для «благородных и гуманных людей», которые «во все времена заботились об устранении и смягчении неудобств, порождаемых устройством всех гражданских обществ», он видит теперь, как большинство немецких просветителей, не в борьбе против общественного неустройства, а в воспитании благородной и гуманной человеческой личности. Это и есть задача идеального масонства, объединяющего лучших людей, независимо от религиозных, национальных и социальных различий. «Впунзать эти понятия издалека, но как можно ревностнее, делять их ростки, пересаживать их побеги, пропалывать, обрывать негодные листья» — вот как следует поступать масонам. Их работа подобна току подземных ручьев, неустанно подтачивающих скалу, пока она не рухнет. «Столетия должны пройти прежде, чем можно будет сказать: они сделали это»³⁸.

Карикатурой на эти гуманистические и просветительские идеи является реальное масонство, эта модная в XVIII в. замена христианской церкви. «Я думал найти в масонских ложах заботу о благе человечества, а нашел только одну праздную игру в таинственные фразы и церемонии, под которыми нет ровно ничего серьезного и полезного», — заявляет Эрнст своему собеседнику Фальку, резюмируя, по-видимому, личный опыт самого автора.

Последние философские труды Лессинга образуют переход к новому этапу в истории немецкой мысли. Его идеи о воспитании человечества и человеческой личности прокладывают путь позднейшему идеалистическому гуманизму Гердера и веймарских классиков. Но словам Меринга, «Лессинг впервые предпринимает здесь тот полет, который предпринимали великие мыслители и поэты немецкой буржуазии, поднимавшиеся над безнадежной путаницей немецкого убожества и удалявшиеся на эфирные высоты идей; они должны были это сделать, ибо только таким образом можно было еще сохранить надежду на освобождение буржуазных классов»³⁹.

Однако и в эти последние годы жизни Лессинга вопросы философии и религии не были для него предметом отвлеченного знания, а тесно связывались с общественными задачами его просветительской критики, проникнутой боевым пафосом борьбы «за «права разума» против господствующих «предрассудков». Об этом в особенности свидетельствует знаменитая полемика Лессинга с пастором Геце.

Поводом для нее послужили сочинения известного немецкого дейста Германа Самуила Реймаруса (H. S. Reimarus, 1694—1768), изданные Лессингом, с собственными примечаниями, под заглавием «Фрагменты неизвестного» («Fragmente eines Ungenannten», 1777—1778) уже после смерти автора, который сам не решился опубликовать их. Реймарус подвергал весьма основательной и уничтожающей критике божественное происхождение Библии, учение о божественности Христа, приписываемые ему чудеса, догматы христианства и его мифологию. Лессинг высоко оценил это произведение, увидев в нем настоящую смелость мысли, которой так не хватало половинчатым немецким просветителям вроде Николаи. Но Лессинг не мог разделять взглядов Реймаруса на религию как на всемирно-

³⁸ Lessings Werke, herausgegeben von F. Bornmüller. Bd. 5. S. 407—408.

³⁹ Ф. Меринг. Легенда о Лессинге. — «Литературно-критические статьи», т. 1, стр. 455.

историческое недоразумение, и в своих контртезисах, где были, между прочим, помещены и первые пятьдесят три параграфа «Воспитания рода человеческого», он с ним полемизировал.

Книгу Реймаруса и примечания Лессинга теологи, просвещенные и не-просвещенные, встретили ожесточеннейшими нападками. Со всех сторон посыпались гнусные брошюры и листки. И когда богослов Геце не остановился перед прямым литературным доносом на Лессинга, намекая, что властям давно пора за него взяться, в Лессинге, сначала отбивавшемся очень сдержанно, снова пробудился прежний боевой дух, и он пригвоздил пастора к позорному столбу в своем «Анти-Геце», одном из лучших образцов просветительского памфлета по едкому остроумию и силе негодования.

В дело, наконец, вмешались власти. Брауншвейгская консистория запретила Лессингу печатать свои возражения в пределах герцогства. Тогда Лессинг перенес спор в другую область. Он снова взялся за перо драматурга и в «Натане Мудром» произнес свое последнее слово.

Действие драмы происходит в середине века в Палестине. У богатого иерусалимского еврея Натана, человека великодушного и доброго, есть дочь Реха. Она — приемыш, но не знает этого, Натан воспитал ее как родную. Во время отъезда Натана Реха чуть не погибла от пожара в его доме. Ее спас случайно проходивший мимо пленный рыцарь-тамплиер, неизвестно почему пощаженный султаном Саладином. Тамплиер и Реха чувствуют любовь друг к другу, но узнав, что Реха — еврейка, тамплиер смиряет свое чувство и даже надменно отвергает благодарность Дайи — наперсницы Рехи, христианки, живущей в доме Натана. К счастью, тамплиер, хоть он и во власти религиозных и расовых предрассудков, человек благородный и доступный убеждению. Когда Натан возвращается, ему удается рассеять предубеждение тамплиера против евреев и сделать его своим другом.

Тем временем султан Саладин, прослышав о богатствах Натана, призывает его к себе, чтобы пополнить свою пустую казну. Он не хочет прибегать к насилию, если Натан окажется мудрым и благородным человеком, а не трусливым стяжателем. И вот, чтобы испытать его, Саладин задает ему вопрос — какая религия лучше? Натан отвечает ему знаменитой притчей о трех кольцах. У некоего человека был чудодейственный перстень, владелец которого был любим и богом и людьми. У этого человека было трое сыновей; так как он любил всех их одинаково, он заказал еще два таких же по виду кольца и, умирая, оставил каждому по кольцу. После его смерти пошли меж сыновьями раздоры, каждый считал себя владельцем волшебного талисмана. Наконец, они обратились к мудрому судье, и тот разрешил их тяжбу так: пусть каждый из них будет чистосердечно предан богу, милосерден, кроток, миролюбив, и когда пройдут тысячелетия, пусть они снова предстанут перед судом и тогда только обнаружится, у кого кольцо вправду чудодейственно.

Саладин, пристыженный мудростью Натана, делает его своим другом. Так разрешается один узел завязки. А вскоре развязывается и другой. Реха — не дочь Натана, она сирота-христианка, и девочкой была взята на воспитание Натаном. Иерусалимский патриарх, узнав об этом от тамплиера, является к Саладину требовать казни еврея, осмелившегося воспитывать христианского ребенка как свою дочь. Тогда Натан раскрывает тайну рождения Рехи и тамплиера. Они — брат и сестра, дети любимого брата Саладина, Асада, который в молодости отправился в Европу и там онемечился. Занавес опускается при всеобщем ликовании и веселье.

«Натан Мудрый» — классическое произведение немецкого просветительства, но не вершина художественных достижений Лессинга. Недостатки его драматической системы здесь особенно ощутительны. Лишь там, где

гнев водит пером Лессинга, возникают в пьесе живые образы: таков, например, иерусалимский патриарх, второстепенное действующее лицо, ненавистник Натана, превращающий христианство в человеконенавистническую софистику. Патриарх — классический тип религиозного изувера, в нем дан художественный итог долголетней борьбы Лессинга с церковным гнетом; этот образ дышит еще не остывшим жаром полемики Лессинга с Геце.

Остальные персонажи совершенно «идеальны». За каждым из них, особенно за Натаном, виден сам Лессинг. И Натан, и Саладин, и тамплиер — лишь переряженные в разные исторические костюмы и снабженные внешними индивидуальными приметами «рупоры идей». Значение пьесы — в изложении мыслей самого Лессинга, высказываемых устами Натана. В этом изложении есть та интеллектуальная художественность, которая составляет одно из привлекательнейших достоинств просветительской литературы: нагота и прозрачная ясность мысли, предельная сжатость выражения, когда каждый оттенок мысли находит единственно адекватное ему слово, житейская общезначимость примеров (как в притче о трех кольцах). Художественные достоинства «Натана» те же, что и достоинства прозы Лессинга — классического образца просветительского стиля.

Пафос пьесы сосредоточен в образе Натана, великодушного мудреца. Ни гонения, ни издевательства не могут ожесточить его сердце, затмить его ум. Его спокойный и ясный дух неколебимо высится над национальной ненавистью, над религиозными распрями. В человеке дороже всего ему человек, а не цвет его кожи, или его мнения о боге. Он говорит тамплиеру, упорствующему в своем фанатизме:

... еврей и христиане
Не люди ли сперва, а уж потом
Еврей и христианин? Ах, когда бы
Мне удалось найти в вас человека
Хоть одного найти еще, который
Довольствовался б тем, что человеком
Зовется он!

Д. II, сц. 5. Пер. В. С. Лихачева

Хитроумному Саладину, который хочет обличить его иудейский фанатизм, Натан дает наглядный урок в знаменитой притче: что нам за дело до обрядов и верований, пусть каждый верует во что угодно, лишь бы только был он справедлив и добр.

В образ Натана Лессинг вдохнул свои любимые мысли, свои самые дорогие чувства, благородный пафос свободы и гуманности. «Натан Мудрый» был как бы предсмертным завещанием, в котором Лессинг передает потомству свое заветное дело: свободный человек на свободной земле. Смертельно измученный, но неколебимый дух его не покидала великая вера: «Но час пробьет и право разума восторжествует над правом меча!».

Лессингу в буржуазном потомстве так же не суждено было найти понимание, как и при жизни. Немецкий мещанин, которого так презирал Лессинг, жестоко отомстил ему: он «признал» Лессинга, он возвел его в сан классика, он переплел его сочинения в сафьян с золотыми обрезами и поставил их в книжный шкаф на почетное место — для того, чтобы не читать их.

Лессинга постигла та же судьба, что и всех просветителей. Когда буржуазия стала господствующей силой нового общества, она превратила всех поборников буржуазного прогресса в поборников буржуазии.

Фальсификация наследия Лессинга началась почти что сразу после смерти великого просветителя. Фр. Николай и М. Мендельсон объявили

себя его наследниками и продолжателями, усердно превращая гордого, смелого Лессинга в берлинского «свободомыслящего» филистера. Хотя немецкие классики (например, Гете), хорошо понимавшие, что Лессинг не имеет ничего общего с филистерским просветительством, издевались над тупым самомнением «николаистов» и всячески старались раскрыть облик Лессинга как зачинателя духовного возрождения нации, их усилия не могли остановить вульгаризации его наследства. Начало буржуазной «легенды о Лессинге» было положено.

Пока немецкая буржуазия в первой половине XIX в. переживала период демократических увлечений, живой дух Лессинга еще не совсем ускользал от сочувственного понимания буржуазной критики. Гервинус мог еще в своей «Истории немецкой национальной литературы», этом литературном манифесте немецкого либерализма 30-х годов XIX в., назвать Лессинга «гением революции». Но после революции 1848 г. наследие Лессинга было окончательно переосмыслено в духе буржуазной апологетики.

Истинным наследником Лессинга стал только революционный пролетариат. Не говоря уже о высоком уважении Маркса и Энгельса к великому просветителю, книга Ф. Меринга «Легенда о Лессинге» (1893) — блестящее тому доказательство. Она раз навсегда положила конец «легенде о Лессинге» и, вырвав наследство великого просветителя из цепких рук буржуазных критиков, передала его законному наследнику. Меринг заложил твердое основание марксистскому изучению Лессинга.

В России Лессинг давно уже нашел свою вторую родину благодаря Чернышевскому. Великий русский революционер и мыслитель первый в своей книге дал глубокую характеристику Лессинга. Он видел в нем самый смелый революционный ум тогдашней Германии, писателя-общественника, просветителя, который, не замыкаясь в отвлеченной сфере школьной науки и чистого искусства, заботился о воспитании своих современников в духе передовых философских и общественных идей своего времени. «В великой борьбе, целью которой было возрождение немецкого народа, не только план битвы принадлежит ему, но и победа была одержана им, — Гете и Шиллер только довершали то, что уже было сделано Лессингом...»⁴⁰

Историческое значение творчества Лессинга громадно. В поэзии, в критике, в философии он был не завершителем, а зачинателем, и поистине зачинателем великим. Вместе с другим своим замечательным современником и во многом антагонистом — Гердером он создал ту духовную почву, на которой выросла классическая немецкая поэзия и эстетика. Творчество Лессинга всегда будет необходимо для понимания основных линий развития новой немецкой культуры, особенно же — ее освободительных, демократических традиций. Не всегда ценность знаменитого деятеля прошлого измеряется только ценностью его произведений, даже если речь идет о большом писателе. Есть писатели, великие только тем, что они написали, и есть писатели, великие также своей личностью. В произведениях Лессинга запечатлелся прекрасный и благородный характер Лессинга-человека, писателя-общественника, смелого борца за лучшее будущее своего народа. Очень хорошо сказал об этом Гете Эккерману: «Такой человек, как Лессинг, нужен нам, потому что он велик именно благодаря своему характеру, благодаря своей твердости. Столь же умных и образованных людей много, но где найти подобный характер!»⁴¹

⁴⁰ Н. Г. Чернышевский. Лессинг, его время, его жизнь и деятельность. — Полное собрание сочинений, т. IV, стр. 10.

⁴¹ И. П. Эккерман. Разговоры с Гете. М.—Л., 1934, стр. 285.

КЛОПШТОК

Фридрих Готтлиб Клопшток (Friedrich Gottlieb Klopstock, 1724—1803) вступил в литературу в конце 40-х годов, в одно время с Лессингом и всего лишь несколькими годами ранее Виякельмана. Многое разделяет этих трех писателей, но их роднит острая непримиренность с феодально-абсолютистским убожеством. Одновременное появление этих писателей свидетельствует о значительном росте в середине века самосознания передовой части немецкого бюргерства. Оно знаменует новый этап просветительного движения.

Клопшток родился в Кведлинбурге, близ Гарца; он был старшим сыном юриста, обремененного многочисленным семейством. Незадолго до рождения Клопштока исконно саксонский Кведлинбург вошел во владения бранденбургско-прусских монархов. В годы юности поэта в его родном городе были живы настроения, враждебные новым властителям¹.

В старинной школе Шульпфорте близ Наумбурга (Саксония) юный Клопшток прожил шесть лет (1739—1745). Школа, основанная еще в XVI в., готовила к поступлению на теологический факультет, однако в ней еще были живы традиции гуманистов. В стенах Шульпфорты Клопшток приобрел основательное знание латинского и греческого языков и стал горячим поклонником Гомера, Вергилия и особенно Горация.

В те годы, когда Клопшток учился в Шульпфорте, еще кипел спор между Готтсхедом и «швейцарцами» о путях развития немецкой литературы. В стенах училища этот спор породил живые отклики. Под влиянием Бодмера у Клопштока родилась мысль написать эпопею на материале истории своего отечества. Кведлинбургские древности, а именно гробница Генриха I (Птицелова, 919—936) подсказывает тему: победа Генриха над вторгнувшимися в Саксонию венграми (933). Однако вскоре этот замысел вытесняется другим: Клопшток уже в школе приступает к работе над религиозной поэмой «Мессиадой».

Покидая Шульпфурту, Клопшток произносит на выпускном акте речь по-латыни. Это — обзор эпической поэзии со времен Гомера и похвальное слово ей. В речи содержится горячий призыв к современным поэтам отказать от мелочных тем, прийти к подлинной национальной эпопее, опровергнуть толки спесивых иностранцев о мнимом отсутствии талантов у немцев². В самой общей форме здесь уже высказаны некоторые мысли, которые получают развитие в последующем творчестве Клопштока.

В конце 1745 г. Клопшток — студент богословского факультета в Йене, но вскоре он переводится в Лейпцигский университет (1746—1748).

¹ См. F. Muncker. Friedrich Gottlieb Klopstock. Geschichte seines Lebens und seiner Schriften. Stuttgart, 1888.

² Об этом еще в 1671 г. писал в «Разговоре Ариста и Евгения» французский лезунт Буур. Ему вторит в 1740 г. в «Письмах французских и немецких...» Элеазар Мовийон.



Фридрих Готлиб Клопшток

В Иене и Лейпциге Клопшток много читает по философии. Особенно сильное впечатление производят на него сочинения Лейбница, они стимулируют интерес к светским наукам, стремление творить во имя будущего расцвета отечественной культуры. Учение о совместимости научного познания с религией явилось для молодого поэта весьма желанным, оно могло погасить сомнения, побудило продолжать начатую работу над религиозной поэмой.

Лейпцигский студент Клопшток сближается с поэтами из журнала «Бременские материалы», основанного бывшими последователями Готшеда, отошедшими от своего учителя (см. гл. VI). На еженедельных собраниях этого кружка Клопшток читает свои первые оды. Редактор журнала Гертнер, его сотрудники Крамер, Эберт, Гизеке, Иоган Адольф Шлегель (последний учился вместе с Клопштоком в Шульпфорте) становятся его друзьями на долгие годы. Ода Клопштока «К друзьям поэта» (1747, позднее она была переименована и названа «Вингольфф») — взволнованное излияние радости, вызванной сознанием принадлежности к содружеству талантливых поэтов. Клопшток уверен: объединенные старания этих поэтов приведут отечественную поэзию к небывалому расцвету.

В то время ни сам Клопшток, ни его новые друзья еще не улавливают разительного отличия поэзии Клопштока от робких, примиряющих настроений, господствующих среди «бременцев».

Содружество поэтов и писателей, идущих к общей цели, понимается Клопштоком довольно широко. Он знакомится в Лейпциге с сатириком Рабенером, с Геллертом. Но особенно показательно, что Клопшток, автор религиозной эпопеи, — отнюдь не враг анакреонтиков. Он преисполнен уважения к Гагедорну, вступает в дружескую переписку с Глеймом.

В 1747 г. Клопшток читает в кругу «бременцев» первые песни «Мессиады» («Der Messias»³). Чтение производит на слушателей сильное впечатление. И все же рождаются сомнения: рискованным представляется и содержание, и богатый смелыми метафорами и неологизмами поэтический язык, и впервые в немецкой поэзии широко примененный гекзаметр. Только после длительных колебаний, когда из Гамбурга от Гагедорна был получен благожелательный, а из Цюриха от Бодмера восторженный отзыв на посланные им списки поэмы, первые три песни «Мессиады» появились, наконец, в «Бременских материалах» (1748).

Поэма сразу же привлекла к себе огромное внимание как в Германии, так и в Швейцарии. Имя Клопштока стало известно многим, успех его произведения у публики в ближайшие годы непрерывно растет, несмотря на самые упорные старания самого Готшеда и его последователей опорочить это произведение, которое, по их мнению, не отвечает требованиям «хорошего вкуса». Появление первых трех песен в 1748 г. было, несомненно, более крупным событием в немецкой литературе, чем опубликование в 1773 г. законченного произведения.

Однако внешнее положение молодого поэта продолжает оставаться незавидным. Прославленный автор поэмы о Христе хочет быть поэтом и вовсе не думает о карьере служителя церкви. После Лейпцига он в течение двух лет — домашний учитель в одной купеческой семье города Лангензальца. Он принял это место, потому что в этом городе проживала его юная кузина Мария Софи Шмидт, которой он еще не видел, но много слышал о ней от ее брата; переписываясь с нею из Лейпцига, он был заочно влюблен в нее и даже написал оду «Будущая возлюбленная» («Die künftige Geliebte», 1747), где весьма взволнованно и возвышенно пытается наметить черты своего женского идеала. При встрече с живой Марией

³ Мы по традиции сохраняем название «Мессиада», принятое в России со времени появления перевода В. А. Жуковского. Иногда и сам Клопшток называл ее так («Die Messiade»). Более точное заглавие «Мессия».

Клопшток в восторге: девушка вполне соответствует этому идеалу, но, увы, она не отвечает на чувство поэта, да и богатая купеческая семья Шмидт подыскивает для своей дочери гораздо более солидного жениха, чем ее талантливый, но совсем неустрашаемый кузен.

В июле 1750 г. Клопшток, следуя настоячивым приглашениям Бодмера, едет в Цюрих. Он намерен оставаться здесь пока не завершит «Мессиаду». Бодмер устраивает ему триумфальную встречу, предлагает ему поселиться в его доме, обещает избавить от материальных забот. Бодмер ожидает чрезвычайно многого для судьбы немецкой и швейцарской поэзии от завершения «Мессиады» и от своего будущего сотрудничества с ее автором. Однако пребывание в Цюрихе только краткий эпизод в биографии Клопштока. Гость оказался совсем не похожим на того не по годам степенного молодого мудреца, каким Бодмер представлял себе автора «Мессиады». Ода Клопштока «Цюрихское озеро» («Der Zürchersee», 1750) лучше всего передает настроение, владевшее молодым поэтом в то время. Это гимн молодости, земной радости, «матери-природе», красоте девушек, веселью песен, дружбе и вину.

Последнего Бодмер уже никак не мог простить своему гостю. Он видит в этом профанацию высокой миссии поэта, призванного воспеть подвиг Христа. А Клопшток совсем не спешит с продолжением «Мессиады». Бодмер тщетно пробует образумить Клопштока. Отношения становятся неприязненными. В конце января 1751 г. Клопшток покидает Цюрих. К этому времени поклонники Клопштока при датском дворе (министр Бернсторфф и др.) выхлопотали поэту ежегодную стипендию до окончания работы над «Мессиадой». После некоторых колебаний Клопшток, получив заверение в том, что в Копенгагене он сохранит свою независимость, в апреле 1751 г. поселяется в Дании на положении гостя короля Фридриха V.

Датский период жизни Клопштока охватывает без малого двадцать лет: с 1751 по 1770 г. В Дании Клопшток нашел более просвещенную и «мирную» форму абсолютизма, чем в княжеских резиденциях Германии. В этой связи стоит вспомнить, что Лессинг в своем известном письме к Николаю от 25 августа 1769 г. противопоставил Данию Пруссии. Дания — первая страна, где «возможно поднять голос... против угнетения и деспотизма»; Пруссия — «самая рабская страна Европы»⁴.

Клопшток не чувствует себя в Копенгагене оторванным от отечества. Здесь проживает много немцев, немецкий язык в большом ходу, и, что важнее, здесь представлена и немецкая литература. На датской службе находился одно время немецкий поэт Эвальд фон Клейст. Незадолго до приезда Клопштока здесь скончался Иоганн Элиас Шлегель (1749). Уже при содействии самого Клопштока сюда переселился его друг Крамер, а также цюрихский знакомец, педагог Базедов. В 1764 г. в Копенгагене появился Герстенберг. Братья Штольберг, будущие поэты «Бури и натиска», проводят детство и юность в датской столице и становятся горячими поклонниками Клопштока. Он — признанный глава немецкого поэтического кружка в Копенгагене.

Никаких официальных обязанностей по отношению к датскому двору Клопшток не имеет, с придворным этикетом он считается мало. Довольно часто он совершает поездки в Гамбург, к родителям в Кведлинбург, к Глейму в Гальберштадт.

Еще проездом через Гамбург, на пути в Данию, Клопшток познакомился с Маргаритой Моллер — «Метой», горячей почитательницей «Мессиады» и «Клариссы» Ричардсона. В 1754 г. она становится женой поэта. Но счастье молодых супругов длилось недолго. Метя умерла на четвертом году замужества. Мете посвящены оды и песни Клопштока, где она

⁴ G. E. Lessing. Gesammelte Werke, Bd. 9. Berlin, 1957, S. 327.

воспета под именем Цидли в стихотворениях «Цидли», «Лента из роз», «Близость далекой» и др.

В Дании Клопшток не спеша, с большими перерывами, выжидая моментов вдохновения, работает над продолжением «Мессиады», которая печатается частями. Полностью поэма опубликована уже после отъезда Клопштока из Дании. Параллельно с «Мессиадой» он пишет драмы на библейские сюжеты: «Смерть Адама» (1757), «Соломон» (1764), позднее «Давид» (1773). В его лирике яркое переживание величественных явлений природы сочетается с религиозным чувством, например, в знаменитой оде «Празднество весны» («Die Frühlingsfeier», 1755)⁵ и др.

В конце 50-х годов Клопшток сотрудничает в «Северном наблюдателе» («Der Nordische Aufseher», 1758—1760), немецком журнале, который издается в Копенгагене другом Клопштока И. А. Крамером, в то время придворным пастором. Журнал имеет религиозную окраску и ставит себе цель содействовать укреплению морали. Лессинг подверг его резкой критике (ст. 111—113 «Пишем о новейшей литературе»). В журнале появились важные статьи Клопштока: «О языке поэзии», «Мысли о природе поэзии», рецензия на раннюю статью Винкельмана. Былший «ученик греков» (так озаглавлена первая из его од 1747 г.) вносит теперь существенную поправку в призыв Винкельмана подражать грекам; необходимо обогатить современную литературу материалом, не известным древним эллинам: христианскими образами и мотивами («ангелы» и т. д.), темами из отечественной истории. Чем дальше, тем больше Клопшток становится глашатаем решительного отказа от подражания иностранным литературным произведениям и поисков национального самобытного пути в литературе. Он — ведущий критик этого складывающегося направления, которое находит горячий отклик у молодых писателей и геттингенских поэтов «Союза родни», «бурных гениев».

Горячей заботой об отечественной культуре подсказан любопытный проект, который Клопшток в конце 60-х годов посылает императору Иосифу II. Речь идет о создании некоего Института или Академии общеимперского охвата, финансируемого государством. Его задача: сплочение деятелей науки, литературы, искусства, координация научных исследований, популяризация ценных достижений, материальная поддержка ученых, поэтов, деятелей искусства, учреждение и распределение почетных премий и т. д. Все немцы, католики и протестанты, подданные любого князя, должны пользоваться одинаковым вниманием.

Клопшток связывает с этим проектом большие надежды. Он посвящает Иосифу II свою драму «Битва Германа» («Hermanns Schlacht», 1769), упоминает о проекте в одах и т. д. Однако усилия поэта оказались бесплодными: проект не был осуществлен.

В конце 60-х годов положение Клопштока в Дании изменилось. В 1766 г. умер Фридрих V. В 1770 г. получил отставку и уехал из Дании министр Бернсторф. Кристиан VII окружил себя новыми людьми. Клопшток, которого из Дании никто не гнал, решил последовать за своим покровителем. Его уже давно тянуло на родину.

Последние тридцать лет своей жизни Клопшток провел в Гамбурге, в кругу родственников и поклонников. Здесь он прежде всего занялся публикацией своих сочинений. В 1771 г. впервые напечатан сборник од, и это было крупным событием в немецкой литературе.

В эти годы Клопшток упорно работает над обширным теоретическим сочинением «Немецкая республика ученых» («Die deutsche Gelehrtenrepublik»), для которого его друзья усиленно вербуют подписчиков. В 1774 г.

⁵ Именно эту оду вспомнила Лотта после бала, прерванного грозой. «Глаза ее подернулись слезами: «Клопшток! Я сразу же вспомнил величественную оду» (Гете, Страдания молодого Вертера, кн. 1, 16 июня).

выходит и распространяется первая часть этого частично беллетризованного трактата, в который Клопшток пожелал вложить все свои мысли о состоянии и о будущей судьбе немецкой культуры и литературы, о желательности какой-то, не вполне еще ясной самому автору, организационной формы сплочения немецких культурных сил. Помимо привычной для Клопштока защиты самобытной национальной культуры, автор высказывает здесь прогрессивные взгляды об ответственности писателя перед своим народом, а не перед князем, осуждает тех, кто пишет только для собственного удовольствия, не считаясь с тем, нужно ли или не нужно его произведение соотечественникам, требует от художника правдивости и смелости. Писатель, ученый не имеют права скрывать свои мысли или открытия от общества и т. д. Однако, помимо этих основных мыслей, в книге имеется много второстепенного материала, затрудняющего восприятие и делающего произведение громоздким. Книга, появление которой ожидалось с нетерпением, вызвала разочарование и была прочитана до конца лишь немногими. Вторая часть ее осталась ненаписанной. О несбывшихся ожиданиях поклонников Клопштока рассказывает Гете в своей автобиографии («Поэзия и правда», кн. XII).

Поэт тяготеет датской стипендией, которую продолжает получать и, чтобы от нее избавиться, готов сделать попытку найти пристанище у одного из германских князей, слывущих просвещенным. В конце 1774 г. Клопшток едет в Карлсруэ к Карлу Фридриху Баденскому. Попытка оказалась неудачной. Независимое поведение Клопштока при баденском дворе вызывает среди придворных возмущение. В конце марта 1775 г. Клопшток, даже не простившись с маркграфом, покидает Карлсруэ и возвращается в Гамбург. Ода «Восхваление князей» — непосредственный отклик на впечатления, вынесенные из Карлсруэ. Во время этой поездки Клопшток останавливается в Геттингене. Здесь его чествуют молодые поэты из содружества «Рощи». Дважды, по дороге в Карлсруэ и на обратном пути, Клопшток заезжает во Франкфурт-на-Майне для встречи с Гете, прославленным автором «Геца фон Берлихингена». Гете в то время принадлежал также к числу пламенных почитателей Клопштока.

Во второй половине 70-х и 80-х годах популярность автора «Мессиады» и сборников од несколько уменьшается. Имена Лессинга, а затем и Гете и Шиллера начинают отодвигать в сознании современников на второй план имя первого из немецких поэтов, который был признан всей страной, а частично и Европой.

Французская революция вызывает у престарелого поэта огромный энтузиазм и новый большой творческий подъем. В одах 1788—1792 гг. впервые с полной ясностью раскрываются демократические основы патриотизма Клопштока, выступают его горячие симпатии к революции, его республиканские убеждения. 26 августа 1792 г. Национальное собрание республиканской Франции присудило Клопштоку, в числе нескольких других иностранцев, звание почетного французского гражданина (из немцев этого звания удостоились, кроме Клопштока, Шиллер и демократический публицист Иоахим Генрих Кампе). В письме к Роллану от 19 ноября 1792 г., т. е. через два месяца после разгрома контрреволюционной интервенции при Вальми, Клопшток восторженно благодарит за «это беспримерное, величайшее отличие». Правда, Клопшток, подобно большинству своих соотечественников, оказался неспособным понять и принять позднейший, якобинский, этап революции. Однако, несмотря на это, его симпатии к революционному народу Франции были более прочными и глубокими, чем у многих его современников. Подробнее этот вопрос будет рассмотрен ниже.

Со времени появления в 1748 г. первых песен его христианской эпопеи Клопшток для большинства его современников был и оставался прежде всего автором «Мессиады».

Мысль написать эпическую поэму на библейском материале родилась у поэта, человека религиозного, близкого к шветистам, под впечатлением «Потерянного рая» Мильтона. Известную роль сыграло также желание противопоставить обычным в эпических поэмах того времени восхвалениям военных подвигов монархов (например, «Победа Карла VI над турками» И. В. Пятца, «Лагерь Августа» У. Ф. Кенига и т. п.) подвиг мирный, но в то же время такой, который, согласно представлениям религиозных людей, принес «спасение» всем людям, великим и малым. Как известно, демократические чаяния в то время еще часто выступали в религиозной оболочке. В позднейшем творчестве Клопштока они проявляются более самостоятельно.

«Мессиада» создавалась в иной общественно-исторической обстановке, чем поэма великого поэта английской революции XVII в. Клопшток, естественно, остался чужд революционному подтексту «Потерянного рая». Но и для автора «Мессиады» характерен повышенный интерес к судьбам рядовых людей, наличие своеобразного пафоса «всеобщих дел», а в отдельных эпизодах — ярче всего в XVIII песни, в рассказе Адама о бывшем ему видении, — прорывается и прямой протест Клопштока против феодальных деспотов. Здесь говорится о суровой каре, которая постигнет на «страшном суде» тех, кто «во славу религии проливал кровь еретиков», ее не избежать и монархам, в бессмысленных войнах истреблявшим своих подданных или совращавшим их к порочному образу жизни; будут показаны все, кто «угнетал добрых». Имеются веские основания считать, что этот эпизод задуман с самого начала и относится к основному замыслу.

Главная линия повествования в «Мессиаде» соответствует евангельскому рассказу о последних днях земной жизни Христа (Мессии), от моленья на горе Елеонской и до его смерти на кресте (песнь X). Во второй части поэмы ведется рассказ о событиях после его смерти, о явлении Христа ученикам и народу. Поэма завершается «триумфом» Христа, его вознесением на небо. Воспеть «подвиг спасения» — такова основная задача, которую ставит себе автор.

Клопшток довольно точно следует евангельской легенде, но лаконичский рассказ евангелий не удовлетворяет эпического поэта. Опираясь на пример Мильтона и на провозглашенное «швейцарцами» право поэта на воображение, Клопшток создает вокруг земного сюжета грандиозное религиозно-космическое обрамление, используя для этого отдельные евангельские и ветхозаветные мотивы, которым он часто придает весьма расширенное толкование. Вокруг задуманного Христом подвига кипит борьба небесных и адских сил. Действие часто переносится в небесную сферу или в преисподнюю. Так, сразу же после принесения Христом обета, вводится картина возглавленного Сатаной собрания дьяволов, которое принимает решение погубить Христа (песнь II). Соответственно, земной, иерусалимский синедрион (совет первосвященников и старейшин) приговаривает Христа к смерти. Это Сатана внушил Иуде Искариоту замысел предать Христа (песнь III) и т. д. К каждому человеку и даже ко Христу Клопшток приставил серафимов, ангелов, которые гораздо активнее действуют в поэме, чем в Библии, и это дало повод противникам Клопштока иронически отнести его произведение к «серафической», т. е. далекой от земных нужд и интересов поэзии. Весьма разработан в поэме демонологический план. Помимо Сатаны, Клопшток вводит в поэму Адрамелеха (Сверхсатану), мечтающего найти способ уничтожения «бессмертных душ». Эпизодический у Мильтона персонаж Аббадонна — ангел, отпавший от бога, но раскаивающийся, оплакивающий свое падение, жаждущий прощения, — развит чувствительным поэтом в образ большого масштаба. Аббадонна проходит через ряд песен «Мессиады» и приковывает к себе больше внимания, чем Сатана — противник бога.

Ангелы и дьяволы, участвуя в земных событиях, ведя борьбу между собой — за и против главного героя — как бы заменяют в христианской эпопее Клопштока обязательных для жанра эпопей языческих богов. Для того чтобы полнее раскрыть значение подвига своего героя, принесшего спасение как тем, кто жил на земле до Христа, так и тем, кто жил позже, Клопшток широко вводит в поэму материал, заимствованный из Ветхого завета. Христос воскрешает «праотцев» Адама и Еву, и они поклоняются ему. Воскрешены и «спасены» ветхозаветные праведники Авель, Моисей, Авраам, Иосиф, Давид и множество других. Песнь VIII — это своеобразный пролог по всему Ветхому завету, напоминающий о событиях, предшествовавших рождению Христа. Спасение обретут и наиболее добродетельные язычники — эллинские и римские, хотя они и не знали Христа. Будущее предстает уже упоминавшимся выше видением страшного суда (о нем рассказывает Адам в XVIII песни), а также «душами, не родившихся еще христиан».

Поэма написана неровно. Начальные песни производят яркое впечатление. В дальнейшем заметно охлаждение Клопштока к своему материалу, и только отдельные картины даны в полную силу. Ряд недостатков поэмы был подмечен уже современниками: бледность, малая выразительность главного героя — Христа и многих других персонажей. Клопшток не стремится к конкретизации исторической обстановки, четкой детализации образов земного и космического планов. Его воображению недостает пластичности Мильтона. Слабо разработано в поэме действие, которое трудно обозреть из-за бесчисленных отступлений от основного стержня рассказа.

Внимание поэта обращено прежде всего к внутреннему действию, к тому, что происходит в сознании героев. Здесь больше всего проявляется новаторство Клопштока. Принятие Христом решения искупить грехи людей, его душевные страдания — это главное для Клопштока. Основные происшествия, факты подаются скупно, зато большое место отведено событиям, мыслям и эмоциям участников и свидетелей — людей, ангелов, дьяволов. Постоянно останавливается Клопшток на том, какие чувства вызвало у ангелов очередное страдание героя. В поэме бесконечно много надеются, негодуют, радуются, восторгаются, умиляются. Автор рисует то чувства отдельных лиц, то сливает их все в грандиозный лирический хор. Сама природа не остается безучастной к судьбе Мессии, и в сцене распятия на Голгофе (X песня) автор достигает гораздо более сильного эмоционального эффекта изображением землетрясения, чем рассказом о том, как Христос был распят. Широко включает автор в этот поток чувствительности и свой собственный голос, свое личное волнение, свое отношение к изображенным событиям.

«Мессиада» не столько эпос, сколько огромный гимн «спасенному» человечеству, часто прерываемый повествованием. И хотя неожиданный в середине XVIII в. мощный взрыв лиризма непосредственно связан с религиозными чувствами автора, он носит в основном светлый жизнеутверждающий характер. К аскетической стороне христианского учения Клопшток не слишком восприимчив. В самом широком, самом общем смысле можно считать основное настроение «Мессиады» потенциально родственным просветительскому утверждению человека.

Поэма написана классическим стихом античных эпопей — гекзаметром. Впервые в немецкой поэзии Клопшток решается широко применить этот размер и отказаться от рифмы, дабы придать материалу возвышенно-торжественное звучание. Характерны для поэмы и для всего последующего творчества Клопштока отказ от трезвенной логичности, которая была идеалом школы Готшеда, и интенсивные поиски особого, отличного от языка прозы, эмоционально-образного и вместе музыкального поэтического языка.

В середине XVIII в. антирелигиозная струя Просвещения еще только начинает проникать в народ. Широкие слои угнетенных еще продолжают искать прибежище в религии, связывать свои социальные упования с надеждами на торжество освобожденного от искажений христианства, на возможность какого-то народного христианства. Издавна живут в народе разнообразные формы религиозного искажения, выдвигающие культ «внутренней жизни», «жизни души» и т. д. Все это создает благоприятную почву для успеха поэмы Клопштока.

Конечно, очень показательны для отсталости Германии, что христианский эпос Клопштока возникает приблизительно в то же время, когда во Франции Вольтер завершает свою «кощунственную» поэму «Орлеанская девственница» и появляются первые тома «Энциклопедии» Дидро. Но ведь и «Девственница» имела во Франции успех не в среде ремесленников и крестьян.

Клопшток ведет разговор с массовым читателем на языке привычных для последнего религиозных представлений и чувств. Поэма, несмотря на нападки на нее из лагеря Готшеда, и, с другой стороны, несмотря на осуждение особо ретивыми служителями церкви вольного фантазирования на «священные» темы, оказалась первым произведением немецкой литературы XVIII в., которое получило признание всей нации и приобрело широкую известность также и за пределами Германии. Вместе с тем избыток чувствительности, напряженная патетика местами затрудняют восприятие поэмы, утомляя читателя. Это особенно относится к позднейшим песням. Хорошо известно, что уже при жизни Клопштока мало кто знал все двадцать песен «Мессиады». Успех ее у публики зиждется на отдельных песнях, кусках, эпизодах.

Очень любопытную позицию занимает в отношении «Мессиады» Лессинг. Он много раз упоминает ее в своих сочинениях и письмах, всегда говорит о ней с уважением, неоднократно берет под защиту поэтический язык поэмы, возражая рыцарям трезвости Шёнайху, Николаи. Однако Лессинг ни разу не касается существа поэмы, ее религиозного сюжета и часто осмелвает неумеренных поклонников и подражателей «Мессиады» (см. эпиграммы и басни Лессинга: «Некому поэту», «Воробей и полевая мышь», «Виноградная лоза» и др.). Из сказанного напрашивается вывод: Лессинг не одобряет направления, принятого Клопштоком, его попытки создать «христианскую эпопею», но воздерживается от осуждения поэмы из-за ее значительных поэтических достоинств.

К числу самых ранних поклонников «Мессиады» принадлежал Христиан Фридрих Даниель Шубарт, демократический писатель и публицист «Бурн и ятиска», один из первых немецких литераторов, серьезно думавший о том, как приблизить поэзию к простым людям — крестьянам, ремесленникам. Шубарт писал Клопштоку из Ульма (1775 или 1776 г.), что, разъезжая по городам, он с неизменным успехом выступал с публичным чтением отрывков из «Мессиады» перед весьма разнообразными слушателями. «В Лудвигсбурге, — писал Шубарт, — я встретил ремесленников, которым „Мессиада“ служила душевспасительным чтением». Он вынес из своих поездок убеждение, что «чем проще душа человека, тем сильнее на нее действует декламация. Доколе среди нас будет расти успех вашей „Мессиады“ до тех пор, считаю я, наша нация будет расти»⁶.

Однако успех «Мессиады» был недолговременным. И «простым душам» потребовалась пища иного порядка. Реальные интересы народа перестали облекаться в одежды религии. Развитием большой немецкой литературы конца века «Мессиада» была отброшена в прошлое, низведена до роли

⁶ Письмо Шубарта цит. по кн.: Klopstock, eine Auswahl aus Werken, Briefen und Berichten. Mit Einführungen und Erläuterungen von Dr. Arno Sachse. Berlin, 1956, S. 193—194.

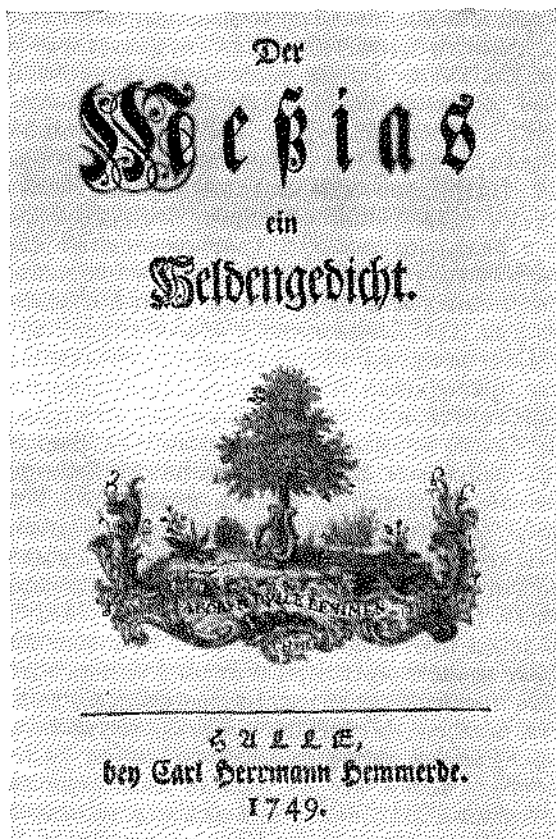
«памятника» культуры. О нем говорили с уважением, но обращались к нему все реже.

Главную часть лирики Клопштока составляют его оды. Поэт писал их в течение всей жизни, и здесь полнее выступает его новаторство, стремление проложить пути развитию лирики особо возвышенного строя. В сравнении с одами «Духовные песни» Клопштока бесцветнее («Geistliche Lieder», 1757—1769).

Оды Клопштока характеризуются тематикой двоякого рода. С одной стороны, поэт выражает в них свои личные, так сказать, приватные чувства: любовь, дружбу, переживания природы, религиозное чувство, радость творчества. Выше уже были названы некоторые из наиболее значительных од такого рода — «Ученик греков», «К Эберту», «Цюрихское озеро», «Празднество весны». С другой стороны, в одах Клопштока с начала 50-х годов все большее значение приобретает тематика патриотическая, гражданская. Клопшток первый немецкий лирик XVIII в., у которого такие мотивы представляют устойчивую линию.

Тематика первого рода, сама по себе, разумеется, не нова. Она широко проявляется, например, в лирике «бременцев», с которыми молодой Клопшток был тесно связан. Однако с самого начала в трактовке этих тем заметно разительное отличие Клопштока от его предшественников. Самые личные чувства даны автором как переживания огромного диапазона, достойные всеобщего признания. Тем самым Клопшток демонстрирует способность рядового человека возвышенно, благородно и сильно чувствовать и мыслить, утверждает богатство и полноценность эмоционального мира человека, который не стоит на верхних ступенях социальной лестницы. Речь идет не о князе, вельможе, полководце, не о рождении наследника или принцессы, а о больших переживаниях незаметного человека третьего сословия. Клопшток сделал предметом высокой патетической лирики эмоциональный мир личности, внутренне преодолевающей скованность феодальным режимом, и эта лирика успешно состязается с «высокой» лирикой старого типа, с «придворной» и верноподданнической одой.

Демократ Шубарт высоко ценил литературу такого рода, даже тогда, когда речь шла просто о страстях, о демонстрации способности немцев к



Титульный лист первого издания «Мессиады» Клопштока (Галле, 1749)

возвышенным эмоциям и мыслям, безотносительно к тому, выражают ли эти страсти непосредственно недовольство общественным порядком или нет. Он видел в этом доказательство несломленности человека деспотическим режимом, потенциальную возможность будущего перехода от пассивности к действию, борьбе⁷. И не случайно, конечно, у Клопштокa развитие лирики личных чувств идет параллельно развитию гражданского содержания. Патриотические мотивы лирики Клопштокa, резко отличаясь от тематики славословий по адресу властителей, показательны для нового этапа в развитии высокой трегесословной лирики. Однако оды Клопштокa противостоят не только традициям дворянской высокой лирики, но и распространенной в бюргерских кругах поэзии малых и робких чувств, мелких тем, преобладающих у «бременцев», анакреонтиков и т. п.

Патетическая экспрессивность поэзии Клопштокa выражает сознательную ориентацию на раскрепощение чувства от рассудочных норм классицистической эстетики. Клопшток не стремится к гармонической ясности, ему чуждо понятие рационального «хорошего вкуса», его поэтический словарь возвышен по-иному, по-иному благороден, чем избранный словарь поэтов-классицистов. Задача поэзии, по Клопштокy, заключается в том, чтобы «показывать известные или предполагаемые существующие предметы со стороны, которая затрагивает лучшие силы нашей души так сильно, что воздействуя друг на друга, они приводят в движение всю нашу душу» («Мысли о природе поэзии», 1759)⁸. Большое волнение — вот что является неотъемлемой основой художественного воздействия. Клопшток, певец целостных напряженных чувств, поэт большого восторга, гражданского гнева; даже в тех, не особенно частых у него случаях, где патетическая экспрессия уступает место элегическим настроениям («Ранние могилы») или чувству счастливой любви («Лента из роз»), где ода приближается к песне, все же единая целостная эмоция проходит через все стихотворение. Впрочем, лирическое волнение Клопштокa не сводится к «чистой» эмоциональности. Предмет вызывает в поэте не только чувства, но и работу мысли. Так в оде «Цюрихское озеро» впечатления от пейзажа чередуются с мыслями, воспоминаниями, желаниями поэта. «Празднество весны» — целая рапсодия оцущений и мыслей. Поэт, и это вообще показательно для лирики Клопштокa, не столько описывает грозу, сколько выражает свое потрясенное величественным зрелищем сложное восприятие, в котором размышления о величии творца занимают заметное место. Впрочем, эту оду как раз потому относят к лучшим произведениям лирики Клопштокa, что субъективное восприятие поэта здесь в известной мере уравновешено реальными красками, почерпнутыми из природы.

В поисках соответствующего оформления для высокой тематики своих од, в поисках новых динамических и вместе с тем торжественных ритмов, Клопшток пытается перенести в немецкую поэзию античные размеры и строфику. Количественные отношения долготы и краткости античной стопы переводятся на понятия ударного и неударного слога. Следуя за Горацием, Клопшток воспроизводит основы асклепиадовой, сапфической и других строф, указывая в сборнике своих од метрическую схему, которой он придерживался в каждом стихотворении. От воспроизведения античных строф Клопшток переходит к их варьированию, к созданию новых размеров со смешанными стопами. Близость к античной лирике остается сомнительной, но традиционная монотонность ямбических или хорейческих размеров оказывается преодоленной. Все это, вместе с отказом от

⁷ См. вступительные замечания Шубарта к рассказу «Из истории человеческого сердца» в сб. «Немецкие демократы XVIII века», под ред. В. М. Жирмунского. М., 1956, стр. 90.

⁸ Klopstocks sämtliche Werke. Gedanken über die Natur der Poesie, Bd. 10. Leipzig, Göschensche Verlagshandlung, 1857, S. 245.

рифмы (она сохраняется только в «Духовных песнях», дает простор тому динамизму, который так необходим Клопштоку. Отсюда последующий переход к так называемым «вольным ритмам», близким к сильно ритмизированной прозе, например, ода «Вседержителю» («Dem Allgegenwärtigen»), частично и «Праздество весны» («Frühlingsfeier») и др. Вольные ритмы в 70-х годах получают широкое применение в лирике Гете («Песня странника в бурю» и др.). Многочисленные позднейшие попытки немецких поэтов, вплоть до Гельдерлина, приблизиться к античной строфике восходят к этим опытам Клопштока.

Утверждая в поэзии принцип эмоционального динамизма, Клопшток нуждается в новых средствах языковой выразительности. Клопшток решительно восстает против прозаической трезвости в поэзии, он провозглашает право поэта на особый выразительный язык, отличный от языка житейской прозы, непригодный для обихода. «Поэтическая мысль многостороннее, прекраснее, возвышеннее, чем мысль прозаическая. Необходимо пользоваться словами, которые полностью ее (поэтическую мысль) выражают». Наиболее пригодными являются слова «большой выразительной силы» (von ausgemachter Stärke). Так пишет Клопшток в статье «О языке поэзии» («Von der Sprache der Poesie», 1760). Он старается освободиться от слов с побочным, стертым смыслом, часто отбрасывает слова, нужные только для формальной грамматической и логической правильности — артикли, местоимение при возвратном глаголе, частицы, союзы, привычные, выцветшие слова. Последние он рекомендует подновлять.

Наряду с таким «ощущением», он стремится насытить язык словами большой эмоциональной действенности. Путем словообразования и создания составных слов Клопшток вводит в поэтический оборот великое множество неологизмов. Наряду с составными существительными и прилагательными, как например, «Ergedanke» (земная, т. е. низкая мысль), «Donnergaben» (громовые шрамы, т. е. шрамы от ударов молний — на челе Сатаны), «Donnergang» (шествие бога, сопровождаемое ударами грома), «mondunwimmelter Stern» и т. п. Клопшток стремится обогатить глагольный запас языка, обновить звучание глагола сочетанием его с каким-либо префиксом; вместо «behend hingehen» он образует глагол «hinbeben», вместо «zitternd kommen» «herzittern» и т. п. Исследователи языка Клопштока приводят множество глаголов, образованных с приставками *ent-*, *hin-* и т. д.; глагол «wehen» сочетается с 23 различными наречиями и приставками. Основная цель — активизировать язык, добиться большей эмоциональной выразительности⁹.

В своем новаторстве Клопшток считается только с тем, что он признает отвечающим основному характеру и духу немецкого языка, отнюдь не с апробированными грамматикой образцами и правилами (кодификация немецкой грамматики в те годы еще только началась). Широко применяет Клопшток и инверсию. «Предметы, наиболее затрагивающие чувство, должны выдвигаться вперед» («О языке поэзии»). Иногда он следует этому правилу столь решительно, что создают затруднения для понимания. Вообще Клопшток нередко довольствуется установлением лишь приблизительной логической связи слов и понятий. Бурная динамика растворяет рассудочный строй речи. Любопытно, что статьи Клопштока в прозе написаны очень простым, ясным языком без всяких претензий на поэтическую красочность и динамизм. В этом сказывается четкое разделение, которое Клопшток проводит между языком поэзии и прозы. Еще более показательным, что и написанная прозой драма Клопштока «Смерть Адама»

⁹ См., например: Ch. Würfl. Über Klopstocks poetische Sprache.— «Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen». Herausgegeben von A. Herrig. Berlin, 1880.

(1757) резко отличается подчеркнутой простотой и неприязнательностью языка от стихотворных его произведений.

Особенности поэтического языка Клопштока вызывают в лагере готшедланцев бурю негодования, рассматриваются, как «порча языка». Ученик Готшеда Христоф Отто фон Шенайх (Christoph Otto von Schönach) автор эпической драмы «Герман» (1751), которую Готшед тщетно пытался прославить в противовес «Мессиаде», опубликовал довольно объемистый сатирический словарь неологизмов: «Вся эстетика в ореховой скорлупе, или словарь неологизмов» («Die ganze Ästhetik in einer Nu- oder Neologischer Wörterbuch», 1754)¹⁰. В подзаголовке автор обещает за одни сутки познакомить читателя со всей эстетической премудростью серафической поэтики (Шенайх язвит, пишет не «seraphisch», а «sehr affisch» — «обезьянья поэтика»). С позиций самой высокой трезвости он обрушивается на метафорические неологизмы Клопштока, Бодмера, Э. Клейста, Галлера. Шенайх возражает, например, против слова «Lichtweg». Если можно сказать о солнечном луче «дорога света», «световая дорога», — рассуждает этот горе-поэт, почему тогда не сказать «Nachtweg» — «дорога тьмы». В таком роде большинство возражений Шенайха. Лессинг откликнулся на выпуск словаря Шенайха осуждающей его рецензией¹¹.

Поэтический язык Клопштока имеет и весьма уязвимые особенности. Переизысканность метафорами, стремление автора «оживлять» предметы и абстрактные понятия, образность скорее эмоционально-музыкального, чем предметно-чувственного типа, — все это зачастую придает поэзии Клопштока валет абстрактности и затрудняет ее восприятие.

В «Письмах о новейшей литературе» (письмо 51) Лессинг, неоднократно полемически отзывавшийся о Клопштоке, признает его «Духовные песни» «настолько чувствительными, что читатель зачастую ничего не чувствует». Здесь же брошен упрек в недостатке мыслей, но это не мешает Лессингу по-прежнему причислять Клопштока к выдающимся поэтам (Genie).

Осмеянный крайними сторонниками рассудочности, язык Клопштока с его смелыми неологизмами и инверсиями частично был подхвачен поэтами «Бури и натиска», прежде всего молодыми Гете и Шиллером. У них встречается немало новых, составных слов, образованных по типу неологизмов Клопштока, хотя они, особенно Гете, прибегая к такому словотворчеству, избегают пользоваться им для выражения слишком отвлеченных представлений, что нередко встречается у Клопштока. С преодолением штормерских настроений в поэзии классического периода спадет волна неологизмов во вкусе Клопштока. Многие новые слова, рассчитанные на слишком единичное, слишком «неповторимое» выражение, будут забыты, другие (Freiheitskrieg, Blutgericht, Donnerrede, Hochgesang, durchwehen, entfesseln, entfalten) прочно войдут в литературный язык.

Как отмечено выше, значительное место в наследии Клопштока занимает гражданская тема. Только начиная с Клопштока, можно говорить о жанре гражданской лирики в немецкой поэзии XVIII в. Правда, политическая мысль Клопштока движется в кругу одних и тех же общих вопросов, обходит многие насущные проблемы. Тем не менее, вопросы, которые его занимают и горячо волнуют, бесспорно, принадлежат к важнейшим вопросам немецкой общественной жизни. Клопшток старается своими гражданскими стихами укрепить национальное сознание соотечественников. Отнюдь не отрицая немецкой отсталости, Клопшток борется против примирности с нею, пассивности. Он хочет внушить своим читателям веру в себя, в свой народ в его будущее.

¹⁰ Neudruck und Anmerkungen von A. Köster. Leipzig, 1900.

¹¹ См. G. E. Lessings gesammelte Werke, Bd. III. Herausgegeben von Paul Rilla. Berlin, 1958, S. 420.

Клопшток знает героев двойного рода: герой тот, кто с оружием в руках защищает отечество, кто погибает или побеждает в единственно справедливой войне, войне против иноземных завоевателей. Герой — это Герман (Арминий), отразивший продвижение римлян в глубь Германии («Вопросы», «Герман и Туснельда», обе оды в 1752 г., позднейший цикл драм о Германе), это Генрих Птицелов, прогнавший из Саксонии венгров. Другой герой Клопштока, особенно для него характерный, — это мирный культурный деятель: поэт, художник, ученый, создатель нужных народу культурных ценностей. Его достижения поднимают престиж нации.

Равняя ода «Вопросы» («Fragen» — первоначально озаглавленная «Die Deutschen», 1752), содержит своеобразную патриотическую программу. Поэт напоминает соотечественникам два имени, которыми они беспорядочно могут гордиться: Герман и... Лейбниц. Клопшток еще не берется сделать героем большого немецкого поэта. Культура представлена у него Лейбницем, ибо Клопштоку важно удостовериться, что не только в древности жили герои немецкого народа.

Показательно для исторического этапа, на который падает творчество Клопштока, что поэт совсем не мыслит об организованном сопротивлении господствующим силам, несмотря на ярко выраженную его враждебность к ним. Он осуждает немецких князей или завоевателей как расточителей, окружающих себя нелепой роскошью, как людей, погрязших в пороках, невнимательных к отечественной культуре, поддерживать которую — их первейшая и священнейшая обязанность. Князьям, их слугам и приближенным Клопшток противопоставляет как положительное начало талантливых деятелей культуры. Только они имеют подлинные заслуги перед нацией, только они достойны одобрения и славы.

Клопштоку хотелось бы верить вместе с большинством его современников (не только немцев) в возможность появления «просвещенного монарха», иногда ему кажется, что он нашел такое лицо: Фридрих V Датский, позднее Иосиф II, но твердым убеждением Клопштока является, что такие лица — редкостное исключение. Что же касается всего «сословия» немецких князей, то оно заслуживает самого резкого осуждения.

Императора Генриха VI (1165—1195), который сам был поэтом и покровительствовал миннезингерам, Клопшток ставит гораздо выше Карла Великого. Первый обесмертил себя заявлением о том, что готов скорее лишиться своей короны, чем расстаться с поэзией. Второй же был завоевателем и «убийствами обратил шас (саксонцев) в христианство» («welcher uns mordend zu Christen machte», ода «Kaiser Heinrich», 1746). Любопытное заявление в устах автора «Мессиады! Противник завоевательных войн, Клопшток мечтает о том, чтобы заменить соперничество на поле брани мирным соревнованием своего народа с другими народами на поприще культуры, искусства. Он верит в близкий подъем и призывает соотечественников посвятить ему свои способности, ободряет их. В оде «Две музы» («Die beiden Musen», 1752) изображено состязание в беге двух национальных муз. Муза немецкая приходит к цели одновременно с британской музой. Конечно, и для самого Клопштока это в 1752 г. только еще «музыка будущего». В оде «Наши князья» («Unsere Fürsten», 1766) Клопшток, предвосхищая Шиллера («Немецкая муза», 1802), судит бессмертную славу немецким поэтам, которые всего добились сами, без поддержки князей. Имена последних будут забыты, несмотря на их завоевания и на все монументы, которые они сами себе воздвигают.

Еще резче эта мысль выражена в оде «Восхваление князей» («Fürstenlob», 1775). Клопшток гордится тем, что ни разу не унизил священного поэтического дара придворной лестью. Он стыдит поэтов, которые славословят завоевателей, развратных кутил, раболепных придворных или «тиранов без меча» (т. е. княжеских управителей, угнетающих народ),

всех этих «не людей, а кентавров (Halbmenschen), которые в своей беспримерной глупости всерьез считают себя более высокими, чем мы». «Пусть, — восклицает Клопшток, — украшают их гробницы мраморными статуями. Позором для вас (поэтов) станет этот мрамор, если вы в своих песнях объявили богами выродков и орангутангов».

Мы не найдем у Клопштока развернутого обличения, так сказать, предметной, деловой критики феодальных властителей. Но можно ли ждать от поэта лирического экстаза, каким по преимуществу являлся Клопшток, более полного выражения непримиренности, чем эти гневные, по-своему очень содержательные, несомненно продуманные описания (глупые кентавры, мнящие себя существами более высокого порядка, выродки, орангутанги).

С начала 60-х годов патристические мотивы все чаще выступают у Клопштока в древнегерманских образах и фразеологии. Это в значительной степени связано с возрастающим интересом к древностям, мифам, героическим преданиям поэзии северных народов. «Поэмы Оссиана», гениальная мистификация шотландца Макферсона, принимаются за произведения кельтского Гомера и на протяжении более чем полувека совершают победное шествие по Европе. В 1761 г. английский филолог и фольклорист Томас Перси опубликовал «Пять образчиков рунической поэзии, перевод с исландского языка». Знакомый Клопштоку по Копенгагену женевер Поль Анри Малле (Mallet) издал в 1755 г. на французском языке «Введение в историю Дании», а годом позже свою напумевшую книгу «Памятники мифологии и поэзии кельтов, в частности, древних скандинавов». Книга содержит обширные отрывки из так называемой «Младшей Эдды» в переводе на французский язык.

Малле, Перси, Макферсон, англосаксонские гимны Кэдмона, древнесаксонская поэма «Спаситель» («Heliand»), труд римского историка Тацита «Германия», кельты, скандинавы и германцы, барды, скальды и история — все это в самом пестром смешении образует в сознании Клопштока единый «древнегерманский» комплекс. Кельты оказались предками германцев, всякие грани между скандинавами, англосаксами и континентальными германцами в его представлении стерлись. Ответственность за это смешение в значительной степени падает на источники Клопштока, в частности, на Малле. Клопшток честно обращается к самостоятельному изучению древневерхненемецкого языка, но при тогдашней неразработанности этой области науки успехи его не были велики. Отныне кельтские барды и друиды, предметный реквизит кельтских и скандинавских мифов, кельтские и скандинавские собственные имена, подлинные и сочиненные самим Клопштоком, занимают в его поэзии прочное место. Переиздавая свои ранние оды, он охотно заменяет античные имена германскими.

Все это не меняет основного идейного направления поэзии Клопштока. По-прежнему поэт занят защитой отечественной культуры, утверждает право немецкой поэзии на самостоятельный путь развития, черпает новые аргументы в только что открышемся ему материале. Древнегерманские мотивы неизменно связаны у него со смутными демократическими чаяниями, с представлением о мужественных свободных людях седой древности¹². Общевашиональные ценности выдвигаются в противовес эгоистической, локальной политике современных немецких властителей, служат выражению надежды на возможность национального объединения. По-прежнему патристизм Клопштока выражается также и в резких выпадах на немецких самодержцев, на завоевателей и т. д.

¹² Таким образом, как недавно указал немецкий литературовед Гейнц Шгольпе, хотя Клопшток и идеализирует седую, дофеодалную старину, его утопия, по существу, обращена к будущему, к обществу, не знающему феодального угнетения (H. Stolpe. Die Auffassung des jungen Herder vom Mittelalter. Weimar, 1955, S. 376).

В оде «Туйскон» («Thuiscon», 1764) сам легендарный прародитель германцев, именем которого названа ода, спускается с небес в рощу, где собрались современные немецкие барды. Здесь он с радостью слышит «смелый полет од», шагоминающей ему мелодии «телии» (лиры бардов) в Валгалле, пиршественном зале германских богов. Итак, слава тем современным поэтам, которые, помня о своих древних предшественниках, идут предудказанным последними самобытным национальным путем. В знаменитой оде «Холм и роща» («Der Hügel und der Hain», 1767) некий современный немецкий поэт беседует с «тенью греческого поэта» и с «тенью барда» (свободное обращение с «теньями» идет от Оссиана). «Холм» — это Геликон, обиталище греческих муз; «роща» — место, где любят собираться барды. Беседа идет о преимуществах эллинской или древнегерманской поэзии. Эллин превозносит грацию, совершенство формы, тонкое искусство, многовековый авторитет эллинской музыки; бард — «безыскусный голос души» («seelenvolle Natur»), суровый голос природы, обуревающее сердце волнение. Он призывает к отечественным, действенным темам, приглашает воспеть «меч, обнаженный против завоевателей, дело мира и справедливости». Поэт, присутствующий при этом споре, отдает должное былым заслугам эллинской поэзии, но приемлет заветы «тени барда».

В этом стихотворении Клопшток дает программу самобытной немецкой поэзии — примат безыскусного волнения над рациональной нормой «прекрасного» — и одновременно лозунг действенного, гражданского искусства, как его понимали просветители. Изложенная здесь декларация принята не только самим Клопштоком, но и геттингенским кружком поэтов, которые после появления оды в печати (1771) стали именовать себя «Союзом рощи» («Hainbund»).

Наибольшего напряжения патриотическая тема достигает в цикле прозаических драм Клопштока о Германе-херуске: «Битва Германа» («Hermanns Schlacht», 1769), «Герман и князя» («Aermann und die Fürsten», 1784) и «Смерть Германа» («Hermanns Tod», 1787). Из этих драм, которые Клопшток именует «бардитами», заслуживает внимания первая. Проза здесь обильно перемежается песнями бардов и друидов, — сольными, дуэтами, сменяющими друг друга лирическими хорами. «Бардиты» задуманы как торжественные, праздничные, народные представления, с музыкой и хорами, которые, по мнению Клопштока, смогут соперничать с древнегреческой трагедией. Музыка к песням «Битвы Германа» писал Глюк, большой поклонник Клопштока, но он не закончил этой работы и не опубликовал ее. Некоторые из песен положены на музыку Хр. Д. Шубартом, который был не только поэтом и публицистом, но и композитором.

Слово «бардит» означает у Клопштока произведение барда. Оно основано на ошибочном толковании латинского слова *barditus* у Тацита. У римского историка оно означает либо «песню в бороду» (*Bartlied*), либо боевую песню, звучание которой услышно использованием цита (*Bordlied*). О германских «бардах» Тацит не говорит.

В «Битве Германа» речь идет о сражении германских племен с римлянами в Тевтобургском лесу (9 г. н. э.). Однако Клопшток меняет историческое место действия, перенося его в родные края, в предгорья Гарца. Герман одерживает победу, но его отец Сигмар погибает за отечество. Идиллическими красками рисует автор патриархальную простоту, свободолюбивые нравы древних германцев, свободные отношения между князем и членами племени. Пьеса согрета горячим патриотизмом, но в ней мало сценического действия (битва перенесена за сцену), и характеры положительных героев схематичны. В последующих звеньях цикла Клопшток переходит от героических мотивов к обличительным. Князя не похожи на Германа. Они предают народное дело, вступают в союз с Римом, органи-

зуют убийство национального героя — Германа. Клопшток бичует здесь духовных предков современных ему германских властителей.

«Битва Германа» вызвала значительное внимание. Лессинг, знавший произведение еще до его опубликования, так отзывается о нем в письме к Фр. Николаи от 4 августа 1767 г.: «Прекрасное произведение, хотя и не трагедия». Восторженно приветствуют пьесу «геттингенцы». В 1803 г. Шиллер, вспоминая сильное впечатление, вынесенное им в юности, думал об обработке «Битвы Германа» для веймарской сцены, но, перечитав пьесу вновь, разочаровался в ней (письмо к Гете от 20 мая 1803 г.).

Даже в годы наибольшего увлечения германской стариной Клопшток не перестает в своих произведениях обличать современный порядок. В эти годы написана его певчая ода «Восхваление князей», о которой речь шла выше. В 1773 г. поэт обращается к своим духовным питомцам, братьям Штольберг (см. гл. XVI) с одой «Пророчество» («Weissagung»). «Вечно ли будет давить Германию тяжелое ярмо?» — Нет, ему, поэту Клопштоку, как и древним бардам, присущ пророческий дар, он также проникает ясным взором в будущее: «Германия, ты будешь свободной. Да, пройдет всего лишь столетие и спадет ярмо, вместо силы меча в стране водарится сила разума». Разумеется, известная ода Фрица Штольберга «Песня свободы из двадцатого века» («Freiheitsgesang aus dem zwanzigsten Jahrhundert», 1755), славящая битву восставшего народа с тираном и победу над ним, крушение всех немецких тронов и т. д., является только дальнейшей обработкой темы «Пророчества» Клопштока. Ода Штольберга была напечатана в Цюрихе по заказу автора отдельным изданием. Весь тираж остался в руках автора. Клопшток вынужден был высказываться более осторожно, чем его ученик.

Сказанного достаточно для того, чтобы отвергнуть старую версию о затухании творчества Клопштока, о спаде его демократизма и о внезапной вспышке в годы революционных событий во Франции. Восторженные отклики Клопштока на Французскую революцию подготовлены всем предшествующим развитием поэта.

В первый период революционных событий, с 1789 по 1792 г., Французская революция воспринимается Клопштоком как величайшее и самое радостное событие мировой истории за многие века, как заря новой эры, эры свободы. Несколько туманные демократические чаяния поэта приобретают значительно большую определенность, конкретность. Впервые Клопшток размышляет в своих одах не о развитии культуры, просвещения и т. д., а в полный голос говорит об освобождении народа. Он принадлежит к тем немногим немецким писателям, которые поверили в возможность революции в Германии — не в будущем и не в XX в., как это ему казалось еще недавно, а уже сейчас — и готовы были приветствовать народное восстание в Германии. Клопшток не отказывается от мысли о праве народа на революцию, от враждебного отношения к монархам даже тогда, когда в период якобинского террора ему представляется, что французы исказили великие цели, которые ставили себе первоначально. Поэту, несмотря на отступление Клопштока, его ранние революционные оды нельзя рассматривать как выражение проходящего увлечения.

Барды вместе с херуском Германом перестают занимать Клопштока и исчезают из его поэзии, как только он начинает понимать, что во Франции назрел большой общественный кризис. Свободолюбивые надежды не нуждаются более в наивной древнегерманской костюмировке.

Уже в оде «Генеральные штаты» («Die Etats Généraux», 1788) Клопшток восторженно приветствует восходящее солнце свободы и умоляет немцев последовать за французами. «Галлия венчается гражданственным венцом, каких еще никогда не бывало. Это величайшее событие века». 14 июля 1790 г., в годовщину взятия Бастилии, на торжестве, устроенном

по этому случаю в Гамбурге, Клопшток читает оду «Они, а не мы» («Sie und nicht wir», 1790). Здесь он дает волю своей глубочайшей скорби о том, что «другая страна, а не его отечество, поднялась на вершину свободы, засияло примером для окружающих народов». Он пытается утешиться тем, что немцы разбили в свое время ярмо «выстриженных деспотов» (католического духовенства), без чего не удалось бы разбить и ярмо деспотов коронованных. Но этого утешения ему мало, ибо «не его отечество подняло из праха свободу граждан». Приветствия Французской революции перекликаются с сочувствием к молодой североамериканской республике. Эту оду Клопшток переслал Ларошфуко, с которым он познакомился в Копенгагене. В сопроводительном письме на латинском языке Клопшток сетует, что ему не суждено стать гражданином Франции. «Если бы были у меня сыновья, мужи достойные, я бы покинул свое любимое отечество, хотя я и стар уже, привел бы их в Галлию с горячей просьбой принять отца и сыновей в гражданство государства, блестяще показавшего королевствам Европы путь к свободе».

В оде «Познайте себя» («Kennet euch selbst», 1789) Клопшток недоумевает: «Что означает молчание немецкого народа перед лицом революционных событий во Франции?» Что это — застарелая привычка к терпению или печальная усталость, или же это зловещая тишина перед очистительной бурей с грозой и разящим градом? После грозы во всей природе наступает счастливое оживление — мирное счастье людей. Клопшток призывает немецкий народ познать самого себя, призывает к грозе и буре. После нее не будет больше деспотов, презирающих простых людей. В оде «Князь и его наложница» («Der Fürst und sein Kebsweib», 1789) фаворитка безуспешно пытается рассеять мрачное настроение князя (очевидно, немецкого), который предчувствует близость крушения, трепещет перед духом свободы. «Нет такого заклинашья, нет такого волшебства, которое заставило бы этого мощного, сторукого и тысячеглавого великана (народ) возвратиться во мрак темницы. Никто не посмеет сразиться с ним».

Искренний немецкий патриот нашел в себе смелость 2 июля 1792 г. послать главнокомандующему армией немецко-австрийской интервенции Карлу Брауншвейгскому свою оду «Война за свободу» («Der Freiheitskrieg»). Здесь Клопшток, ранее упорно осуждавший войны, выражает свои безраздельные симпатии к Франции и ее войне за свободу. «Вы хотите пролить кровь народа, который раньше других приблизился к достижению цели. Вы хотите огнем и мечом отбросить истерзаный освободившийся народ с вершины свободы, заставить его вновь повиноваться дикарям, ибо народ правит по законам мудрой человечности, а повелители народов беззаконно, подобно дикарям и хищным зверям». Клопшток предостерегает немецких князей: «Уже в ваших землях накаляется пепел, разгорается под пеплом искра. Спросите об этом не ваших придворных и льстецов, спросите тех, чей труд заставляет блеснуть плуг, спросите простых солдат ваших армий, которых вы презираете». «Ведь в их жилах, — многозначительно добавляет Клопшток — течет кровь, а не вода». И Клопшток не был бы Клопштоком, если бы не угрожал немецкой интервенции самим господом богом.

Незрелость политической идеологии даже передового немецкого бюргерства XVIII в. сказалась и у Клопштока. Искаженное, реакционно-генденциозное освещение французских событий в немецкой прессе повлияло и на него. Как и подавляющее большинство немецких писателей и бюргерских интеллигентов, Клопшток оказался не в силах верно оценить события на самом критическом этапе революции. В конечном счете для него имела решающее значение абстрактно-этическая точка зрения. Оды «Мое заблуждение» («Mein Irrtum», 1793), «К тени Ларошфуко» («An La Rochefoucauld's Schatten», 1798), «Завоевательная война» («Der Eroberung-

skrieg», 1793) и другие свидетельствуют об изменившемся отношении Клопшток к революционным событиям во Франции. По мнению поэта, революция «испорчена» якобинцами, террором, завоевательной войной. Однако разочаровавшись во Французской революции, Клопшток не становится противником демократии и свободы, не переходит в стан феодальной реакции, не примиряется с нею.

Ни упразднение монархии во Франции, ни даже казнь Людовика XVI не вызывает с его стороны никаких заявлений протеста. Революцию искажали, помешали ей реализовать гуманнейшие и справедливые задачи, считает Клопшток, но он счастлив сознанием, что ошибки и преступления некоторых участников революции не поколебали его веру в человека. Клопшток решительно протестует против того, что ему приписывают отказ от французского гражданства (письмо к Крамеру 16 декабря 1796 г.), и в ответ на совет Лафатера вернуть диплом французского гражданина, заявляет, что такой поступок ему «и в голову не приходил»: «я считаю несправедливым делом объявить себя враждебным целой нации только потому, что среди ее представителей оказались негодяи» (Vuben).

Влияние Клопштока на современную ему и позднейшую немецкую литературу осуществлялось по-разному. Были прямые ученики, сделавшие из Клопштока кумира. Наивно восприняли Клопштока, например, геттингенские поэты «Союза рощи» (см. гл. XVI). И за пределами геттингенского кружка возникает немало «бардов», черпавших вдохновение у Клопштока, в «Осснана» и стилизовавших свои произведения под песни древних. Независимо от Клопштока к скандинавским древностям обратился Генрих Вильгельм Герстенберг в «Поэме скальда» («Gedicht eines Skalden», 1766). Остальные представители этого направления — дарования весьма посредственные, вроде венского пезунта Михаэля Дениса (Michael Denis, 1729—1800), который известен своим переводом «Осснана», сделанным гекзаметрами (1768—1769), или юриста Карла Фридриха Кречмана (Karl Friedrich Kretschmann, 1738—1809) с его убогой «Песней барда Рингульфа после победы над Варом» (1768) и «Жалобой Рингульфа» (1771).

Неизмеримо существеннее была та роль, которую Клопшток сыграл в развитии немецкой литературы как первый действительно значительный представитель поэзии чувства, как реформатор поэтического языка, как один из провозвестников естественности и противник регламентации. В этом смысле ему по пути с Гердером и «бурными гениями», для которых он в значительной степени расчистил путь. Клопшток оказал влияние на Шубарта, на раннюю поэзию Шиллера, на юношеские оды и гимны Гете. В языке «Разбойников» и «Прафауста» и даже в языке пытной лирики молодого Гете немало реминисценций из Клопштока. Наконец, и это имеет не последнее значение в общем учете роли поэта, Клопшток показал пример широкого введения гражданских мотивов в лирическую поэзию.

В России конца XVIII — начала XIX вв. Клопшток был оценен по преимуществу как автор «Месспады». Русский перевод этой эпопеи был сделан А. Кутузовым (М., 1785—1787, закончен во втором издании 1820—1821 гг.). Кроме того, Б. Филимонов перевел драму Клопштока «Смерть Адама» (М., 1807). В. А. Жуковский перевел отрывок «Месспады» под заглавием «Аббадонна» (1814); этим именем воспользовался Н. А. Полевой для романа «Аббадонна» (1834). Клопштока высоко ценили Н. М. Карамзин, К. Н. Батюшков, П. А. Вяземский, Александр Тургенев, В. К. Кюхельбекер — не только как автора «Месспады», но и как лирического поэта. Для истории романтических течений в русской поэзии начала XIX в. творчество Клопштока не лишено значения.

ВИЛАНД

Выдающимся писателем-просветителем является Христоф Мартин Виланд (Christoph Martin Wieland, 1733—1813), которого Ф. Энгельс по праву называет среди крупнейших мастеров немецкой культуры эпохи Просвещения¹.

Виланд родился в семье лютеранского пастора в селении Оберхольцгейм, неподалеку от швабского имперского города Бибераха. Отец позаботился дать сыну религиозное воспитание. В 1750 г. Виланд отправился изучать право в Тюбингенский университет. Однако к юриспруденции он не питал особой склонности. С гораздо большим рвением штудировал он философию, филологию и историю, а также испытывал свои силы на поэтическом поприще. В 1752 г. девятнадцатилетним юношей прибыл он в Цюрих. Старик Бодмер радушно принял его в своем доме. Виланд получает место домашнего учителя в семьях именитых праждан Цюриха и Берна. В 1760 г. он покидает Швейцарию, чтобы стать письмоводителем городского Совета в Биберахе. В замке просвещенного аристократа графа Штадиона он встречается с рядом образованных людей, в том числе с Софи де Ларош (1730—1807), писавшей романы в ричардсоновском духе. В 1765 г. Виланд женился. В 1769 г. он стал профессором философии и изящных искусств в Эрфуртском университете. В 1772 г. вдовствующая Саксен-Веймарская герцогиня Анна Амалия пригласила Виланда в Веймар в качестве наставника своих сыновей: Карла Августа, который через два года занял герцогский престол, и Константина. До конца своих дней прожил Виланд в Веймаре, который вскоре после его приезда стал литературной столицей Германии.

Как писатель Виланд весьма отличается от своего старшего современника Клопштока. Можно даже сказать, что Клопшток и Виланд во многих отношениях являются решительными противоположностями². В отличие от Клопштока Виланд в религиозных вопросах был скептиком и вольнодумцем, он не порывался в надземные сферы; его творчество окрашено в яркие чувственные тона. Игривые побасенки Ариосто и Лафонтена предпочитал он высокопарным мифам Библии; жизнерадостное вольномыслие Лукрана и Вольтера было ему несравненно ближе, чем угрюмая полунощная поэзия северных бардов. И не среди древних германцев, облаченных в звериные шкуры, но среди древних эллинов, окруженных совершенными созданиями искусства и культуры, искал он своих героев и единомышленников. Впрочем, не сразу Виланд стал вольнодумцем, врагом религиозной экзальтации и метафизических бредней. В юные годы он был весьма благочестив. Пнети́зм находил в нем своего восторженного приверженца.

¹ См. Ф. Энгельс. Заметки о Германии.— К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 18, стр. 575.

² См. Ф. Энгельс. Письмо Ф. Греберу от 20 января 1839 г.— К. Маркс и Ф. Энгельс. Из ранних произведений. М., 1956, стр. 273.

Бодмер и Клопшток были его кумирами. Чтобы постоянно общаться с Бодмером, он даже на время поселился в Цюрихе. В подражание Клопштоку он, по совету Бодмера, написал достаточно бесцветную библейскую поэму в четырех песнях «Авраам испытываемый» (1753). Свое благоговение перед Бодмером он запечатлел в «Рассуждении о красотах эпической поэмы „Ноахида“» (1753). Среди философских учений он выделял только те, которые были сродни теологии. Так, восставая против материалистической системы Лукреция, он преклонялся перед идеалистическими фантазиями Платона («Послание умерших живущим друзьям», 1753). Исполненный религиозного рвения, он в сочинении «Чувствования христианина» (1755) с фанатической резкостью обрушился на гедонизм поэтов-анакреонтиков, называя их «неистовыми поклонниками Ваха и Венеры», утверждая, что они всегда готовы осмеять все возвышенное и священное, обвиняя их в том, что они подавляют религиозные порывы молодежи. Естественно, что Бодмер и прочие благочестивцы большие надежды возлагали на молодого писателя, который «самого» Клопштока превосходил строгостью поведения и религиозной восторженностью. Прошло немного времени, как Виланд до неузнаваемости изменился. Водянистый Бодмер перестал ему казаться образцовым поэтом. «Простим доброму старику, — писал он о своем недавнем учителе, — что он наперекор природе хочет быть поэтом». Для пиетизма Виланд был потерян окончательно.

Собственно, еще на школьной скамье у Виланда зародились сомнения в правильности религиозно-метафизического мировоззрения. Наряду с Библией и античными авторами, он внимательно читал Вольтера, Ламетри и других французских вольнодумцев. Это чтение уже тогда внесло разлад в его метафизическое представление о мире. В дальнейшем Виланд решительно отверг религиозное фантазерство. Он отказался от унылой морали пиетизма. С заоблачных высот он опустился на землю, предпочтя языческий сенсуализм древних серафическим грезам Клопштока и «швейцарцев». «Я уже не тот энтузиаст, гекзаметрист, аскет, пророк и мистик, каким я был», — писал Виланд. Его муза рассталась с крестом и власяницей, стала грациозной, лукавой, жизнерадостной и шаловливой.

В 1762 г. Виланд начал публиковать ряд «Комических», или «греческих» рассказов, которые своей изящной фривольностью вызвали сильное замешательство в кругу немецких филистеров, привыкших к тяжелозанесному педантизму готтешдандцев и к постным пророческим декларациям пиетистов. Первенцем этого нового, доселе в Германии неслыханного литературного жанра, была игривая стихотворная новелла «Диана и Эндимон» (1762), в которой Виланд лукаво подсмеивается над показным целомудрием чопорной богини Дианы, не устоявшей перед неодолимой силой любви. В новеллу влетел выпад против религиозного ханжества (стихи 9—13), а «божественный» Платон упоминается лишь как писатель, не чуждавшийся весьма игривых тем (стихи 511—516).

Осмеленню бесплодных мечтателей, оторванных от подлинной жизни, посвящен роман Виланда «Приключения дон Сильвио де Розальва, или победа природы над мечтательностью» («Der Sieg der Natur über die Schwärmerei, oder die Abenteuer des Don Sylvio von Rosalva», 1764), который, по замыслу автора, должен был являться своего рода аналогией «Дон Кихота» Сервантеса. Подобно злополучному ламаанчскому рыцарю, герой виландовского романа живет в царстве вымысла, принимает лягушек, бабочек и крестьянских девушек за нимф, фей и очарованных эриндесс и неродко при соприкосновении с реальной действительностью жестоко расплачивается за свое прекраснородное сумасбродство. Конечно, роман Виланда не может претендовать на ту философскую и социальную глубину, которая присуща гениальному творению Сервантеса, при всем том «Дон Сильвио» отнюдь не является безобидной безделкой, как это может



Христоф Мартин Виланд

показаться на первый взгляд. Выступая против бесплодных мечтателей, Виланд наносил чувствительный удар немецкому филистеру XVIII в. Само собой понятно, что этот филистер не принимал швабских крестьянок за очарованных принцесс, а бабочек за фей, зато он безмерно кичился своей способностью витать в «высоких» метафизических сферах, бесконечно далеких от «низких» земных потребностей.

До конца своих дней Виланд не устал вести борьбу с метафизическим суемудрием и религиозным фанатизмом, хотя по своим философским взглядам он и не шел дальше деизма и скептического вольномыслия. Его остроумное перо всегда было готово поразить религиозное ханжество и церковное мракобесие. Он призывал библейские мифы на суд разума и не щадил догматического ригоризма попов и монахов. Так, в романе «Агафодемон» («Agathodämon», 1796—1797), героем которого выступает древнегреческий мудрец и «шодвижник» Аполлоний Тианский, тщетно стремившийся вдохнуть новую жизнь в угасающее язычество, Виланд устами Аполлония разоблачает церковный миф о божественности Иисуса Христа, а также набрасывает выразительную картину грядущих судеб христианства, которое, придя на смену язычеству, повергнет мир в пучину великих бедствий (кн. 7). Из глубины веков провидит Аполлоний неистовый разгул христианского фанатизма, нетерпимого и беспощадного к инакомыслящим. Недалек тот день, когда христианство, по словам Аполлония,

явится «поводом, предлогом или прикрытием» неисчислимых «несчастий и горестей, преступлений и ужасов». Господствующая церковь наложит на людей новые узы. Вместо ожидаемого света «над миром будет распростерт почти безграничный унылый мрак, а вместо высокой человечности (Humanität), призванной вдохнуть в выродившихся людей новую жизнь, погрязнут они в дикости и варварстве, несравненно больших, чем те, из которых народы древности были извлечены усилиями античных законодателей». Многочисленные секты начнут вести ожесточенные споры о вещах недоказуемых и несуществующих. «Во славу бога и Христа» прольются потоки человеческой крови, а цветущие города и провинции будут опустошены во время религиозных пражданских войн. Духовенство достигнет небывалой власти. Теократия породит «неописуемое и многообразное зло». Распространяются самые дикие суеверия. Извращения будут основы всеобщей нравственности. «Ты увидишь, — говорит Аполлоний своему собеседнику, — как правда, призванная заблуждением и преступлением, подвергнется гонениям; как самые губительные заблуждения возвысятся до уровня непрекаемых истин; как Разум будет повержен под ноги слепой веры», как «безумие и суемудрие удостоятся открытого почитания» (кн. 7).

Виланд беспоощаден к средневековому обскурантизму, который все еще продолжал царить в феодальной Германии XVIII в. Его скептическое вольномыслие не без успеха поражило вековые суеверия и предрассудки. Порвав с шизмизмом, он уже не искал в христианстве опоры в жизни.

Наоборот, он готов был рассматривать христианское вероучение с его сумрачной моралью, схоластическим догматизмом и отрицанием чувственного мира как препятствие на пути истинного просвещения и искусства. Подобно Лукиану, который «одинаково скептически относился ко всем видам религиозных суеверий»³, будь то религия Юпитера или религия Христа, Виланд не делал исключения ни для католиков, ни для протестантов, поскольку как те, так и другие были воинствующими фанатиками, а церковная догматика вообще представлялась Виланду достаточно нелепой. Поэтому Виланд так искренне увлекался Лукианом и перевел полное собрание его сочинений на немецкий язык (1788—1789). Переключаясь с Лукианом, он даже написал «Новые разговоры богов» («Neue Göttergespräche», 1789—1793), в которых, используя традиционные образы античной мифологии, затрагивал различные злободневные вопросы, в частности вопросы, связанные с христианским вероучением.

Например, очень живо и остроумно осмел он церковное учение о всемогуществе и промысле божьем и о великой силе молитвословия. Умудренный опытом Юпитер откровенно признается изумленному Геркулесу, что он, вопреки людской молве, вовсе не управляет миром и не имеет ни охоты, ни времени выслушивать бесчисленные просьбы людей. На земле все идет своим естественным порядком. О каком же всемогуществе Юпитера может идти речь, когда он бессилен сделать так, чтобы «дважды два стало больше или меньше четырех» и чтобы определенная причина не порождала определенного следствия? Когда же Геркулес в заключение беседы спрашивает Юпитера — действительно ли он является его сыном, как это утверждают люди (намек на христианское учение о сыне божьем), то Юпитер с легкой усмешкой советует ему довольствоваться людской молвой, поскольку дело это достаточно темное (Разговор I).

В другом диалоге Виланд под покровом языческой мифологии опять-таки очень остроумно и язвительно осмеивает христианское учение о троице. Прозерпина, Луна и Диана никак не могут понять, каким образом все они (если верить мифологии) одновременно являются богиней Гекатой, образуя в совокупности некое единство в трех лицах. «Признайся, боги-

³ К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 22, стр. 469.

ия, — говорит Луна Прозерпине, — что ты со своими мифологическими тонкостями немного подтруниваешь над нами! Мы существуем и не существуем; я — это ты, а ты — не я; нас трое, и в то же время мы одно, и то, чем мы не являемся порознь, мы оказываемся все вместе — какая галиматья! Я не хочу быть Луной, если я понимаю во всем этом хотя бы одно слово» (Разговор V).

В одном из диалогов Виланд клеймит христианский фанатизм, враждебный подлинно великому искусству, для которого мерой прекрасного всегда был человек и земная жизнь. Угрюмый фанатик, христианин Афинагор готов повергнуть во прах творение Фидия, не видя в нем ничего, кроме воплощения гибельных языческих заблуждений. В противоположность Афинагору языческий ваятель Лициний оправдывает изображение божества в человеческом образе, ибо «как бы ни напрягалось воображение самого изобретательного человека, ему никогда не удастся найти более красивый, благородный и совершенный образ, нежели образ человеческий». Сила Фидия в том, что, стремясь изобразить прекрасное, он обращается к человеку, а не витает в туманных серафических сферах. В этом же сила и всего античного искусства, которое для зрелого Виланда стало знаменем искусства, освобожденного от пут теологии. Появляющийся Юпитер твердо уверен, что христианские богословы, пренебрегающие всем человеческим и земным, «никогда не породят ни одного Фидия», а христианские Фидии «не создадут ни одного Юпитера Олимпийца» (Разговор III). Ибо там, где господствует теология, там гибнет культура.

Эту мысль Виланд более подробно развивает в диалоге, который венчает весь цикл разговоров, посвященных вопросам религии и культуры. Как и в «Агафодемоне», он повествует о несчастье, которое несет миру церковный фанатизм. Вестник богов Меркурий омрачает пиршество олимпийцев сообщением о низвержении в Римской империи языческой религии и торжестве христианства. По его словам, «легионы козлинообразных вырожденков с факелами и ломом, молотками, кирками и топорами» безжалостно разрушают памятники древнего языческого культа. Наступают новые времена. Однако Юпитер знает, что смена религий не принесет человечеству ожидаемого блага. На место одних суеверий приходят другие и при этом еще более вредоносные. Христианские клирики причинят людям значительно больше вреда, чем языческие жрецы. Они отрекутся от Разума и «не усложнятся до тех пор, пока не окутают мраком все вокруг себя, не отнимут у народа все средства к просвещению и не объявят величайшим преступлением» свободную критическую мысль. Они обнаружат ненасытную алчность и удивительную изобретательность в приумножении земных богатств. Благотельные для человечества Музы и Грации будут изгнаны. На развалинах древней красоты утвердится нечто «бесформенное, причудливое, непомерное и безобразное». Но придет, наконец, время, когда люди вновь вспомнят о классической древности, когда они начнут бережно собирать обломки былого великолепия, Юпитер знает, что царство мрака не вечно, и он поднимает бокал, наполненный амброзией, за светлое будущее, когда вся Европа, превратившаяся в новые Афины, украсится академиями, а из глубины германских лесов зазвучит голос Мудрости, более звонкий и свободный, чем на столбах Афин и Александрии (Разговор VII).

Выступая против средневекового обскурантизма, Виланд горячо верил в конечное торжество разума, хотя и представлял его себе достаточно смутно. Ему было, однако, совершенно ясно, что на пути к прогрессу человечество должно преодолеть ряд препятствий, и что одним из этих препятствий является поповщина, выступавшая в многообразных формах: то в виде религиозного фанатизма, то в виде метафизических умозрений, уводивших людей от потребностей реальной жизни. Другим врагом разума Виланд считал филистерство.

По словам Гете, Виланд «восставал против всего, что принято понимать под словом филистерство, — против мертвящего педантизма, захоластного провинциализма городской жизни, жалких общественных нравов, крохоборческой критики, показного целомудрия, тупого довольства существующим, надменного чинопочитания и прочих пороков, как бы они ни назывались, имя которым — легион» (В. Гете. «Речь памяти отменного поэта, брата и друга Виланда», расширенная редакция — 1781). Собственно, уже «Комические рассказы» с их лукавой фривольностью должны были взбудоражить болото немецкого мещанства, тупо кичившегося своей безупречной нравственностью. Но «Комические рассказы» были только талантливой шуткой. Виланд не остановился на этом. Он выступил против филистерства во всеоружии своего сатирического дарования, создав одно из наиболее ярких произведений немецкой просветительской литературы — роман «История абдеритов» («Die Geschichte der Abderiten», 1774). Его роман, увидевший свет в то время, когда «бурные гении» вели шумный поход против отечественного убожества, явился своего рода великим зеркалом немецкого филистерства. Никого, конечно, не могло ввести в заблуждение то, что действие романа приурочено к древнегреческому городку Абдере во Фракии, стяжавшему себе сомнительную славу республики глушцов. К тому же Виланд мог непосредственно опереться на национальную немецкую литературную традицию, восходившую к народной книге XVI в. «Жители Шильды», в которой остроумно осмеивались дела и дни немецких мещанских небокопителей. Впрочем, вопрос о литературных источниках не имеет в данном случае решающего значения. Сам Виланд в «Предупреждении» к роману откровенно признавался, что не столько литературные источники, сколько сама жизнь (*die Natur selbst*) послужила главным источником для его книги.

Конечно, краски в романе сильно стусены, глупость абдеритов доведена до геркулесовых столбов, летописное повествование нередко превращается в забавный фарс, но сквозь буффонный комизм образов и положений ясно проступает отвратительная и жалкая сущность мелкотравчатого мещанства, которое только зря обременяет землю своим ничтожным существованием и всегда готово подавить, заглушить и истребить любое проявление здравого смысла и свободной критической мысли. У абдеритов все делается невпопад. Они говорят, не думая о том, что именно и как именно они говорят. Они всегда принимают наихудшие из возможных решений. Все их начинания неизменно оказывались совершенно бесплодными. При всем том абдериты были о себе очень высокого мнения: называли свой город «Фракийскими Афинами»; кичились тонким художественным вкусом, обладая на самом деле вкусом весьма дурным; носились с разного рода грациозными прожектами, никогда их, разумеется, не претворяя в жизнь; вели бессмысленные «мышинные» войны, избирая военачальника не за талант и ум, а за статную фигуру. Вдобавок к этому в Абдере царили погоня за тешными местечками, мздоимство, легковерие и суеверия разного рода; городом правили хитрые жрецы и большеголовые советники с умом мексиканского колибри; в суде подвизались клеветники (сифофанты), всегда готовые черное выдать за белое. Весьма заботясь об интересах чрева, абдериты не прилагали почти никаких усилий, чтобы воспитать в будущих гражданах благородные чувства, разум и сердце. Поэтому все развивалось в Абдере вкривь и вкось. Все было мелко, пошло и гнило, как в Германии XVIII в.

Иногда, впрочем, в это темное захоластное царство падал луч света. Но мгла филистерства вновь смыкалась, и все оставалось по-прежнему. Так, однажды, из долгих странствий по свету, в Абдере вернулся ученый-энциклопедист и философ-материалист Демокрит, привлекательный образ которого с большой теплотой рисует Виланд. Он был умен и проникателен.

Б отличие от прочих абдерских философов, которые считали ниже своего ученого достоинства вникать в «мелочи» естества и поэтому витали в сфере чистого умозрения (I, 11), Демокрит все свои силы отдавал изучению реальных явлений, ища во всем естественные связи и закономерности. Будучи другом человечества (Menschenfreund), он задался даже целью просветить умы своих сограждан, но вскоре убедился в совершенной невыполнимости этого, ибо абдериты, несмотря на все старания философа, решительно «не желали уметь». Потеряв всякую надежду что-нибудь сделать для блага Абдеры, Демокрит пришел к горестному заключению, что «весьма опасно иметь ума больше, чем у остальных сограждан» (I, 9).

В другой раз Абдеру посетил великий греческий драматург Еврипид со своей труппой. Появление Еврипида вызвало в городе настоящую сенсацию. Даже абдериты, которые ходили в театр только от нечего делать и обλάдали, как сказано, достаточно убогим художественным вкусом, были восхищены гением афинского драматурга и его актеров. Но, как это должно было случиться в Абдере, восторг горожан вскоре принял самые нелепые формы. Увлечение Еврипидом превратилось в фрод мании. Абдериты из трагедии Еврипида («Андромеда») запомнили только одну арию о власти Амура и много дней подряд все живое в Абдере только и делало, что твердило, цело, напевало, наигрывало и насвистывало ее «наяву и во сне» (III, 12). Этот эпизод дает Виланду повод, используя греческие маски, коснуться положения немецкого театра XVIII в. Так, например, осмеивая слепое увлечение абдеритов всем афинским (III, 2), он намекает на робешные готшедиапцев перед французским театром. Но тут же он указывает на коренное различие афинского (т. е. французского) и абдерского (т. е. немецкого) театров. Если театр в Афинах будил мысль, возбуждая политические страсти, то театр в Абдере всего-навсего был школой благонамеренности и средством невинного времяпрепровождения (III, 2). Затхлый филистерский дух нераздельно царил на абдерской сцене. Именно в этом прежде всего заключалась, по мнению Виланда, разгадка крайнего убожества абдерской драматургии. Зато абдериты были вполне довольны своими ничтожными писателями. Они самодовольно называли их абдерскими Эсхилами, Аристофанами, Пиндарами и Анакреонтами, не умея отличить произведения холодного эпигона от творения вдохновенного самобытного мастера. Критика их поражала редким крохоборчеством, а в поэтике господствовал мертвящий педантизм.

Подлинным корифеем абдерского театра являлся плодовитый поэт и драматург Гипербол, прозванный так за свою надутую высокопарность (сатира на Готшеда и немецких классицистов). По словам Виланда, он был среди абдерских писателей «тем, в ком с особой полнотой воплощался подлинный дух Абдеры со всеми его нелепостями и отклонениями от более красивых человеческих форм, пропорций и линий» (III, 3). Его перу принадлежала растянутая поэма «Абдериада», за которую он был прозван «абдерским Гомером». Но главной его заслугой почиталось сочинение трагедий, в которых он, будучи сторонником разделения жанров на «высокие» и «низкие», всегда стремился быть «выше обыденной природы». И действительно, как пишет Виланд, «никто никогда из людей не выглядел так, как его персонажи, никто так никогда не чувствовал, не думал, не говорил и не поступал» (III, 3). Виланд остроумно осмеивает убогую высокопарность ходульных трагедий. Устами мудрого Демокрита он высказывается за естественность, правдоподобие, изящную простоту и благородное величие трагедий (III, 8). Менее язвительно пишет Виланд о сопернике Гипербола драматурге Флаесе, утвердившем на абдерской сцене новый жанр менщанской бытовой драмы, в которой абдериты впервые с удовольствием увидели себя «без карикатуры, без котурнов, без львиной шкуры, без палицы, скиптра и диадемы, в их обычных домашних одеждах,

говорящими на обычном языке» и ведущими себя так, как это пристало коренным абдеритам (III, 3). Однако, и этот жанр, столь далекий от громозвучной трагедии Гипербола (т. е. классицистов), Виланд рассматривает, как характерное порождение абдерской (т. е. филистерской) драматургии, поскольку Флапс и его подражатели, стремившиеся растрогать и умилить абдеритов правдивым изображением их частной жизни, всецело находились в плену абдерского мировоззрения и мелкотравчатого абдерского быта.

В заключительных книгах романа границы виландовской сатиры еще более расширяются. Из области науки и искусства автор переходит на арену общественно-политической жизни микроскопического абдерского государства. С обстоятельностью летописца повествует Виланд о том, как в Абдере возник велепый судебный процесс из-за тени осла. Этот процесс со временем разделил всех жителей города на два вражеских лагеря и чуть было не привел к социальным и политическим потрясениям (кн. 4). Не успели улеяться страсти, возбужденные ослиным процессом, как в Абдере вновь разгорелась борьба, на этот раз из-за священных лягушек богини Латоны, которые так размножились, что грозили уже самой жизни абдеритов. В конечном счете, утомленные злоключениями и интригами жрецов, абдериты решают покинуть город, отринутый богами, и искать себе нового пристанища (кн. 5). Виланд осмеивает крайнюю мелочность общественных интересов Абдеры, гнилость и серость ее «патриархальных порядков», судебную волокиту, алчность и беспринципность юристов, а также неблагоприятную и вредную роль, которую духовенство играет в жизни города-государства. Ведь именно соперничество культов (намек на вражду католиков и протестантов) послужило главной причиной распада абдеритов на враждующие партии «теней» и «ослов» (IV, 7), а происки жрецов привели Абдере к окончательному падению. С большим искусством рисует Виланд портреты абдерских жрецов, в которых без особого труда можно узнать представителей современного ему немецкого клира. Галантного католического аббата XVIII в. напоминает, например, главный жрец Язонава храма Агафирс, не склонный пренебрегать мирскими радостями, любимец абдерской аристократии, еще больший любимец прекрасного пола, немало вольнодумец, искусный интриган (IV, 6), для которого религия являлась только орудием политической игры (V, 1). Совсем иным был противник Агафирса, главный жрец храма Латоны Стробил, утрюмый фанатик, желчный хулиган, мудрости и изящных искусств, в лице которого Виланд изображает протестантское духовенство. Чтобы спросить у толпы за святого, Стробил всегда корчил кислую мину и хмурил лоб, скрывавший весьма ничтожный ум (IV, 6). Однако в одном совершенно сходились заклятые враги, — оба жреца всегда готовы были обмануть народ, используя для этого его невежество, слабости и предрассудки. Честнее других в этом отношении был жрец Стильвон (V, 5), но он до такой степени был погружен в богословские спекуляции и археологические изыскания, и при этом он до такой степени был нетерпим к чуждому мнению, что ему больше, чем кому бы то ни было Абдера обязана тем, что лягушки Латоны восторжествовали над людьми.

Так Виланд обличает темное царство немецкого филистерства.

В заключение романа он выражает надежду, что немецкий народ доживет, наконец, до того счастливого дня, когда никто в Германии уже не будет походить на захопленных абдеритов и их история станет столь же непонятной, как история жителей какой-нибудь отдаленной планеты (V, 10). Пока же абдериты продолжают «жить и хлопотать», несмотря на то, что место их первоначального пребывания давно исчезло с лица земли. Они неистребимый бессмертный народец; не имея какого-либо определенного места жительства, они обитают повсюду; «и повсеместно они еще те

же самые глупцы, какими они были в Абдере две тысячи лет тому назад». Поэтому Виланд предлагает рассматривать «Историю абдеритов» как своего рода верное зеркало, в котором современники без труда могут увидеть свой подлинный облик и при желании выяснить, до какой степени они еще продолжают походить на своих пресловутых предков («Ключ к истории абдеритов», 1781).

Но, критикуя с позиций просветительского рационализма различные темные стороны немецкой действительности, Виланд был весьма далек от сухого бескрылого рационализма готшедянцев, стремившихся изгнать из литературы все, что напоминало о ярком поэтическом вымысле. Еще в 1765 г. написал он «героикокомическую поэму» в пяти песнях «Идрис и Цеппида» («Idris und Zenide», изд. в 1768 г.), которую он сам назвал «фейной сказкой» (Feenmärchen), продолжающей традиции «Некстового Роланда» Ариосто. Виланд призывает Музу устремиться в миры, «в которых фантазия повелевает, как царица» (I, 3). Все произведение соткано из ряда волшебных историй. В поэме юноши и девушки влюбляются в сонные видения; сражающиеся рыцари остаются неуязвимыми; здесь люди владеют скатертью-самобранкой и чудесными талисманами; превращаются в мраморные изваяния, легкокрылых птиц или страшных драконов; уродливые кентавры похищают трепетных красавиц: седобородые волшебники строят козни; здесь высются зачарованные замки, пленяют взор волшебные острова, и царство фей поражает изумленного кутника своим неслыханным великолепием.

За поэмой «Идрис» вскоре последовали другие «романтические» поэмы Виланда, в которых он широко черпал сюжеты и ситуации из народных сказок как европейского («Перфонте, или желания», 1778), так и восточного происхождения («Зимняя сказка», 1776; «Шах Лоло», 1778; «Ханн и Гюльденхе, или много сказано — ничего не сказано. Восточная повесть», 1773), из средневековых куртуазных сказаний («Гандалин, или любовь за любовь», 1776; «Герон Благородный. Рассказ из времен короля Артура», 1777; «Летняя сказка, или узда мула», 1777; легенда «Сикст и Клерхен», 1775; «Клеппа и Синибальд, легенда XII века», 1783) и фэблью («Птичье пение, или три совета», 1778). Следует отметить, что почти все «романтические» поэмы Виланда появились в 70-е и 80-е годы XVIII в., когда в Германии после выступления Гердера пробудился интерес к народному творчеству и средневековому искусству. И. К. А. Музеус (1735—1787) издал в пяти томах «Немецкие народные сказки» (1782—1786), в том числе популярные сказки о Рюбецале. В свою очередь Виланд немало сделал для популяризации сказок разных народов («Рассказы и сказки», 1776—1780, «Джинистан, или избранные фейные и волшебные сказки, отчасти заново сочиненные, отчасти заново переведенные и обработанные», 1786—1789).

В творческом наследии Виланда его лучшие маленькие поэмы и прозаические (оригинальные) сказки занимают выдающееся место. Это настоящие жемчужины немецкой литературы XVIII в. Поэмы Виланда изящны, остроумны и занимательны. Такой чистоты стиля, такого гибкого живого стиха не знала немецкая эпическая поэзия до Виланда. Под его искусным пером старинные сказания и новеллы засверкали новыми пленительными красками. Но обращаясь к средним векам, Виланд отнюдь не стремился возродить средневековые идеалы или прославить феодальные порядки. Феодально-католический обскурантизм, мистическая экзальтация и юнкерская демагогия были ему глубоко ненавистны. Он отлично понимал, что времена рыцарства безвозвратно прошли. «С тех пор,— писал он в поэме «Клеппа и Синибальд»,— как мы вместе с Сервантесом смеемся над рыцарским прошлым, оно годно только на то, чтобы делать из него сказки» (IV, 28—30).

Средние века Виланда это только великолепная декорация. Подобно Арносто, Виланд всегда с легкой усмешкой повествует о рыцарских авантюрах. Он посмеивается над средневековыми предрассудками. Обращаясь к какой-нибудь благочестивой легенде, он как бы выворачивает ее наизнанку, восхваляя то, что в средние века осуждалось. Так, перелаяя в стихи старинную тюрингенскую легенду о монахе и монахини, которые из любви друг к другу бежали из монастыря и в наказание за это были превращены в камни, Виланд превращает благочестивое сказание в звучный гимн земной человеческой любви. Его симпатии всецело на стороне влюбленных. Только вырвавшись из угрюмой монастырской обители, Сикст и Клерхен обретают свободу и ощущают себя людьми. Добрые гении содействуют их соединению. От полноты счастья лишаются они жизни и превращаются в каменные пзвания, которые высются в веках как вечный памятник пламенной земной любви.

Все это позволяет сказать, что «романтические» поэмы Виланда отнюдь не были романтическими в том смысле, который вкладывали в это слово представители реакционного немецкого романтизма. Недаром последние так яростно нападали на престарелого поэта, обвиняя его в глумлении над миром средневековой романтики. Между тем Виланд по-своему горячо любил старинные сказки и легенды. Только он любил их не за то, что в них подчас отражались темные изуверские стороны средневекового мировоззрения. Его привлекали в них совсем иные черты: яркость и затейливость поэтического вымысла, а также светлый, далекий от религиозного ханжества взгляд на мир. Поэтому в средневековой литературе он оказывал предпочтение куртуазным сказаниям бретонского цикла, а из сказок особенно выделял сказки «Тысячи и одной ночи», которые, по словам М. Горького, «выражают буйную силу цветистой фантазии народов Востока» и являются «словесным ковром изумительной красоты»⁴.

Таким же «словесным ковром», очень узорным и красочным, являются поэмы и сказки самого Виланда. Нарядность — их отличительная черта. Виланд буквально влюблен в чувственное величие земного мира. Природа у него сияет и блещет красотой. Мы видим «волшебное смещение скал, водопадов, тенистых рощ, долин и цветочных полей». Родники источают прозрачное золото, поляны зеленеют смарагдами, а воздух напоен ароматом фиалок и жасмина («Идрис», II, 85—86). Здесь из земли вырастают дворцы, украшенные с небывалой роскошью, и «расаவிцы так густо усеяны сверкающими карбункулами, что их блеск затмевает сияние дворцовых свечей» («Перфонте, или желания», III, 215—218).

Знойными красками рисует также Виланд мир человеческих чувств и страстей, не останавливаясь перед достаточно откровенным изображением любовных сцен. Все это — и пышный орнаментализм, и эротический колорит виландовских поэм и сказок — давал современникам основание считать Виланда последователем французских аристократических поэтов рококо. Многие современники прямо считали Виланда проводником «французского вкуса» в немецкой литературе. Но еще Гете в беседе с Эккерманом заметил, что хотя Виланд и «подражает французским формам и французской манере письма», он «в сущности всегда остается немцем» (И. П. Эккерман. Разговоры с Гете. 6 марта 1830 г.).

Действительно, Виланда от французской «легкой» поэзии отделяет глубокая черта, подобно тому, как глубокая черта отделяет его от поэзии немецкого романтизма. Виланд никогда не переставал быть просветителем. При всей своей «фривольности» он никогда не был проводником эстетического аморализма, столь излюбленного представителями французской дворянской поэзии. Никогда он не был также сторонником «чистой рафиниро-

⁴ М. Горький. О сказках.— Собрание сочинений в 30 томах, т. 25. М., 1953, стр. 87.

O b e r o n

Ein Gedicht

in Vierzehn Gesängen.



Weimar,

bei Carl Ludolf Hoffmann 1780.

*Титульный лист первого издания «Оберона» Виланда
(Веймар, 1780)*

ванной формы. Какие бы сюжеты он ни разрабатывал, он всегда хотел сказать своим читателям что-то весьма нужное и полезное. «Поверьте мне — писал он, — что не существует такой легковесной сказки, которая бы не могла сделать человека более мудрым» («Сикст и Клеркен», 24—25). Используя форму сказки, легенды рыцарской истории, Виланд то выступает против самодержавного деспотизма («Шах Лоло»), то обличает алчность и бессердечие («Птичье пение»), то насмехается над алхимией (прозаическая сказка «Философский камень»), то ратует за высокую нравственность, которая служит укором распустинности придворных нравов («Герон Благородный»), то осмеивает религиозные предрассудки («Клелия и Синибальд»), то наконец, стремится показать, что простая трудовая жизнь более достойна мудрого в добродетельного человека, чем

жизнь, посвященная роскоши, безделью и порочным удовольствиям («Перфонте, или желания». В 1836 г. А. С. Пушкин издал русский перевод этой поэмы, сделанный Е. П. Люценко. Поэма вышла под заглавием «Вастола, или желания»).

В насмешливой поэме «Новый Амадис» («Der neue Amadis», 18 песен, 1771, вторая редакция: 1818—1823), повествующей о галантных похождениях пяти миловидных дочерей султана Бамбо и их поклонников — страствующих рыцарей, Виланд следует предписанию Горация «приправлять шутку сократической мудростью» (XVI, 7). В поэме царит лукавый «дух Саргиссио» (XI, 28), проявляющийся в намеренно запутанной композиции, неожиданных поворотах действия, иронических репликах автора, в нагромождении авантур и чудес, рассчитанных на то, чтобы вызвать улыбку читателей. Главной фигурой поэмы является рыцарь Амадис, который влюбляется во многих женщин, ища в них воплощения того идеала женского совершенства, о котором он презил с юных лет. Влюбляется он и в дочерей султана Бамбо, но они оказываются пустыми и ничтожными существами. Красота принцесс не может скрыть от Амадиса их духовного уродства. Свой идеал Амадис наконец находит в Олинде, девушке на лице уродливой, но умной, тонкой, сердечной, обладающей замечательной духовной красотой (XVII). Впервые Амадис понимает, что такое настоящая большая любовь. В этой апологии духовной красоты, противопоставляемой великосветской пустоте, и заключается «сократическая мудрость» поэмы.

К удовольствию читателей чародей Тюльпан возвращает Олинде несравненную красоту, которой, как оказывается, он ее некогда лишил. Замуж выходят и принцессы. Словами: «Мы надеемся, что каждый горшок нашел свою крышку», заканчивается поэма, написанная в пролической ариостовской манере, которую Виланд осваивает в просветительском духе, сквозь призму «Орлеанской девственницы» Вольтера.

Все сказанное о поэмах и сказках Виланда в полной мере относится к его лучшему поэтическому творению — к поэме в двенадцати песнях «Оберон» («Oberon», 1780), которая, без всякого сомнения, принадлежит к числу самых замечательных памятников европейской поэзии XVIII в. Гете говорил об «Обероне», что «до тех пор, пока поэзия останется поэзией, золотое золотом, а кристалл кристаллом, поэма „Оберон“ будет вызывать общую любовь и удивление как шедевр поэтического искусства». Правда, позднее он отмечал некоторые недостатки в композиции поэмы, однако, по его мнению, они искупались «живым красочным и остроумным выполнением» (И. П. Э к к е р м а н. Разговоры с Гете. 3 марта 1830). В «Обероне» вновь оживает чудесный мир народных сказок и занимательных кургузых рыцарских историй, расцвеченный самыми яркими цветами поэтического вымысла. Сюжет поэмы восходит к старофранцузскому героикоромантическому эпосу «Гюон де Бордо», пересказанному по-французски, а потом по-немецки в форме популярной народной книги. С повелителем эльфов Обероном и его супругой Титанией Виланд встречался также на страницах комедии Шекспира «Сон в летнюю ночь». Уже первые строфы поэмы вводят читателя в волшебное царство, наполненное разнообразными приключениями, игрой страстей, былями и небылицами.

Но, как это всегда бывает у Виланда, под сказочными покровами в поэме выступают естественные человеческие чувства и вполне реальные земные отношения. «Оберон» — это увлекательная повесть о самоотверженной, стойкой и верной любви. Отважный рыцарь Гюон, навлекший на себя гнев Карла Великого, отправляется на Восток, завоевывает сердце прекрасной дочери багдадского султана Аманды (Резии) и после ряда самых удивительных походов, — во время которых молодые люди, невзирая на все опасности и соблазны, проявляют поразительную верность друг другу, — обретает, наконец, заслуженное счастье в объятиях любимой супруги. Деятельное участие в судьбе верных любовников принимают Оберон и Титания, супружеское благополучие которых зависит от нравственного благородства Гюона и Аманды. Повелители эльфов не раз приходят на помощь героям поэмы. Однако их волшебные силы имеют пределы. Никакое волшебство не может восторжествовать над свободной волей человека. Могущество земной человеческой любви превосходит чудесное могущество эльфов. Да и подлинно чудесное в поэме, — это не косяной рог Оберона, звуки которого заставляют до упаду плясать людей порочных, не лилейный жезл Титании, не волшебное кольцо с печатью царя Соломона, не сказочные колесницы, запряженные лебедями, но несравнимая ни с чем красота нравственного совершенства человека.

Этой главной мысли подчинены все художественные средства поэмы. Несмотря на обилие и пестроту эпизодов, «Оберон» поражает стройностью и завершенностью построения. Во всеоружии таланта и творческого опыта Виланд без всякой вычурности, которая ему еще в некоторой мере была свойственна в период написания «Идриса», повествует об удивительных судьбах Гюона и Аманды, обнаруживая большое мастерство не только в создании красочных пейзажей и натюрмортов, но и в изображении мира человеческих чувств и страстей. Его герои, это не поэтические абстракции, но люди из плоти и крови, доступные чувственным влечениям и в то же время способные устоять против соблазнов роскоши и сладострастия или сохранить моральную твердость среди самых неистовых злоключений.

Равно отвергая пошлую мораль шлетизма, ходульный готтешдианский стоицизм и упадочный аморализм писателей рококо, Виланд, подобно английскому философу-моралисту XVIII в. Шефтсбери, которого Гете назвал его «духовным близнецом» («Речь памяти Виланда»), ратовал за гармоническое сочетание разума и страсти, добродетели и требований плоти. Свой этический идеал Виланд с особой ясностью выразил в поэме из античной жизни «Музарион» («Musarion», 1763), которая произвела такое глубокое впечатление на молодого Гете. «Мне казалось,— писал впоследствии Гете,— что здесь я вижу античность живой и обновленной. Все, что есть классического в гении Виланда, выразилось здесь самым совершенным образом» («Поэзия и правда», кн. 7)⁵. В названной поэме, лишенной сказочного убранства, Виланд тонко осмеивает суровый стоицизм философа Клеанта, заоблачные парения пифагорейца Теофраона и мизантропию философа Фания, противопоставляя им жизнерадостную мораль молодой и вполне «земной» девушки Музарион, которая рассеивает вековеконенавистничество Фания и разоблачает зыбкость, противоестественность и ханжескую сущность высокопарной «мудрости» стойков и пифагорейцев. В конце концов любовь превозмогает все хитросплетения идеалистического суетумудрия. Соединившись любовными узами с Музарион, Фаний обретает счастье на лоне ласковой южной природы, вдалеке от суеты и роскоши городской жизни. «Здоровая кровь, ясный ум, спокойное сердце и безоблачное чело» — вот богатство молодой четы. Любовь учит их «пленительной» философии, согласно которой человек с благодарностью принимает дары судьбы и природы, не порываясь к излишествам, все в мире рассматривая с хорошей стороны и не рассуждая о добродетели, но безвозмездно и радостно служа ей (кн. 3).

Заслуга Виланда в том, что он сделал попытку спустить своих соотечественников с заоблачных высот на землю. Но, проповедуя «разумный» гедонизм Аристиппа (ср. роман «Аристипп и некоторые его современники», 4 тома, 1800—1802), Виланд все-таки избегал переводить его на язык немецкой житейской прозы. Он предпочитал драпироваться в классические (или романтические) одежды, только в античном мире находя настоящих людей и настоящую красоту. Особенно привлекала его древняя Эллада, которую он не раз избирал как место действия для своих героев (роман в письмах «Менандр и Гликерия», 1803, повествующий о любви древнегреческого комедиографа Менандра к юной цветочнице, и мн. др.). В античном искусстве, которое Виланд почитал образцовым, он, наряду с Винкельманом, превыше всего ценил благородную гармоническую простоту и «спокойное величие». Древняя Эллада представлялась ему отчужданой муз и граций, которым суждено было оказать глубокое и благотворное влияние на прогресс наук, изящных искусств и общественные нравы. «Лишь под руками граций утрачивают человеческая мудрость и добродетель все чрезмерное и надутое, суровое, чопорное и угловатое», все то, от чего, согласно эстетическим воззрениям древних греков, «они перестают быть мудростью и добродетелью. Ведь именно этому хотела научить своего питомца Музарион» («Грации», кн. 5, 1770).

Но, конечно, немецкое убожество нельзя было лечить эстетическими средствами. Классические формы не могли скрыть неприглядной сущности современных порядков. Да и самые формы эти, не отделимые от идеала умеренности, в Германии XVIII в. могли облечь только чахлое учение о «золотой середине». Таким образом, классицизм Виланда имел крайне уязвимую сторону. В отличие от французского просветительского и тем более революционного классицизма, он был порождением компромисса и неспособности немецкого бюргерства решительно стать на путь политической

⁵ В. Гете. Собрание сочинений в 12 томах. т. IX. М., 1935, стр. 289.

борьбы. Вместе с тем обращение Виланда к идеалу эллинской красоты (хотя и очень односторонне воспринятому) означало также протест писателя-просветителя против чудовищного уродства и несовершенства окружающей жизни. Не случайно Виланд так упорно тяготел к древней Элладе, которая ему рисовалась царством духовной свободы, гармонического развития личности, царством муз и пращий. Не случайно Музаринн облечена в древнегреческие одежды. Не случайно Виланд так много труда затратил на перевод произведений античных авторов (Лукиан, Гораций, Цицерон, Аристофан, Еврипид и др.). Переносясь мыслью в мир классической древности, Виланд желал хотя бы на миг уйти от позорного убожества современной ему Германии. Конечно, этот уход был иллюзорным. Немецкое убожество подстерегало писателя на каждом шагу. Оно сковывало его порывы, оно толкало его на путь бездеятельного гедонизма. Наконец, оно гешило его призраками недостижимой гармонии. И трезвый Виланд заменял тогда неприглядную жизнь поэтической сказкой. «Мы хотим, — писал он, — (кто желает, пусть смеется над нашей слабостью) людей сделать счастливыми хотя бы в стихах» («Клея и Синибальд», X, 24—25).

Однако, при всей своей склонности к векам давно миновавшим, Виланд вовсе не считал, что человечество уже пережило свой золотой век. Он твердо верил в прогресс, в конечную победу разума и справедливости. «Достаточно того, — говорит Аполлоний Тианский, — что мы без усталости шагаем вперед, и с того времени, когда этот свет (т. е. свет истинной философии. — *Б. П.*) воссияет над человечеством, подлинный возврат к былой тьме станет невозможным» («Агафодемон», VII, 6). Виланд вовсе не думал оправдывать всего того, что он мог наблюдать в Германии. У него были свои политические идеалы, правда, весьма умеренные, но, тем не менее, отнюдь не совпадавшие с официальными политическими начинаниями. Он не был сторонником народопрательства, он не шел дальше идеи просвещенной монархии, но по ряду вопросов он обнаруживал весьма передовые взгляды и значительную прозорливость.

Свои политические взгляды Виланд полнее всего изложил в дидактическом романе «Золотое зеркало, или Властители Шешяна» («Der goldene Spiegel, oder die Könige von Scheschian», 1772), в котором рассуждения на пражданские темы тесно переплетены с социальной сатирой. В соответствии с традицией, тесно укоренившейся в европейской просветительной литературе XVIII в., он развертывает повествование на вымышленном восточном фоне. Но, конечно, всем было ясно, что под Востоком (Индостан) Виланд имел в виду современную ему Европу (и, прежде всего, Германию) XVIII в. Роман изобилует прозрачными намеками на различные политические явления того времени. Восточный колорит играет лишь служебную роль. Такую же роль играют и очень условные персонажи романа. По словам Гете, в романе все является «прописью, тезисом, поучением, моралью, золотыми буквами начертанной на стене, а фигуры нарисованы вокруг» (из рецензии Гете на роман Виланда). В духе восточных авторов, только в подчеркнутую ироническом плане, Виланд вводит в книгу новеллистическое обрамление, которое Гете излагает в следующих словах: «Шах Гебель — повелитель Шешяна управлял своей страной порой так плохо, а порой так хорошо, что ни хорошие, ни дурные не были им довольны. Для здорового усыпления его величества в государстве разыскивают кого-нибудь, кто бы мог рассказать шаху историю страны, и такой человек находится в лице Данишменда. Сцена разыгрывается у постели царя, в присутствии султаниши Нурмахаль, и как только философ воодушевляется и начинает с убеждением излагать самые благородные и великие истины, царь, как и следовало ожидать, погружается в сон». Тем не менее, Данишменд, окрыленный наилучшими надеждами, продолжает свой рассказ, надеясь, в конце концов, направить шаха на верный путь.

Он говорит о зле, которое приносят государству слабые правители (Азор), страстно бичует деспотизм (Исфандиар) или набрасывает портрет разумного монарха, при котором государство достигает замечательного расцвета (Тифан). По Виланду (Данишменду), одной из самых темных сторон существующего порядка является крепостное право, столь распространенное в деспотических монархиях. Оно не только противоречит естественному праву, согласно которому люди рождены для того, чтобы быть свободными (II, 8), но и кровным интересам страны, поскольку крепостной гнет ведет к массовой нищете, голоду, экономическому регрессу и физическому вырождению (II, 1). От благосостояния крестьянства зависит благосостояние и мощь государства (I, 6). Поэтому крепостнические порядки должны быть уничтожены, рабская зависимость упразднена, крестьянам должны быть оставлены плоды их труда, а трудовая собственность должна охраняться государством (I, 6). Только радостный труд свободных людей может явиться залогом всеобщего расцвета. Тогда пустыни превратятся в роскошные сады и люди почувствуют себя, наконец, людьми (II, 5).

Но, выступая против крепостного права, Виланд не посягает на сословное построение общества. Он хочет только, чтобы люди, к какому бы сословию они не принадлежали, никогда не забывали о требовании гуманности. Равенство он мыслит, прежде всего, как равенство всех перед законом, не делаая при этом исключения ни для дворянства, ни для монарха (II, 9, 10). По мнению мудрого наставника Тифана, «все люди от природы обладают одинаковыми потребностями, правами и обязанностями»: «никто не имеет права делать другого человека своим рабом»; «могущество и сила не дают права угнетать слабейших, но только возлагают на их обладателей естественную обязанность защищать этих людей»; никакие титулы не могут стоять выше понятия «человек»; никто не должен во имя своих личных прихотей и привилегий обрекать массу людей на непосильный труд, голод и нищету (II, 6). Ради этого «просвещенное» государство должно пресекать все поползновения к чрезмерной роскоши и праздности, неизбежно влекущих за собой сосредоточение богатства в руках немногих и обнищание большинства. По мнению Виланда, благодетельным для общества является некое «среднее состояние», которое сглаживает имущественные и сословные различия, и, таким образом, объединяет, а не разъединяет граждан (II, 8). Понимая, что невыносимый гнет и бедственное положение низших сословий не раз приводили к революционным всплескам (II, 1) и желая избегнуть революционных потрясений, Виланд в мелкобуржуазном «среднем состоянии» готов был видеть панацею от всех зол. В этом он проявлял себя как истинный бюргер, ограниченный возможностями немецкого развития. Отсюда боязнь всего «чрезмерного», а также поэтизация патриархального состояния, не раз появляющаяся на страницах «Золотого зеркала».

Это не мешало, однако, Виланду отвергать те пережитки патриархальной старины, которые препятствовали развитию личной инициативы или тормозили промышленный прогресс. Так, он решительно высказывался против вековых пеховых ограничений, которые, по словам Данишменда, «сковывали талант, ослабляли трудолюбие и препятствовали успехам ремесла» (II, 13). Сохраняя незыблемыми основы сословного государства, Виланд с открытой неприязнью относится к духовенству. Попов и особенно монахов рисует он как лицемеров и алчных тунеядцев (I, 6). Он ратует за отделение церкви от государства (II, 14). Он резко обличает невежество клириков, их ненависть к прогрессу и свободной критической мысли. С негодованием говорит он о том, что клирики являются оплотом суеверий, глупости и духовного рабства. Недаром мудрый Тифан изгоняет их из своего царства, оставляя только тех, которые изъявляют желание вести трудовую, полезную для общества жизнь (II, 13). Религиозному фана-

тизму Виланд противопоставляет веротерпимость и свободу совести, церковному догматизму — «естественную» религию. Только для неисправимых фанатиков, нетерпимых к инаковерующим, не должно быть места в «разумном» государстве (II, 14).

Но каким же образом могут быть заложены основы этого «разумного» государства? Как сказано, Виланд не призывал к революционному перевороту. Он полагал, что все необходимые реформы может и должен провести просвещенный монарх, пекущийся об общем благе. Таким монархом в романе является Тифан, выросший среди народа и поэтому знающий его нужды и потребности. Ему чужда была мысль, что миллионы людей существуют лишь для того, чтобы он мог жить в праздности и роскоши (II, 5). Он смеялся над бесстыдством придворных льстецов, стремившихся уверить царя, что в самой крови его заключена некая таинственная сила, которая возвышает его над остальными людьми и внушает им непроизвольное благоговение перед особой монарха (II, 5). Он был уверен, что только голос сердца, разум и жизненный опыт способны сделать монарха подлинно достойным. «Горе народу, — говорил он, — повелитель которого предпочитает стать могущественнейшим из царей, чем лучшим из людей» (II, 5). И вот Тифан возрождает страну, изнывавшую под игом деспотизма. Он поощряет в народе добродетель и любовь к родине. Он не ведет кровопролитных бессмысленных войн, уничтожает власть фаворитов, свято блюдет законы, прислушивается к голосу сословий, ограничивает придворную роскошь, заботится о всеобщем благоденствии, устанавливает пропорциональное налогообложение, поощряет искусства, просвещение и т. п. Рисуя эту утопическую картину, Виланд постоянно имеет в виду современную ему Германию, в которой царили порядки, прямо противоположные тем, которые утвердились в легендарном Шешиапе. В одном месте он горячо ратует за объединение страны, за уничтожение губительной раздробленности (II, 9). В другом месте, говоря о странствованиях любознательного Тифана, он пишет: Тифан «видел монархов, которые будучи совершенно неспособными к государственной деятельности, передавали бразды правления налоговщикам и временщикам, а сами коротали свою бесславную жизнь в праздности и чувственных удовольствиях...», он видел также «мелких раджей, которые делали нищими своих подданных и себя самих, ради того только, чтобы у великосветских хлыщей прослыть за блистательных монархов, сиявших наряду с величайшими царями Азии» (II, 7).

Все это звучало крайне злободневно в Германии, изнывавшей под гнетом мелкотравчатого княжеского абсолютизма. Но, в «разумном» государстве, о котором мечтал Виланд, должен быть не только «разумный» монарх. В нем должны еще быть и «разумные» граждане, достойные совершенного монарха. Появление подобных граждан, однако, согласно Виланду, возможно только там, где на разумных началах поставлено дело общественного образования. Прежде всего, Виланд решительно обрушивается на реакционную теорию врожденной испорченности человека, противопоставляя ей характерное для просветителей утверждение, что от природы человек добр и что только вековые заблуждения и тяжелые социальные условия калечат его и портят (II, 1). Очистить человека от всего наносного и уродливого — первоочередная задача разумного государства. Этому должна служить правильная постановка общественного воспитания и образования молодежи. Там, где дело воспитания находится в надежных руках, — там высоко стоят общественная нравственность, служащая верным залогом всеобщего прогресса. Школы должны готовить юношество для деятельной практической жизни. Их двери должны быть широко открыты не только для имущих классов, но и для детей бедняков. Большое внимание следует обратить на физическое состояние учащихся. Обучение должно вестись на родном языке, дабы учащиеся могли вполне правильно и кра-

сиво изъясняться на нем (II, 17). Этот призыв Виланда дорожить своим национальным языком опять-таки был весьма злободневным, поскольку в привилегированных слоях немецкого общества царил в то время подлинный культ французского языка, тогда как немецкий язык считался варварским и простонародным. Тон в этом задавал прусский король Фридрих II, который свои произведения писал по-французски, а к немецкой литературе относился с нескрываемым пренебрежением.

Однако, развертывая картину разумных общественных порядков (за которыми, в конечном счете, скрывались очертания буржуазного государства), Виланд не питал особых надежд на быстрое их осуществление в условиях отсталой феодальной Германии, с ее трусливыми и косным бюргерством. Поэтому через весь его роман проходит скорбная нота. Старания мудрого Данишменда не привели ни к чему (II, 14). Шах Гебель продолжал спать, когда вдохновенный мудрец рассыпал перед ним жемчуг своих слов. В Шешияне все продолжало идти своим заведенным порядком. Постарому все оставалось и в Германии, которую не мог всколыхнуть ни один красноречивый вития. Теория просвещенной монархии оказывалась призрачной, поскольку «разумный» шах Тифан был только сказкой, а на родине Виланда в лучшем случае подвизались чахлые двойники чахлого шаха Гебеля.

Еще резче скорбные ноты звучат в монументальном романе Виланда «История Агатона» («Geschichte des Agathon», 1766—1767), который оставил след в истории немецкой литературы. Значение его велико уже потому, что, явившись ранним образцом немецкого «воспитательного» романа, он проложил путь «Вильгельму Мейстеру» Гете. Высокую оценку «Агатону» дал Лессинг. Относя роман Виланда к числу «первоклассных сочинений» XVIII в., он сетовал на то, что немецкая критика говорила о нем «холодным и равнодушным тоном», а немецкое «высшее общество» предпочитало ему поверхностные французские и отечественные романы. По мнению Лессинга, «Агатон» — «это первый и единственный роман для мыслящего человека с классическим вкусом». («Гамбургская драматургия», LXIX).

Действительно, роман Виланда отнюдь не был легковесным чтивом, каким пробавлялось в то время немецкое «высшее общество». Облеченный в классически ясную литературную форму, которая вполне соответствует «классическому» содержанию произведения (изображение эллинского мира IV в. до нашей эры), роман подводит некоторые итоги многолетних дум и исканий самого Виланда. В этом отношении «Агатон» является очень личным произведением. Однако, поскольку история Агатона мыслится Виландом как своего рода история «ищущего» молодого человека XVIII в., роман приобретает и более широкое общественное значение. При всей своей исторической оснащенности, он отнюдь не может быть назван собственно историческим. Правда, Виланд по возможности стремится соблюсти местные эллинский колорит. По его словам, «образ жизни, развлечения, занятия и игры», описанные в романе, «вполне греческие» («Об историческом в „Агатоне“»). Однако он довольно свободно обращается с хронологией, а главное, — в образе Агатона он хочет показать своего современника, только облеченного в одежды древнего мира.

Прежде всего Виланд стремится изобразить вполне реального человека, со всеми его естественными достоинствами и слабостями. Он ополчается против абстрактной манеры Ричардсона, который превращал людей в однообразные манекены добродетели (V, 6). Он чувствует себя гораздо ближе к Филдингу, стремившемуся показать читателю «настоящую природу». По признанию Виланда, «в намерение автора истории «Агатона» отнюдь не входило воплощение в герое романа образа нравственного совершенства; автор хотел изобразить своего героя таким, каким он был, в соот-

ветствии с законами человеческой природы, если бы жил при данных условиях» («Об историческом в „Агатоне“»). Исследовать нравственные возможности реального (а не абстрактного) человека, которому суждено жить в мире реальных человеческих отношений, — вот задача, которую выдвигал Виланд. При этом он ставил перед собой двойную цель. Во-первых, он, как и в других своих произведениях, ополчаясь на высокопарность филистерской мысли, пытался противопоставить ей картину подлинной жизни; а, во-вторых, он на «суд жизни» призывал те просветительские теории, которые начали ему казаться иллюзорными. Идя по первому пути, Виланд достиг значительного успеха. Его Агатон, занимающий центральное место в романе, действительно живой человек. Характер Агатона формируется на глазах у читателей под воздействием жизненного опыта и окружающей среды. Ничто человеческое ему не чуждо. Он переживает взлеты и падения, он идет через радость и разочарование, отрешаясь постепенно от всего наносного, эфемерного и выдуманного. Мы находим в романе очень яркие реалистические зарисовки, выполненные рукой опытного и взыскательного мастера. Идя по второму пути, Виланд вскрыл некоторые слабые стороны буржуазных просветительских теорий (например, бесплодность веры в просвещенную монархию), однако в конечном счете он пришел к весьма расплывчатым и достаточно горьким мыслям о стоической преданности лучших людей добру, о преданности, которая в самой себе должна находить награду и не зависеть от близорукой толпы (XII, 11).

Как впоследствии Фауст и Вильгельм Мейстер Гете, Агатон проходит на своем жизненном пути ряд «образовательных» ступеней. Сперва он, подобно юному Виланду, погружен в зыбкий мир серафических и метафизических умозрений. Воспитанный при храме дельфийского оракула в духе орфической философии, он грезит о небесах, о «чистой» платонической любви, а о людях составляет себе очень «высокие», но совершенно абстрактное представление. Перед нами — восторженный мечтатель, который подходит к жизни с предвзятыми априорными суждениями. Но уже в Дельфах Агатона поджидали первые разочарования: он видит лицемерие и наглый обман жрецов, «непорочная» Пифия преследует его своими любовными домогательствами. Стечение обстоятельств возносит его вскоре на вершину земной славы. Попав в Афины, он начинает играть ведущую роль в общественной и политической жизни республики. Удача сопутствует всем его начинаниям. Граждане республики его боготворят. Агатон помышляет только об общем благе, стремясь применить к политической жизни принципы своей идеальной этики. Но изменчивая толпа платит ему черной неблагодарностью, изгоняя его из пределов государства. Это новое разочарование заставляет Агатона усомниться в разумности республиканских порядков (VIII, 5). Но его восторженная преданность добродетели не сломлена. Он жаждет все-таки найти такое место на земле, где бы добродетель могла внушать заслуженное блаженство, не будучи удаленной от человеческого общества (I, 6).

Новый поворот судьбы бросает его в Смирну (Малая Азия) и делает рабом богатого софиста Гиппия, проповедующего философию крайнего эгоизма. Для Гиппия не существует никаких идеальных бескорыстных порывов. Все его представления и желания ограничены сферой чувственных наслаждений. Его раздражает восторженный платонизм Агатона, и он подвергает великому искушению молодого энтузиаста, знакомя его с обольстительной гетерой Данаей. Последняя влюбляет в себя молодого человека, но и сама, вопреки ожиданию Гиппия, отдается чувству неподдельной любви. Агатон впервые понимает, что такое настоящая земная любовь. Его метафизический платонизм угасает в волнах большого человеческого чувства. Реальная жизнь торжествует над серафическими химерами. Однако Агатон не отрекается от своих исканий. Узнав от коварного Гиппия о пре-

досудительном прошлом Данаи, он с болью в сердце покидает возлюбленную и вновь выходит на широкую арену общественной деятельности. «Эгоистическая мудрость» Гипия продолжает оставаться для него не менее отталкивающей, чем прежде.

Исполненный самых радужных надежд, он устремляется в Сиракузы (Сицилия) ко двору ничтожного тирана Дионисия, где незадолго до того подвизался философ Платон, тщетно пытавшийся облагородить тирана и превратить Сиракузы в «идеальное» государство. Сицилийские порядки дают Виланду повод резко обрушиться на самодержавный деспотизм. Намекая на Германию XVIII в., Виланд многозначительно заявляет: «Пусть никто из читателей этой книги не узнает на собственном опыте, что должен переживать народ, который имеет несчастье стать жертвой произвола какого-нибудь Дионисия» (X, 1). Агатон жаждет деятельной жизни. В Афинах на политическую арену его выдвинули случайные обстоятельства. Теперь он сознательно стремится к общественной пользе. Вслед за Платоном он мечтает утвердить в Сиракузах «разумные» порядки, а также добиться мирного объединения Сицилии. Ради этого он становится приближенным и наперсником Дионисия. Его звезда восходит все выше и выше. Но то, что не удалось Платону, витавшему в тумане прекраснодушных утопий, не удалось и Агатону, несмотря на весь его практический ум, богатый жизненный опыт и политический такт. Дионисий так и не стал «разумным» монархом. Вопреки всем усилиям Агатона, он остался таким же ничтожным тираном, каким был и раньше. Если же он основывал академии и окружал себя философами, то лишь затем, чтобы прослыть за просвещенного монарха и ослепить глаза людям легковерным (X, 7). Втайне же он посмеивался над Платоном и презирал философов, которых считал шутами и держал возле себя для собственного развлечения (X, 4). Как похоже все это на дела и дни немецких монархов XVIII в., которые, подобно Фридриху II, только играли в просвещение, втайне же глумились над просветителями, наивно ожидавшими от них великих чудес. На собственном горьком опыте Агатон понял, как незавидна судьба борца за общее благо при дворе самодержца, где гораздо больший вес имеют низкие льстецы, сводники и блудницы (XII, 1). Дионисий не только не выслушал разумных советов Агатона, но вверг его даже в темницу, где Агатон еще раз встретился с Гипием, пожелавшим навестить своего старого знакомого. Вновь Гипий развертывает перед ним свою циническую философию, основанную на презрении к людям и на эгоистических доводах. И вновь Агатон, хотя и надломленный всем происшедшим, отвергает эту низкую философию, заявляя себя сторонником и ратоборцем добра, чего бы это ему ни стоило (XII, 11).

Так на протяжении ряда лет прошел Агатон ряд «образовательных» ступеней. Менялись обстоятельства его жизни, менялся и он сам. Он был попеременно «платоническим и патристическим мечтателем, героем, стойком, сластолюбцем и в то же время никем из них в отдельности, поскольку он шаг за шагом проходил через все эти состояния, и каждое оставляло на нем следы своего цвета» (XI, 6).

Но весь его жизненный путь состоял преимущественно из разочарований и отречений. Он отрекся от философских фантазий и одновременно отверг вульгарно-материалистическую систему Гипия, признав их равно бесполезными и даже вредными для человеческого общества (IX, 7). Он разочаровался в республике (говоря о республике, Виланд имел перед собой пример мещанской Швейцарии), а также в надеждах на «просвещенную» монархию. Наконец, Агатон разочаровался в политической зрелости народа, и это было одно из самых его горьких разочарований. Афиняне, обманутые демагогами, его изгнали. Жители Сиракуз, привыкшие нести ярмо деспотизма, не поддержали его в нужный момент. Это неверие в

политическую зрелость угнетенных сословий достаточно характерно для немецкого писателя, обреченного жить в стране экономически и политически отсталой. Но, пережив глубокие разочарования, что же, в конце концов, приобрел Агатон? Он приобрел горький жизненный опыт и стойкость перед лицом больших и малых невзгод. Венцом жизненной мудрости стала ему казаться практическая философия пифагорейца Архития, который утверждал, что только вступив на путь нравственного самосовершенствования, человечество со временем дойдет до более высоких и разумных форм общественного устройства (XVI, 3, 4). Но это по существу означало, что царство социальной справедливости, за которое самоотверженно борется Агатон, становилось совершенно призрачным, ускользало от него в туманную даль грядущих веков. Таков не слишком утешительный итог виландовского романа, одного из самых значительных произведений XVIII в.

Тем временем во Франции назревали события, которым суждено было всколыхнуть стоячее болото немецкого феодализма. Приближалась Французская буржуазная революция. Виланд, которого с давних пор интересовали вопросы общественного устройства, с напряженным вниманием следил за тем, что происходило по ту сторону Рейна. В многочисленных статьях, которые он печатал в своем журнале «Немецкий Меркурий», он откликнулся на все важнейшие события Французской революции. Впервые история так властно испытывала его собственную политическую зрелость. До сих пор он был только искусным ритором, уносившимся мыслью в царство политических умозрений, теперь сама жизнь ставила перед ним вопросы, на которые ему было необходимо дать ясный ответ. Подобно Клоппштоку и другим передовым немецким писателям, Виланд приветствовал начало революции, когда же революция поднялась на более высокую ступень, он как истинный сын немецкого бюргерства отшатнулся от нее. Все это было весьма типично для Германии, не нашедшей в себе силы выйти на широкую дорогу политической активности.

Однако Виланд не был заурядным филистером. Путь его был извилист, противоречив, иногда он круто устремлялся книзу, а иногда поднимался на значительную высоту политической прозорливости. Подчас Виланд понимал события гораздо глубже, чем, например Гете и Шиллер. Эти колебания, эти противоречия Виланда, а также его способность заглядывать в глубь явлений, обнаружались уже с самого начала.

Еще в 1789 г., когда многие пытались иллюзии относительно «гармонических» взаимоотношений парода, дворянства и короля, он выражает сомнение в «мирном» развитии политических событий во Франции. В тоне «опасливого филистера» он порицает Декларацию прав, которая, по его мнению, заменяет дворянский деспотизм демократической олигархией (1789), а вскоре затем в ряде статей заявляет себя решительным сторонником революции, горячо выступает против сословных привилегий, приветствует упразднение монашества и монастырей и сетует на то, что немцы, вместо того, чтобы по примеру французов вступить на путь политического прогресса, остаются только пассивными зрителями великих событий, продолжая коснеть среди обветшавших средневековых порядков (1790). Принятие конституции 1791 года вновь вызывает сомнение Виланда. Его страшит принцип народоправства, который, по его мнению, открывает путь «анархии». Революционным методам он начинает противопоставлять идею морального усовершенствования и реформ, проводимых королем. Вместе с тем Виланд с очень большой проницательностью указывает на буржуазную ограниченность конституции 1791 года, которая, провозглашая принцип политического равенства, оставляет в неприкосновенности неравенство имущественное, дающее возможность кучке богачей нераздельно господствовать почти над всей нацией («Рассуждения о пояснениях Кондорсе, чем является крестьянин и рабочий во Франции», 1792). Когда же во

Франции устанавливается республика, Виланд выражает сомнения в общественной полезности новых порядков, поскольку, по его мнению, республиканскому строю должны предшествовать республиканские нравы, не то демократия очень скоро вырождается в новую тиранию. Тем не менее, в победе республики Виланд готов видеть железную необходимость истории.

В связи с этим, в статье «Размышления о современном положении отечества» (1793) он призывает немецких монархов как можно скорее провести назревшие реформы, ибо в противном случае немецкий народ, изнывающий от феодального гнета, может в один прекрасный день последовать заразителному примеру французов. А пример этот действительно заразителен, поскольку французские республиканцы, вопреки всем ожиданиям, обнаруживали высокие гражданские добродетели и неукротимую энергию. Подобный отзыв Виланда о французских республиканцах опять-таки свидетельствовал о его большой зоркости. В отличие от большинства современных ему немецких писателей, Виланд ясно понимал, что сила якобинцев в их тесной связи с народом. В одной из статей 1792 г. он даже приветствовал их дело, прозорливо заявляя, что ослабление якобинцев неизбежно повлечет за собой гибель революции. Все это, однако, не помешало Виланду очень резко отозваться о якобинской конституции 1793 года и не раз обрушиваться на якобинцев как на «тиранов» и на сокрушителей всяческих «устоев».

Так Виланд то возвышался над немецкой ограниченностью, то попадал в ее цепкие лапы, то обнаруживал зоркость и ясность мысли, не обычные для большинства немецких писателей и публицистов конца XVIII в., то говорил на языке опасливого брюзгливого бюргера, страшившегося политической активности народных масс. Но как бы ни оценивал Виланд отдельные эпизоды Французской буржуазной революции, он достаточно хорошо понимал, что эта революция успешно расчищала авгиевы конюшни феодализма и что в этом заключалось ее положительное всемирно-историческое значение. Неудивительно поэтому также, что он, подобно Гете, сочувственно отнесся к Наполеону, посягнувшему на феодальный немецкий партикуляризм. Ведь Наполеон, при всей его контрреволюционной политике, по словам Энгельса, «всегда играл революционную роль по отношению к князьям»⁶, а князья, как известно, являлись в Германии самым верным оплотом средневековых порядков.

Но Виланд не только в качестве журналиста откликнулся на события Французской революции. Она в такой мере овладела его вниманием, что он не преминул отозваться на нее и как писатель. Французской революции посвящен ряд его «Разговоров богов», а также «Разговоры с глазу на глаз».

Используя излюбленную им форму лукриановского диалога, он вкладывает в уста античных богов различные рассуждения на злободневные политические темы. Весть о революции во Франции доходит до олимпийских богов. В отличие от Юноны, покровительствующей монархам, Юпитер с нескрываемым сочувствием следит за развитием революционных событий. Он полагает, что не народы существуют для королей, но короли — для народа, и если последний лишает их своей поддержки, то даже боги ничего не могут поделать. Нельзя держать народ в состоянии вечного детства. Наступает время зрелости, когда люди уже не желают больше безропотно склоняться под иго деспотизма. История не стоит на месте. Ведь даже в мире богов все пребывает в вечном движении. Юпитер с похвалой отзывается о французах, которые «из самого пустого и легкомысленного

⁶ Ф. Энгельс. Заметки о Германии.— К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 18, стр. 576

народа на свете», каким еще совсем недавно почитались они их же собственными бытописателями, вдруг превратились в народ «самый разумный», пример которого утвердит на земле «новые и во всяком случае более совершенные порядки». По мнению отца богов, никто никогда не слышал о таком стремительном переходе от рабства к свободе, о таком быстром скачке от самого гнусного унижения человеческой личности к высокому признанию человеческого достоинства и самому блестящему развитию человеческих сил («Разговоры богов», X). Революционный праздник 14 июля дает богам новый повод для разговоров. Юпитер весьма живо интересуется этим «неслыханным торжеством», этим, как он говорит, «триумфом гражданской свободы над аристократическим и монархическим деспотизмом». Вместе с богами на Париж с небес взирают монархи прежних времен. Среди них мы видим Генриха IV, который, хотя и одобряет многие начинания обновленной Франции, но в то же время сетует на рост политической нетерпимости, полагая, что французы уже зашли в этом слишком далеко. Отвечая Генриху IV, Юпитер оправдывает революционное насилие. По его словам, «без революции государству нельзя было бы помочь, а революция могла быть осуществлена только путем победоносного насилия».

Любопытно отметить, что когда разговор небожителей переходит к вопросу о том, каким образом восполнить огромный государственный дефицит, оставленный старым режимом в наследство революционной Франции, Генрих IV (отражая взгляды самого Виланда) критикует узкобуржуазный характер налоговой политики новой власти. Он полагает, что глубоко несправедливо, требуя больших жертв от духовенства и дворянства, оставлять в покое «капиталистов, которые за последние пятьдесят лет приобрели посредством спекуляций огромные богатства за счет нации» («Разговоры богов», XI). Но вот совершилась казнь короля. Вновь на Олимпе собираются боги. Юнона и Минерва резко обрушиваются на санкюлотов, обвиняя их во всех смертных грехах. Но Юпитер, который не раз уже обнаруживал более глубокое понимание земных дел, предлагает рассматривать события во Франции не столь односторонне. Пусть зрелище совершающейся несправедливости и насилий, которые, по мнению отца богов, неотделимы от больших революционных переворотов, не мешает Юноне видеть то безусловно ценное, что революция, уничтожившая источник величайшего зла, несет человечеству. К тому же события, развернувшиеся во Франции, подчиняются железным законам необходимости. Даже боги не могли бы спасти Людовика XVI от казни. Спаста королей может только одно: они должны как можно скорее отречься от деспотизма, заботиться об общем благе и дать широкий простор созидательным силам нации («Разговоры богов», XII).

В «Разговорах с глазу на глаз» («Gespräche unter vier Augen»), критикуя французские республиканские порядки и республиканскую идеологию, Виланд в то же время признает, что Французская республика, несмотря на то, что силы ее в значительной мере поглощены борьбой против внутренних и внешних врагов, бесспорно добилась больших успехов в различных областях государственной жизни (Разговор VII). Виланд видел, что революция всколыхнула весь мир, и даже в Германии «она вскружила гораздо больше голов, чем это, может быть, себе представляют». По словам говорящего, мир стоит на пороге великой нравственной революции, задержать которую не смогут «все деспоты, демагоги, иерофанты и софисты земного шара», как бы они к этому ни стремились (Разговор IV). Хорошо понимая, что Германия не может и не должна противиться духу времени, когда его отчизна перестанет быть «механическим соединением более двухсот больших, меньших, еще меньших народов и народцев»

(Разговор IV), но станет «единым государством с единым народом», процветающим, разумным, гуманным, могущественным и миролюбивым. Эта грядущая Германия предстает перед писателем как некая парламентская сословная монархия, во многом напоминающая английское политическое устройство (Разговор X. «Сновидения наяву»).

Как видим, Виланд в диалогах высказывает мысли, сходные с теми, какие он высказывал в своих журнальных статьях. И здесь он, при всей своей бюргерской ограниченности, поднимается подчас над близоруким филистерством большинства современных ему немецких писателей, не сумевших понять огромное историческое значение Французской буржуазной революции.

Таков творческий путь одного из наиболее выдающихся немецких писателей-просветителей XVIII в.

Характеристика Виланда была бы неполной, если бы мы упустили из виду его драматургию, а также обширную журнальную и переводческую деятельность, сыгравшую немаловажную роль в культурной жизни тогдашней Германии.

Правда, в области драмы Виланд не создал ничего особенно значительного. Его ранняя трагедия «Леди Иоанна Грей» (1758), являющаяся переломкой одноименной пьесы английского драматурга Н. Роу (1673—1718), примечательна главным образом тем, что с нее начался отход Виланда от серафического направления. В 63-м «Литературном письме» Лессинг писал по поводу этой трагедии: «Порадуйтесь со мною! Г-н Виланд оставил заоблачные выси и вновь разгуливает среди сынов человеческих». Мало удачной была трагедия «Клементина Порретокая» (1760), написанная по мотивам романа Ричардсона «История Грандисона». И хотя в придворных кругах Веймара немалый успех имели лирические драмы Виланда «Выбор Геркулеса» (1773) и «Альцеста» (1773), молодой Гете, примыкавший в то время к движению «бурных гениев», имел все же некоторые основания осмеять «Альцесту» в сатире «Боги, герои и Виланд». Впрочем, в дальнейшем, когда Гете обосновался в Веймаре, у него с Виландом установились самые теплые дружеские отношения.

В «Поэзии и правде» (кн. 15) Гете не без юмора рассказал, при каких обстоятельствах появилась его юношеская сатира. Штюмереры отвергали Виланда, так как считали его галломаном и консерватором в вопросах искусства. Но и Виланд резко выступил против «бурных гениев». Он отвергал их стихийное творчество, в особенности их шумную тевтономанию. В этом вопросе он оставался на позициях просветительской литературы. Когда сложился веймарский классицизм, Виланд, все время тяготевший к классическим представлениям, стал одним из виднейших его представителей.

Виланд был талантливым и энергичным журналистом. Основанный им в Веймаре в 1777 г. по образцу французского журнала «Французский Меркурий» («*Mercure de France*») ежемесячный журнал «Немецкий Меркурий» («*Der deutsche Merkur*») может быть отнесен к числу наиболее влиятельных и многосторонних периодических изданий XVIII в. Виланд написал для «Немецкого Меркурия» немало статей, посвященных вопросам литературы, эстетики, философии, истории и политики. До 1793 г. он возглавлял этот журнал, в 80-е годы его деятельным помощником был Ф. Шюллер.

Весьма плодотворна переводческая деятельность Виланда. Он ознакомил немецких читателей с сочинениями древнегреческого вольнодумца Лукиана, которого Энгельс метко назвал «Вольгером классической древности»⁷, и других античных писателей. Но, пожалуй, главная заслуга

⁷ К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 22, стр. 469.

Виланда как переводчика, заключается в том, что он осмелился перевести на немецкий язык Шекспира (Цюрих, 1762—1766, 8 томов), к которому классицисты относились с полным пренебрежением. Перевод этот, очень тепло встреченный Лессингом («Гамбургская драматургия», XV), не свободен от недостатков. Однако впервые немецкая читающая публика получила возможность ознакомиться с творчеством одного из величайших реалистов мировой литературы. Следует заметить, что Шекспира Виланд перевел прозой, и это сыграло определенную роль в приемах «шекспиризации» у «бурных гениев». Интерес к Шекспиру свидетельствует о большой широте эстетических вкусов Виланда, питавшего особое пристрастие к культуре классической древности.

Творчество Виланда подняло немецкую литературу на большую высоту. Виланду прежде других писателей Германия обязана тем, что ее литература вышла, наконец, на европейскую арену. Виландом заинтересовались даже во Франции, где к немецкой литературе как литературе «варварской» издавна относились свысока. По словам Н. М. Карамзина, «если французы оставили наконец свое старое худое мнение о немецкой литературе (которое некогда она в самом деле заслуживала, то есть тогда, когда немцы прилежали только к суетной учености), если знающие и справедливейшие из них соглашаются, что немцы не только во многом сравнялись с ними, но во многом и превзошли их, то, конечно, произвели это отчасти виландовы сочинения, хотя и нехорошо на французский язык переведенные» («Письма русского путешественника». Веймар, 21 июля 1789 г.).

В конце XVIII — начале XIX в. Виланд был довольно хорошо известен в России. На русский язык были переведены многие его произведения, в том числе: «Золотое зеркало, или цари Шестианские» (пер. Ф. Сапожникова. М., 1781); «Новый Дон-Кихот, или чудесные похождения дона Силвио де Розалвы» (пер. Ф. Сапожникова, М., 1782); «Агатон, или картина философская нравов и обычаев греческих» (пер. Ф. Сапожникова. М., 1783—1784); «Муразиона, или философия граций» (М., 1784); «Оберон, царь волшебников» (пер. В. Левшина. М., 1787); «Аристипп и некоторые из его современников» (пер. И. Татищева. М., 1807—1808); «Абдеритяне» (пер. Баталина. М., 1832—1840) и др.

ГЕРДЕР

Гердер — великий мыслитель и философ, теоретик искусства, поэт и переводчик. Он оказал заметное влияние на всю немецкую культуру второй половины XVIII и начала XIX в. «Без Гердера, — писал Ф. Меринг, — нельзя себе представить ни немецкое Просвещение, ни немецкую романтику, ни нашу классическую литературу, ни нашу классическую философию»¹.

Основываясь на теоретических завоеваниях своих предшественников в Германии, используя опыт других стран, Гердер впервые в Германии выдвинул исторический принцип анализа искусства и литературы. Сравнительно-историческое изучение истории культуры подводило Гердера к осознанию некоторых закономерностей развития человеческого общества. Исходя из убеждения в постоянном изменении окружающего мира, Гердер воспринимает литературу как явление, тесно связанное с данной эпохой, с развитием данного народа. Положение это послужило фундаментом для выдвинутого писателем требования дальнейшего развития своей национальной литературы в направлении, отвечающем интересам немецкого народа.

Эстетическое учение Гердера стало манифестом молодых немецких писателей, теорией «Бури и натиска» (см. гл. XII), оно способствовало формированию мировоззрения Гете и Клингера, Бюргера и Шиллера. Гердер открыл немецким читателям своеобразие реализма и историзма Шекспира и народного творчества. На его сборнике «Голоса народов в песнях» воспеивалась целая плеяда поэтов Германии — от Гете и Бюргера до Брандано и Гейне. Философские и исторические работы Гердера подчинены единому стремлению — создать универсальную историю культуры человечества в ее развитии, изменении и становлении. В раскрытии этого процесса для Гердера не существовало понятия малых или незначительных народов. История развития отдельных народов сливалась в работах Гердера в общий поток движения человечества к прогрессу. «...Гердер, — писал Гейне, — рассматривал все человечество как великую арфу в руках великого мастера, каждый народ казался ему по-своему настроенной струной этой исполинской арфы, и он понимал универсальную гармонию ее различных звуков»².

Гердер прошел большой и сложный путь выдающихся философских и исторических исканий, завоеваний и отступлений. По призванию ученый-исследователь, Гердер, однако, всю жизнь должен был служить пастором. Он оставался приверженцем протестантизма, верившим в необ-

¹ Ф. Меринг. Иоганн Готфрид Гердер. — «Литературно-критические статьи», т. I. М. — Л., «Academia», 1934, стр. 510.

² Г. Гейне. Романтическая школа. — Собрание сочинений в 12 томах, т. 7. М. — Л., «Academia», 1936, стр. 211.

ходимость своей деятельности проповедника, а его научное развитие шло самостоятельным путем, удивительным образом уживаясь с его теологическими воззрениями.

Иоганн Готфрид Гердер (Johann Gottfried Herder, 25 августа 1744—18 декабря 1803) родился в маленьком прусском городке Морунгене, сохранившем в своем облике много средневековых черт. Отец Гердера занимался ткачеством, но нужда заставила его переменить занятие, и он становится преподавателем начальной школы и звонарем местной церкви. Мать Гердера была дочерью кузнеца. В 1762 г. Гердер поступает на богословский факультет Кенигсбергского университета, где в эти годы преподавал философию Кант. Изучение философских проблем захватывает молодого ученого. Пытливый ум, безграничная жажда познания выделяли его среди учащейся молодежи и невольно привлекали внимание Канта, назвавшего его «бушующим гением» (*brausender Genie*)³, что Гердер оправдал всей своей творческой деятельностью.

Здесь же в Кенигсберге Гердер сближается с Георгом Гамамом, который способствовал возникновению у юноши интереса к шеكспировской драматургии, поэзии древнего Востока, творчеству Стерна, Юнга и к национальной поэзии.

В 1764 г. Гердер получает приглашение занять должность проповедника в Риге. Все свободное время писатель отдает изучению философии и литературы, но вместе с тем Гердер знакомится с жизнью, бытом и историей прибалтийских народов. Об искренности и долговечности этих симпатий свидетельствуют латышские и эстонские народные песни, опубликованные позже в сборнике «Голоса народов в песнях» и главы «Идей», посвященные судьбам народов Прибалтики⁴.

В Риге Гердер сближается с кружком братьев Беренс. Деятели кружка Кристиана Беренса верили в возможность осуществления реформ путем просвещения народа, организации тайных обществ, масонских лож. Гердер становится секретарем масонской ложи. В кружке Беренса Гердер знакомится со славянской литературой, историей России и населяющих ее народов. Начиная с этих лет, через всю жизнь Гердер пронес теплое чувство к России и славянским народам. В своих работах он с возмущением говорит об историках, считающих славянские нации «низшей расой», отмечая, что если бы не угнетение иноземных захватчиков, славянские страны стали бы второй древней Грецией.

В годы пребывания в Риге Гердер создает первые крупные литературно-критические работы, сразу же привлечшие внимание писательской Германии — «О новейшей немецкой литературе. Фрагменты» (*Ueber die neuere deutsche Literatur. Fragmente*, 1767—1768) и «Критические леса» (*Kritische Wälder*, 1769). Статьи Гердера вызвали оживленную дискуссию, и их автор был причислен к последователям Лессинга и Винкельмана, верным учеником которых он оставался всю жизнь.

В 1769 г. Гердер покидает Ригу и совершает путешествие во Францию, описанное в «Дневнике моего путешествия в 1769 году» (*Journal meiner Reise im Jahr 1769*). «Дневник» Гердера — страстный монолог «бушующего гения», подвергающего безжалостной переоценке как собственную жизнь, так и весь комплекс научных, философских и исторических познаний. Гневно отрицая схоластику современной науки, превращающей человека в «чернилницу для ученой писанины», в словарь «наук и искусств», Гердер дерзко мечтает о переустройстве общества, хотя пока это для него ограничивается «добрым монархом» и мечтами о демократии

³ См. И. П. Эккерман. Разговоры с Гете в последние годы его жизни. М.—Л. «Академия», 1934, стр. 247.

⁴ Рижский период творчества Гердера подробно освещен в работе: В. П. Неустроев. Немецкая литература эпохи Просвещения. М., 1959.



Иоганн Готфрид Гердер

«маленьких республик» (типа Голландии). Основная мысль «Дневника» сводится к стремлению практически применить человеческие силы, знания, мысли во имя счастья людей. «Не существует иной добродетели, кроме человеческой жизни и счастья: но каждый день есть действие. Все остальное — лишь призрак, одни лишь пустые рассуждения», — писал Гердер⁵. Современный чешский германист Пауль Рейман сравнивает «Дневник» Гердера с первыми монологами Фауста у Гете. «Протест против мелочной мещанской ограниченности немецкой жизни, стремление к свободному развитию человеческой деятельности, к преодолению кабинетной учености, к науке, неразрывно связанной с жизнью, таковы проблемы, которые вызвали к жизни сочинения Гердера...»⁶

Юношеские мечты о творческой деятельности сменяются неожиданным разочарованием, когда Гердер прибывает во Францию. Его поражает атмосфера упадка и застоя в общественной и литературной жизни Франции. Отдавая должное деятельности французских просветителей и особенно Дидро, Гердер, однако, не может отделаться от чувства неудовлетворенности, которое вызывает у него французская действительность и литературная жизнь Франции 70-х годов.

На обратном пути из Франции Гердер посещает Гамбург, где наконец, состоялось его личное знакомство с Лессингом. Стечение обстоятельств приводит писателя в Страсбург. В Страсбурге завязывается дружба Гердера с юным Гете, сыгравшая огромную роль в жизни обоих писателей. Эта встреча описана Гете в «Поэзии и правде». Воспоминания Гете ярко свидетельствуют о популярности идей Гердера среди молодых писателей Германии, для которых он стал кумиром и провозвестником новой национальной литературы, литературы бурных чувств и страстей, воплотившихся в движении «Бури и натиска».

Тяжелое материальное положение заставляет Гердера принять должность придворного проповедника в Бюккебурге, маленьком государстве, столь типичном для Германии тех лет. Писатель болезненно переживает духовное заточение, напоминающее ему судьбу узников Бастилии. Его письма к невесте полны ненависти к царящему в Бюккебурге деспотизму.

Гете в эти годы принимает искреннее участие в судьбе Гердера и в 1776 г. добывается для своего друга места придворного советника консистории в Веймаре, где Гердер и жил до конца жизни. 1780—1790-е годы были самыми плодотворными в его творческой деятельности. Он издает два выпуска «Народных песен» («Volkslieder», 1778—1779), которые позже получили название «Голоса народов в песнях» («Stimmen der Völker in Liedern»), и свой важнейший труд «Идеи о философии истории человечества» («Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit», 1784—1791).

После 1789 г. работы Гердера проникаются идеями Французской революции. Гердер называет Французскую революцию второй Реформацией, призванной решать уже не религиозные, а общественно-политические проблемы, уничтожить феодально-княжеское господство. «...Самым удивительным из всех чудес нашего века представляется мне Французская революция...», — писал он. В «Письмах для поощрения гуманности» («Briefe zur Beförderung der Humanität», 1793—1797) Гердер стремится обобщить философские и политические, исторические и эстетические проблемы современности.

⁵ Произведения Гердера цитируются по изд. И. Г. Гердер. Избранные сочинения. Под ред. В. М. Жирмунского. М.—Л., 1959; J. G. Herder. Werke in 5 Bd. Ausgew. und eingeleitet von W. Dobbeke. Weimar, Volkerverlag, 1957; J. G. Herder. Sämtliche Werke. Herausgegeben von B. Suphan. Berlin, 1877—1913; J. G. Herder. Werke. Herausgegeben von H. Düntzer. Berlin, Hempel, 1898.

⁶ П. Рейман. Основные течения в немецкой литературе 1750—1848. М., 1959, стр. 104.

Последние годы жизни Гердера были тяжелыми. Его «Идеи» и «Письма о поощрении гуманности» вызвали недовольство герцога Веймарского, отношение Гердера к Французской революции сделало пребывание в Веймаре почти невозможным, а пасторская деятельность, проникнутая глубоким гуманизмом, резко усложнила отношения с веймарским духовенством.

В эти годы Гердер много времени отдает переводческой деятельности, вершиной которой явился его знаменитый перевод испанских романсов о Сиде. Философско-эстетические работы Гердера этих лет в основном посвящены полемике с Кантом «критического периода» — «Метакритика» («Metakritik») и «Каллигона» («Kalligone»).

Развитие философских, исторических и общественно-политических воззрений Гердера осуществлялось путем усвоения и творческого переосмысления богатства современной ему науки и литературы. Политические взгляды Гердера начала 60-х годов еще очень неопределенны. Склоняясь к признанию просвещенной монархии в духе Вольтера, Гердер вместе с тем ищет пути изменения действительности. Он восторгается «Рассуждениями о происхождении неравенства» Руссо, осуждая тиранию и угнетение человеческой личности в современном обществе, ушедшем от первоначального гармонического слияния личных и гражданских интересов. В работах Гердера философские идеи Руссо, в силу исторической обстановки в Германии, получают пессимистическую окраску. Писатель рисует картину заблуждений и ошибок, совершенных человеческим обществом в его становлении, и противопоставляет развитие общества развитию природы. Гердер уже в этот период не соглашается с распространенным у просветителей принципом оценки истории с точки зрения «разумности».

Влияние Руссо, характерное для Гердера и для всего движения «Бури и натиска», подготовило и предварило влияние Гамана. Учение Гамана об эмоциональном восприятии мира и о поэзии как о первобытном языке народа, а также мысли Юнга об оригинальном, самобытном творчестве имели решающее значение для формирования эстетики и творчества Гердера первого периода.

Под воздействием Канта Гердер критически отвергает догматический рационализм Вольфа, получивший широкое распространение, в частности в работах Николая и его приверженцев. Эта критика в ранних набросках Гердера сочетается с приятием идей Просвещения. Все работы Гердера первого периода воодушевлены идеями Руссо и Монтескье, Дидро, Лессинга и Винкельмана.

«Философия Гердера, — пишет В. М. Жирмунский, — как и литература «Бури и натиска», представляет немецкий вариант предреволюционной третьесословной идеологии, укладывающийся в рамки буржуазного Просвещения как европейского движения и, несмотря на некоторые черты иррационализма, характерные для мелкобуржуазного развития Германии XVIII века, проникнута в целом критическим духом эпохи Просвещения, его революционным гуманизмом и антифеодальными тенденциями»⁷. Вместе с тем известный кризис просветительских идей подготовлялся «уже в годы, предшествовавшие Французской революции, в недрах самого просветительского движения»⁸. Процесс этот отразился в идейном развитии Гердера как основоположника «Бури и натиска» на важном этапе немецкой литературы от Просвещения к романтизму и реализму XIX в.

Нельзя обойти молчанием роль, которую сыграл в формировании мировоззрения юного Гердера немецкий радикальный просветитель Томас

⁷ В. М. Жирмунский. Жизнь и творчество Гердера. В кн.: И. Г. Гердер. Избранные сочинения. М.—Л., 1959, стр. XII.

⁸ Там же

Аббт. Средоточием философии, по мысли Аббта, должен стать человек («Письма о литературе», письмо 245). Это положение и требование полезности философии легли в основу одной из первых работ Гердера 1765 г. «Как сделать философию полезной для народа» («Das und wie die Philosophie für das Volk nutzbar zu machen sei»). «Ты, философ, и ты, плебей, создайте союз для того, чтобы быть полезными!», — восклицает Гердер.

Влияние Т. Аббта в значительной мере определило общее направление эстетики и философии Гердера, поставив, по выражению современного литературоведа ГДР Генриха Бегенау, в центре работ Гердера «проблему взаимоотношения искусства и народа»⁹.

Первым крупным произведением Гердера были «Фрагменты». Народность искусства, проблемы взаимоотношения языка и литературы, поэтических жанров и форм литературных влияний — таков, далеко не полный перечень вопросов, поставленных в работе. История литературы, утверждает Гердер, должна перейти от анализа отдельного литературного явления к анализу причин и следствий его возникновения в общем историческом процессе, к философии литературы. Вслед за Лессингом и Аббтом Гердер критикует схоластическое направление немецкой истории литературы и требует, чтобы она стала «помощницей в исправлении своего отечества».

Развитие литературы Гердер связывает с развитием языка. Он создает оригинальную теорию, которую сам красочно называет «романом о возрастах языка». Язык, по Гердеру, «орудие, хранилище и сущность литературы». Отвергая мнение филолога И. П. Зюссмильха о божественном происхождении языка, Гердер считает, что язык возникает как историческая необходимость развития человечества на первоначальной стадии формирования общества, когда люди еще мыслили конкретными образами, а язык их был похож на пение. Язык древних людей, считает Гердер, был естественной поэзией, присущей всему народу. Язык-песня являлся непосредственным выражением страсти, всей гаммы чувств человека. Поэзия была «природным языком человеческого общества».

Второй период развития языка совпадает с переходом от конкретно-чувственных восприятий к абстрактно-логическим обобщениям. Это, по мнению Гердера, период возникновения прозы с ее грамматической логикой.

И, наконец, — третий период, именуемый Гердером философским. «Вместо красоты — только правильность» (Richtigkeit)¹⁰.

Современное развитие поэзии Гердер относит к философскому периоду. Из литературы исчезло чувство, подлинная красота, страсть, естественность. Опираясь на идею исторического развития языка, Гердер критикует схоластический язык немецкой науки. В целях оживления книжного языка Гердер рекомендует изучать язык народа, его песни, настаивает на употреблении инверсий и других стилистических средств, придающих языку эмоциональную динамичность и выразительность. Обогащение языка подразумевает не перенесение образности античной литературы в современную, а создание национальной языковой образности. Мысли Гердера были осуществлены в творчестве Гете и других штурмеров, выработавших новый поэтический язык драмы и лирики, а в XIX в. получили развитие в работах А. В. Шлегеля и других романтиков.

Во втором сборнике «Фрагментов» Гердер анализирует значение литературных влияний в процессе становления литературы Германии. В своих теоретических обобщениях Гердер развивает мысли Юнга об ориги-

⁹ Н. Бегенау. Grundzüge der Ästhetik Herders. Weimar, 1956, S. 52.

¹⁰ Наиболее полное выражение идеи Гердера о языке получили в работе «О происхождении языка» («Über den Ursprung der Sprache», 1772).

нальности и самобытности путей национальных литератур. Исходя из исторической концепции развития литературы, Гердер доказывает мертвенность всякого подражания даже превосходным образцам античной и восточной поэзии. «Заимствуйте от них не то, что они выдумали, а умение выдумывать, поэтизировать и выражать», — писал Гердер.

В третьем сборнике Гердер непосредственно обращается к проблемам современной немецкой литературы, настаивая на создании нового героя, отражающего человеческие взаимоотношения во всей многогранности их духовных и общественных проявлений. В работе «О происхождении языка» Гердер возвращается к этой мысли. Литература обязана изображать нового, деятельного (tätiges), свободомыслящего героя (freidenkendes), способного влиять на прогрессивное развитие человечества.

Из разрозненных частей «Фрагментов» представляют интерес отрывки под названием «О сочинениях Томаса Аббта» («Über Thomas Abbts Schriften», 1768). В их основе лежит мысль о том, что опытное познание должно сочетаться с чувственным восприятием. Изучение человеческой личности, по Гердеру, заключается в познании разнообразных факторов, формирующих человека: среди них происхождение, принадлежность к тому или иному сословию, историческая эпоха, образование. Писатель обязан в художественном образе воплотить единство духовных и физических проявлений человеческого характера.

Гердер в этой статье настаивает на необходимости изображения, прежде всего, внутреннего мира человека, в котором концентрируется во взаимодействии историческая и духовная жизнь эпохи. Изучение внешних проявлений характера без познания его внутренних движущих пружинок равносильно попыткам исследовать «солнце по его отражению в воде».

В этом плане Гердер вступает в некоторую полемику с Дидро. По мнению Гердера, Дидро, рекомендуя прежде всего изображение «сословий» (Stand, т. е. condition), обеднил человеческую индивидуальность, хотя введение в литературу «политического человека» — его великая заслуга. Дидро как бы противопоставил роли человеческих чувств, «души» значение общественного положения героя. По Гердеру, сословная принадлежность

Kritische Wälder.

Ober

Betrachtungen,

die

Wissenschaft und Kunst des Schönen

betreffend,

nach Herausgabe neuerer Schriften.



Sehe, wie gefall ich dir?
Peter, wie gefallt du mir? Logau.

Eritcs Wäldchen.

Herrn Lehings Lachson gewidmet.

1769.

Титульный лист первого издания «Критических лесов» Гердера

должна быть своеобразным «местом действия», на фоне которого «проявляется характер», она должна стать «телом для души». Протестуя против введения в драму уже сложившихся характеров, Гердер выдвигает требование «юношеской драмы», где можно показать «искру страсти, разнообразие характеров, добро и зло в человеческих сердцах». В этих работах теоретически возникает прообраз бунтарей-штюрмеров.

Писатель, по мысли Гердера, «несет на себе цепи времени, он вырастает в свою эпоху, как дерево в землю... из которой оно пьет соки». Картина жизни, изображаемая художником, окрашивается его мыслями и чувствами, приобретает благодаря этому сугубо индивидуализированное, неповторимое, своеобразное выражение. Большую роль в процессе художественного творчества Гердер отводит фантазии, подразумевая, что фантазия, воображение (Einbildungskraft) должны быть и «сестрами правды», сочетаться с «хорошим, здоровым рассудком».

В этой работе Гердер впервые теоретически формулирует понятие художника-творца, именуя его «гением» (Originalkopf, Genie). «Гений» не подчиняется правилам, регламентации, напротив, отступления от правил (Ausweiche), от строгой нормативности сопутствуют созданию гениальных творений.

Теории Гердера оказали глубокое влияние на движение «Бури и натиска» и романтизм.

Дополняя «Фрагменты», Гердер задумал новое произведение «Критические леса». В этом произведении Гердер опирался на «Лаокоона» Лессинга и «Всеобщую историю искусств» Винкельмана. Во «Фрагментах» Гердер приходит к убеждению в необходимости исторического осмысления процесса развития искусства и литературы, к идее сравнительно-исторического изучения и сопоставления однотипных фактов различных литератур. Винкельман, по мнению Гердера, блестяще доказал непреходящую ценность античности. Однако сравнительные параллели проводились Винкельманом с целью показать превосходство искусства древней Греции. И он не ставил вопроса, почему именно в Греции в определенный исторический период могло возникнуть подобное искусство, в чем его отличие и каково его место в общем процессе развития мирового искусства. Только освещение этих вопросов, утверждает Гердер, может помочь постичь античность и перейти от подражания навсегда данным образцам к их творческому освоению.

Гердер отмечает, что греческое искусство прекрасно как продукт определенной исторической эпохи и определенного уклада, в котором благодаря слиянию гражданских и государственных интересов могла возникнуть литература, гармонически отражающая многообразие проявлений человеческих характеров.

Далее Гердер обращается к анализу «Лаокоона» Лессинга, который, как известно, находил, что «живопись действует в пространстве, поэзия во времени; первая — посредством фигур и красок; вторая — посредством членораздельных звуков». По Лессингу, «тела составляют предмет живописи, действия — предмет поэзии»¹¹. Лессинг доказывал необходимость действенной литературы, противопоставляя ее немецкому придворному классицизму с его статичной описательностью. «И я, — писал Гердер, — всего более ненавижу безжизненную, неподвижную склонность к описаниям». Но формула Лессинга, по мнению Гердера, была в известном смысле ошибочна. «Хотя поэзия воздействует посредством следующих друг за другом звуков, то есть слов, — писал Гердер, — все же эта последователь-

¹¹ Г. Э. Лессинг. Лаокоон, или о границах живописи и поэзии. М., 1957, стр. 186.

ность звуков, или следующих друг за другом звуков слов, не является основным средством ее воздействия». Ее выразительность — в том смысле, который кроется за этими звуками. Следовательно, поэзия воздействует «посредством силы, которая присуща словам, силы, которая хотя и передается через наш слух, но воздействует непосредственно на душу. Именно эта сила и есть сущность поэзии, а отнюдь не сосуществование или последовательность во времени». «Поэтому можно сказать, что первая существенная сторона поэзии есть действительно живопись своего рода, иначе говоря — чувственное представление». Наша речь имеет «чувственный» характер, «она дает душе как бы зрительное представление каждого предмета..., представляя его взору нашего воображения и вызывая иллюзию видимого образа».

Это требование чувственной насыщенности, динамики, «силы» или «энергии» в поэтическом произведении свидетельствуют о преодолении Гердером эстетики рационализма и становится ведущим для литературы «Бури и натиска», — отмечает В. М. Жирмунский¹². Гердер ссылаясь на Гомера и Шекспира, в творчестве которых воплотился высший идеал красоты потому, что они выразили не только идеи и чувства своего времени, но и нашли формы обобщения, «энергично», воздействующие на души людей, позволившие отразить общечеловеческие переживания, чувства и мысли.

Последние две главы «Критических лесов» посвящены полемике с филологом Клотцем, сторонником формально-логического метода изучения античности, против реакционных работ которого выступали Лессинг и Баумгартен. Особенное возмущение Гердера вызывает оценка Клотцем литературных явлений с точки зрения их большей или меньшей приближенности к христианской религии. Греческая поэзия, замечает он, несмотря на то, что ее возникновение предшествовало христианству, — неисчерпаемый океан по сравнению с религиозной поэзией всех веков и народов.

В 70-е годы Гердер выступает как один из основоположников движения «Бури и натиска» в немецкой литературе. Эти годы можно выделить в качестве особого периода творчества Гердера. Именно тогда в трудах Гердера сложилась эстетическая теория штирмерства.

В начале 70-х годов Гердер, мечтавший о создании подлинно национальной современной литературы, обращается к опыту Шекспира. Гердер вдохновил Гете, статьи которого «Ю дню Шекспира» и «О немецком зодчестве» (1771) появились в печати раньше, чем работы Гердера о Шекспире. Труды Гердера и Гете вошли в сборник «О немецком характере в искусстве» («Von Deutscher Art und Kunst», 1773), ставший знаменем и программой движения «Бури и натиска». В сборник вошли следующие работы Гердера: «Отрывок из переписки об Оссiane и о песнях древних народов» («Auszug aus einem Briefwechsel über Ossian und die Lieder alter Völker») и «Шекспир» («Shakespeare»).

Гердер вносит в изучение драматургии Шекспира историзм. Для Гердера — главное в драматургии Шекспира не верность тем или иным эстетическим принципам, а способность великого драматурга к художественному обобщению, позволившему создать образ эпохи. «Он создал сословия и людей, народы и языки, королей и дураков, дураков и королей..., слив их в прекрасное целое». «Единство действия» древних греков заменяется у Шекспира единством «события и происшествия».

Если для Лессинга Шекспир был прежде всего «представителем нового драматургического принципа, имеющего громадное преимущество

¹² См. В. М. Жирмунский. Жизнь и творчество Гердера. — В кн.: И. Г. Гердер. Избранные сочинения, стр. XXI.

перед принципами драматургии французского классицизма»¹³, то для Гердера на первый план выступает значение творчества Шекспира с точки зрения самобытности его содержания. Живое воплощение шекспировских традиций Гердер находит в драме Гете «Гец фон Берлихинген».

По мнению Гердера, принципы сопоставления драматургии Шекспира и античности, бывшие центром в ряде исследований (в частности, Генриха Герстенберга¹⁴), в основе не верны. Нельзя сравнивать два разнохарактерных явления лишь для того, чтобы один образец для подражания заменить другим. Сущность заключается в том, что каждый писатель в свое время и в давних национальных условиях отразил основную тенденцию развития общества. Кажущиеся теперь искусственными правила греческого театра были столь же закономерны, как «неправильность», стремительная смена действий, большое число действующих лиц у Шекспира. Ибо только динамика развития событий могла быть «природой», т. е. правдивым отражением бурной жизни Англии времен Шекспира. Гений, как бы ни был велик, — «слуга истории» и «слуга природы».

Говоря о Шекспире, Гердер обращается к молодым штюрмерам, своим современникам. Гений обязан сочетать индивидуальное с раскрытием условий его возникновения: «временем и местом». Откуда же в некоторых штюрмерских драмах появились «вместо живых героев ненормальные остряки, лишённые здравого смысла и правдоподобия, герои с такой необыкновенной страстью, которая граничит с безумием...?» — спрашивает Гердер в работе «О познании и ощущении человеческой души» («Vom Erkennen und Empfinden der menschlichen Seele» 1778). Фантазия должна быть «расширенной и углубленной картиной правды». Так, Гердер, создавая теорию движения «Бури и натиска», обгоняет свой век и приближается к основному тезису реализма XIX в.

В работе 1781 г. «О влиянии поэтического искусства на нравы народов в старые и новые времена» («Über die Wirkung der Dichtkunst auf die Sitten der Völker in alten und neuen Zeiten») Гердер, продолжая идеи статьи о Шекспире, развивает теорию действенного (wirkende) искусства, влияющего на жизнь, помогающего в борьбе. «Поэзия — язык любви и ненависти, страха и надежды». «Песни ломают цепи», — писал Гердер, подчеркивая, что именно такая поэзия необходима Германии. «Конечно, — пишет Гердер, — в Германии не будет Гомера до тех пор, пока он должен будет воспевать продажу своих братьев в Америку».

Гердер различными способами стремился обогатить национальную литературу. В 1778—1779 гг. он издал сборники народной поэзии, сыгравшие большую роль в штюрмерской поэзии и формировании всего романтического движения первой половины XIX в. — «Народные песни» («Голоса народов в песнях»). Многие современники Гердера высмеивали стремление собирать поэзию «плебеев». Это возмущало Гердера, и он открыл книгу высказываниями великих людей о народной песне. «Народные песни» являются своеобразным итогом теоретической борьбы Гердера.

Народная поэзия воспринимается Гердером как самовыражение народа, его национальных интересов, чувств, чаяний. В народной поэзии воплощается сама «природа», т. е. идеал жизненной правдивости и художественной образности. Изучая на протяжении многих лет песни из древних хроник, исторических документов, Гердер обнаружил в них удивительное

¹³ Н. Н. Вильям-Вильмонт. Гердер о Шекспире. — «Интернациональная литература», 1939, № 3—4, стр. 286.

¹⁴ См. работы: Н. Герстенберг. Briefe über Merkwürdigkeiten der Literatur (1766—1770); Versuch über Shakespeares Werke und Genie (1767).

богатство мысли и искренность чувства; народная поэзия «жила в умах народа, на его устах, в арфе любимых певцов, воспевала исторические события, тайны, чудеса и предсказания, была цветком единения народа, его языка и его старины, его занятий и суждений, его страстей и неисполненных желаний, его музыки и души». Песня говорит больше, чем «длинные исторические описания». Гердер требовал, чтобы историк знал народные творения. В немецкой песне, которую до того никто не собирал и не изучал, живет подлинная история народа. «Мрачно протекал для Германии поток веков. Только голос народа спасал то песенку, то поговорку, то стих..., и снова смыкались волны времени, беспощадно пожирая все».

Народ не просто пересказывает события в песенной или сказочной форме, он создает образную картину события, и великого и малого. В народной песне, по Гердеру, отражается сущность события. Народ при пересказах своих творений постоянно их усвершенствует, отбрасывая все случайное, оттачивая форму выражения. В песне, по замечанию Гердера, «нет полупонятий» и «полуидей», — здесь все отчетливо и непосредственно. Народ мыслит чувственными представлениями (*sinnliche Anschauung*), «рисует словами и оборотами речи каждое положение, каждое движение».

Гердер предлагает сравнить песню Сапфо с песней литовской девушки. Обе песни отражают те же движения души, и вылились они в близкую, родственную форму, хотя первая из них признана классическим образцом, а вторая лишь выражением чувств «низов» общества, «дикого народа». Гердер выступил в защиту малых народов и народов других континентов. Что значит «дикий»? — спрашивает Гердер. — Гомер тоже был «дик», с нашей точки зрения. «Дикий» значит — «живой» (*lebendig*), «свободно действующий» (*freiwirkend*), т. е. далекий от извращенной жизни цивилизованных обществ, близкий к природе, понимающий ее язык. В самой характеристике «диких» народов прежде всего подчеркивается мысль о свободе их существования и творчества. Гердер обращает внимание на форму народных песен, отмечает различного рода инверсии, синтаксические и грамматические, придающие песне динамический, экспрессивный характер.

В сборник вошло только несколько немецких песен, записанных Гете в Эльзасе, и песни, найденные Гердером в старинных хрониках. В основном книга состоит из переводных песен других народов. Английские песни взяты из сборника Перси, испанские романсы — из собрания Переса де Ита. Песни северных народов Гердер отобрал из известных датских сборников. Гердер включил в книгу и стихотворения немецких поэтов XV—XVIII вв., например Симона Даха, Иоганна Риста, Мартина Опица, а также отрывки из Шекспира, Гете и других великих писателей, творчество которых, по мнению Гердера, равно значению народной поэзии. Гердер сам перевел на немецкий язык иноязычные песни, сохраняя своеобразный лад народной поэзии, ее определенную, как он говорил, «поэтическую модуляцию».

В прижизненном издании сборника Гердер расположил песни разных народов тематически, а не в порядке национальной принадлежности; такое расположение должно было доказать, что все народы, «дикие» и «цивилизованные», проявляют свои чувства в родственных по содержанию и форме песнях. Тем самым был сделан первый шаг на пути к сравнительно-историческому изучению народного творчества, продолженному позже Брентано, Арнимом и, особенно, братьями Гримм.

Тематическая многоплановость позволила Гердеру создать подобие песенной истории народов, очерчивающей не только гамму человеческих чувств и переживаний, но и историю социальной несправедливости народа,

историю его борьбы. В песнях почти всегда звучит, по словам Гердера, «любовь к свободе». В посвящении к сборнику Гердер писал:

Вам посвящаю я голоса народов в их песнях,
Тайное горе людей, скрытую горечь обид,
Стоны, которых никто не слышит, и тяжкие вздохи
Тех, которым никто, сжалясь, руки не подаст...

Пер. Е. Эткинда

В «Песне тюрингцев» («Ein Türiingerlied») народный поэт рисует картину тяжчайшего положения народа, обворованного господами и обманутого полами. Та же тема повторяется в поэме «Конь на горе» («Das Roß auf dem Berge»). Поэма построена на контрастном противопоставлении блеска золота и жестокой нужды народа, не имеющего хлеба для голодных детей. Но в песнях этих не ощущается активного протеста. Иные чувства вызывает песня эстонских крестьян «Жалоба крепостных на тиранов» («Klage über die Tyrannen des Leibeigenen»). Герой песни, эстонский крестьянин говорит дочери, что он больше не станет подчиняться немецкому барону.

Не работа одолела,
Не любовь меня сгубила,
Не тоска сглодала, дочка,
Я бегу от злого немца,
От барона-лиходея.

Пер. Л. Гинзбурга

Знаменательно, что и форма последней песни, и динамика, и экспрессия выражения чувств резко отличаются от речитативной плавности двух первых. В примечании к этой песне Гердер писал: «Сокращенный вариант песни был бы, вероятно, лучше, но ее яд в коем случае нельзя сокращать. Подлинный крик народа, не выдуманная и искренне прочувствованная сцена должна быть передана полностью». Нужно было обладать большим гражданским мужеством, чтобы опубликовать в Германии конца XVIII в. песню, направленную против немецкого крепостника, угнетателя эстонского народа.

Сборник песен и работы Гердера о народной поэзии открыли немецкой литературе живительный источник народного искусства.

В 80-е годы появляются наиболее важные философские и исторические работы Гердера. В философском мировоззрении Гердера происходят значительные изменения. Гердер подверг переоценке отношение к идеям своего учителя Канта. Он оставался последователем естественно-научных теорий Канта, нередко выдвигал против Канта «критического» периода его же «докритические» идеи. Poleмика Гердера против Канта непоследовательна и не выходит, в основном, за рамки идеалистической философии. Иногда — там, где Гердер пытается доказать познаваемость мира, — он выступает как представитель передовых идей Германии конца XVIII в. и поднимается до значительных стихийно-материалистических прозрений. Но Гердер исходил из идеалистических положений, предполагавших наличие божественных сил в природе. Это обстоятельство давало повод Канту иронически критиковать Гердера.

В Веймаре Гердер увлекается философией Спинозы и посвящает ему труд «Бог» («Gott»), созданный в 1787 г., в котором оспаривает праиррационализм Якоби. Отрицая возможность сверхчуждого познания бога, Гердер считал, что опытное разумное исследование природы, ее законов якобы позволяет познать бога, существующего в природе. Поэтому естественный исследователь, ученый оказывается значительно ближе к богу, чем теолог.

В данной работе Гердер во многом близок пантеистическим взглядам Гете.

Свою историческую концепцию 80-х годов Гердер изложил в книге «Идеи о философии истории человечества»¹⁵. Гердер приходит к убеждению, что прогресс свойствен как природе, так и обществу («Идеи», кн. 15, ч. III—IV). Категория прогресса в его работе сложнее, чем распространенная у многих просветителей вера в разумность исторического движения. Отчасти предвзятое понимание противоречивости исторического развития у немецких мыслителей конца XVIII — начала XIX в., Гердер, вслед за Руссо, различает понятие прогресса по отношению к отдельному явлению и по отношению к развитию общества в целом. Некоторые явления, кажущиеся положительными, могут в конечном счете сыграть отрицательную роль. И все же комплекс положительных и отрицательных явлений ведет к новым ступеням развития человека («Идеи», кн. 15, ч. V). «Ничто в истории не находится без движения... Все развивается и движется вперед». В этом процессе участвуют различные факторы: географическая среда, язык как один из компонентов, связующих и формирующих человеческое общество, науки, ремесла и т. д. Общество формирует индивидуумы, и вместе с тем развитие индивидуумов способствует движению общества к прогрессу. «Гуманность — цель человечества», — утверждает Гердер.

В своей теории государства Гердер опирается на Руссо. Государство — результат развития общества. В основе образования государства лежало «насилие вместо права». «В больших государствах должны сотни голодать ради того, чтобы один кутил и утопал в роскоши; десятки тысяч должны быть подавлены и загнаны на смерть ради того, чтобы один коронованный дурак или мудрец мог выполнить свои фантазии». Отвергая тираническое государство, Гердер признает необходимость национального государства, что было актуально для Германии. Своими выступлениями Гердер пытался разбудить самосознание немецкого народа. «Ни один народ нельзя покорить, пока он сам не захочет быть покоренным, а следовательно, достойным рабства. Только трус — врожденный раб», — писал Гердер.

Более того, Гердер в эти годы приходит к мысли о революционном пути развития природы и общества. «Машина революции (Maschinenwerk der Revolution)¹⁶ необходима нашему роду так же, как потоку — волны, чтобы он не превратился в стоячее болото».

Предваряя достижения романтиков в понимании закономерностей истории, Гердер считает средние века таким же необходимым звеном, как и другие ступени исторического развития.

В своей работе со свойственной ему обширностью замыслов Гердер пытается создать универсальную историю всех веков и народов, раскрыв национальное своеобразие каждого из них. Сведения, которыми он располагал, были недостаточными, и в познавательном отношении работа утратила значение, но непреходящую ценность сохранило стремление Гердера доказать равенство всех народов: «диких» и «цивилизованных», господствующих и угнетенных. «Каждый народ несет в себе меру своего совершенства,

¹⁵ Одним из возможных источников «Идей о философии истории человечества» была неопубликованная рукопись Августа фон Эйзиделя (род. в 1754 г., год смерти не установлен) «Идеи» («Ideen»). Эйзидель, в молодости бунтарь и ниспровергатель феодальных основ, создает в 1779—1790 гг. труд «Идеи», сохранившийся только в бумагах Гердера (см. работу: W. D o b b e k. A. v. Einsidel. — «Deutsche Zeitschrift für Philosophie», 1955, 5, S. 569—578). Гердера поразила в труде Эйзиделя страстная критика феодальной монархии как «позорного пятна природы», смелость идеи о социальном равенстве. После Французской революции Эйзидель посылает Гердеру дополнения к «Идеям», где именует себя страстным сторонником якобинцев.

¹⁶ J. G. Herder. Werke, Bd. 10. Herausgegeben von H. Düntzer, S. 115. Существенно отметить, что в статье начала 80-х годов «Еще один опыт философии истории для воспитания человечества» Гердер уже указывал на целесообразность прогрессивных «революций и изменений» (Revolution und Veränderungen).

не сравнимую с другими». Знаменательны пророчества Гердера о великом будущем славянских народов — русских, чехов, поляков, об их бурном национальном развитии.

Деятельность Гердера в период Французской революции и последующие годы можно выделить в особый период (1789—1803). Хотя именно в эти годы проявляются наиболее отчетливо противоречия Гердера-мыслителя и Гердера-теолога. Его воодушевляют идеи Французской революции. Несмотря на некоторые сомнения, Гердер оставался одним из немногих немецких писателей, которые не отшатнулись от Французской революции во время якобинского террора.

Важнейшим публицистическим произведением Гердера этих лет были «Письма для поощрения гуманности» (1793—1797). Гердер смог опубликовать при жизни только очень смягченный вариант книги. Первые 24 письма, написанные еще весной 1792 г., отличались политическим радикализмом, близким Эйнзиделю. При жизни писателя они не были напечатаны. Гердер писал, что в Европе все устарело и прежде всего понятие наследственной монархии. Он резко осуждает завоевательные войны, выступает против военного вмешательства в дела Франции, но ответные действия революционной Франции называет первой в мире справедливой и священной войной. В этом варианте «Писем» Гердер выдвигает мысль о том, что революционные события содействуют развитию искусства. Это новое искусство Гердер представляет себе в духе революционного классицизма, как искусство, близкое героической поэзии века Перикла.

В 1793 г. начинает создаваться подцензурный вариант «Писем». На нем, очевидно, сказались не только внутренние сомнения Гердера, но и травля, которой он подвергся в Веймаре. В «Письмах» появляются морально-назидательные проповеди, но все же сущность их составляют проблемы современной жизни Германии, хотя и выступающие в завуалированном виде.

«Письма для поощрения гуманности» должны были включить в себя универсальную историю литературы мира, цель которой — показать развитие литературных явлений в их зависимости от исторической эпохи и воздействия других литератур. В эти годы Гердер вновь обращается к античности. Творческое освоение античности, по Гердеру, прежде всего в возрождении идеалов гражданственности и гуманности, а не в перенесении античных сюжетов и форм в немецкую литературу. Гердер показывал, таким образом, новые возможности развития классицизма в немецкой литературе того времени.

Литературно-критическая деятельность Гердера 90-х годов проникнута стремлением определить пути развития немецкой литературы. Движение «Бури и натиска» к 90-м годам перестало существовать, и Гердер с горечью констатирует, что оно не оправдало надежд современников. Отношение же Гердера к Гете и Шиллеру в последние годы значительно осложнилось. Гердер не согласен (в первую очередь) с некоторыми положениями эстетики Шиллера, но в своей критике он объединяет Гете и Шиллера веймарского периода. Спор, начинавшийся в «Письмах для поощрения гуманности», разгорелся вокруг понятия прекрасного. Сущность полемики обнаруживается в письме Шиллера к Гердеру от 4 ноября 1795 г. Шиллер оспаривает мысль Гердера, что поэзия «порождается жизнью, временем, действительностью». По мнению Шиллера, Гердер ставит знак равенства между современной действительностью и поэзией. По Шиллеру, чтобы вырвать поэзию из-под тлетворного влияния «прозы» (действительности), необходимо «покинуть область действительности и направить свои усилия не на опасный союз, а на полный разрыв с ней»¹⁷.

¹⁷ Ф. Шиллер. Собрание сочинений в 7 томах, т. 7. М., 1957, стр. 356.

Гердер понимал, что отражать жизнь не означает паходиться у нее в плену; напротив, отражение действительности и ее отрицательных сторон создает действительное искусство. Он постоянно повторяет мысль о взаимодействии содержания и формы. «Форма — многое в искусстве, но не все. Прекраснейшие формы древности оживляют дух, великая мысль, которая саму форму делает формой, раскрывает ее в своем содержании. Уничтожьте эту душу, и форма пуста... Если бы я должен был выбирать мысль без формы, или форму без мысли, то выбрал бы первое». Каждому народу и эпохе соответствуют не только определенные исторически-сложившиеся идеалы, но и свои национальные формы, и оторвать одно от другого невозможно. Здесь Гердер, так же как романтики, отчасти предвосхищает идею Гегеля о диалектическом соотношении содержания и формы.

Одновременно со спорами с Шиллером Гердер полемизирует с эстетикой Канта «критического» периода, лежащей в основе взглядов Шиллера на искусство в 90-е годы. Полемике с Кантом специально посвящена работа Гердера «Каллигона» (1800). Положительное содержание «Каллигоны» выходит за рамки полемики с Кантом, но автор отталкивается от кантовской эстетики «критического» периода, обоснованной в «Критике способности суждения» (1790) (см. гл. XXI).

Кант определял вкус как субъективную способность суждения. «Вкус», по Гердеру, — историческая категория, изменения которой зависят не только от индивидуальных особенностей субъекта, но в значительно большей мере от его социальной принадлежности, его воспитания, образа жизни и т. д. Гердер соглашается с Кантом, что восприятие всегда несет в себе момент субъективности, поскольку исходит от созерцающего субъекта. Но вместе с тем он подчеркивает важность вопроса об объекте суждения. «Никаких субъективных восприятий не может быть без объекта», — утверждает Гердер.

Необходимо отметить, что положения Канта, критикуемые Гердером, были пересмотрены самим Кантом в его работах конца 90-х годов и особенно в «Антропологии». Многие идеи Гердера близки теоретическим воззрениям Канта в их развитии, что сумели увидеть и понять Гете и позже Гегель. Гердер же в своей полемике не всегда видел рациональное зерно кантовской эстетики.

Ценность работы Гердера заключается в попытке определить прекрасное как реальное отражение действительности. Гердер подходит иначе, чем Гете, к формулировке Канта о «целесообразности без цели» в искусстве и критикует ее. Прекрасное, по Гердеру, всегда имеет определенно выраженную целенаправленность. Искусство должно обращаться прежде всего к примеру природы как идеалу красоты и гармонии. В природе нет и не может быть самоодвлекющей красоты. Как пантеист, Гердер рисует красочную картину природы — прообраза всякого искусства. Вместе с тем природа прекрасна сама по себе как реально существующая объективность, независимо от наших суждений о ней (1-я часть «Каллигоны»). Понятие прекрасного, считает Гердер, предполагает как внутреннюю гармонию и целесообразность объекта наблюдения, так и гармонию данного объекта с нашими познавательными способностями, чувствами, восприятием.

Постановка подобного вопроса предусматривала наличие диалектического единства познания внутренней сущности предметов с их чувственным внешним восприятием. Посредством анализа разнообразных примеров Гердер стремится доказать необходимость теснейшего соединения познания внутреннего содержания, «образа» (у Гердера: *innere Gestalt*), заключенного в зрительную форму, с чувственным восприятием этой формы. Отсюда вытекало утверждение о прекрасном как об отражении и форме действительного, идея сочетания мысли и чувства в процессе творчества.

Без постижения необходимости и полезности предмета — нет прекрасного. Но в понятие полезности вкладывается не узкоутилитарный смысл, как у Николаи и его сторонников. Понимание ценности и красоты предмета — это активное познание его внутреннего и внешнего своеобразия, «усвоение путем познания». Изменение понятия прекрасного определяется совокупностью исторических причин. В оценке прекрасного всегда присутствует «интерес к прекрасному», т. е. проявляется целенаправленное отношение к объекту. Гердер отрицает возможность существования «чистого интереса», допускавшегося Кантом в «Критике способности суждения» и тем самым выступает против созерцательного отношения к окружающей действительности и искусству. Гердер определяет прекрасное как «выражение бытия» («wesentliche Forme der Sache»); сущность (действительность) в искусстве выражается через художественный образ. Сам образ является единством сущности (Wesen, Sache) и индивидуальности (Bestimtheit). Общее в произведении всегда выражается в индивидуальном. Разделение двух компонентов приводит к созданию абстрактно-логических механизмов или идеализированных, неправдоподобных, нежизненных героев. Действительность оставляет отпечаток в душе автора, где, концентрируясь, отдельные черты ее сливаются в образ, в определенные «типы».

Гердер постоянно подчеркивает, что человек как высший продукт природы сам творит прекрасное. Поэтому только в человеке — мера прекрасного. «В человеке мера прекрасного всего человеческого».

Подлинный художник соединяет в себе «знать» (kennen) и «мочь» (können), т. е. познание и творческое воссоздание действительности. «Человек может познать только то, что он исследует, и только познанное становится его достоянием». Одним из обязательных компонентов прекрасного в искусстве является «высокое», так как стремление к совершенствованию, познанию лежит в основе природы человека. Поэтому искусство, соединяющее высокое и прекрасное, всегда направлено в будущее. Гердер оспаривает определение «высокого» у Канта. Гердер трактует кантовское понятие «высокого» преимущественно механистически («высокое» — то что выше нас в физическом смысле слова). И по Гердеру, «высокое» «расширяет наш кругозор и стремления», оно всегда прогрессивно, так как является идеалом по отношению к настоящему. Поэзия, постигая «высокое», всегда будет «поднимать прекрасное до высокого и преобразовывать высокое и прекрасное». Иначе говоря, Гердер говорит о той передовой литературе, которая, исходя из познания действительного, провидит идеалы будущего и воссоздает их в художественно-убедительных образах. «Идеал» в искусстве, по Гердеру, — «выражение бытия», но не прямое, а картинное, т. е. художественное. «Идеал» воплощает в себе многогранное отражение действительности.

Работа Гердера сыграла известную роль в становлении реалистической эстетики в Германии тем более, что в определении некоторых основных понятий Гердер стоял на позициях стихийного материализма. Вместе с тем она оказала большое влияние на эстетику романтизма. Теоретики иенского романтизма и прежде всего Фр. и А. В. Шлегели опирались на наследие Гердера. Многие положения эстетических работ Гердера, его требование развития национальной литературы, отражающей историю и жизнь Германии, его мысли о новом, индивидуализированном герое, акцентирование внимания на его внутреннем, духовном мире, его чувствах, — все это способствовало рождению и формированию романтизма. Гердер не только теоретически предвзвешивал романтизм, но и сам был автором выдающегося романтического произведения «Сид» (1803).

В предисловии к «Сиду» Гердер писал, что хотел возродить чувство гордости в немецком народе, чувство уверенности в своих силах. Гердер

Volklieder.

при переводе вынужден был обратиться к Французской переработке лентиды о Сиде, напечатанной в «Bibliothèque universelle des romans» (1783). Писатель был хорошо знаком с народными испанскими песнями-романсами, что дало ему возможность воссоздать стиль подлинника. Но поэт не просто переводил, Гердер вкладывал в испанское предание идеи, близкие своей эпохе. В его поэме Сид — прежде всего борец за освобождение родины, а только потом уже военачальник. Сид горд, мужествен и человечен, ему чужды корыстные интересы, он возмущается их проявлением в других, даже в короле. «Покровитель несчастных и опора беззащитных», Сид — герой народа, выразитель его идей и тем самым воплощение гуманистических идей Гердера.

Несмотря на то, что эстетика Гердера предопределила во многом романтическую эстетику, он же стал одним из первых критиков реакционных тенденций в романтизме. В «Письмах для поощрения гуманности», «Каллигоне» Гердер резко критикует средневековое искусство и попытки перенести его на почву немецкой литературы. Обновление литературы «должно прийти откуда угодно, но не с турнирной площадки и не из искусства монастыря». «Недостойно нас, — писал Гердер в одном из вариантов книги «Идеи», — писать так, как будто мы живем в XI веке. Что означает эта лезть предкам и дворянству? Это возвышение монастырей и рыцарских обычаев, которое расцветает во множестве драм, романов и романсов? Как будто мы от подобных вещей еще ожидаем оздоровления мира»¹⁸. Гердер вошел в историю немецкой литературы блестящими переводами народной поэзии и собственными художественными произведениями, хотя его творчество и не играло такой роли в истории немецкой литературы, как его знаменитые теоретические работы. Порой кажется, будто Гердер стремился проверить свои теории на собственном творчестве. В этом смысле часть его поэтического наследия может быть понята как своеобразная иллюстрация к эстетическим, историческим и философским работам.

В ранний период Гердер увлекается творчеством Клопштока, Лессинга, Герстенберга, пишет в духе античной поэзии. В довольно тяжеловесных

— Sind Weikchen in des Jahres Jugend, sind
Erstlinge der Natur, früh und nicht bourend,
Sich, aber bald dahin: der Duft, die Stärke
Von wenigen Minuten —

Shakespeare's Hamlet.

Erster Theil.

Leipzig,
in der Wegmannschen Buchhandlung
1778

Титульный лист первого издания «Народных песен».
Лейпциг, 1778

¹⁸ J. G. Herdr. Sämtliche Werke, Bd. 18. Herausgegeben von B. Suphan, S. 515.

одах он прославляет своих учителей, Канта и Гамана, сочиняет падегирики философским учениям различных школ, радостные гимны знанию, открывающему перед человечеством бесконечный «путь правды» («Der Weg der Wahrheit»). В выборе тем явственно сказывается просветительская идеология писателя, стремящегося поэтически пересказать важные эпизоды истории. Гимны государственному устройству древней Греции перемежаются антифеодальными и антивоенными стихотворениями («Тимон Второй», «Дух захватничества»).

С увлечением занимаясь переводами, Гердер считает обязанностью переводчика передать «дух» поэзии других народов, национальный колорит, настроение, все разнообразие чувств в их языковом и метрическом выражении. Гердер понимает перевод как свободное подражание, считает допустимым отступление от буквы подлинника для сохранения поэтического своеобразия целого. Переводя античных авторов, он заменял метрические размеры (например, гекзаметр) размерами, более свойственными складу немецкого языка (ямбами или свободными размерами народной поэзии). Термин «подражание» на рубеже XVIII—XIX вв. включал в себя понятие свободы художника-переводчика (ср., например, «Подражания Корану» у Пушкина). Допускалась даже замена образов античной мифологии мифологическими образами северных народов, которые, по мнению Гердера, более близки немцам. Наконец, Гердер считал возможным использование сюжетов и форм поэзии других народов для наполнения их немецким содержанием. Таковы «Старые басни с новым применением» («Alte Fabeln mit neuer Anwendung») и интерпретация латинских стихов немецкого поэта XVII в. Якоба Бальде, включенных в сборник «Терпсихора» (1795—1796). Показательно в этом отношении проницательное «подражание» стихотворению Бальде «Поэт, ставший кротким» («Der mildgewordene Dichter»).

В последние годы в «Разрозненных листках» и «Адрастее», «Легендах» и «Парамифиях» Гердер в соответствии со своими теориями передает библейские сказания и греческие мифы, вкладывая в них морально-назидательный, чаще, сатирический смысл. В это время Гердер создает главным образом политические сатиры. Замечательным образцом антифеодальной поэзии Гердера явилось стихотворение «Послание о немецкой национальной славе» («Epistel über den deutschen Nationalruhm»), написанное после смерти писателя. Послание обращено к молодежи Германии. Автор рассказывает будущим борцам о страшной судьбе родины и ее лучших людях, об умершем голодной смертью Кеплере, Виткельмане и др. Гердер ненавидит рабление немцев — «собачью преданность» тиранам. Стихотворение заканчивается картиной светлого будущего, которое может быть завоевано долгой и упорной борьбой. Терпение «немецких негров кончилось», восклицает поэт, «пламя борьбы разгорается».

Своеобразной страницей в творчестве Гердера являются его драматические произведения. Наиболее интересны: «Брут» (1774), «Эон и Эонида» (1801) и «Раскованный Прометей» (1802). Это — скорее психологические драматизированные повести, чем драмы в собственном смысле слова. В первой воплотилась идея штурмерства. Брут — стремительный, экспрессивный герой, борец против тиранни. Монологи Брута — страстные гимны свободе, хотя его протест имеет по-штурмерски индивидуалистический и абстрактный характер.

В «Раскованном Прометее» («Der entfesselte Prometheus») Гердер не точно следует мифу. Прометей Гердера уже — не бунтующий герой штурмеров, а ученый, философ, отдающий жизнь, все силы ума и богатство души на благо народа. «Кто может быть в наше время Прометеем?» — с гражданской болью спрашивает писатель. В этой драме Гердер полемич-

зирует с интерпретацией образа Прометея в «Люцинде» Фридриха Шлегеля. Прометей зажег огонь познания в умах и сердцах людей, дал им безграничную власть над миром. Бог Океан жалуется Прометею на людей, которые так далеко зашли в своей дерзости, что пытаются проникнуть в тайну мироздания. Прометей счастлив: посеянные плоды дали урожай; он предсказывает светлое будущее, когда человек покорит природу. Человечество в своем развитии создаст единый союз всех наций, где воцарятся «равенство и свобода».

Драма «Эон и Эонида» — аллегорическое сатирическое произведение. В центре действия старый правитель, он немощен, едва не впал в детство, но цепко держится за власть. Эон удалил даже дочь, чтобы она не могла посягнуть на его владычество. Эон — олицетворение умирающего феодального государства, гниющего и растленного. Он боится света, молодости, правды. Его двор — сборище подлецов, воров и трусов. Народ бунтует. Полиция бессильна, — нельзя же сжечь всех бунтарей на кострах. Народ надеется на дочь Эона — Эониду, в образе которой воплотились иллюзии Гердера о просвещенной монархии. Гердер изображает примирение Эона с дочерью. Подобные картины внесли фальшиво-сентиментальные ноты в драму. Однако в заключительной сцене Гердер осуществил смелое для поэзии начала XIX в. нововведение. В уста хора рабочих и работниц (*Arbeiter und Arbeiterinnen*), воспевающих радостный труд, он вкладывает прославление счастливого будущего.

Von süsßer Arbeit flicht die Zeit,
Die immerflechtende den Kranz
Dem Menschenheil¹⁹.

Отзвук Французской революции слышится в драмах Гердера не менее сильно, чем в его теоретических произведениях этих лет.

В XIX в. вокруг наследия Гердера шла борьба. Генрих Гейне в работе «К истории религии и философии в Германии» отметил знаменательную роль Гердера — теоретика литературы и переводчика народных песен в становлении национальной немецкой поэзии. Позже о Гердере, как и о его учителе и старшем соратнике, Лессинге, в буржуазном литературоведении создана легенда. В XIX в. появилась тенденция трактовать Гердера как верного служителя религии и исследователя теологических проблем. Анализ его литературоведческих работ превращался нередко в изучение отдельных вопросов, взаимоотношений писателя с его современниками. Poleмика с Кантом изображалась как личные выпады неуживчивого Гердера, таким же образом рассматривались отношения с Гете и Шиллером последних лет²⁰.

Франц Меринг в статье 1903 г. «Иоганн Готфрид Гердер» опроверг измышления буржуазного литературоведения о Гердере. Продолжая традиции Гейне, он доказывает значение Гердера для становления истории, философии и литературы XVIII и XIX вв., особенно подчеркивая, что Гердер сумел повернуть литературу лицом к народу и что он уже в конце XVIII в. стал защитником и проповедником принципа историзма.

В конце XIX — начале XX в. появляются работы, авторы которых додумались провозгласить Гердера предтечей ницшеанства. Учение Гердера о гении именуется исходным пунктом философии Ницше и основой

¹⁹ Радостным трудом плетет время быстротечное венец человеческому счастью. J. G. Herder, Werke, Bd. 2. Herausgegeben von T. Düntzer, S. 168—169.

²⁰ См. A. Böhtling, Schakespeare und unsere Klassik, Bd. 1—3. Leipzig, 1903; J. Froitzheim, Zu Strassburger Sturm und Drangperiode (1770—1776). Strassburg, 1888; P. Гайм, Гердер, его жизнь и сочинения, т. 1—2. М., 1888.

современного иррационализма. Подобная трактовка творчества великого штюрмера насаждалась фашистским псевдолитературоведением²¹. Истолкование наследия писателя в духе ницшеанства и иррационализма и в наши дни не чуждо некоторым западногерманским исследователям²². Так, в работе Г. Боора и Р. Невальда, подробно излагающей жизненный и творческий путь Гердера, писатель провозглашается основателем и «носителем иррационализма» (стр. 169).

Новое направление приобрели исследования творчества Гердера в Германской Демократической Республике. Литературоведы и критики стремятся вскрыть исторические причины, формировавшие мировоззрение писателя. Широко освещаются связи Гердера с прогрессивными движениями его времени, публикуются произведения Гердера, которые по цензурным условиям не могли быть опубликованы при жизни писателя. Однако, наряду с глубоким освещением наследия писателя в Германской Демократической Республике, иногда наблюдается упрощенное представление о Гердере как о непосредственном предшественнике марксизма, в частности в эстетике²³. Ошибочным представляется положение Генриха Бегенау о неприятии Гердером романтизма в целом, без необходимой дифференциации положительных и отрицательных сторон в немецком романтизме, без учета направления творчества писателя последних лет, во многом предварившего романтическое движение.

В России творчество Гердера стало известным при жизни писателя, им увлекались в кружке Карамзина. В 1779 г., путешествуя по Германии, Карамзин настоятельно добивается встречи в Гердером и в письмах от 20 и 21 июля 1779 г. подробно рассказывает о свидании с ним. «Приятно, милые друзья мои, видеть, наконец, того человека, который был нам прежде столько известен и дорог по своим сочинениям...»²⁴ Из писем очевидно, что Карамзин широко изучил творчество Гердера, знает даже небольшие его работы и произведения.

Исторические идеи Гердера, его гуманизм нашли глубокий отклик у Радищева. Он цитирует Гердера в «Путешествии из Петербурга в Москву» («Торжок»), ищет у него подтверждения своим мыслям²⁵. Историческими работами Гердера увлекался Гоголь.

В 1829 г. в Петербурге был издан перевод первой части «Идей» Гердера под заглавием «Мысли, относящиеся к философии истории человечества». На книгу появилось несколько анонимных рецензий в «Литературной газете» (1830, № 33), «Сыне отечества» (1830, ч. 134, № 20), «Московском телеграфе» (1829, ч. 29), но более широкого общественного резонанса книга не получила.

²¹ См. Н. М. Kindermann. Einführungen in Deutsche Literatur in Entwicklungsreihe. Stuttgart, 1935.

²² См. F. J. Schneider. Die deutsche Dichtung der Geniezeit. 1750—1800. Stuttgart, 1962; «Annalen der deutschen Literatur». Herausgegeben von H. O. Burger. Stuttgart, 1959; H. Boor und R. Newald. Geschichte der deutschen Literatur, Bd. 6. München, 1957.

²³ См. W. Döbbek. Johann Gottfried Herder. Weimar, 1950; H. Begenau. Grundzüge der Ästhetik Herders. Weimar, 1956; U. Wertheim. Zur aktiven Rolle des klassischen Dichters in Kämpfen um ihre Einheit. Berlin, 1952.

²⁴ Сочинения Карамзина, т. 1—8. М., 1803—1804, т. 2, стр. 265.

²⁵ Важно отметить, что в последние годы в западногерманской критике начали проявлять интерес к судьбам идей Гердера в России. Примером могут послужить работы К. Биттнера: K. J. G. Bittner. Herder und A. N. Radščev.— «Zeitschrift für slavische Philologie», Heidelberg, 1956, Bd. 25, Hf. 1; Herderische Gedanken in Karamins Geschichte.— «Jahrbücher für Geschichte Osteuropas». München, 1959, Bd. 7, Hf. 3, 1. Обе работы, оснащенные богатым научным аппаратом, кропотливо собранными цитатами, вырванными из контекста, носят вместе с тем явно тенденциозный характер. Автор стремится доказать комплаивность русской науки и искусства не только творчество русских писателей, но и самого Гердера.

Интерес к творчеству Гердера в России оживляется переводом книги Рудольфа Гейма «Гердер, его жизнь и сочинения» (т. 1—2., М., 1888). В печати появился ряд рецензий, из которых наибольший интерес представляет статья А. Н. Пыпина в «Вестнике Европы» (1890, № 33—4). Особое внимание русского исследователя вызывают работы Гердера о народном творчестве. «Из призывов Гердера создалась целая наука», — писал Пыпин и советовал собирать и изучать русские народные песни с такой же широтой и любовью, как это делал Гердер.

Советское литературоведение внесло значительный вклад в изучение творчества великого немецкого мыслителя. В работе В. П. Неустроева «Немецкая литература эпохи Просвещения» (М., 1959) Гердеру посвящена специальная глава, определяющая его историческую роль и место в развитии литературы немецкого Просвещения. Отдельные проблемы мировоззрения Гердера нашли отражение в работах А. В. Гулыги²⁶ и других исследователей.

В 1959 г. впервые на русском языке вышли в свет «Избранные сочинения» Гердера с вступительной статьей В. М. Жирмунского, анализирующего творчество Гердера на широком литературном фоне, что позволяет понять истоки и перспективы развития идей Гердера: взаимоотношения мировоззрения Гердера с просветительством, философией XVIII в. в целом, значение теорий Гердера для философии и литературы XIX в. Не сглаживая противоречий мировоззрения Гердера, автор выявляет его прогрессивные тенденции. «В основе этих новых идей Гердера, — подчеркивает В. М. Жирмунский, — лежит широкий третьесловный демократизм передового мыслителя периода буржуазного Просвещения, выступающего в качестве защитника и идеолога угнетенных народных масс» (стр. VIII). В центре внимания исследователя находятся историзм и народность Гердера. «По сравнению с философией буржуазного Просвещения существенно новым в историческом мировоззрении Гердера было понимание исторического и национального своеобразия времен и народов», — пишет В. М. Жирмунский. И далее: «Но особенно важное значение имела деятельность Гердера в развитии идеи народности, столь существенной для европейской демократической мысли с конца XVIII в. Критика ограниченности современной европейской цивилизации на ее новом, буржуазном этапе, подсказанная как у Руссо, широким третьесловным демократизмом, приводит Гердера к преодолению господствовавшего узкословного понимания культуры и литературы и к открытию «народной поэзии», творчества широких народных масс, в котором он увидел основу подлинно народной и тем самым подлинно национальной культуры» (стр. VII).

Творчество Гердера сохранило значение для наших дней. Гуманизм, пронизывающий его работы, ненависть к войнам и угнетению народов, подлинная любовь к своей родине, мечты о ее национальном объединении, та великая роль, которую он сыграл в становлении немецкой классической литературы, — все это возрождает к новой жизни труды ученого и писателя XVIII в.

«Он был универсалистом в лучшем смысле слова, — писал А. В. Луначарский, — и думал, что главной задачей человечества является накопление материальных и в особенности духовных сокровищ на пользу всем — общим силам»²⁷.

²⁶ А. В. Гулыга. Гердер как критик эстетической теории Канта. — «Вопросы философии», 1958, № 9, стр. 48—57; его же. Проблемы культуры в философии истории Гердера. — «Вестник истории мировой культуры», 1958, № 3, стр. 133—142.

²⁷ А. В. Луначарский. Рец. на кн.: A. Bossert. Herder, sa vie et son oeuvre. Hachette, Paris. — «Летопись», 1916, № 10, стр. 359.

ДВИЖЕНИЕ «БУРИ И НАТИСКА»

Движение «Бури и натиска» («Sturm und Drang») было ярким этапом литературы немецкого Просвещения. Это литературное движение выражало рост самосознания немецкого бюргерства, подъем тех классовых еще не оформленных и не дифференцированных сил, которые противостояли феодальной верхушке.

«Каждое из выдающихся произведений этой эпохи проникнуто духом вызова, возмущения против всего тогдашнего немецкого общества»¹, — пишет Энгельс, характеризуя немецкую литературу 70-х — начала 80-х годов XVIII в. Гете и Гердер начали, молодой Шиллер завершил этот период литературного бунтарства, в границах которого лежит десятилетие творчества штюрмеров. Писатели «Бури и натиска» были младшими современниками и во многом союзниками Лессинга, от которого они унаследовали интерес к общественной проблематике, традицию борьбы с придворно-классицистическим искусством, боевой критический дух. Вместе с тем творчество их прежде всего связано с гердеровским кругом идей, с преодолением рационализма, господствовавшего в немецкой идеологии от Томасиуса до Лессинга.

В Германии действовали и пользовались популярностью представители так называемого «кроткого Просвещения» («sanfte Aufklärung»), например, берлинский философ М. Мендельсон. Демократическая критика Лессингом существующего строя подменялась у деятелей, подобных Мендельсону, филистерской проповедью рассудочности и здравого смысла.

Как и сентименталисты Англии и Франции, штюрмеры противопоставляют рассудку чувство. Эта прокламация чувства у немецких штюрмеров соединялась с пафосом отрицания. «Против тиранов!» — призывает Фридрих Шиллер эпитафией к «Разбойникам». «Я не знаю под солнцем никого, более жалкого, чем вы, боги!» — с непоколебимой уверенностью утверждает гетевский Прометей. У штюрмеров не было определенной социально-политической программы, но каждый из них, опираясь на современный общественный опыт, на труды Руссо и Гердера, по мере сил бунтовал против тогдашнего общественного уклада как не соответствующего понятию естественной природы и враждебного естественному человеческому чувству. Ценность лучших произведений эпохи бурных стремлений в их критической направленности против деспотизма, сословных предрассудков, против низменной и жестокой морали, против подавления человека.

В драме «Гец фон Берлихинген», ставшей своего рода манифестом нового направления, двадцатитрехлетний Гете воскрешает эпоху Реформации. Для современников поэта ключ Геца «Да здравствует свобода!» звучал как призыв к борьбе за развитие личности, против княжеского абсолютизма. Бюргерская молодежь угадывала в «Вертере» эмоциональ-

¹ Ф. Энгельс. Положение в Германии. — К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 2, стр. 562.

Sturm und Drang.

Ein Schauspiel

von

Klinger.

1776.

*Титульный лист первого издания драмы Клингера
«Буря и натиск»*

ный протест, возмущение общественной руганью, пренебрежавшей счастьем человека. Друг Гете, драматург Я. М. Р. Ленц возмущен сервиллизмом бюргерской молодежи, вынужденной служить в помещичьих домах («Гофмейстер»), клеймит развращенность прусского офицерства («Солдаты»). Ф. М. Клингер героизирует в своих произведениях «сильного человека» (Kraftmensch), способного восстать против противоречащих природе законов феодального мира. Герои его драмы «Буря и натиск», давшие название всему направлению, участвуют в освободительной войне в Америке. Геттингенец А. Лейзевиц грозит немецкому князьку народной расправой. («Полуночное посещение»). Настоящей плебейской ненавистью к помещику, негодованием против войн, нищеты и бесправия крестьянства проникнуто поэтическое творчество Г. А. Бюргера и И. Г. Фосса. Политический журналист и поэт-революционер К. Д. Шубарт публикует в газете «Немецкая хроника» потрясающие данные о продаже немецкими князьями своих подданных иностранным державам в качестве солдат-наемников.

Будучи национальным в основе, движение «Бури и натиска» во многом зависело от идей и художественной практики английского и французского сентиментализма. Известное влияние на формирование учения о «гении» оказал трактат Э. Юнга «Рассуждения об оригинальном творчестве». Юнг подсказал дополнительную аргументацию в борьбе штюрмеров против нормативной эстетики. Особенно значительным было влияние Жан Жака Руссо на весь комплекс идей «Бури и натиска». Правда, в условиях отсталости Германии наибольший отклик в немецкой литературе получил культ природы и чувства, руссоистский сентиментальный аспект критики неустроенности окружающего мира, а не программа демократической республики, обоснованная в «Общественном договоре». Не воспринимая философской диалектики политических трактатов Руссо, штюрмеры приветствовали в его лице защитника всех страждущих и угнетенных.

Плодотворную почву нашла в «Буре и натиске» проповедь внецерковной паванной «естественной религии» Руссо, истоками которой являются культ природы и культ человеческого сердца. В Германии, где в XVIII столетии широко был распространен пийетизм, религиозность нередко уживалась с политическим радикализмом (Шубарт), переплеталась с попытками естественнонаучного и исторического осмысления общественных проблем (Гердер и др.). В той или иной степени черты руссоизма свойственны всем героям штюрмерской литературы — от Вертера до Фердинанда фон Вальтера, героя «Коварства и любви» Шиллера.

Предшественниками «Бури и натиска» в борьбе против рационализма и в культе чувства была группа немецких писателей, выразителей так называемой «философии чувства и веры». Они представляли консервативный вариант немецкого сентиментализма, но отдельными сторонами своего творчества подготовили деятельность штюрмеров. Наиболее значительной фигурой этого антирационалистического направления философской мысли

был И. Г. Гамаи (Johann Georg Hamann, 1730—1788), родившийся и живший долгое время в Пруссии. В своих философских и историко-литературных работах, носивших обычно характер фрагментов, Гамаи, основываясь на трактате Э. Юнга, развивал теорию «оригинального гения». Наиболее известные произведения Гамаи, в которых выдвигается принцип веры и непосредственного чувства, религиозно окрашенной интуиции в познании действительности — это фрагменты «Достопримечательные мысли Сократа» («Sokratische Denkwürdigkeiten», 1759) и «Облака» («Wolken», 1761). Художественное творчество, по Гамаи, — выражение интуитивного, непосредственного восприятия жизни. Небольшой фрагмент «Карманная эстетика» («Aesthetica in puse», 1761) начинается выразительным определением поэзии: «Поэзия — праязык человечества, так же как садоводство древнее земледелия, живопись древнее литературы, пение древнее декламации, притча — древнее силлогизма, обмен — древнее торговли».

Под известным влиянием интуитивизма Гердер глубоко заинтересовался народной поэзией, истолковывал Библию как исторический памятник и проявление народного духа. С Гамаи связан взгляд штурмеров на художника как на «оригинального гения», которому чужды всякие искусственные каноны, который интуитивно постигает окружающий мир.

Через Гердера и движение «Бури и натиска» от Гамаи протягиваются нити к эстетике раннего немецкого романтизма и далее — к Гегелю, который высоко оценивал теоретический вклад Гамаи, «северного мага», как его называли современники. «Историческое значение интуитивизма Гамаи — в перспективе развития немецкой философской мысли XVIII века заключается не в его положительном содержании, носящем отпечаток религиозных настроений немецкого pietismus, а в его критических элементах, направленных против абстрактного рационализма раннего немецкого Просвещения, в раскрытии противоречий объективной действительности и, тем самым, в подготовке диалектического метода классического немецкого идеализма», — отмечает В. М. Жирмунский².

Любопытной и во многом показательной фигурой для атмосферы, в которой проходило формирование «Бури и натиска», был И. К. Лафатер (Johann Kaspar Lavater, 1741—1801). Цюрихский пастор и литератор, приобретший в молодости популярность борьбой, которую он вел против одного знатного фогта, притеснявшего крестьян, он разъезжал по Германии с проповедями «религии сердца».

Интерес штурмеров вызвало сочинение Лафатера «Физиогномические фрагменты для поощрения человекопознания и человеколюбия» («Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe», 1775—1778), к созданию которого Лафатер привлек многочисленных сотрудников, в числе которых был и молодой Гете. В книге делалась попытка установить связь между обликом и характером, психическим складом индивида. Нет двух абсолютно похожих лиц, как нет и двух тождественно одинаковых личностей, утверждает Лафатер. Мысль Лафатера по-своему обосновывала положение о неподражаемой индивидуальности художника-творца, интерес писателей-сентименталистов к характеру как выражению индивидуального своеобразия человека. Этим объясняется известность Лафатера и его личная близость со многими молодыми писателями-штурмерами, хотя в числе поклонников Лафатера можно было встретить и шарлатанов, подобных юродствующему «чудотворцу» Кауфману, которым некоторое время увлекались Шубарт и Мюллер-живописец.

² В. М. Жирмунский. Жизнь и творчество Гердера. Вступительная статья к кн.: И. Г. Гердер. Избранные сочинения. М.—Л., 1959, стр. XIII.

«Физиогномические фрагменты» Лафатера лишены собственно научного интереса. Написанные в повышенно-экспрессивной манере, они любопытны как одно из крайних выражений культа индивидуальности, «оригинальной личности».

Религиозная экзальтация и мистицизм «Физиогномических фрагментов» вызвали критику Лессинга и некоторых штюрмеров (Клингер). Этот мистицизм и сентиментальное фразерство высмеивал сатирик и публицист, «немецкий Свифт» Г. К. Лихтенберг, в частности, в произведении «О физиогномике против физиогномистов» (см. гл. XIX).

Философия «чувства и веры» нашла выражение в творчестве Ф. Г. Якоби (Friedrich Heinrich Jacobi, 1743—1819), друга Виланда и Гете, корреспондента Лессинга, с которым Якоби спорил по основным вопросам гносеологии. Усадьба Якоби под Дюссельдорфом в течение ряда лет играла роль значительного литературного центра движения «Бури и натиска». Якоби в своей критике рационализма стоял на позициях религиозной мистики, утверждая, что только «чувство и вера» способны дать «непосредственное знание» о реальном мире. Кроме теоретических работ, Якоби писал философские романы: «Письма Эдуарда Альвиля» («Eduard Allwills Briefsammlung», 1776) и «Вольдемар» («Woldemar», 1779). В этих романах Якоби создавал образ современника, молодого штюрмера, чуждого каких-либо законов и правил и подчиняющегося велениям сердца и интуиции. Прототипом героя первого романа, по-видимому, послужил молодой Гете.

Сторонником философии «чувства и веры» являлся друг юности Гете И. Г. Юнг-Штиллинг (Johann Heinrich Jung-Stilling, 1740—1817), познакомившийся с ним в Страсбургском университете. По совету и настоянию Гете, Юнг-Штиллинг написал свое первое произведение — автобиографическую повесть «Юность Генриха Штиллинга» («Heinrich Stillings Jugend», 1777). Юность Штиллинга была длинной цепью испытаний. Родившись в семье крестьянина, он зарабатывал свой хлеб как угольщик, портной-подмастерье, деревенский учитель. Тяжелым трудом Генрих Штиллинг добился возможности изучать медицину в Страсбургском университете. В 1778 г. писатель выпустил в свет повести «Юношеские годы Генриха Штиллинга» («H. Stillings Junglingsjahre»), «Странствия Генриха Штиллинга» (H. Stillings Wanderschaft). Он продолжал свое жизнеописание вплоть до старости («Старость Штиллинга» опубликована посмертно в 1817 г.).

Наибольший интерес представляют две первые части повести, первоначально не предназначавшиеся для печати. Внимание читателей привлекали безыскусственность описания, национальная самобытность и патриархальная простота изображенного быта. Жизнеописание было проникнуто духом примирения, религиозными настроениями, а деревенская жизнь представлена как идиллия. Религиозные настроения Штиллинга определили направление его дальнейших интересов. Он приобрел известность как мистик-пнестист, толкователь Апокалипсиса, автор религиозных трактатов, популярных в Европе в эпоху Реставрации.

Значительное художественное воздействие на поколение штюрмеров оказал Клопшток. Штюрмеры подхватывают у Клопштока энтузиастический культ древнегерманской старины — прославление древних германцев как свободного племени, якобы не знавшего гнета деспотизма. Поэтам «Бури и натиска» близок сентиментальный пафос «Мессиады» и одической поэзии Клопштока; не случайно именно оду Клопштока вспоминают Вертер и Лотта во время одного из первых свиданий (см. гл. IX). В многочисленных одах и песнях о «ненависти к тиранам» варьируется клятва Клопштока «никогда не осквернять музу придворной лестию».

Увлечение Клопштоком характерно для всего направления «Бури и натиска» (следы его очевидны и в юношеской лирике Шиллера), но осо-

бенно оно проявлялось в творчестве геттингенского кружка поэтов — «Союза роции» (Hainbund). Огромный успех у штюрмеров имели драматические поэмы Клопштока (бардита). Фраза из драмы «Битва Германа»: «Кровь тиранов — за святую свободу!» — становится в некотором роде лозунгом молодого поколения.

Из писателей, предшественников движения «Бури и натиска», следует назвать Г. В. Герстенберга (Heinrich Wilhelm Gerstenberg, 1737—1823). Его «Письма о литературных достопримечательностях» (Шлезвиг, 1776), написанные как продолжение «Литературных писем» Лессинга и появившиеся за год до «Фрагментов» Гердера, познакомили немецкую публику с «Эддой» и поэзией скальдов. Кроме отдельных переводов старинных датских народных баллад, известно также его оригинальное произведение «Поэма скальда» (1767), повлиявшее на бардиту Клопштока.

В «Опыте о Шекспире», включенном в его «Письма», Герстенберг отрицательно оценил переводы Виланда. Он употребил по отношению к Шекспиру термин «гений», подхваченный штюрмерами. Он утверждал: Шекспир — гений, не подчиняющийся никаким правилам, и поэтому его драму нельзя сравнивать с драмой древних. Вся немецкая литература, за исключением Клопштока, была, по словам Герстенберга, продукцией «хитроумцев» (witzige Geister), холодной игрой ума. Подлинная поэзия предполагает гений, оригинальность, непосредственное чувство. Герстенбергом, наряду с Гаманом, были сформулированы требования, вскоре развитые и дополненные Гердером и ставшие основой штюрмерской эстетики.

Значительное влияние на драматургию «Бури и натиска» оказала трагедия Герстенберга «Уголино» (1768), которую он написал в подражание Шекспиру. В основе сюжета — эпизод из Дантова «Ада» — голодная смерть пизанского графа Уголино дельла Герардески, заключенного в башню вместе с тремя сыновьями. Свободолюбец Герардеска восстал против пизанского тирана. Но враг подсказал ему коварную мысль: самому претендовать на корону Пизы; он «отважился на роковой шаг, который никогда не простит себе, и стал навеки несчастлив...» Показательна эта предыстория трагедии — конфликт тираноборческих и честолюбивых устремлений в душе героя, развитый в штюрмерской драматургии («Заговор Фисеско» Шиллера). «Уголино» — первая немецкая драма, посвященная изображению «сильного человека» в момент напряжения духовных сил. Образ Герардески открывает галерею «бурных гениев», которые стали основными героями литературы «Бури и натиска». В этом образе отчетливей, чем в декларациях штюрмеров, проявляют себя характерные особенности нового литературного направления, прежде всего — индивидуализм.

Самым выдающимся мыслителем, непосредственно стоявшим у истоков движения «Бури и натиска», безусловно был Иоганн Готфрид Гердер (см. гл. XI).

Гердер выступил с развернутой философской и эстетической программой, направленной против рационализма ранних просветителей и Лессинга. Прославление природы и чувства (в духе Руссо) сочетается у Гердера с настойчивыми попытками исторически осмыслить основные этапы мировой цивилизации и показать современникам мысль о создании национально-самобытной культуры. В поисках национальной самобытности Гердер привлекает внимание общественности к сокровищам фольклора и к памятникам германской старины; идею оригинального творчества он иллюстрирует примером Шекспира, как бы призывая осуществить на немецкой почве то, что английский драматург свершил для своего народа.

На творческой биографии величайшего штюрмера — Гете — раскрывается решающая роль Гердера в формировании движения «Бури и на-

тиска». Именно Гердер вдохновляет молодого поэта, помогает ему обрести свое место в немецкой литературе, зажигает его своими идеями, пробуждая интерес к народной песне, к национальному зодчеству, учит его воспринимать исторически и Библию, и Гомера, и Шекспира.

В известной мере парадоксально, что возникший в отсталых исторических условиях немецкий сентиментализм — движение «Бури и натиска» — приобрел боевой, бунтарский характер; но показательно, что этот бунт носит индивидуалистический характер. Индивидуализм «Бури и натиска», был, с одной стороны, порождением XVIII в. и вместе с тем явлением, характерным именно для Германии, где разложение феодальных связей происходило при слабости и несамостоятельности третьего сословия и где протест против феодального угнетения осуществлялся в форме индивидуалистического бунта.

Любимый герой «Бури и натиска» — яркая индивидуальность, «гений», «сильный человек» (*Kraftmensch, Kraftgenie*), которому свойственны мятежные устремления, стихийные страсти, ярко эмоциональное восприятие жизненных явлений. Титан-богоборец Прометей и стремящийся проникнуть в тайны мироздания чернокнижник Фауст — идеальные воплощения подобного героя. Но часто в произведениях штюрмеров критика социально-политических отношений раскрывается в конфликте выдающейся личности и косной среды, в форме семейного конфликта. Герой нередко наделен чертами демонизма, окружен ореолом исключительности и тайны. Вместе с тем, мы видим его и в бытовой обстановке, в обличье «чувствительного» молодого человека — чиновника, домашнего учителя, знакомимся с трагизмом его переживаний.

Как ни разнообразны индивидуально-психологические характеристики героев «Бури и натиска», всем им более или менее свойственны не только культ чувства и культ природы, но и жажда деятельности. В философии и эстетике «Бури и натиска» культ действия, активности, хотя бы в теории, имеет большое значение, но отсутствие широкого демократического движения в Германии определяло бесперспективность этого «действия», и потому нередко попытки найти применение своим силам в обществе имели трагический исход. В творчестве штюрмеров, в их переписке одной из ведущих тем являются муки вынужденного бездействия. Письма Клингера, относящиеся к периоду «Бури и натиска», полны туманного, неопределенного стремления к активности. «Брат мой, человеку надлежит создавать и разрушать, — жалуется он Шлейермахеру, — и кто не может найти удовлетворение своим чувствам ни в том, ни в другом, тот живет, как я»³. Ленц сокрушается по поводу того, что теперешних героев нельзя назвать героями. «Мопенники и ни одного героя! Что вы сделали, за что вас называют героями? — восклицает он в своем сочинении «О Геце фон Берлингене». — Посмотрите, вот он, настоящий человек всегда деятельный, всегда чем-то занятый, творящий благо, как солнце или спокойное пламя; и жизнь свою кончает он, как заходящее солнце»⁴. Ленц прямо высказывает свои чаяния: «Действие и только действие — душа мироздания. Не наслаждение, не сентиментальничанье, не острословие. Только в действительности уподобляемся мы творцу, который, непрерывно действуя, в действительности воссоздает себя!»⁵

Стремление (*Streben*) — было любимым словом молодых «гениев». «Высшее счастье, — писал много лет спустя Гете, — заключается в стремле-

³ Цит. по кн.: M. Rieger. Klinger in der Sturm und Drangperiode. Darmstadt, 1880, S. 409.

⁴ «Irrationalismus». Reclam's Reihen, Bd. VI, S. 267—68.

⁵ Там же, стр. 269.

нии и... истинное стремление всегда направлено к недостижимому»⁶. А могли штюрмер удовлетвориться тем, что предлагала ему немецкая действительность? «Разве я теперь не деятельен? — писал Вертер. — И в сущности не все ли равно, считаю ли я горох или чечевицу». Горькая ирония Вертера переключается с тирадой Ардингелло, героя одноименного романа Гейнзе: «Но куда же я денусь в вашей теперешней Италии? (Германии). Она не дает выхода, не дает простора для здоровой деятельности ни голове, ни рукам. Энергия и талант всюду томятся, как в темнице, не зная, к чему применить свои силы». Вильд, герой драмы Клингера «Буря и натиск», повествуя о своих метаниях по свету, говорит: «Был везде. Был пощенщиком, чтобы быть чем-нибудь. Жил в Альпах, пас коз, овеваемый холодными ветрами и сжигаемый внутренним огнем неудовлетворенности» (д. I, сц. 1).

В наиболее смелых произведениях литературы «Бури и натиска» тоска героя по деятельности не отделима от критики социальных условий Германии. Один из персонажей драмы Шиллера «Разбойники» так перечисляет незавидные возможности, которые предоставляет общество молодому поколению: «Выбора? У вас нет выбора? А не хотите ли сидеть в долговой яме и забавлять друг дружку веселыми анекдотами покуда не протрубят к страшному суду? А не то можете потеть с мотыгой и заступом в руках из-за куска черствого хлеба!.. Можно также обелчаться в серое сукно... а там, повинувшись самодуру-капралу, пройти все муки чистилища или в такт барабану прогуляться под свист шпицрутенов!.. А вы говорите, выбора нет! Да выбирайте любое!» (д. II, сц. 2).

Неотъемлемый элемент идеологии «Бури и натиска» и характерная черта многих героев штюрмеров — культ чувства. Большой интерес представляют в этой связи письма Ленца о Вертере (см. гл. XIV), адресованные к воображаемому оппоненту-рационалисту, благомыслящему стороннику Николаю («Briefe über Moralität der Leiden des jungen Werthers»). Они проникнуты энтузиазмом сентименталиста, защитника культа страсти. «Гордиться своим сердцем — более высокая добродетель, чем нищенское смирение и искусно сделанная скромность», — пишет Ленц, вероятно, намекая прежде всего на «здравомыслие» берлинских просветителей. Письма заканчиваются восторженным обращением к «благородному, святому Вертеру». — «Быть Вертером — это не пустяк! Вертер должен был многое совершить и многое перестрадать, прежде чем он мог назваться Вертером».

Взгляд на страсть как на жизнедеятельную основу в человеке приво-дил штюрмеров к пониманию творчества как «живописи страсти».

Руссоистско-гердеровский культ природы (Naturkultus) также был особенностью штюрмерского мировоззрения. Одно из основных требований штюрмеров — оставаться верным природе, не искажать ее. В «Страданиях молодого Вертера» Гете выразил мысль о соотношении природы и искусства: «Лишь она одна (природа) бесконечно богата, лишь она одна создает великого художника... Всякая теория убивает ощущение природы и способность художливо изображать ее!» (письмо от 26 мая).

Природа осмыслялась штюрмерами, вслед за Руссо, как начало, противопоставляемое обществу, цивилизации, она приобретает значение иного бытия, противопоставляемого миру неравенства. Культ природы в литературе «Бури и натиска» окрашен в пантеистические тона. Восставшая против законов цивилизации человеческая личность олицетворяет естественную добродетель, начала самой природы. Таков Гец в сцене смерти, таков и

⁶ В. Гете. Поэзия и правда. — Собрание сочинений в 13 томах, т. X, М., 1937, стр. 105.

Гвельфо, герой драмы Клингера «Близнецы». У Клингера природа — изначальный хаос, соединиться с которым стремится дух бунтующего. Она покровительствует совершающему свое «великое деяние» герою. Бурная, мрачная, полная зловещих примет и предсказаний, она как бы в колоссальных масштабах повторяет состояние человека, раздираемого страстями, но она и «благодетельная мать», «покровительница».

В искусстве, так же как и в философии, «бурные гении» выступают против воспринятых просветителями рационалистических принципов классицизма, против всяких норм и установлений, связывающих творчество свободного гения. Штюрмеры утверждали, что искусство — это прежде всего сфера выражения оригинальной, неподражаемой индивидуальности художника. Радикальность таких выступлений «бурных гениев» была определена формой немецкого рационализма XVIII в., с которым вынуждены были бороться Кант, Гердер и Гете, позже Форстер, Жан-Поль и романтики. Ученики Христиана Вольфа, в особенности берлинские просветители Николай и Моисей Мендельсон, в согласии с официозной наукой, довели до крайности притязания рассудка на сферу искусства. Эти плоские рационалистические теории в последней трети XVIII в. стали вызывать решительное сопротивление.

В учении о гении штюрмеры теоретически оформили свои мятежные настроения. Воплощением такого гения-творца для молодого Гете стал Прометей. Миф о дерзком богоборце, о гордой воле титана был воспринят этического и эстетического идеала периода бурных стремлений. Образ Прометей-деятели был осмыслен Гете как образ «гения», творящего в искусстве, образ бунтаря.

Свобода творчества, прокламируемая всеми писателями «Бури и натиска», отказ от нормативности сочетается с признанием некоторых авторитетов: Гомера, Руссо, Клопштока, Лессинга, Гольдсмита и, прежде всего, Шекспира. Вслед за Гердером и предворя романтиков, писатели «Бури и натиска» усматривали в Шекспире живой пример подлинной свободы творчества. Гете видел в Шекспире недостижимый образец поэта, который говорит языком самой природы.

Иное родство связывало штюрмеров с Лессингом. Хотя они не принимали его рационализма, но без Лессинга, без освободительной тенденции «Лаокоона» в эстетике, без последовательной борьбы против классицизма в «Гамбургской драматургии», без яркого социального и политического протеста в «Эмилии Галотти» трудно представить возникновение «Бури и натиска». «Надо превратиться в юношу, — писал Гете в «Поэзии и правде», чтобы повять, какое потрясающее впечатление произвел на нас Лессинг своим «Лаокооном», переселив наш ум из области печальных и туманных созерцаний в светлый и свободный мир мысли»⁷. Штюрмеры почувствовали в борьбе Лессинга с придворно-классицистическим искусством не только литературную полемику, но и антифеодальный призыв. Но, конечно, в решении эстетических проблем штюрмеры расходились с Лессингом, а он в свою очередь критиковал их за индивидуализм и рационализм.

Появление «бурных гениев», их литературные манифесты, их концепция непосредственности художественного творчества были встречены Лессингом неодобрительно. В 96-м письме «Гамбургской драматургии» Лессинг писал: «У нас теперь, слава богу, есть школа критиков, самая лучшая критика которых состоит в том, что они подрывают доверие ко всякой критике вообще. „Гений! Гений!“ — кричат они. „Гений — выше

⁷ Там же, стр. 269—270.

всяких правил! То, что делает гений, то и является правилом!" — Так льстят они гениям, вероятно, для того, чтобы самим прослыть гениями, причем слишком уж обнаруживается, что сами они не чувствуют в себе и искры гениальности, когда в то же время прибавляют, что „правила подавляют гений“. Как будто что бы то ни было в мире может подавить гений!»⁸.

Штюрмеры действительно упустили из виду как в эстетической теории, так и в творческой практике момент самодисциплины, подчинения целому, соблюдения меры, зато Гердер, а за ним и другие штюрмеры делали шаг вперед по сравнению с Лессингом и просветителями-рационалистами в историческом подходе к искусству. Гердер, вступив в знаменитый спор о Лаокооне, критиковал крайности в увлечении Винкельмана и Лессинга античностью и определил своим выстулением позицию «Бури и натиска». Винкельман, по его мнению, влюбился в изобразительные искусства греков, представив себе Грецию единственным центром истории, подходя к оценке искусства других древних народов с греческим масштабом. Гердер не соглашается также с утверждением Лессинга, что только грек мог в идеальной мере соединить мужество с чувствительностью и полагает, что это качество свойственно всем народам на определенном этапе их развития. Гердер, а за ним молодой Гете («О немецком зодчестве»), Ленц («Замечания о театре»), молодой Шиллер («О современном немецком театре», «Театр как учреждение нравственное») и другие штюрмеры обосновывают принцип национального своеобразия искусства.

Понятие народности, выдвинутое в эти годы Гердером под воздействием английской поэзии, явилось выдающимся вкладом в развитие мировой эстетической мысли. Впервые с такой силой убеждения было заявлено, что народ — источник культуры, что и гомеровский эпос, и трагедия Шекспира, и бесхитростная песня пастуха родились на народной почве, отражая чаяния своего народа.

Раньше просветители и Лессинг не проявляли интереса к устному народному творчеству. Выдвигая в качестве основного критерия разум, видя в литературе прежде всего оружие борьбы против феодального неразумия, они рассматривали фольклор как примитивную форму художественного творчества, ибо, по их мнению, он не мог надежно служить целям просвещения общества. Гердер заново открывает сокровища народной песни, увлекает ими Гете, Бюргера, романтиков.

Если в английском предромантизме обращение к национальной старине и фольклору (Перси, Макферсон) бывало связанным с сомнением в просветительском оптимизме, то немецкие штюрмеры в целом остаются на просветительских позициях, и печально-меланхолические ноты, нередко звучащие в их творчестве, не являются у них определяющими.

Протест штюрмеров против рационалистической строгости художественных форм находит выражение в двух тенденциях стиля. Книжный язык сближается в какой-то мере с разговорной речью, третьесловные темы и сюжеты ведут к известной демократизации языка, допускается крестьянское просторечие и диалектная лексика. В драмах молодых Гете, Шиллера, Ленца проявляется стремление к речевой характеристике персонажей. Но одновременно культ страсти и гения порождает возвышенную патетическую интонацию.

Поэтому, наряду с некоторой натуралистичностью стиля и демократизацией языка, штюрмерской литературе свойствен выпяченный пафос, особая, порою натянутая, экспрессивность, напряженность и эмоциональность синтаксиса.

⁸ Г. Э. Лессинг. Гамбургская драматургия. М.—Л., «Academia», 1936, стр. 346.

Литературные силы «бурных гениев», в основном, сосредоточивались в двух кружках, возникших независимо друг от друга.

Во Франкфурте и Страсбурге 1771—1773 гг. вокруг Гердера и молодого Гете группируются драматурги Клиггер, Ленц, Вагнер, Мюллер и прозаик Гейнзе, получившие позднее название «рейнские гении».

Примерно в то же время, в 1772 г., в Геттингене возникают «Союз рощи», кружок лирических поэтов, поклонников Клопштока. Близко к геттингенцам стоял Г. А. Бюргер. Центром наиболее радикальных выступлений «бурных гениев» оказалась Швабия: здесь, в Людвигсбурге и Ульме Шубарт выпускал свою газету «Немецкая хроника», а в Вюртемберге были написаны «Разбойники» Шиллера.

ГЕТЕ ПЕРИОДА «БУРИ И НАТИСКА»

Великий поэт и мыслитель, Иоганн Вольфганг Гете знаменует своим творчеством новый, высший этап в развитии немецкой литературы XVIII в. В творчестве Гете наиболее полно и многообразно отразились сложные процессы, происходившие в социальной жизни не только Германии, но и всей Европы в переходный период от феодальной формации к капиталистической.

«За год до рождения Гете во Франции появился „Дух законов“ Монтескье, катехизис буржуазной революции. Спустя шестнадцать лет после смерти Гете в Германии появился „Коммунистический манифест“, программа социалистической революции. Так, подобно огромному плодородному дереву Гете возвышается на рубеже двух эпох: своими корнями оно уходит еще в семнадцатый век, а вершину уже протягивает к двадцатому»¹.

Творчество Гете охватывает большой отрезок времени с конца 60-х годов XVIII в. до начала 30-х годов XIX в. Его детские впечатления связаны с средневековым укладом старинного «вольного города» Франкфурта-на-Майне, с событиями Семилетней войны, коронацией одного из последних императоров так называемой «священной Римской империи германской нации». Он был современником освободительной войны в Северной Америке и Великой французской революции. На его глазах революционные войска нанесли в битве при Вальми сокрушительный удар кадровым армиям феодальной коалиции, и он проникательно отметил, что «с этого места и с этого дня начинается новая эпоха всемирной истории». В качестве первого министра Веймарского герцогства ему довелось заниматься делами одного из карликовых немецких государств, а спустя несколько лет увидеть как разваливалась «Священная империя» под ударами наполеоновских войск, а позднее — крушение Наполеона и восстановление прежних феодальных тронов. В последние годы его жизни уже явственно вырисовываются черты нового, буржуазного уклада в Западной Европе: растет применение паровых машин, в Англии прокладываются железные дороги, во Франции Июльская революция приносит окончательную победу буржуазному классу.

Бурная эпоха, в которую живет Гете, находит отражение в сложных идеологических процессах. Мировоззрение Гете развивается в борьбе против остатков средневековой схоластики. Поэт и мыслитель, он стремится к всеобъемлющему охвату действительности; занятия естественными науками помогают Гете утвердиться на стихийно-материалистических позициях и преодолеть абстрактность спинозистского пантеизма, к которому он

¹ Otto Grote wohl. Im Kampf um die einige Deutsche Demokratische Republik, Bd. I. Berlin, 1954, S. 398.

тыготел. Как естествоиспытатель Гете становится предшественником Дарвина, создателя эволюционной теории.

В своем эстетическом развитии Гете проходит краткий период ученичества, чтобы затем выступить против ограниченности рационализма под знаменем «Бури и натиска», а позднее против односторонности штюрмерского эмоционально-сентиментального восприятия жизни. Так называемый веймарский классицизм зрелого Гете был порожден поисками целостного отражения действительности. Вивкельмановская идея античной гармонии здесь противоречиво сочеталась с постоянным стремлением к воспроизведению жизненной правды, и в лучших произведениях Гете-реалист победно торжествовал над узкими нормами классицизма. При этом реализм Гете непрерывно развивался. Художественный метод Гете, в основе своей просветительский, обнаруживал некоторые черты, характерные для литературы нового XIX века.

Отразив в своем творчестве грандиозный переворот в сознании людей на рубеже двух веков, Гете вместе с тем испытал гнетущее воздействие убогих политических и социальных условий в отсталой феодально-раздробленной стране. В этом — источник глубокой противоречивости его мировоззрения и творчества, отмеченной Энгельсом: «...в нем постоянно происходит борьба между гениальным поэтом, которому убожество окружающей среды внушало отвращение, и осмыслительным сыном франкфуртского патриция, distinguished веймарским тайным советником, который видит себя вынужденным заключить с этим убожеством перемирие и приспособливаться к нему. Так, Гете то колоссально велик, то мелок; то это непокорный, насмешливый, презирающий мир гений, то осторожный, всем довольный, узкий филистер»².

Большой творческий путь Гете делится на два основных периода: до 1775 г. и с момента переезда в Веймар до конца жизни. Они рассматриваются в двух главах (см. гл. XXIV «Творчество Гете веймарского периода»).

Иоганн Вольфганг Гете (Johann Wolfgang Goethe, 28 августа 1749 г. — 22 марта 1832 г.) родился во Франкфурте-на-Майне в семье зажиточного бюргера имперского советника Иоганна Каспара Гете. Детские годы он провел в доме отца, где вместе с сестрой Корнелией получил многостороннее домашнее образование, план которого был разработан отцом Гете и включал, наряду с изучением истории, литературы, иностранных языков, естественные науки, а также музыку, живопись и даже физические упражнения. Домашнее образование, полученное Гете, выгодно отличалось от традиционного в то время школьного образования, сосредоточенного на изучении латинского языка и древней истории. Обладая выдающимися способностями, Гете с ранних лет проявлял любознательность и упорство. Он овладевал знаниями в различных областях жизни, искусства, науки, постоянно совершенствуя их, преодолевая отдельные слабости и мелкие заблуждения настойчивостью и силой воли.

В 1765—1768 гг. Гете учился в Лейпцигском университете. Здесь он слушал лекции по юридическим наукам. Отсюда он вынес первые впечатления о мертвой, оторванной от жизни, схоластической науке, позднее осужденной им в «Фаусте». В Лейпциге Гете встретился с поэтом Геллертом, который в это время был одним из университетских профессоров, и посетил Готшета. С Лейпцигом связаны первые литературные произведения молодого Гете: пьесы «Капризы влюбленного» («Die Laune des Verliebten», 1768) и «Совитовники» («Die Mitschuldigen», первый вариант — 1768) и лирические стихотворения, написанные в духе анакреонтической поэзии этого времени.

² Ф. Энгельс. Карл Грюн. «О Гете с человеческой точки зрения». — К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 4, 1955, стр. 233.

9 августа 1768 г. Гете, заболев, вернулся во Франкфурт; в апреле 1770 г. он возобновил занятия в университете Страсбурга. Здесь Гете встретился с И. Г. Гердером, который оказал огромное влияние на все его духовное развитие. В Страсбурге Гете становится активным участником движения «Бури и натиска». Здесь возникают его лучшие лирические стихотворения и замыслы многих драматических произведений («Прометей», «Магомет» и др.). Первая крупная законченная драма этого периода — «Гец фон Берлихинген с железной рукой» («Götz von Berlichingen mit eiserner Hand», 1771—1773).

В 1772 г. Гете — практикант имперской судебной палаты в Вейдларе. Примерно в это время (1772—1773) он впервые обращается к сюжету «Фауста». Возникает первый вариант (так называемый «Прафауст», «Urfaust»). Широкою известность принес поэту его роман «Страдания молодого Вертера» («Die Leiden des jungen Werthers», 1774).

В мае 1775 г. Гете предпринимает поездку в Швейцарию, а 7 ноября 1775 г. прибывает в Веймар по приглашению герцога Карла Августа, незадолго до этого вступившего на престол.

Если не считать ранних поэтических опытов, относящихся к годам пребывания Гете в доме родителей, то первые художественные произведения молодого поэта связаны с лейпцигским периодом. Поэтическое творчество этих лет (1767—1769) во многом еще примыкает к традиции рококо и вместе с тем обнаруживает значительное оригинальное дарование Гете. В стихотворениях «Брачная ночь» (1767), «К луне» (1769), «Перемена» (1768) с большим изяществом разработаны традиционные анакреонтические мотивы. Образ любимой еще лишен конкретных черт. Еще узок мир лирического героя и во многом условны его чувства, много поэты в его раздумьях о быстротечности жизни («Перемена»), но вместе с тем уже просвечивают черты светлого гетевского мироощущения. Так, в стихотворении «Спасение» за характерным для лирики рококо поэтическим сюжетом можно угадать стремление молодого поэта передать радостный порыв к жизни.

Большой интерес представляют первые драматические опыты Гете. Самая ранняя из сохранившихся пьес Гете «Капризы влюбленного» по содержанию и форме близка его лирике этих лет и тоже связана с традицией рококо.

Драма «Совиновники» — первая попытка вторжения в современность. Гете далек от подражания известным ему образцам мещанской драмы, он идет своим путем. Гете говорил, что к созданию драмы его привели наблюдения и раздумья над окружающей жизнью. Уже в эти годы он приходит к важному выводу: «Религия, обычай, закон, сословия, отношения людей, привычки — все это составляет только поверхность городской жизни» (IX, 303)³. Поэтому от авторов мещанской драмы Гете отличает отсутствие иллюзий и связанной с ними моральной проповеди. Драматург стремится обнаружить истинные побуждения людей, прикрытые внешними условностями и моральными нормами. Самое понятие добра и зла утрачивает просветительскую прямолинейность. Гете показывает относительность этих понятий и зыбкость граней между ними.

Действие происходит в небольшой гостинице. Зять хозяина Зеллер совершает ночью кражу в комнате остановившегося в гостинице Альцеста. Но в ту же ночь в комнату Альцеста является сам хозяин, привлеченный любопытством, и его дочь (жена Зеллера) Софья, которую Альцест некогда любил. Складывается комическая ситуация: когда кража обнаруживается,

³ Здесь и далее все ссылки даются на изд. И. В. Геге. Собрание сочинений в 13 томах. М., 1932—1949.

отец и дочь подозревают друг друга, а когда выясняется и устанавливается вина Зеллера, то у него возникает подозрение по поводу поведения Софьи. Пьеса завершается применением всех действующих лиц. Живость действия и острота развязки делают «Совиновников» одной из самых сценичных драм Гете.

Пребывание в Страсбурге (1770—1771) знаменовало поворотный момент в творческой эволюции молодого поэта. Здесь, в городе, где перекрещивались французские и германские влияния, Гете определил свое отношение к культуре Франции и, прежде всего, к кругу идей, связанных с деятельностью ее великих просветителей.

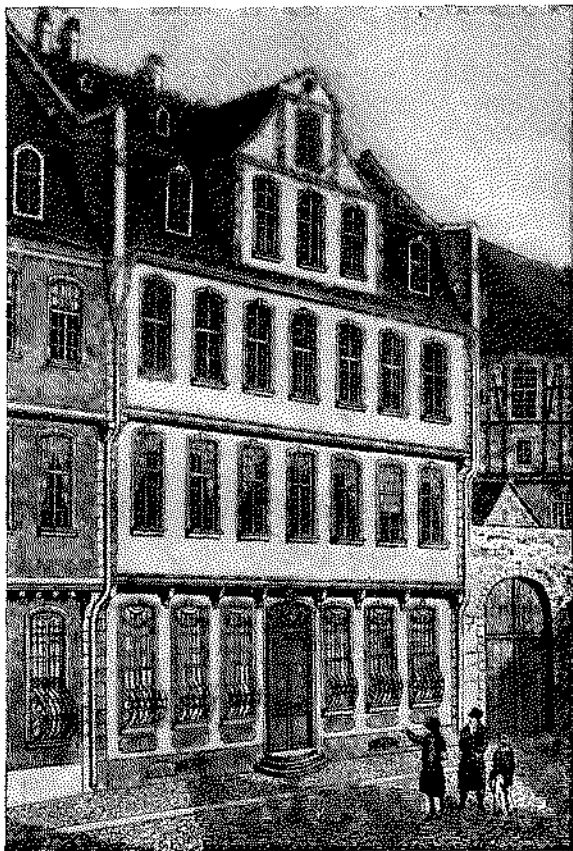
Отвергая традицию классицизма, рассматривая ее как вырождение аристократизма, Гете, вслед за Лессингом, отрицал и классицизм Вольтера. Вместе с тем для него была

неприемлема резкость критических суждений великого французского просветителя, «партийная несправедливость Вольтера и искажение им многих достойных уважения вещей» (X, 43). Довольно решительно критикует Гете философские позиции энциклопедистов, в особенности «Систему природы» Гольбаха. Она представлялась ему «мрачной, киммерийской, мертвенной» (X, 48), он видел в ней лишь «скудный атеистический полумрак».

В этом, однако, сказывалась не только робость в подходе к религиозным вопросам, обусловленная специфическими условиями немецкой действительности, но и стихийный протест Гете против метафизики. У Гете вызывает возражение не столько самое философское понятие материи, сколько то, что это понятие у Гольбаха не охватывает богатства и многообразия природы: «...мы могли бы удовлетвориться, если бы автор действительно построил перед нашими глазами мир из своей движущейся материи. Но он, по-видимому, знал о природе столь же мало, как и мы» (X, 49).

Высокое признание у Гете получили эстетическая теория и художественное творчество Дидро и Руссо. Общее, что видит Гете у этих двух мыслителей, связано, в конечном счете, с задачей сближения искусства и жизни. «И здесь они направляли нас, заставляли нас держаться ближе к природе» (X, 46).

Вопрос о французских влияниях Гете связывает с поисками новых путей в немецкой литературе: «Мы блуждали по боковым и обходным



Дом во Франкфурте-на-Майне, в котором родился Гете

путям, и таким образом с разных сторон подготовлялась та немецкая литературная революция, свидетелями которой мы были и которой мы неудержимо содействовали, сознательно или бессознательно, охотно или неохотно», — писал Гете в автобиографии «Поэзия и правда» (X, 48).

Гений Гете формировался в непрерывных напряженных исканиях. Жадно впитывая впечатления окружающей среды, осваивая культурные ценности, которые попадали в поле его зрения, активно воспринимая эстетические идеи XVIII в., Гете не чувствовал удовлетворения. Молодой поэт был охвачен смутным, еще не определившимся и вместе с тем неодолимым стремлением к полноте жизненного восприятия и к подлинному большому искусству. В этот момент он встретился с Гердером. Смелые, оригинальные идеи Гердера, его новый всеобъемлющий взгляд на историю культуры не могли не произвести впечатления на Гете. Гердер приобщает молодого Гете к своему духовному миру, раскрывает перед ним понятие природы как огромного комплекса, охватывающего все явления жизни и включающего в себя и все многообразие мира искусства. Обаяние гердеровской системы взглядов для Гете состояло прежде всего в ее целостности.

Отрицательное отношение к академической схоластике, проявившееся еще в Лейпциге, уже давно сочеталось у Гете с критическим восприятием просветительского рационализма. Но только теперь, под влиянием Гердера, Гете переживает освобождение от всяких рационалистических догм. Ему кажется, что он вырвался, наконец, на свежий воздух.

Гердер открывает новые ценности человеческой культуры, еще не вошедшие в обиход XVIII в. Гете, остро ощущавший недостаток подлинного национального содержания в современной ему немецкой литературе, особенно активно воспринимает мысль Гердера о национальном своеобразии культуры и живо разделяет его интерес к сокровищам национальной культуры прошлого. Гете пишет для сборника Гердера статью «О немецком зодчестве» («Von Deutscher Baukunst», 1773) — восторженный гимн творцу Страсбургского собора — Эрвину из Штейнбаха. Обращение к готическому искусству полемически заострено против нормативной эстетики, абсолютизированной художественные ценности античности. Одновременно Гете говорит о своей ненависти к художникам, «мастерящим подмалеванных кукол»: «они пленили глаза наших дам театральными позами, неестественной окраской лица и пестротой одежд» (X, 93). Эти слова адресованы представителям современного Гете дворянского, в основе своей подражательного искусства рококо.

В облике собора он находит «глубокое соотношение правды и красоты», которое было явлено «сильной, суровой германской душой на тесной, мрачной арене ханжеских средних веков». Весьма примечательно, что на той же странице он выдвигает другой пример — «мужественного Альбрехта Дюрера». Этим еще больше подчеркивается, что в национальном прошлом Гете интересуется передовой ренессансная традиция.

Новым в литературе XVIII в. был интерес к устному народному творчеству, проявленный Гердером и Гете. Под влиянием Гердера Гете сам записывает фольклорные тексты и осенью 1771 г. радостно сообщает своему учителю о собранных им в Эльзасе 12 народных песнях. Примечательна также работа Гете над стихотворением «Дикая розочка», в основе которого лежит текст народной песни. Ритмы и строфика народных песен оказали существенное влияние на поэтическое творчество раннего Гете, помогли ему в поисках наиболее простых и вместе с тем выразительных средств художественного языка. Однако фольклорная традиция не определяет всего направления лирики Гете, она проявляется главным образом в его творчестве 70-х годов и заметно ослабевает в веймарский период.

Интерес к народной песне вновь проявится у Гете в XIX в. в связи с развитием романтического движения в немецкой литературе.

Гердер привлёк внимание молодого Гете к творчеству Шекспира. «Первая же страница Шекспира, которую я прочёл, покорила меня на всю жизнь, а одолев первую его вещь, я стою как слепорожденный, которому чудотворная рука вдруг даровала зрение» (X, 382).

Одна из вдохновенных статей Гете озаглавлена «Ко дню Шекспира» («Zum Shakespears Tag», 1771). Молодого поэта восхищает в Шекспире масштабность действия, мастерство воссоздания в образах мировой истории, которая «как бы по невидимой нити времени шествует перед нашими глазами» (X, 383). Вслед за Гердером он воспринимает Шекспира как воплощение самой природы. «Что может быть больше природой, чем люди Шекспира!» — восторженно восклицает Гете (X, 384). Подчеркивая титанизм героев Шекспира, Гете истолковывает их в терминологии «бурных гениев». Пример Шекспира призван обосновать художественную практику «Бури и натиска», право на создание сильных характеров, противостоящих скучному однообразию так называемого «хорошего вкуса». Пренебрежительно ссылается он при этом на традицию французского классицизма и Виланда, зараженного французскими вкусами. Шекспир, — говорит Гете, — «соревновался с Прометеем! По его примеру, черта — чертой. создавал он своих людей, но в колоссальных масштабах — потому что мы и не узнаем наших братьев, — и затем оживил их дыханием своего гения» (X, 384). В этом аспекте следует рассматривать и влияние Шекспира на Гете. Оно не ограничивается драмой «Гец фон Берлихинген» и тем более формальными моментами построения драмы. Гете видит в Шекспире то, чего в полной мере не видел в нем Гердер: прометеевское начало, активное, действительное восприятие мира в соединении с масштабностью обобщения.

Гете не мог удовлетвориться тем направлением в развитии литературы «Бури и натиска», которое было представлено бытовой драмой Ленца и Вагнера. И в лирике, и в драматургии он стремится к постановке больших вопросов общечеловеческого значения. С этим связаны его замыслы «Фауста», «Магомета», пантеистическая тема в его лирике. В этом направлении осмысливаются и античные мифологические образы («Прометей», «Ганимед», «Ямщику Кроносу» и др.).

Ярко, многогранно поэтическое творчество Гете периода «Бури и натиска». Отбросив устаревшие каноны, жадно, во всем богатстве и полнозвучии красок воспринимая окружающий мир, он стремится ответить на вопросы, которые волнуют его современников и обсуждаются в шумных спорах энергичного поколения «бурных гениев». «Как все это было ново, сколько здесь чудесной свободы, мелодичности и красочности, как под бурным порывом этих ритмов летела пудра с рационалистических париков!» — писал о ранней лирике Гете Томас Манн⁴.

Традиционные «вечные» темы любви, дружбы, радости жизни зазвучали свежо, по-новому, ибо поэт создавал не поэтические схемы и условные ситуации, а раскрывал мир живых чувств. Особенно примечателен цикл зезенгеймских песен, отразивших увлечение поэта Фридерикой Брион.

Впервые в истории немецкой лирики так глубоко, с такой эмоциональной силой раскрывается природа. Пейзаж в лирике рококо был лишен реального географического колорита. Декоративная деталь не передавала обаяния живой природы. В лирике Гете-штюрмера нашёл реалистическое воплощение немецкий национальный пейзаж. Гете не отказывается от принципа живописности в поэзии, отвергнутого Лессингом в «Лаокооне». В рецензии на идиллии Гесснера, опубликованной во «Франкфуртских ученых известиях» (1772), Гете отмечает, что красочность его пейзажа

⁴ Т. Манн. Фантазия о Гете. — Собрание сочинений, т. 10. М., 1961, стр. 423.

скорее является достоинством, чем недостатком. В упрек Гесснеру скорее можно поставить, что он положил в основу многих своих описаний не живую природу, а старинные гравюры. Гете критикует черты абстрактности в поэтическом мышлении Гесснера и одновременно выражает сожаление, что поэт не ведет читателя в мир больших идей.

Пейзажная лирика Гете бурно эмоциональна и вместе с тем пронизана большой мыслью. В стихотворении «Майская песня» (1771) передано не только весеннее ликование расцветающих лугов и лесов, но и неисчерпаемая животворящая сила природы. Органически вытекает сюда тема любви, и образ любимой девушки сливается с картиной ликующей природы. «В центре стихотворения в этом естественном облике весны оказывается именно человек, который осмысливает себя самого частью чудесного превращения природы», — справедливо отмечает известный немецкий литературовед XX в. Г. А. Корф.⁵

Динамично раскрывается ночной пейзаж в стихотворении «Свидание и разлука» (1771), лирический герой его представлен в стремительном порыве.

Луна сквозь дымку, с гребня тучи,
Смотрела грустно в вышине,
Крылатых ветров рой летучий
Свистел свирепо в уши мне.
Ночные страхи мчались с нами,
Но был я весел, бодр мой конь.
В моей душе какое пламя!
В моей крови какой огонь!

Пер. В. Морица

Лирический герой стихотворений Гете активен. Он — не праздный созерцатель, а деятельный участник полнокровной жизни. Он любит и ненавидит, радуется и страдает.

В стихотворениях зезенгеймского цикла Гете обнаруживает новые изобразительные возможности поэтического языка. Не прибегая к сложным метафорам и редкостным словам, Гете добивается исключительной выразительности, охватывая одной строкой целую картину или мысль. Г. А. Корф не без основания говорит о шекспировской хватке в изобразительном языке Гете (*den großen Griff von Shakespeares Bildersprache*)⁶.

Ритмически стихи страсбургских лет связаны с книжной поэтической традицией предшествовавших десятилетий, меньше с традицией народной песни, воспринятой под влиянием Гердера. В поисках новых форм выражения Гете обращается к свободному ритму. В известной мере он опирается здесь на опыт Клопштока, но по существу формирует новый поэтический стиль, ярче всего выражающий пафос «Бури и натиска».

В одном из писем к Гердеру (июль 1772 г.) Гете сообщает о своих усиленных занятиях литературой древних греков. От Гомера, Платона, Ксенофонта, Феокрита и Анакреонта он переходит к Пиндару. Дифирамб Пиндара становится для Гете художественным образцом. В том же письме Гете говорит: «у меня все еще в полном хаосе». Бурный взрыв таких неоформленных чувств нашел выражение в стихотворении «Песня странника в бурю» (1771—1772) — развернутом монологе, который поэт произносит во время бури. Поэтический образ здесь утрачивает конкретность. Силы природы, окружающей лирического героя, персонализированы в мифологических образах. Перед нами — «бурный гений»,

⁵ Н. А. Корф. Goethe im Bildwandel seiner Lyrik, Bd. 1. Leipzig, 1958, S. 67.

⁶ Там же, стр. 60.

раскрывающий в экстазе свое «я» и свое отношение к миру, но лишь в абстрактных формах.

Ко мне слетайтесь, музы,
Сестры граций!
Это — влага,
Это — суша,
Это — сын текучих вод и суши,
Я — над ними ступаю,
Брат богам (göttergleich).

Пер. Н. Вильмонта

В целом поэтическому гению Гете была чужда подобная хаотичность, и Гете позднее имел основание критически оценивать это стихотворение.

Острее и полнее идеи «Бури и натиска» воплощаются в других стихотворениях, написанных в той же манере свободного ритма. Вдохновенно раскрывается руссоистский идеал природы и патриархального состояния в стихотворении «Путник» (1772). Путник посещает в горах жилищку, построенную из обломков древнего храма. Семья земледельца, живущая здесь, на лоне природы, наслаждается покоем и полнотой жизни, и поэт преклоняется перед безыскусственностью и простотой естественного бытия. Стихотворение завершается кратким монологом, обращенным к природе, в котором выражена мечта о таком же мирном приюте.

О, будь моим вождем, природа,
Направь мой страннический путь!

Пер. В. Жуковского

Идея слияния с природой находит отражение во многих стихотворениях этих лет («Утренняя песня странника», «Ганимед»), в набросках драм «Магомет» и «Прометей».

Замечательным поэтическим произведением Гете-штюрмера является монолог Прометея (из незавершенной драмы), представляющий вместе с тем законченное произведение. Современники, в том числе Лессинг, воспринимали этот монолог как смелое выражение пантеизма Спинозы. Но пантеизму в известной мере противостоит богоборческая идея монолога. Титан Прометей уверен в своих силах, бросает вызов богам, презирает их бессилие и утверждает в этой борьбе свое «я». В наше время прогрессивная критика справедливо выделяет в этом монологе идею активности человеческой личности⁷. Человек не может и не должен надеяться на бога, на какую-либо помощь свыше; он должен опираться на свои собственные силы, действовать и бороться и в этой борьбе побеждать. Здесь нашла выражение боевая просветительская вера в человека, в его способности и возможности, позднее величественно раскрытая Гете в «Фаусте». Вместе с тем активность Прометея является творческой.

Здесь сижу я, людей ваю,
По своему подобию,
Ред, равный мне:
Чтобы страдать и плакать,
Наслаждаться и радоваться —
И Зевсом пренебрегать,
Как я!

Образ Прометея в этом аспекте воспринимается как образ художника, мастера, глубоко гуманистическое искусство которого воссоздает

⁷ См. Н. А. Корфф. Goethe im Bildwandel seiner Lyrik, Bd. 1, S. 148.

жизнь во всем ее величии и трагизме и одновременно пронизано духом отрицания и протеста.

Монолог Прометея и песнь Магомета связаны с замыслами драматических произведений. Однако Гете не довел до конца начатую им работу над этими сюжетами. Не были также написаны и задуманные драмы о Сократе и Цезаре. По-видимому, он почувствовал, как далеки они от восприятия немецкого читателя.

Интерес к национальному прошлому, разбуженный Гердером, проявился у Гете в пристальном внимании не только к памятникам культуры («О немецком зодчестве»), но и к событиям германской истории. В автобиографии «Поэзия и правда» (кн. XII) Гете вспоминает, что в эти годы он усиленно занимался изучением XV и XVI столетий. В частности, его заинтересовали жизнь и деяния Лютера. Перед тем как начать службу в имперском суде в Вейдларе Гете обратился к истории этого старинного учреждения, которую, в свою очередь, нельзя было рассматривать отдельно от общих вопросов политического развития Германии за последние столетия. И здесь далекое прошлое было неотделимо от настоящего. В Вейдларе Гете на каждом шагу убеждался, на каком рыхлом фундаменте покоится ветхое здание «Священной римской империи германской нации»: «постоянно проявлялись бесвязность целого и взаимное противодействие отдельных частей» (X, 98).

Занятия историей помогли Гете в его поисках темы и героя для своих произведений. Внимание поэта привлекли два национальных сюжета: история Геца фон Берлихингена и легенда о докторе Фаусте. Драма о немецком рыцаре XVI в. Геце фон Берлихингене явилась первым крупным законченным произведением Гете-штюрмера. Ранний вариант этой драмы — «История Готфрида фон Берлихингена с железной рукой» («Geschichte Gottfriedens von Berlichingen mit der eisernen Hand», 1771) отмечен рыхлостью композиции и нечеткостью художественного замысла. Гете стремился воспроизвести события в их фактической последовательности на основе имевшейся автобиографии Геца. Кроме того, в ходе работы над пьесой, как он сам признавал, его увлек образ Адельгейды и «интерес к ее судьбе взял перевес над всем прочим» (X, 131).

Драма вызвала резкий отзыв Гердера, который писал Гете, что его совершенно испортил Шекспир (имелась ввиду рыхлость композиции и пестрота фона). Гете сам хорошо видел недостатки своей драмы и вскоре создал новый вариант, опубликованный под названием «Гец фон Берлихинген с железной рукой» (1773).

Герой драмы — историческое лицо. Гец был один из мелких рыцарей, не желавший признавать власти князей, резко усилившейся в XVI в. Его борьба против возвышения князей имела феодально-анархический характер и в конечном счете велась во имя сохранения патриархальных устоев и средневековой империи. Поэтому его союз с восставшими крестьянами был временным и непрочным. К. Маркс в письме к Ф. Лассалю писал по поводу Франца фон Зикингена, занимавшего позицию, аналогичную позиции Геца, что он «восстал против существующего... как рыцарь и как представитель гибнущего класса». Переходя к Гецу, Маркс отметил: «А в этом жалком субъекте воплощена в ее адекватной форме трагическая противоположность между рыцарством, с одной стороны, и императором и князьями, — с другой, и поэтому Гете был прав, избрав его героем»⁸.

В духе исторических хроник Шекспира Гете воссоздает широкую панораму эпохи, изображая представителей разных слоев общества и смело перенося действие из замка Геца в резиденцию князя-епископа Бам-

⁸ К. Маркс и Ф. Энгельс. Избранные письма. М., 1947, стр. 114

бергского, из придорожного трактира в парк императорского дворца. Нюрнбергские купцы и имперские советники, восставшие крестьяне и придворные дамы, горожане из Гейльбронна, рыцари, солдаты, цыгане, стражники, трактирщики образуют удивительно пестрый социальный фон, на котором разыгрывается история рыцаря с железной рукой.

Но, воспроизводя эпизоды реальной истории эпохи Реформации и Крестьянской войны, Гете идеализирует героя, наделяя его высоким пониманием рыцарского долга, рисуя его исполненным благородства, презирающим хитросплетения и ложь, мужественным и самоотверженным в выполнении поставленных целей. Странствующий монах Мартин, представляющий в драме дух Реформации, знакомясь с Гецом, восторженно восклицает: «Благодарю тебя, господи, что ты сподобил меня узреть сего мужа, которого ненавидят князья и к которому прибегают все угнетенные».

Идеализируя Геца, поэт придает ему черты «бурного гения». Одиноким бунтарь, он противопоставлен окружающему миру зла и коварства. Его патриархальность и простота воспринимались современниками в духе руссоистского идеала. Боевой призыв «Да здравствует свобода!» становится выражением смутной просветительской программы немецкого поэта XVIII в. Поэтому остро и современно оценивался изображенный в драме конфликт Геца с князьями. Двор князя-епископа Бамбергского выразительно представлял в драме те силы феодального сепаратизма и феодальной тирании, которые закрепились в XVI в. и почти в том же виде сохранились в немецком обществе XVIII в.

Зловещий образ придворной интриганки Адельгейды фон Бальдорф воплощает не только паразитизм и моральную распущенность придворных кругов. Путь ее, отмеченный преступлениями, как бы символизирует средневековое варварство, преступную мораль и политическую беззащитность феодальной верхушки. И читателю XVIII в. не трудно было догадаться, как мало отличались от бамбергского двора резиденции современных ему немецких князей и герцогов. В этом смысле историческая драма «Гец фон Берлихинген» воспринималась в одном ряду с «Эмпилией Галотти» Лессинга.

Примечательна фигура Ольманна — юриста при бамбергском епископе, изменившего свое имя на латинское Олеарий. Он стоит на страже варварских средневековых порядков и настойчиво повторяет, что «законы неизменны». Он напуган тем, что «чернь» не уважает законы, ибо «она жадна на все новое».

Гете не ограничивается изображением бунта благородного Геца против князей и послушных им олеариев. Он смело вводит сцены крестьянского восстания и делает Геца предводителем восставших. Однако отношение Гете к самому восстанию противоречиво. Он понимает, что дворяне сами жестокостью и несправедливостью доводили крепостных до отчаяния. Но стихия крестьянского бунта пугает Гете, и потому он оправдывает поведение Геца, вскоре отказавшегося от союза с крестьянами.

Финал драмы прямо адресован современникам. Взор умирающего Геца обращен к будущему. С горечью он думает о тех бедствиях, которые ожидают народ Германии: «Я оставляю тебя в развращенном мире, — говорит он жене, — приходит время обмана, ему дана полная свобода. Негодяи будут править хитростью, и честный попадет в их сети».

Первая немецкая историческая драма была смелым выступлением Гете-штюрмера. Одновременно она привлекла внимание современников оригинальностью формы, необычной драматургической манерой. Одних она восхищала, других удивляла и даже возмущала той свободой, с какой автор оперировал множеством действующих лиц и переносил действие с одного места на другое, создавая непрерывный поток сцен.

Почти все критики связывали драматическую форму «Геца фон Берлихингена» с традицией Шекспира. Но если Фридрих II в своей книге «О немецкой литературе» (1780), отвергая опасную для него пьесу, пренебрежительно писал о ней как об «отвратительной имитации дурных английских пьес», то для молодого поколения литераторов ссылка на авторитет Шекспира означала признание выдающихся заслуг Гете в его борьбе за новый тип драмы, наиболее отвечавший национальным задачам. Бюргер восторженно писал в 1773 г.: «Какой же это истинно-немецкий сюжет! Какая смелая обработка! С какой свободой и с каким благородством, подобно своему герою, автор попирает кодекс жалких правил и представляет нам все происходящее таким живым и осязаемым до мельчайшей жилки. ...Боже, сколько тут жизни и как это все по-шекспировски!».

Самым волнующим творением Гете-штюрмера явился его роман «Страдания молодого Вертера» (1774). В литературе европейского сентиментализма не было другого произведения, которое бы так целостно и полно выражало философию чувства, возникшую в разных странах на позднем этапе просветительского движения.

Форма романа в письмах явилась художественным открытием XVIII в., она лавала возможность показывать человека не только в ходе событий и приключений, но и в сложном процессе его чувствований и переживаний, в его отношении к окружающему внешнему миру. Все письма в романе Гете принадлежат одному лицу — Вертеру; перед нами — роман-дневник, роман-исповедь, и все происходящие события раскрываются через восприятие героя. Только краткое вступление и последняя глава романа объективированы — они написаны от лица автора.

Поводом к созданию романа явилась любовь Гете к Шарлотте Буфф. Он познакомился с нею в июне 1772 г., когда служил в Имперском суде в Вецларе. У Гете были добрые дружеские отношения с женихом Шарлотты, также служившим в Вецларе, Кестнером, и когда он понял, что его чувство к Лотте нарушает покой его друзей, он удалился. «Я оставляю вас счастливыми, но не ухожу из ваших сердец», — писал он Шарлотте 10 сентября 1772 г.

Другой вецларский чиновник, знакомый Гете, Иерузалем оказался в сложных обстоятельствах, полюбив замужнюю женщину, но не найдя выхода, в октябре 1772 г. покончил жизнь самоубийством. Известие об этом Гете получил во Франкфурте и немедленно написал об этом Кестнеру.

Показательно, что сочувствуя Иерузалему, он прежде всего с возмущением пишет об окружавших его людях, которые довели его до самоубийства: «Несчастный! Но эти дьяволы, эти подлые люди, не умеющие наслаждаться ничем, кроме отбросов суеты, воздвигшие в своем сердце кумирни сластолюбия, идолопоклонствующие, претягивающие добрым начинаниям, ни в чем не знающие меры и подтачивающие наши силы! Они виноваты в этом несчастье, в нашем несчастье. Убирались бы они к черту, своему собрату!» (XII, 131).

Разумеется, содержание романа далеко выходит за пределы биографического эпизода. Пушкин назвал Вертера «мучеником мятежным». В отличие от Геца и Прометея, в отличие от других героев-бунтарей движения «Бури и натиска», мятежность Вертера не перерастает в открытый бунт и, сломленный превратностями судьбы и не найдя в себе силы к сопротивлению, он добровольно уходит из жизни. Но трагедия его отнюдь не сводится к истории неудовлетворенной любви. В центре романа большая философски осмысленная тема: человек и мир, личность и общество. Острота социальной проблематики романа дала основание Тома-

су Манну отнести его к тем книгам, которые «предрекли и подготовили Французскую революцию»⁹.

Из первых писем Вертера мы узнаем о радости, которую он испытывает в общении с природой, исключившись из мира материальных забот и интересов. «Одиночество — превосходное лекарство для моей души в этом райском краю, и юная пора года щедро согревает мое сердце, которому часто бывает холодно в нашем мире», — пишет он (4 мая). Удивительно в романе мастерство изображения природы. Вслед за Руссо Гете вводит в европейскую литературу лирическое описание природы, раскрываемой через призму переживаний героя. Радостным ощущением весны пронизаны первые страницы романа. Это — «майская песня» в прозе, взволнованный гимн расцветающей природе: «Душа моя озарена радостью, как эти чудесные весенние утра, которыми я наслаждаюсь всем сердцем» (10 мая). Взору наделенного чутким сердцем Вертера природа раскрывается во всем ее видимом многообразии и таинственной непостижимости своей красоты.

В одном из первых писем (13 мая) мы встречаемся с отзвуками руссоистского осуждения цивилизации, правда, в несколько смягченном виде: «Ты спрашиваешь, прислать ли мне мои книги? Милый друг, ради бога, избавь меня от них! Я не хочу больше, чтобы меня направляли, ободряли, воодушевляли; сердце мое достаточно волнуется само по себе; мне нужна колыбельная песня, а такой, как мой Гомер, второй не найти». Гомера Вертер воспринимает в гердеровском смысле — как певца патриархальной Греции, отражение раннего детства в развитии человеческой цивилизации.

Вертер не устает напоминать о прелестях патриархального состояния, естественного, близкого природе образа жизни. Каждый день он по часу просиживает в тенистом полумраке у прозрачного источника, к которому приходят девушки за водой; «простое и нужное дело, царские дочери не гнушались им в старину», — отмечает он, намекая на известный эпизод из «Одиссея», где рассказывается о Навсикае, полоскавшей белье на морском берегу.

Поэтизация патриархального быта сочетается с умилением перед живой непосредственностью и неиспорченностью детства. «Да, милый Вильгельм, дети ближе всего моей душе», — пишет Вертер (29 июня). Его тянет к простым людям, но Вертер делает «печальное открытие», — они недоверчиво относятся к нему: «Многие думали, будто я хочу посмеяться над ними» (15 мая). И он стремится завоевать их доверие. Иногда это принимает несколько наивные формы. Так, Вертер в самом серьезном тоне рассказывает о том, как он помог поднять кувшин с водой молодой служанке.

Более глубокий смысл по ходу действия романа приобретает история молодого работника, влюбленного в свою хозяйку. Третье появляется он на страницах романа, и Вертер с волнением повествует о трагических перипетиях его любви. «В жизни своей не видел я, да и вообще не воображал себе неотступного желания, пламенного и страстного влечения в такой нетронутой чистоте», — пишет Вертер (30 мая). Во второй части романа Вертер приходит к важному обобщению, вытекающему из всего комплекса философских идей романа: «Значит, такая любовь, такая верность, такая страсть вовсе не поэтический вымысел; она живет, она существует в нетронутой чистоте среди такого класса людей, которых мы называем необразованными и грубыми. И мы от нашей образованности потеряли образ человеческий!» (4 сентября).

Так своеобразно, в руссоистско-штюрмерском плане раскрывается образ народа в романе. И здесь естественность чувства, неиспорченность

⁹ Т. М а я в. «Вертер» Гете. — Собрание сочинений, т. 10, стр. 247.



Гравюра Д. Ходосецкого к «Страданиям молодого Вертера». Лотта

непосредственного восприятия жизни являются главными критериями подлинной гуманности, высшим проявлением человеческого достоинства.

Несоответствие окружающего реального мира этому просветительскому идеалу становится источником трагедии Вертера. Празднично-идиллическая картина, которая рисуется в первых письмах Вертера, была лишь иллюзией. Вертеру показалось, что проводя время в одиночестве, на лоне природы, с томиком Гомера в руках, можно забыть о всех жизненных невзгодах. На какой-то момент герой утрачивает реальное представление о себе и о мире. «Я ухожу в себя и открываю целый мир! Но тоже скорее в предчувствиях и смутных вожделениях, чем в живых полнокровных образах. И все тогда мерцает перед моим взором, и в грезах я улыбаюсь миру» (22 мая).

Вертер строил свои рассуждения на приоритете чувства. Но первое большое чувство, которое захватило Вертера, развеяло в прах эти концепции.

«Стройная, среднего роста девушка в простеньком белом платье с розовыми бантами на груди и на рукавах. Она держала в руках каравай черного хлеба, отрезала окружавшим ее малышам по куску, сообразно их годам и аппетиту, и ласково оделяла каждого...» — такой предстает Шарлотта Вертеру в первый раз, и образ ее входит в сознание героя как живое воплощение «естественной природы», патриархального мира, врожденной способности чувствовать и отзываться на чувства. Вертер любит эту сцену. Но очаровательная Шарлотта живет в реальном мире и



Гравюра Д. Ходовецкого к «Страданиям молодого Вертера». Вертер

не может не думать о том, как обеспечить семью хлебом. Она выходит замуж за добропорядочного чиновника Альберта, с которым была помолвлена еще при жизни матери.

Гете показывает крушение иллюзий Вертера, который вначале с таким рвением строил карточный домик счастья, радуясь одиночеству, презирая общественные связи, стремясь к единению с природой. Несчастная любовь разрушила этот мираж. В страдании и муках, им пережитых, Вертер утратил представление о гармонии в природе. «Передо мною словно поднялась завеса, и зрелище бесконечной жизни превратилось для меня в бездну вечно отверстой могилы» (18 августа). Его теперь пугает изменчивость в природе, борьба, сопровождающаяся гибелью живых существ. «Можешь ли ты сказать: это есть», когда все проходит, когда все проносится с быстротой урагана, почти никогда не исчерпав все силы своего бытия, смывается потоком и гибнет, увы, разбившись о скалы!». Смятение своей души он переносит на природу: «Я мечусь в страхе. Вокруг меня животворящие силы неба и земли. А я не вижу ничего, кроме всепожирающего и всеперемалывающего чудовища» (18 августа).

Источником новых переживаний героя становится служебная деятельность Вертера. Он бежит от Шарлотты, но не может забыть ее, он еще трагичнее ощущает свой жребий, находясь среди чуждых людей, в обществе чиновников и обывателей, убожество, ограниченность и честолюбие которых ужасают его. Вертера удручает пустота подобного

существования, он в отчаянье от бессмысленности своих служебных обязанностей. «Если бы вы видели меня, дорогая, в этом водовороте рассеянной жизни! Как иссыхают мои чувства; ни единого мгновения душевной полноты, ни единого блаженного часа! Ничего! Ничего! Я стою словно в раешнике и вижу, как передвигаются передо мною все эти человечки и лошадки, и часто спрашиваю себя, да не оптический ли обман все это? Я сам принимаю участие в этой игре или, скорее, мною играют, как марионеткой, а иногда схватишь соседа за деревянную руку и отшатнешься в ужасе» (20 января).

Постепенно нарастает конфликт Вертера с официальным обществом, с которым он сталкивается по своему служебному положению. Даже граф К., который ценит его ум, охотно проводит с ним время, однажды вечером, подчиняясь требованиям великосветского этикета, предлагает ему покинуть свой дом.

В смятении Вертер ищет выхода своим чувствам. Сначала он стремится найти умиротворение в прежней иллюзии слияния с природой. «Я незаметно покинул пыльное общество, вышел, сел в кабриолет и поехал в М. посмотреть с холма на закат солнца и прочесть у моего Гомера великолепную песнь о том, как Улисс был гостем радушного свинопаса. И все было хорошо» (14 марта). Но величественные ритмы «Одиссеи» уже не утешают Вертера. Он не может удержать потока возмущения, гнева, протеста, который поднялся в его душе. Гете противопоставил благородного героя обществу, которое его не понимало, оскорбляло и в конце концов толкнуло на самоубийство. Но Гете отказался от героя-бунтаря, «бурного гения», по-прометеевски бросающего вызов сильным мира сего. Такой герой не был типичным для Германии. И возмущение юного Вертера были лишь слабой вспышкой оскорбленного чувства.

В заключительной части романа Вертер предстает сломленным, внутренне обреченным. Осенний пейзаж подчеркивает меланхолическое состояние героя. «Как природа клонится к осени, так и во мне и вокруг меня наступает осень», — пишет Вертер (14 сентября).

Поставлен под сомнение комплекс руссоистских иллюзий, ранее воодушевлявших Вертера. Поиски естественного состояния, «колыбельная песнь» Гомера, мир прекрасных чувств, в котором пытался замкнуться одинокий мечтатель-гуманист, — все это опровергнуто неумолимым ходом событий. Символический смысл приобретает сцена посещения Вертером крестьянского двора и рассказ о том, как молодой работник, влюбленный в хозяйку и уволенный ею, убил из ревности крестьянина, поступившего на его место¹⁰. Еще не так давно здесь Вертер наслаждался покоем, играл с детьми, рисовал. И вот в его любимом уголке совершилось преступление. «Порог, где так часто играли соседские дети, был запачкан кровью. Любовь и верность — лучшие человеческие чувства — привели к насилию и убийству. Могучие деревья стояли оголенные и запыленные, с пышной живой изгороди, поднимавшейся над низенькой церковной оградой, облетела листва, и сквозь сучья виднелись покрытые снегом могильные плиты».

Самоубийство Вертера, которым завершается роман, свидетельствовало о беспомощности героя перед лицом обрушившихся невзгод. Одно из самых резких суждений о романе высказал Лессинг (в письме к Эшенбургу). Любопытно, что в этом случае Лессинг обращается к гражданскому авторитету античности: «Скажите, разве греческий или римский юноша липил бы себя жизни так и из-за такой причины?»¹¹ Лес-

¹⁰ Этот эпизод добавлен Гете во второй редакции романа (1787). См. M. L a u t e r b a c h. Das Verhältnis des zweiten zur ersten Ausgabe von Werthers Leiden. Strassburg, 1910.

¹¹ Lessings Briefe. Herausgegeben von I. Petersen. Insel-Verlag, 1911, S. 205—206.

синг опубликовал материалы о прототипе Вертера Иерузалеми, чтобы показать, что он ничего общего не имел с сентиментальным Вертером. Лессинг, подчинявший свою деятельность просветительским задачам, не мог примириться с демобилизующей, как ему казалось, ролью романа Гете. В самом деле, в определенных кругах немецкой молодежи установилась мода на Вертера, подражали его вкусам, костюму, даже были случаи самоубийства.

Вместе с тем, роман продолжал критическую линию Просвещения и был всем своим содержанием заострен против того же феодального убожества, с которым боролся сам Лессинг. Недаром именно «Эмилия Галотти» завершает круг чтения юного Вертера. Вертер читал драму Лессинга в последнюю ночь своей жизни, и этой деталью Гете еще раз подчеркнул социальный смысл трагедии героя.

В целом в романе представлен широкий историко-литературный фон. «Страдания молодого Вертера» — своеобразная энциклопедия литературных вкусов и увлечений эпохи. Начав с Гомера, Вертер заканчивает скорбно трагическими отрывками из Оссана. Взволнованные строки посвящены Клопштоку в одном из самых эмоциональных писем романа, где изображается первая встреча Вертера с Шарлоттой. По ходу действия Вертер не раз выступает с осуждением нормативной эстетики, всяких искусственных правил, извне навязываемых художнику. Вертер иронически отзывается о некоем Ф., молодом человеке, щеголявшем множеством познаний и постоянно ссылавшемся на Барта, Вуда, Пиля, Винкельмана, Зульцера и других теоретиков. По мнению Вертера, «всякие правила убивают ощущение природы и способность правдиво изображать ее» (26 мая).

Вертер любил рисовать. И однажды, нарисовав группу детей на фоне ворот сарая, шпелтя и сломанных колес и найдя свой рисунок стройным и интересным, он приходит к выводу: «Впредь ни в чем не отступать от природы. Она одна неисчерпаемо богата, она одна создает большого художника». В том же письме Вертер сопоставляет художника с влюбленным. Любви придет конец, если влюбленный капитулирует перед каким-нибудь филистером, который заставит его подсчитывать состояние невесты, подчинять чувства рассудку и т. д. Такова же судьба искусства. «Друзья мои! Почему так редко бьет ключ гениальности, так редко развивается полноводным потоком, потрясая ваши смущенные души?» — спрашивает Вертер. Этому мешают, по его мнению, рассудительные господа (die gelassenen Herren).

Такова штюрмеровская концепция просветительского реализма. В известной мере она противоречит другим рассуждениям Вертера, в частности, записи 22 мая, где идея слияния художника с природой несет на себе следы субъективно-идеалистического (предваряющего романтиков) восприятия, а сама природа объявляется непостижимой. Здесь нашли отражение сложность и противоречивость того представления о природе, которое получило распространение в идеологии «Бури и натиска».

Роман «Страдания молодого Вертера», вызвал огромный резонанс как среди читателей, так и в кругу литераторов; переведенный вскоре на многие европейские языки, он принес Гете мировую славу¹².

В немецкой литературе борьба вокруг «Вертера» была острой и бурной. Рационалисты не приняли сентиментализма, выраженного в романе. Николан написал пародийное окончание романа и высмеял в нем главного героя («Гадости молодого Вертера. Страдания и радости Вертера, мужа», 1775). Лессинг высказал свои резкие замечания лишь в частном письме и не присоединился публично к критике романа Гете.

¹² В России роман был впервые издан в 1781 г. в переводе Ф. Галченкова. См. В. М. Жирмунский. Гете в русской литературе. Л., 1937, стр. 46.

Штюрмеры, разумеется, энергично поддержали Гете. Х. Ф. Д. Шубарт в «Немецкой хронике», восторженно отозвавшись о романе, заявил, что всякая критика умолкает перед этим шедевром.

Весьма злобными были отклики реакционной критики. Пастору И. М. Гете роман Гете представлялся показателем упадка нравов, и своей насмешкой на роман («Краткие, но необходимые напоминания о «Страданиях молодого Вертера»» 1775) он заканчивал прямым доносом: «И почему же никакая цензура не воспрепятствует печатанию подобных сатанинских соблазнов» (*Lockspeisen des Satans*). В Саксонии вяли этому призыву — там роман был запрещен¹³.

В эти годы Гете проявляет необычайную творческую активность. Он пишет шуточные пьесы и стихотворения, пародии, драматические сценки в самой разнообразной манере. Буржуазное литературоведение XIX в. много внимания уделило расшифровке прототипов художественных образов, а также смысла отдельных намеков в тексте произведений Гете. Действительно, Гете нередко отталкивался от единичных фактов окружающей жизни, легко переносил отдельные черты характера и поведения знакомых в свои произведения и даже воспроизводил в них ситуации, которые имели место в реальных отношениях между его друзьями. Но частный факт для Гете был лишь отправным пунктом для обобщения.

Некоторые драматические наброски Гете имели в виду конкретных лиц. Сатира «Боги, герои и Виланд» была направлена против Виланда, точнее, против того истолкования античности, которое характерно было для Виланда. «Пролог к новейшим откровениям господним в немецком пересказе доктора К. Ф. Барта» — сатира на гиссенского богослова профессора Барта. Но даже в шуточных пьесах Гете нашли отражение раздумья поэта над проблемами современности, философские и эстетические споры эпохи «Бури и натиска».

Интересны опыты Гете в жанре так называемого «масленичного действия» XVI в. Они отвечали общей тенденции штюрмеров к натуралистически откровенному, нередко нарочито-грубоватому воспроизведению отдельных сторон быта и, вместе с тем, знаменовали собой обращение к демократической традиции немецкой литературы. Иной характер носит маленькая драма «Земная жизнь художника» («*Künstlers Erdewallen*», 1774), неожиданно предвещающая романтическую тему — историю непонятого художника, противостоящего в своей честной нищете сытым обывателям, чуждым истинному искусству.

В жанре бытовой драмы написаны две пьесы Гете: «Клавиго» («*Clavigo*», 1774) и «Стелла» («*Stella*», 1775). Драма «Клавиго» написана после того, как Гете в дружеском кругу прочитал отрывок из «Мемуаров» Бомарше и обещал его драматизировать. В письме к Г. Ф. Э. Шенборну (1 июня — 4 июля 1774 г.) Гете сообщил, что в трагедии «Клавиго» он «с максимальной простотой и правдивостью драматизировал современный анекдот». Героя трагедии он сравнивает в этом письме с Вейслингеном из «Гецца фон Берлихингена». Гете воспроизвел историю поездки Бомарше в Испанию, которую тот предпринял, чтобы заступиться за честь своей сестры, обманутой королевским архивариусом Хосе Клавихо и Фахардо. Сестра Бомарше, Мария, после вмешательства брата покинула Мадрид и вернулась во Францию. Гете завершил пьесу трагическим финалом. Клавиго под давлением Бомарше обещает жениться на Марии. Но через несколько часов он меняет свое решение, Мария, потрясенная новым предательством, умирает, и Бомарше убивает Клавиго на похоронах сестры. Гете не затрагивает здесь социальных вопросов и несколько прямолинейно трактует основные характеры. Х. Ф. Д. Шубарт

¹³ См. R. Alder. Werther im Spiegel seiner Zeit. Bern, 1956.

1777
Herrn Comissionis wird denen sämtlichen
für ansehnlichen Buchhändlern zum Besten
des Vertriebs einer, unter dem Titel.

Das Laiden der jüngeren Werkstatt
im Druck aufzuheben, befristet bis zu
Egalen - Strafen, freientlich, bis auf
Veränderung, ausdrücklich im Vorzuge.
Sigt. Sitzung, den 30. Januar: 1778.

Churfürstl. Jacobk. Bucher Comissionis
allhier

D. Carl Adm. d. d.

In Caff. 2. Sitzung.

Adm. d. d.

Распоряжение Книжной комиссии саксонского курфюрста
от 30 января 1778 г. о запрещении продажи «Вертера»

даже называл драму «посредственной», ибо считал, что автор «Геца» недостаточно знал обстановку, которую изображал в «Клавиво».

Совершенно иной характер носит драма «Стелла», многими нитями связанная со штюрмерским сентиментализмом. Руссоистское восприятие природы и человека, напряженность страстей, мастерски переданных через драматургически острый конфликт, — все это делает «Стеллу» одним из самых выразительных образцов литературы «Бури и натиска».

«Бурный гений» Гете свободно трактует здесь проблему любви и брака, выступая против догматизма официальной морали своего времени. В центре его внимания, однако, не общественные преграды, мешающие счастью любящих молодых людей, как это дано в «Новой Элоизе» Руссо и частично в «Вертере». Конфликт в драме «Стелла» определяется сложными отношениями между Фернандо и двумя его возлюбленными, которых он в свое время покинул (сначала Цецилию, позднее Стеллу). Теперь, когда он их неожиданно встретил, чувство его раздваивается, ибо он по-разному, но каждую из них любит и жалеет.

При создании драмы Гете опирался на некоторые исторические факты и литературные источники. Имя героини Стелла напоминало об истории отношения Джонатана Свифта к двум любимым женщинам. В финале драмы Цецилия рассказывает историю средневекового рыцаря графа Глейхена, вернувшегося из опасного похода вместе с девушкой-мусульманкой, которая вызволила его из плена, сопровождала его в боях и ухаживала за ним, когда он был болен или ранен. И любящая жена, чуждая ревности, благодарная девушке за то, что она сохранила ей мужа, воскликнула, обнимая ее у ног мужа: «Мы — твои!»¹⁴.

¹⁴ История эта воспроизводится в «Письмах русского путешественника» Н. М. Карамзина. См. «Русская проза XVIII века», т. II. М.—Л., 1950, стр. 334—335.

Увлекающийся непостоянный Фернандо, причинивший столько горя и Цецилии и Стелле, отнюдь не представлен в пьесе распущенным пове­сой. Он искренен, и если ему недостает цельности, то, при своей мягко­сти и чувствительности, он неспособен забыть обиженную им женщину. Оставив Стеллу, он отправляется на поиски Цецилии и приходит в отча­яние, когда узнает, что она бедствовала и теперь исчезла неизвестно куда. Неожиданная встреча сразу с двумя повергает его в смятение, ибо он искренне не хотел бы оскорблять ни той, ни другой. И все же он делает выбор — он хочет остаться верным первой любви — за эти годы Цеци­лия вырастила ему дочь, вину перед ней он чувствует особенно глубоко. Но Цецилия успела оценить достоинства соперницы и понимает ее пото­му, что обе они испытали одинаковый жребий. Ведь для Стеллы, рана которой еще свежа, вся жизнь заключена в ее любви к Фернандо. Цеци­лия старше Стеллы, у нее есть дочь, свой жребий она выстрадала за дол­гие годы. Она не хочет нового счастья ценой страданий другой и чувст­вует в себе больше силы, чем Стелла. Но ведь и Стелла не будет счаст­лива, если будет знать, что где-то страдает Цецилия. И тогда Цецилия рассказывает историю средневекового рыцаря. В финале пьесы все трое бросаются друг другу в объятия. Последняя реплика Цецилии буквально повторяет слова великодушной графини Глейхен: «Мы — твои».

Сентиментальная драма «Стелла» обнаруживает большое драматурги­ческое мастерство Гете. Действие здесь длится всего несколько часов — с утра до вечера. За этот срок стремительно разворачиваются события, в ходе которых внезапно скрещиваются судьбы главных действующих лиц.

Речь героев эмоционально напряжена, их монологи и даже отдельные реплики напоминают своей лирической взволнованностью страницы Рус­со, стихотворения самого Гете и его «Вертера». По ходу действия много раз утверждается, что именно чувства облагораживают человека. Поки­нутая несколько лет тому назад, Стелла говорит не столько о страданиях, сколько о счастье любви. «Счастливая! — отвечает ей Цецилия: — Вы еще всецело живете в чувствах самой юной, самой чистой человечности». В духе Руссо в пьесе утверждается, что только тот, кто способен на боль­шое чувство, в состоянии понять чувства другого. Стелла восклицает: «Вы любили! О, слава богу! Существо, которое меня понимает, которое может мне сочувствовать! Которое не обмеривает моего горя холодным взгля­дом!».

Драма Гете была вскоре переведена на иностранные языки. Но финал пьесы вызывал протест пастора Геце, печально-знаменитого нападками на Лессинга. Геце заставил известного актера и режиссера Шредера снять подготовленную им постановку пьесы. С осуждением пьесы выступил ан­глийский журнал «Антиякобинец», увидевший в ней крамолу.

В 1806 г. Гете поставил пьесу в новой редакции, отказавшись от мир­ного финала «любви втроем» и завершив пьесу трагически: самоубийством Стеллы и Фернандо. Но этот финал не в полной мере вытекает из харак­теров героев, придает пьесе мелодраматическое звучание и снижает штю­рмерский пафос.

В последние недели своего пребывания во Франкфурте Гете, словно прощаясь с порой бурных стремлений, усиленно работает над новой дра­мой «Эгмонт», которую он, однако, не успевает закончить.

Вот уже почти два века наследие этого феноменального штю­рмерского пятилетия продолжает вызывать удивление и восхищение.

Творческий взлет молодого поэта в 1770—1775 гг. был поистине стре­мительным. Почти в каждом жанре ему было дано сказать новое слово. Его лирические стихотворения явились подлинным художественным от­крытием — впервые немецкий поэт заговорил голосом, понятным для всей

нации. Волнующие строки его «Майской песни», «Свидания и разлуки» и других стихотворений доходили до сердца каждого человека, говорившего на немецком языке, на каких бы землях он ни жил. «Гец фон Берлихинген» прокладывал дорогу исторической драме и роману XIX в. Недаром В. Скотт начинал свою деятельность с перевода этой драмы. Мировая слава сопутствовала «Вертеру».

Вождь поколения молодых бунтарей, Гете вобрал в себя все здоровое и сильное, что было в мировоззрении «Бури и натиска». Чутье гениального художника помогло ему избежать крайностей этого движения. Одинокого бунтаря Геца он представил во всем богатстве живых связей с его эпохой, образ чувствительного Вертера вписан в широкую рамку реалистического повествования о людях эпохи. Штюрмерский культ чувства не вытеснил и не затемнил большой просветительской мысли поэта. Уже были написаны многие сцены «Фауста», и в новую эпоху Гете входил как поэт, романист, драматург и мыслитель, осознавший свою великую культурную миссию.

КЛИНГЕР

Фридрих Максимилиан Клингер (F. M. Klingler, 1752—1831), один из самых «бурных» штюрмеров, родился во Франкфурте-на-Майне. Его отец был солдатом, рано умер, и семья содержала мать на скудный заработок поденщицы и прачки. В 1772 г. Максимилиан Клингер окончил гимназию. Отсутствие средств лишило его возможности продолжать образование, но он оказывается в кружке молодых писателей, группировавшихся вокруг Гете. Это были Ленц, Вагнер, Лейзевиц и др. Здесь с восторгом читали Гердера, бунтовали против классицизма, преклонялись перед Шекспиром и, вдохновленные им, создавали основы новой эстетики. В эти годы Клингер прочел Руссо. Впоследствии (10 апреля 1790 г.) он писал своему старому товарищу Шлейермахеру: «Пусть из всех писателей Руссо будет твоим единственным другом».

В 1774 г. Клингеру удалось поступить на юридический факультет Гиссенского университета. Здесь началась его литературная деятельность. За два года Клингер написал пять пьес: «Отто» («Otto», 1774), «Страждущая женщина» («Das leidende Weib», 1775), «Близнецы» («Die Zwillinge», 1775), «Новая Аррия» («Die neue Arria», 1776) и «Симсоне Гризальдо» («Simsone Grisaldo», 1776).

Схоластическое преподавание не вызвало у него интереса к юридическим наукам. Весной 1776 г. он бросил университет и поехал в Веймар, но Гете, который сначала обрадовался встрече, вскоре стал тяготиться юношеской пылкостью и резкостью Клингера и через несколько месяцев пребывание Клингера в Веймаре стало невозможным. Однако здесь Клингер написал драму — «Буря и натиск» («Sturm und Drang») ¹, наиболее полно воплотившую идеи движения и давшую ему название.

Последующие годы Клингер странствует с актерской труппой Абеля Зейлера. В этот период была написана пьеса «Стильбо и его сыновья» («Stilpo und seine Kinder», 1777). Затем — служба в австрийской армии и снова скитания. Письма этих лет написаны из Лейпцига, Дрездена, Вольфенбюттеля, Франкфурта, Майнца, из Швейцарии ². Материальные заботы неотступно преследуют писателя, но и в эти годы Клингер плодотворно работает. Он написал сатирический фрагмент «Сын богов в изгнании» («Der verbannte Göttersohn», 1777), затем комедия «Принц Зейденвурм» («Prinz Seidenwurm», 1779) и «Дервиш» («Der Derwisch», 1780). С 1778 г. по 1780 г., параллельно работе над комедиями, Клингер пишет большой роман-сказку «Новый Орфей» («Der neue Orpheus»). В том же 1780 г. были написаны роман «Формозо» («Prinz Formosos Fiedelbogen...») и сатирический роман «Плимплампласко» («Plimplamplasko»): последний в соавторстве с Лафатером и Сарацином. Новое оружие, которое обрел

¹ Первоначально драма была озаглавлена «Путаница» («Der Wirrwarr»).

² Klingers Briefbuch. Herausgegeben von M. Rieger. Darmstadt, 1880.



Максимилиан Клингер

Клингер, — оружие сатиры — станет основным художественным средством писателя в его поздних романах.

В 1780 г. по просьбе Шлоссера, зятя Гете, герцог Вюртембергский дал Клингеру рекомендательное письмо к своей племяннице — жене престолонаследника Павла Петровича — Марии Федоровне. Осенью Клингер отправился в Петербург. Он не думал тогда, что навсегда покидает родину. Военно-педагогическая карьера Клингера в России началось со службы в Морском батальоне, куда он был зачислен в качестве лейтенанта. В 1785 г. Клингер перешел в Сухопутный шляхетский корпус (позже переименованный в I Кадетский корпус), где прослужил сначала в качестве офицера-воспитателя, а затем на посту директора в общей сложности сорок лет.

За первые десять лет жизни в России Клингер написал одиннадцать пьес. Второе десятилетие жизни Клингера в России совпадает с наибольшим творческим расцветом писателя; он осуществил давно задуманный цикл социально-философских романов. Первым из них был роман о Фаусте: «Фауст, его жизнь, деяния и низвержение в ад» («Faust's Leben, Thaten und Höllenfahrt», 1790). За ним последовали: «История Рафаэля д'Акильяс» («Geschichte Raphaels», 1793), «История Джафара Бармекида» («Geschichte Giafar des Barmeciden», 1792—1794), «Путешествие перед потопом» («Reisen vor der Sündflut» 1776), «Фауст Восточных стран» («Der Faust der Morgenländer», 1796), «История немца — нашего современника» («Geschichte eines Teutschen der neusten Zeit», 1796—1797), «Захир — первенец Евы в раю» («Sahir, Evas Erstgeborener

im Paradiese», 1797), «Светский человек и поэт» («Der Weltmann und der Dichter», 1798) и, наконец, девятый роман цикла — «Слишком раннее пробуждение гения человечества» («Das zu frühe Erwachen des Genius der Menschheit», 1798), сохранившийся только в фрагментах.

Этот период творческого подъема завершают «Наблюдения и размышления над различными явлениями жизни и литературы» («Betrachtungen und Gedanken über verschiedene Gegenstände der Welt und Litteratur», 1801—1804).

Живя в России, писатель тщательно скрывал свои литературные труды. Сочинение вольнодумных пьес и романов было несовместимо с деятельностью корпусного офицера — воспитателя дворянской молодежи. Произведения этого периода, исполненные социального и религиозно-философского протеста, публиковать открыто было невозможно. Начиная с 1791 г. Клингер издает свои сочинения анонимно в Германии, указывая вымышленное место издания и выдуманное имя издателя. Однако авторство Клингера становилось известно, хотя и не официально, и это создало ему в России репутацию человека вольнодумных взглядов.

В первые годы царствования Александра I, когда тот собирался провести некоторые реформы, Клингер, известный независимостью суждений, оказался подходящей фигурой. Он был назначен директором Кадетского корпуса, стал куратором Дерптского учебного округа, видным чиновником Министерства просвещения.

Деятельность Клингера протекала в сложных условиях. Царю писали доносы на Клингера, и Клингер понимал, какая обстановка его окружает³. В архивах СССР сохранились документы, в которых Клингеру указывается на неуместность его ходатайства об издании книг, содержащих материалы о положении крепостных крестьян, рассуждения о современных происшествиях, «оскорбительные выражения по адресу европейских властей и пр.», т. е. сочинений, «в коих — как указывает министр просвещения граф Завадовский — оцутительно кинуты семена к народному вознегодованию о своем состоянии»⁴.

Современники свидетельствуют, что беседы, которые велись у Клингера в доме, переходили в такие «опасные политические рассуждения», что они «удивлялись, как это было возможно»⁵.

Клингер не порывает связи со своими соотечественниками и зарубежными друзьями. Сохранились письма Клингера к Гете, мадам де Сталь, Фанни Тарнов, к Шлейермахеру, генералу Вольцогену, писателю Тюммелю и многим другим.

В 1805 г. вышел из печати третий том «Наблюдений и размышлений». Сейчас не представляется возможным сказать, писал ли Клингер в последующие двадцать шесть лет жизни, но он больше ничего не печатал. Выполняя предсмертную волю Клингера, его вдова предала огню архив писателя.

Клингер оставался немецким писателем, но его личная жизнь и служебная деятельность были целиком связаны с Россией. В 1788 г. Клингер женился на Елизавете Александровне Алексеевой, по-видимому вне-

³ Совет Дерптского университета, состоящий из немецких ученых, обвинял Клингера в том, что «немец в нем совершенно обрусел». Писательница Фанни Тарнов приводит характерный отзыв о Клингере «одной петербургской дамы», которая «с благозвучным ужасом заявила, что она не прочла ни одной строчки, написанной Клингером, его произведения считаются богохульными и пользуются слишком дурной славой, чтобы она отважилась их прочитать...» (см. F. Tarnow. Briefe auf einer Reise nach Petersburg an Freunde geschrieben. Berlin, 1819, S. 100—101).

⁴ Государственный военно-исторический архив в Ленинграде, ф. 733, оп. 118, ед. хр. 96, 97. Описание дел архива МНЦ, Пг., 1921, стр. 96, 238, 285 и др.

⁵ Рукопись Моргенштерна, которая содержит его указание, не напечатана. Цит. по кн.: M. Rieger. Klinger in seiner Reife. Darmstadt, 1896, S. 638.

брачной дочери Григория Орлова. Сын Клингера во время Отечественной войны 1812 г. был адъютантом Барклая де Толли. Смертельно раненный в Бородинском сражении, он скончался в захваченной французами Москва. К личному горю Клингера примешивалось горькое чувство одиночества; все сильнее становилось сомнение в искренности политики Александра: «Все для глаза, все для уха! Для первого — роскошные церемонии, для второго — звучные слова без политического смысла. А для языка — решетка, для ума — грозный, страшный надсмотрщик...» («Наблюдения и размышления»).

При объединении Министерства духовных дел и Министерства просвещения Клингер был отстранен от кураторства. «Отныне кураторами будут люди известного благочестия, — писал Карамзин Дмитриеву. — Клингер уволен, мне сказывали, что он считается вольнодумцем...»⁶. Затем последовало освобождение Клингера от остальных должностей, и в 1820 г. он был уволен в отставку. Клингер скончался в Петербурге в 1831 г., в возрасте 79 лет.

Имя Клингера нередко встречается в русской мемуарной литературе XIX в. Русские вельможи — новороссийский генерал-губернатор граф Ланжерон, царский сатрап Магницкий, полицейский литератор Фаддей Булгарин отзываются о Клингере с откровенной враждебностью, обвиняя его в вольнодумстве, корыстолюбии, нелюбви к России. Этот отзыв стал, к сожалению, традиционным, хотя основанием для него послужили тенденциозные высказывания реакционеров. Архивные материалы, воспоминания современников — воспитанников I Кадетского корпуса — декабриста А. Е. Розена и Гаральда Бракели, профессоров Дерптского университета Моргенштерна и Паррота, косвенное упоминание Рыльева и, наконец, сочинения самого Клингера не дают оснований для негативной оценки облика писателя. Напротив, упомянутые лица с уважением говорят о Клингере⁷. Есть собственные высказывания Клингера о России, где он с уважением отзывается о высоких достоинствах русского народа⁸. Он изучил русский язык, хотя до конца жизни говорил с сильным немецким акцентом. Интерес Клингера к России и ее прошлому нашел отражение в его пьесах, написанных в России. В драмах «Фаворит» («Der Günstling», 1785) и «Родерико» («Roderico», 1787) Клингер говорит о своем отношении к режиму Екатерины II, к самодурству фаворитов. Той же теме обличения царского двора посвящены две трагедии на античные сюжеты: «Дамокл» («Damokles», 1786) и «Аристодем» («Aristodemus», 1787). Трагедия «Ориант» («Oriantes», 1789) посвящена событиям петровской эпохи, коллизии Петра I и царевича Алексея⁹.

В основе сюжета «Отто», первой трагедии Клингера, — сюжета сложно-го и многопланового — находится старинная феодальная распря. Параллельно главной линии разворачивается изображение мстительного преследования епископом одного из своих вассалов — рыцаря Хунгена, пытающегося спастись в изгнании, но и там его достает жестокая рука церковника. Этот эпизод усиливает антиклерикальное звучание трагедии.

Действие второго произведения Клингера, трагедии «Страждущая женщина», происходит в одном из современных немецких княжеств. В пьесе

⁶ «Письма Н. М. Карамзина к И. И. Дмитриеву». СПб., 1886, стр. 204.

⁷ См. А. Розен. Записки декабриста. СПб., 1907; Н. Brackel. Über Fr. M. Klinger als Menschen und Staatsbürger.— «Das Inland», 1853. N 3, 4, 5; «Klingers Briefbbuch». Herausgegeben von M. Rieger. Darmstadt, 1896 (письма Моргенштерна и Паррота).

⁸ Fr. Klinger. Betrachtungen und Gedanken..., § 35. «Klingers Briefbbuch» (письмо к Тарнов 8.III 1819 г.).

⁹ Более подробно об этом см.: О. Смолян. Клингер в России.— Уч. зап. Ленинградского гос. пединститута им. А. И. Герцена», 1958, т. XXXII, ч. II, стр. 31—78, а также: О. Smoljan. Fr. M. Klinger. Leben und Werk. Arion Verlag. Weimar, 1962.

изображены события в семье советника, попавшего в опалу вследствие интриг придворной клики. В центре событий — драма его дочери Мальген, вышедшей замуж не по любви, а по желанию родителей. Пьеса затрагивает также важную для того времени проблему воспитания, которое осуществлялось при помощи домашних учителей.

В трагедии Клингера «Близнецы» развивается тема вражды двух братьев. Внимание писателей «Бури и натиска» не раз обращалось к подобным темам; главным во взаимоотношениях людей для штюрмеров было «родство духа», а не кровное родство, «внутреннее, естественное право человека», обусловленное не его высоким рождением, а личной одаренностью.

Герой трагедии — Гвельфо, один из двух близнецов богатого итальянского дворянина. Но другой брат, Фердинандо, родился первым и считается, по законам майората, единственным наследником богатств и прав семьи. Протест против закона о первородстве, против феодального неравенства выражен в трагическом конфликте пьесы. Трусливый, жадный и хитрый Фердинандо обладает всем; Гвельфо, человек, щедро одаренный природой, обездолен, и это превращает его в преступника.

Образ Гвельфо занимает особое место в ранней драматургии Клингера. Гвельфо обладает непреклонной волей, огромной физической силой, он отважный воин. Но эти качества превращаются в свою противоположность: сила духа находит выражение в ненависти и коварстве, воин становится убийцей. В своем титаническом индивидуализме Гвельфо не знает предела желанием и страстям. Образ бунтаря-одиночки, восставшего против общества, обычен для творчества Клингера, но герой, противопоставляющий преступлениям общества собственные преступления, встречается только в «Близнецах». Гвельфо получает возмездие: он умирает от руки отца. Удастся Клингеру речевая характеристика Гвельфо. Он говорит напряженно и страстно, часто обрывает фразу, иногда у него вырывается несдержанный крик, проклятие.

Самой характерной пьесой движения штюрмеров, отражающей его общие тенденции, считается драма «Буря и натиск». Герои пьесы, два английских дворянина, Буши и Берклей находятся в смертельной вражде. Но сын одного из них, Карл, любит дочь другого, Каролину. В Америке этот новый Ромео находит свою Джульетту, увезенную туда отцом. Влюбленным удается примирить родителей. Герои обретают счастье вдали от цивилизации.

Не случайно трагедия, начавшаяся в Англии, получает счастливое завершение в революционной Америке. Трагедия носит не только личный, но и социальный характер: несчастья, которые обрушиваются на героев пьесы, являются результатом придворных интриг, королевских немилостей и т. п. Пьеса Клингера была написана, когда все передовые люди Европы возлагали надежды на происходившую за океаном революцию и верили, что война за независимость — предпосылка полного и окончательного торжества высоких человеческих идеалов. Сам Клингер намеревался вступить добровольцем в армию Вашингтона. Но все-таки Клингер приветствует войну за независимость скорее в эмоциональном плане, в плане раскрепощения чувств, нежели в плане политическом.

В пьесе Карл в начале своих скитаний принимает имя Вильд («дикий», «буйный»). В этом человеке живет большое чувство и недюжинная сила. Он благороден, гуманен, смел. Его поступками руководит любовь к Каролине. Вильд — первый у Клингера образ бунтаря, сочетающего силу и светлое чувство. Таков же образ Каролины. В ней много нежности и душевной силы, есть черты, характерные для штюрмерского образа «сильной женщины» (Machtweib), намеченного Клингером в драме «Новая Аррия».

Действие развивается быстро. В короткий промежуток времени, несколько больше суток, происходит события, завершающие десятилетние страдания героев. Клинггер старается передать темп жизни, вызванный новыми общественными силами. В драме много событий, неожиданностей, в ней действуют (кроме главных героев) некие странные персонажи, у которых гиперболлизирована какая-либо одна сторона характера: сонное безразличие, фантазерство, легкомысленное кокетство, сентиментальность, своенравие, суровость.

Критика действительности в первых произведениях Клинггера не является, однако, подлинным протестом против социальной несправедливости. В пьесе «Стильпо и его сыновья» Клинггер (продолжая линию «Новой Аррии») обращается к политической теме. Здесь идет борьба не за свободу вообще, а за свободу политическую, и на стороне Стильпо в его борьбе против тирана принимает участие народ.

Язык ранней клингеровской драматургии отличается энергичным характером. Страстность чувств выражена в горячей речи героев. Если этому мешают правила грамматики, Клинггер пытается от них освободиться. Предложение строится свободно, фраза рваная, беспорядочная. В диалоге встречаются повторения одних и тех же реплик, одних и тех же слов, часто созданных самим Клинггером, выражающих нужную ему эмоциональную напряженность.

К концу штюрмерского десятилетия характер творчества Клинггера меняется. Отрицание действительности становится более продуманным. Бурные страсти успокаиваются, пафос и неистовство утихают. На свет являются комедии: «Сын богов в изгнании», «Принц Зейденвурм» и «Дервиш». Комедии требовали умения посмотреть на своих героев со стороны, чего не было в ранних драмах.

Первый роман-сказка Клинггера «Новый Орфей» по форме гораздо ближе к Виланду и даже к шаловливым повестям Кребийона-младшего, чем к любому из штюрмерских произведений самого Клинггера. Но в форму сказочного романа, наполненного эротической фантастикой, Клинггер вкладывал сатирическое содержание. Эти произведения, как и драмы, написанные в России, в которых Клинггер высмеивал уродливые черты современного ему общества, являются подготовкой к последнему периоду творчества, начавшемуся в 1790 г., когда писатель приступил к созданию цикла социально-философских романов, обобщающих его жизненный опыт и многолетние размышления.

Первый социально-философский роман «Фауст, его жизнь, деяния и низвержение в ад» был написан в 1790 г. в Петербурге. Народная легенда о Фаусте вдохновила многих немецких писателей XVIII в., начиная с Лессинга. Сказание захватило воображение молодого Гете, а под его влиянием фаустовской темой заинтересовались и другие штюрмеры. Клинггер несколько позже пришел к этой теме и, в отличие от предшественников, продолжавших традицию народной кукольной комедии и писавших о Фаусте драмы, следовал традициям народной книги и написал роман.

В клингеровском романе герой народной легенды, чернокнижник, алхимик и астролог Георг Фауст (родившийся около 1480 г. и умерший около 1540 г.), отождествлен с первопечатником Иоганнесом Фустом из Майнца, компаньоном, а позже — кредитором Иоганна Гутенберга, жившим намного раньше (род. около 1400 г., умер в 1466 г.). Такое толкование сказания появляется впервые в конце XVII в. в одном ученом трактате, где делается попытка объяснить, почему историки называют Фауста то Георгом, то Иоганнесом. Клинггер по-новому осмысливает эту версию. Для него книгопечатание — это демократизация царства науки, это отважный шаг в стремлении человечества к познанию. Так становится

пераздельным образ первопечатника и богоборца, готового отдать душу за счастье познания законов жизни. Герой — страстный искатель справедливости — сталкивается с невежеством, ханжеством и самодержавной тиранией, его изобретение, которое могло бы стать источником добра и распространения знаний, встречают полным непониманием и равнодушием.

Фауст жаждал знаний, но убедился, что ни один ученый не постиг законов мироздания. Фауст жаждал радости и свободы, но жизнь его безнадежно уныла, и разве можно считать свободным нищего, неудачливого изобретателя, который словно цепями связан постоянной заботой о хлебе насущном для себя и своей семьи? В отчаянье Фауст призывает дьявола. Вторая и третья книги романа рассказывают о странствиях Фауста и дьявола по Германии. Страшная действительность открывается глазам искателя правды. Четвертая книга посвящена путешествию Фауста за пределами родины. Он попадает в абсолютистскую Францию, с ее нравами, с произволом королевского двора; посетив несколько стран, Фауст заканчивает путешествие в Ватикане, познав меру гнусностей, царящих в мире. Роман полон ненависти ко всему, что связано с клерикализмом. Обращаясь к папе Александру VI (Борджа), Сатана говорит: «Ради золота твои земляки будут убивать миллионы людей». И глава католической церкви охотно подтверждает: «Чего не сделаешь ради золота!» В пятой книге рассказывается о возвращении Фауста в Германию и в мрачных тонах подводится итог роману.

На протяжении всех пяти книг дьявол раскрывает перед Фаустом картину социального и нравственного зла, царящего на земле. Фауст пытается использовать чудодейственную силу (полученную в обмен на душу по договору с дьяволом) для восстановления справедливости. Не раз по приказанию Фауста дьявол мстит вельможным обидчикам за слезы угнетенных, карает жестоких князей и развратных епископов, спасает несправедливо осужденных. Но каждый раз Фауст убеждается, что зло торжествует, что добрые дела, которые он пытается совершить, не приносят ожидаемых результатов, оборачиваются злом. До последней минуты жизни и даже в аду, подвергаемый ужасным мукам, Фауст остается мужественным и дерзким. Он не просит пощады, не раскаивается, наоборот, он продолжает бросать богу гневные обвинения.

Действие романа происходит в XV—XVI вв., но критика общественного порядка, которая звучит со страниц книги, — это критика современного Клингера феодального порядка Европы XVIII в. Именно живая связь с немецкой действительностью придает роману силу. Глубоко патристичны были резкие слова Клингера о рабской покорности немцев феодальным властителям. Не раз на протяжении романа Клингер с болью говорит о положении трудового народа. Страницы, на которых описывается жизнь крестьянства, принадлежат к числу самых сильных и свидетельствуют об эволюции, совершенной Клингером, о зрелости его гуманистического мировоззрения.

Философская фаустовская тема — тема познания — в романе не оказывается заглушенной, напротив, она как бы включает этические и политические мотивы. Обличение католицизма перерастает в обличение всякой религии и самой идеи бога. Монологи Фауста и Левиафана, а подчас и авторские отступления содержат характерные черты просветительского атеизма, аргументированного против религии указаниями на неисчислимы страдания человечества, несовместимые с представлением о всемогущем боге.

Великая Французская революция косвенно отразилась в романе и занимает значительное место в последующем творчестве Клингера. Писатель приветствует призывы к равенству и утверждению прав человека.

Он сетует, что его соотечественники даже не слышали о таких вещах, как борьба за права человечества, и не знают, что можно проливать кровь за свободу. Последующие обращения к таким темам в романах «История немца — нашего современника», «Слишком раннее пробуждение гения человека» и в «Наблюдениях и размышлениях...», относящиеся к послетермидориаанскому периоду, свидетельствуют о том, что, оправдывая действия народа, боровшегося за свои права, Клинггер приемлет только теоретические принципы революции, жаждет социальной справедливости, но в революции видит разрушительные, а не созидательные силы.

Некоторые из немецких буржуазных литературоведов усматривают в «Фаусте» неверие в человека, мрачное отрицание «всего и вся». Это неверно. В своем романе Клинггер указывает, где нужно искать «истинного человека»: не во дворцах и замках, а в скромной хижине труженика, в поте лица добывающего свой хлеб и не знающего пороков, гнездящихся среди роскоши.

Два романа, следовавшие непосредственно за «Фаустом» — «История Рафаэля д'Акильяс» и «История Джафара Бармекида», — Клинггер сам называл «параллелями» к «Фаусту». Первый роман повествует об эпохе изгнания мавров из Испании. Герой романа — Рафаэль, сын Родерико д'Акильяс (или д'Акилья), ослепленного по приговору суда инквизиции за отказ уступить свою жену притязаниям короля Филиппа II. Рафаэль, выросший среди мавров, оказывается в оппозиции к феодалам и клерикалам Испании и подвергается множеству испытаний. Царящему в мире злу он пытался противопоставить доброе сердце, воздействовать добротой на виновников социальных несправедливостей.

Герой второго романа, Джафар Бармекид, мудрый визирь калифа Гарун ар Рашида, отождествляя зло с неразумием, своей мудростью стремился утвердить добро. Но ни Рафаэль, ни Джафар не смогли добиться победы над злом, как не смог добиться этой победы Фауст.

Клинггер не обольщался по поводу буржуазных порядков, приходивших на смену феодализму. Чрезвычайно интересен с этой точки зрения четвертый роман цикла «Путешествие перед потопом». Герой этого романа, пастух Махаль, муж одной из дочерей Ноа, после простой и уединенной жизни в горах попадает в цивилизованный мир. Каждая из стран, в которой приходится побывать Махалю, является гиперболическим воплощением какого-либо из пороков современного общества. В стране Ирад превыше всего ценится золото, ему поклоняются как высшему божеству. У Махалья нет денег, и поэтому в Ираде его вовсе не считают человеком. Голодного, усталого Махалья никто не пускает даже на порог своего дома; мальчишки преследуют его криками: «У него нет золота! Он ничего не стоит!»¹⁰

Из задуманных десяти романов Клинггер закончил восемь. Девятый роман «Слишком раннее пробуждение гения человечества» известен лишь по одному фрагменту. Всю остальную рукопись этого романа, посвященного Французской революции и обличающего наступившую реакцию, Клинггер счел нужным уничтожить, а вместо задуманного заключительного, десятого, романа цикла опубликовал «Наблюдения и размышления над различными явлениями жизни и литературы». Меткие, лаконичные изречения, фрагменты, остроумные диалоги характеризуют, формулируют взгляды писателя на жизнь общества. Клинггер — враг рабства во всех его формах. Он разоблачает удобную для многих версию о том, что рабство — это дело далекого прошлого, давно уже побежденного христианством. Пока существует крепостное право, рабство еще не

¹⁰ Fr. Klingers Werke. Reise vor der Sündfluth. Königsberg, 1845, S. 138.

уничтожено! Клиндер подчеркивает существование рабства в открытой форме, напоминая о рабовладельческой Америке.

Клиндер видит, как пагубно отражаются крепостнические порядки на всей общественной жизни России, как тормозят они развитие страны. В то же время он выражает уверенность в том, что русский народ, «этот смелый народ, замечательный столькими достижениями», будет жить в «условиях, достойных человека»¹¹.

Современное зарубежное демократическое литературоведение по заслугам оценило творчество Клингера, «произведения которого,— как пишет П. Рейман,— прокладывали новые пути». Клиндер «первым из немецких писателей развивает мысль о том, что все существовавшие до сих пор формы общества покоятся на эксплуатации огромного большинства народа незначительным, паразитическим меньшинством»¹².

¹¹ Fr. Klinger. Betrachtungen und Gedanken..., § 35.

¹² P. Reimann. Über die realistische Kunstauffassung. Berlin, 1949, S. 37.

ЛЕНЦ. ВАГНЕР. МЮЛЛЕР-ЖИВОПИСЕЦ.

ЛЕНЦ

Значительное место в литературе «Бури и натиска» занимает творчество видного поэта, драматурга и одного из теоретиков движения Я. М. Р. Ленца (Jakob Michael Reinhold Lenz, 1751—1792).

Ленц родился в России, в маленькой лифляндской деревушке Зессвигене, в семье пастора, жившей с 1759 г. в Дерпте, и получил образование в городской латинской школе. Школа и близость к кружку pietистического направления, возглавлявшемуся историком Гадебушем и пастором Ленцом — отцом поэта, определили первые духовные запросы будущего писателя. Интерес к поэзии появился у Ленца рано. Первые стихи Ленца создаются под воздействием «Мессиады» Клопштока, а первые драматические опыты под влиянием традиций «слезливой комедии». В 1769 г. после переезда в Кенигсберг для продолжения образования, Ленц издал поэму «Народные бедствия» («Die Landplagen»), посвятив ее Екатерине II.

Этой поэмой был завершен ученический период литературной деятельности писателя.

В Кенигсбергском университете Ленц по настоянию отца поступил на богословский факультет, который не заинтересовал поэта. Ленц посещал лекции Канта, уже в то время пользовавшегося авторитетом оригинального мыслителя. Просветительская философия Канта, увлечение Руссо подготовили Ленца к восприимчивости и активной пропаганде идей «Бури и натиска».

В 1771 г. Ленц, не закончив богословского образования, покинул Кенигсберг и отправился в Страсбург. Здесь определяются литературные вкусы Ленца. Он переводит Попа, пытается переводить Шекспира. Ему уже были знакомы произведения старших современников: Лессинга, Гердера, Гамана. Именно в Страсбурге в кружке молодых штюрмеров Ленц вступает в зрелый период своего творчества. Ленц знакомится с Гете, часто с ним встречается. К этому времени относятся лирические стихи, посвященные Фредерике Брион, бывшей возлюбленной Гете; чувство Ленца к Фредерике было сложным, неразделенным и во многом «придуманым» самим поэтом.

В 1774 г. в печати появляется драма Ленца «Домашний учитель» («Der Hofmeister»). Ленц также интересуется и теоретическими вопросами драматургии. В литературном кружке Зальцмана в Страсбурге он читает реферат «Замечания по поводу рецензии на одну новую французскую трагедию». Этот реферат, в котором подвергнута критике классицистическая переделка Дюссом «Ромео и Джульетты» — одно из ранних свидетельств горячих симпатий Ленца к Шекспиру. В 1774 г.

выходят из печати переводы из Плавта, «Замечания о театре» («Anmerkungen übers Theater») и драма «Новый Меноза» («Der neue Menosa»).

Несмотря на материальные трудности, которые испытывал Ленц, получая жалкое содержание от братьев баронов Клейст, с которыми он приехал в Страсбург в качестве секретаря, годы проведенные в Эльзасе, были самым светлым периодом его жизни. С осени 1775 г. Ленц исполняет обязанности секретаря в Страсбургском литературном обществе, организованном по его инициативе. Общество имело свой журнал «Der Bürgerfreund», издававшийся в Страсбурге в 1775—1776 гг. В 1776 г. выходит из печати драма «Солдаты» («Die Soldaten»). В это же время Ленц переводит «Кориолана» Шекспира, печатает перевод из Оссиана, пишет сатиры против Виланда. На заседаниях общества Ленц прочитал такие значительные теоретические работы, как «О разработке немецкого языка» («Über die Bearbeitung der deutschen Sprache») и «Письма о моральном смысле „Страданий молодого Вертера“» («Briefe über die Moralität der Leiden des jungen Werthers»). Первый из этих трактатов написан под влиянием Гамана и Гердера и выражает стремление штюрмеров к возрождению национальной самобытности немецкой литературы и языка. Влияние французской культуры, естественно, остро ощущавшееся в Страсбурге, побудило Ленца выступить против обилия галлицизмов в немецком языке. Ленц развивает идею Гердера о необходимости создания единого немецкого языка. «Письма о моральном смысле „Страданий молодого Вертера“» были продиктованы желанием Ленца опровергнуть филистерские обвинения в безнравственности героя Гете и являются своего рода штюрмерской апологией страсти.

В 1776 г. материальные затруднения заставили Ленца отправиться в Веймар, где он надеялся на поддержку Гете. В Веймаре Ленц пишет драматическое стихотворение «Тантал», начинает работу над романом «Отшельник» («Der Waldbruder»). Этот неоконченный роман, созданный под влиянием «Вертера» и «Новой Элоизы», представляет интерес как документ эпохи, раскрывающий внутренний мир типичного «бурного гения».

Придворное общество и светская жизнь раздражали Ленца. В конце 1776 г. он навсегда покидает Веймар в результате серьезной ссоры с Гете, который употребил свое влияние при дворе, чтобы заставить бывшего друга оставить герцогство.

Для Ленца начались годы скитаний, омраченные серьезным психическим заболеванием. Летом 1779 г. Ленц вернулся на родину как блудный сын, потерпевший крушение всех надежд. В 1780 г. он выехал в Петербург, полагая найти там какое-нибудь постоянное место. После неудач в Петербурге Ленц переселяется в Москву, где занимается переводами Шекспира. В России Ленц создает свою трагедию «Сицилийская вечерня» («Die sizilianische Vesper», 1779—1781).

Ленц интересуется сюжетами из русской истории. До нас дошла сцена из его трагедии «Борис Годунов». В Москве Ленц занимался педагогической деятельностью, проявлял интерес к русской литературе: писал о «Россиаде» М. Хераскова и переводил эту поэму на немецкий язык. Ленц был знаком с Михаилом Чулковым и в кружке Н. И. Новикова встречался с Н. М. Карамзиным. Своими настроениями Ленц близок русскому масонству. В «Письмах русского путешественника» и в переписке Карамзина с Лафатером встречаются сочувственные упоминания и рассказы о Ленце и его тяжелой судьбе. Вкус Карамзина к немецкому сентиментализму во многом был подготовлен его московским знакомством с Ленцем.

Несмотря на дружеские связи, жизнь Ленца в Москве не была устроена. Он тяжело болел и постоянно нуждался. В 1792 г. Ленца нашли мертвым на одной из московских улиц. Так окончилась жизнь одного из

талантливых представителей «Бури и натиска»¹, оставшегося до конца верным этому движению.

Безыскусственность, простота композиции, глубокий лиризм ставят стихи Ленца рядом с лирикой молодого Гете. Одно время некоторые стихотворения Ленца даже приписывались Гете. Таково, например, стихотворение «Где ты теперь...» («Wo bist du itzt...») из «Зезенгеймского песенника»², посвященное Фридерике Брюн.

Где ты, где ты теперь, о друг мой незабвенный?
Где слышен голос твой? .
С тех пор, как ты ушла — увя, и солнце летом
Уж света не дает,
И небо, заключив союз с твоим поэтом,
Печально слезы льет...

Пер. П. Вейнберга

В лирике Ленца выразилось штюрмерское преклонение перед чувством во всех его проявлениях. Стихотворение «К сердцу» («An das Herz») — своего рода программа «Бури и натиска»: «любить, ненавидеть, бояться, дрожать, надеяться, трепетать до мозга костей — все это может испортить жизнь, но без этого жизнь была бы чепухой». В более поздних стихах явственнее слышатся ноты разочарования, отчаяние безответной любви, для них характерен алегический тон, например в стихотворении «К Генриетте» («An Henriette»). Стремясь к безыскусственности ритмов и языка, Ленц знакомился с народной поэзией, собирал старинные песни. Лаконизм и свежесть народных танцевальных мотивов чувствуются в известном стихотворении Ленца «Немецкая песня для танца».

Как теоретик Ленц известен главным образом благодаря трактату «Замечания о театре». Развивая теорию драмы, Ленц вслед за Дидро и Мерсье³ критикует эпигонскую классицистическую трагедию, в которой трагедийный «ужас» граничит с патологией (например, трагедии Кребийона-старшего), а попутно и произведения Вольтера.

Английской драме с ее национальным колоритом Ленц противопоставляет французский и немецкий театр. В первом из них особенно прочно утвердились принципы классицизма, по мнению Ленца, исчезли национальные традиции, а второй вовсе не имеет своего национального лица. Здесь выступают, как пишет Ленц, немецкие Софоклы, немецкие Плавты, немецкие Шекспиры, немецкие французы, но это лишь смешение влияний.

Французская драматургия, по мысли Ленца, якобы лишена характеров. «Разрозненные карикатурные черты в их комедиях не дают еще очерка характеров, олицетворяющие общие места о скупости не есть личности». Ленц сравнивает в «Замечаниях о театре» шекспировского «Юлия Цезаря» с пьесой Вольтера «Смерть Цезаря» и показывает неизмеримое превосходство Шекспира. Ленц чрезвычайно высоко ценил исторические хроники Шекспира, считая их совершенным типом трагедии. В своем

¹ Жизни и творчеству Я. Ленца посвящена обстоятельная монография М. Н. Романова «Поэт периода „бурных стремлений“ Якоб Ленц, его жизнь и произведения». М., 1904.

² «Sesenheimer Liederbuch» — это одиннадцать стихотворений Гете и Ленца, записанных в 1835 г. по рукописям, принадлежавшим сестре Фридерика — Софи Брюн.

³ S. Mercier. Nouvel essai sur l'art dramatique, 1773. Трактат Мерсье был переведен на немецкий язык современником Ленца драматургом Леспольдом Вагнером в 1776 г.

трактате он теоретически обосновал обращение драматурга к национальной истории, т. е. то, что в художественной практике уже сделал Гете в «Геце фон Берлихингене».

Вслед за Лессингом и Гердером, Ленц считал, что в современной трагедии главным должны быть характеры, но как штюрмер-индивидуалист требовал изображения таких характеров, «которые сами создают себе события, самостоятельно и неизменно заставляют вертеться великую машину и призывают богов, если они того пожелают, спуститься с заоблачных высот разве что только в качестве зрителей».

Характерно обращение к народному мнению в оценках произведений искусства. «Мы должны брать народный вкус прошлого и нашей современной Германии в советчики, так как и по сей день народный вкус живет и будет жить», — писал Ленц.

Драматургическое творчество Я. Ленца представляет собой своеобразную линию в литературе «Бури и натиска». Герой-штюрмер приобретает в драматургии Ленца значительно большую социальную конкретность, чем в абстрактно-лирических драмах Клингера. Драматургия Ленца отличается смешением трагического и комического, парадоксальностью и гротескностью сюжетов и образов, отрицанием единств, использованием «шекспировской» драматургической техники, быстрой переменной места действия и эскизными зарисовками действующих лиц.

В комедии «Домашний учитель» живо, с обычным для Ленца мастерством бытовой, психологической и речевой характеристики созданы портреты прусских помещиков, прикрывающих грубое невежество внешней «французской» цивилизацией (щеголиха-французоманка фрау майорша, ее сынок-баловень Леопольд, прусский вариант Митрофана, грубый солдафон — майор, провинциальные студенты-картежники и др.).

В основу действия пьесы положена семейная драма, отражающая социальный конфликт между феодальным дворянством и третьим сословием. В дом прусского майора входит приехавший из Лейпцига домашний учитель Лойфер, легкомысленный, недоучившийся студент. Лойфер поставлен в жалкое, унижительное положение. Изображая самодура-помещика, Ленц, однако не защищает и Лойфера. Его положение «ученого лакея» на службе у невежественного дворянина изобличает сервильизм немецкого бюргерства. Лойфер соблазнил дочь майора, Густхен, которая бежит из дому и с ребенком скрывается в лесу, в хижине. Преследуемый разгневанным майором, Лойфер тайно живет у сельского учителя Венцеслава, образ которого противопоставлен образу бездельника Лойфера. Венцеслав — честный труженик, человек искренне любящий свое дело, наделенный чувством собственного достоинства. Жених Густхен, благородный Фриц, женится на ней. Пьеса, имеющая провинческий подзаголовок «О выгодах домашнего воспитания», кончается обещанием Фрица никогда не прибегать к услугам домашних учителей.

Пьеса вызвала горячий отклик современников. Мысли об унижении народа, образ школьного учителя Венцеслава, его плебейская гордость, его человеческое достоинство были дороги тем, кто выступал с программой борьбы против феодального угнетения. Шубарт в «Немецкой хронике» (август 1774 г.) с восторгом писал о «Домашнем учителе»: «Это творение поистине немецкой силы и правдивости». В критике, однако, раздавались и скептические голоса, осуждавшие пьесу за разорванность композиции, шаржированность персонажей и парадоксальность драматических ситуаций (например, в пятом акте комедии). Виланд и Николай упрекали Ленца в отсутствии единства действия, искусственности развязки.

Герой драмы «Новый Меноза»⁴ — кумбанский, или калмыцкий, принц Танди, экзотический простака, приезжает в Германию, чтобы ознакомиться с европейскими порядками. Эта ситуация напоминает рассказ Вольтера «Простака». Положение принца-иностранца дает возможность автору сделать героя рупором своих руссоистских идей. Принц критикует пороки цивилизации: «Я задыхаюсь в вашем болоте, моя душа более не выносит! И это называется просвещенная часть света! Всюду, куда ни глянь, вялость, ленивое и бессильное вожделение, лепет смерти вместо огня и жизни, болтовня вместо действия». Принц Танди сталкивается с представителями гнилой феодальной цивилизации Европы: «эпикурейцем» Цярау, пиятистом Безой, темным проходимцем и авантюристом Хамелеоном, «демонической женщиной» Дианой.

В уста своего героя Ленц вкладывает дорогие ему руссоистские идеи, противопоставленные прежде всего поверхностному эпикуреизму виландовского толка, а отчасти и некоторым тенденциям лирики Гете.

Принц Танди. Проповедь наслаждения кажется мне болезнью, охватившей всех европейцев.

Цярау. А что значит жизнь без наслаждения?

Принц Танди. Творчество делает человека счастливым, а не наслаждение. Животное тоже наслаждается (д. 1, сц. 6).

Драма «Солдаты» вышла в свет анонимно, так как в ней явственно проступали личные симпатии и антипатии писателя. Авторство Ленца было подтверждено много лет спустя письмами издателей и друзей писателя. Пьеса была задумана как мещанская драма в духе Дидро и Мерсье. Композиция ее значительно стройнее, чем в предыдущих драмах. Действие происходит во французской Фландрии. В центре сюжета — история Марии, девушки из бюргерской семьи, соблазненной офицером-дворянином Депортом и отвергнувшей преданную любовь своего жениха Штольциуса. Обесчещенная девушка и ее отец, разоренный тем же офицером, влачат жалкое существование. Патетична сцена, где Мария, не узнав отца, просит у него милостыню.

В пьесе противопоставлены два сословия: честные бюргеры и развращенные дворяне. Для штюрмера Ленца характерно, что социальная критика вложена в уста положительных героев: Штольциуса и священника Эйзенгардта. Так, в финале драмы Штольциус, надев платье лакея, подает Депорту отравленную пищу и с нескрываемой ненавистью произносит свой последний монолог: «Да, предатель, ты отравлен. Меня зовут Штольциус. Я тот, чью невесту ты сделал публичной девкой. Она была моей невестой. Если вы не можете жить без того, чтобы делать женщин несчастными, почему вы устремляетесь к тем, которые не могут перед вами устоять, которые верят вам с первого же слова? Ты отомщена, моя Мария! Бог не проклянет меня».

Драма «Солдаты» завершается назидательной беседой графини Ларош с полковником о проекте организации специальных поселков для солдатских жён, дети которых будут воспитываться государством. Ленц действительно подготовил подобный проект, который представил Веймарскому герцогу. Эта программа Ленца наивна, не вытекает из гротескно-сатирического разоблачения пороков военного сословия, а мысли о спасении офицеров от вынужденного безбрачия звучат почти анекдотично.

⁴ Название заимствовано из романа датского писателя Эрика Понтопидана «Меноза, азиатский принц, объехавший весь свет в поисках христианства, но с малым успехом» (1742).

Предельно заостряя драматические ситуации, Ленц не разрешает конфликтов, снимая в финале своих драм их обличительную остроту резонерской проповедью того или иного примирительного проекта. В этой слабости Ленца отразились слабости движения «Бури и натиска».

В драмах Ленца реализуется своеобразный принцип типизации. Ленц прибегает к созданию параллельных ситуаций, к повторению судеб героев и самих человеческих характеров. В драмах Ленца «Домашний учитель» и «Солдаты» — несколько оскорбленных отцов и обманутых дочек, два домашних учителя, несколько совратителей, как бы повторяющих друг друга⁵.

Драмы Ленца «Домашний учитель» и «Солдаты» готовили драматургию Шиллера. Они воссоздавали правдивую картину немецкой жизни 70-х годов, раскрывали важные общественные конфликты, рисовали целую галерею остро очерченных типов того времени: «честных бюргеров», невежественных самодуров-дворян, развращенное военное сословие, потерявших свое достоинство бюргеров. Ленц утверждает необходимость морального совершенствования человека, оздоровления общества. Эти свойства драм Ленца в соединении с выразительностью языка, мастерством диалога обеспечили им долгую сценическую жизнь, а «Домашний учитель» в переработке Б. Брехта занял прочное место в репертуаре театра «Берлинский ансамбль».

ВАГНЕР

Генрих Леопольд Вагнер (Heinrich Leopold Wagner, 1747—1779), уроженец Страсбурга, входил в кружок рейнских штюрмеров. Он принадлежал к числу близких друзей Гете и поддерживал дружеские связи с Ленцем, Клингером и Мюллером-живописцем. Вагнер изучал право в Страсбургском университете. Адвокатская практика во Франкфурте-на-Майне обогатила Вагнера знанием жизненных конфликтов, которое он использовал в своих драмах.

Литературное наследие рано умершего Вагнера довольно скромно: пять драм, из которых только одна, «Детоубийца» («Die Kindermörderin», 1776), вошла в историю литературы, роман «Жизнь и смерть Себастиана Зиллига» («Leben und Tod Sebastian Silligs», 1776) и несколько сатирических произведений, в том числе остроумный фарс «Прометей Девкалион и его рецензенты» («Prometheus, Devkalion und seine Rezensenten», 1775), написанный в защиту романа Гете «Страдания молодого Вертера». Кроме того, Вагнер перевел на немецкий язык трактат Себастьяна Мерсье о театре — «Новый опыт о драматургическом искусстве» (перевод опубликован в 1776 г.), оказавший заметное влияние на эстетику «Бури и натиска».

Сюжет мешанской драмы «Детоубийца», близкий к написанным Гете к тому времени (и известным Вагнеру) сценам трагического эпизода Маргариты в «Фаусте», характерен для литературы «Бури и натиска» как выступление в защиту естественных чувств, соединенное с протестом против филистерской и церковной морали. Драма разыгрывается в бюргерской среде. Вызовом лицемерию было, что действие начинается в подозрительной гостинице, куда соблазнитель, конечно дворянин и офицер, фон Гренингсек приводит свою жертву, дочь мясника Эвхен

⁵ Особенности драматургической манеры Ленца обстоятельно раскрывает Т. Сильман в статье «Драматургия эпохи „Бури и натиска“» (сб. «Ранний буржуазный реализм». Л., 1936).



Guinivulzogold Wagner.
F. U. L. & Adv. Co.

Генрих Леопольд Вагнер

Хумбрехт, по указанию автора, что действие драмы, завершившееся убийством ребенка и самоубийством героини, длится девять месяцев.

Для лейтенанта фон Гренингсека не существует ничего святого, он презирает «мещанскую добродетель». Еще хуже его приятель, откровенный циник майор фон Газенпот. Характеристику социальной среды дополняют представители мещанства: глупая фрау Хумбрехт, готовая из тщеславия продать честь дочери, грубый и простоватый отец, своей непримиримостью способствующий ее гибели.

«Натуралистические» подробности, введенные Вагнером в драму, в какой-то мере подчеркивают прозаическую обнаженность жизненных фактов, положенных в основу произведения. Автор не ограничивается жалобой или простым выражением сочувствия несчастной героине, вынужденной убить своего внебрачного ребенка и покончить жизнь самоубийством. Он как бы обвиняет жестокие социальные и юридические законы, приведшие к преступлению и к гибели женщины. При всем том драма правдива: ее героиня пассивна; в драме нет идеализированного героя — рупора авторских идей, носителя штурмерского пафоса.

Вагнер, наряду с Я. Ленцем, успешно разрабатывал социально-бытовую драму «Бури и натиска», традиции которой были вскоре подхвачены и продолжены Фридрихом Шиллером в трагедии «Коварство и любовь».

Фридрих Мюллер (Friedrich Müller, 1749—1825), известный под прозвищем Мюллер-живописец, родился в семье трактирщика, в местечке Крейцнахе (Пфальц). Детские впечатления во многом определили сюжеты идиллий Мюллера и пробудили у него интерес к легенде о докторе Фаусте: по преданию, Фауст некоторое время учительствовал в Крейцнахе.

Мюллер получил художественное образование, в 1777 г. он занял место придворного живописца в Мангейме. Гете выхлопотал для друга стипендию от Веймарского герцога, и в 1778 г. Мюллер отправился в Рим. Он остался в Италии навсегда и играл видную роль в римском кружке немецких художников, хотя его собственные занятия живописью были неудачны.

Литературное наследие Мюллера невелико: прозаические идиллии, незаконченный драматический фрагмент о Фаусте и драма «Голо и Генофефа»⁶, примыкающая к «Гецу фон Берлихингену» и традиции рыцарских драм.

Идиллии Мюллера занимают в истории немецкой литературы своеобразное место. На молодого писателя заметное влияние оказывает Гесснер, однако библейские и античные сюжеты Мюллер трактует в своих идиллиях иначе, стремясь показать крестьянский быт. В идиллиях Мюллера, особенно в тех, которые написаны на немецкие сюжеты, крестьяне — это живые люди, а не идеальные фигуры из «золотого века».

Наиболее значительными из «немецких» идиллий являются «Стрижка овец» («Die Schafschur», 1775) и «Чистка орехов» («Das Nußkernen»). Последняя закончена Мюллером в Риме в 1811 г. С грубоватым юмором и живостью красок, в которых проявилось живописное восприятие мира, писатель рисует деревенские нравы и быт. Об идиллии «Стрижка овец» с восторгом отзывался Г. Л. Вагнер в 1776 г.: «В „Стрижке овец“ нет ни фавнов, ни нимф, там есть пастух, учитель и деревенская девушка. Здесь сплошной диалог, в который только иногда вмешивается автор. Любовные связи героев не аркадски-платонические, а натуральные, изображены так живо, что мы, смеясь, вынуждены иногда братья за носовой платок». В эту идиллию введен спор на тему о народной и ученой поэзии, который в духе эстетики «Бури и натиска» решается в пользу народного творчества.

В 1776 г. Мюллер пишет «Сцены из жизни Фауста» («Situationen aus Fausts Leben»), а два года спустя — первый акт драмы «Жизнь и смерть доктора Фауста» («Doktors Fausts Leben und Tod», 1778).

Гете к этому времени написал свой «Прафауст» и вынашивал планы развития трагедии. Клингер собирался воздать должное отважному искателю истины. Под пером Мюллера Фауст превратился в истинного «бурного гения». «Сцены» рисуют Фауста в конфликте с филистерской ограниченностью, завистью и клеветой соперников в провинциальном университетском городе. Герой стремится разорвать цепи, сковывающие его свободу, чувствуя в себе высокое призвание.

Драматический фрагмент (1778) начинается сценой в кабинете. Фауст Мюллера непосредственней, чем герой Гете, рвется к полноте жизни: «Все или ничего! Пошлая посредственность тащит нас по задворкам человеческой жизни; ни отдыха, ни умиротворения! Один единственный прыжок, и это бы свершилось! Почему так безграничны стремления существа, имеющего всего-навсего пять чувств, так стеснены его созидательные силы!» Фауст стремится преодолеть ограниченность человеческой

⁶ См. Müllers Gesammelte Werke. 2 Bd. Herausgegeben v. Max Oeser, 1916.

патуры. В разговоре с незнакомцем, который является ему, Фауст говорит о своем желании стать «Колумбом ада»: «Зачем я мучаюсь и не решаюсь отважиться на деяние, дерзостно свершить которое я предназначен со времен сотворения мира?»⁷

И Фауст дерзает. Мы видим его на перекрестке дорог, заклинающим силы ада. Эта сцена написана в традициях народных книг и кукольных комедий о Фаусте. Фауст разговаривает с семью духами, услуги шестерых уже отвергнуты им. «Посмотри на меня, — говорит он седьмому, — человек желает больше, чем может дать ему бог и дьявол»⁸. На этом апофеозе Фауста-штюрмера фрагмент обрывается.

В драме «Голо и Генофефа» («Golo und Genoveva», 1776) драматизирован сюжет популярной народной книги о святой Генофефе, вдохновивший позже романтика Людвиг Тика. Драма Мюллера — одна из многих «рыцарских драм», появившихся после «Генца фон Берлихингена» Гете. В драме есть демоническая женщина (Machtweib), графиня Матильда, ее сын Голо — «бурный гений», охваченный всепоглощающей страстью к Генофефе. Сама Генофефа — не святая, в ней писатель видит прежде всего человека, терпеливо и кротко переносящего свои страдания. Это — любящая жена и мать. Религиозная окраска традиционного сюжета совершенно снята, он приобрел под пером Мюллера штюрмерский характер.

В Италии Мюллер в 1781 г. перешел в католичество. Последующие годы он не проявлял творческой активности в литературе, занимаясь, главным образом, историей искусства и стал знатоком римской старины.

⁷ Там же, стр. 213.

⁸ Там же, стр. 240.

ГЕТТИНГЕНСКИЙ СОЮЗ ПОЭТОВ

«СОЮЗ РОЩИ». БРАТЬЯ ШТОЛЬБЕРГИ.
ГЕЛЬТИ, И. МИЛЛЕР

Важным центром развития штюрмерской поэзии начала 70-х годов был Геттинген, где в 1770 г. Генрих Христиан Бойе (Heinrich Christian Boje, 1744—1806) основал «Геттингенский альманах муз» («Göttingener Musenalmanach»). Посредственный поэт, но незаурядный знаток литературы, Г. К. Бойе первоначально задумал альманах по образцу французского «Almanach des muses» (выходившего с 1765 г.) как ежегодную антологию стихотворений современных поэтов. Однако после сближения Бойе с группой литераторов, студентов Геттингенского университета «Альманах муз» стал органом нового направления. Здесь в 1774 г. впервые были напечатаны выдающиеся произведения штюрмерской лирики: «Ленора» Бюргера, «Магомет» и «Песня странника» Гете. Здесь читатели познакомились с двумя основными лирическими жанрами геттингенских поэтов — буйными застольными песнями (Trinklieder), страстно прославлявшими легендарную свободу древних германцев, и с проникнутыми сентиментальной меланхолией элегиями.

В отличие от «рейнских гениев», поэты-геттингенцы объединились в своеобразную литературную организацию — геттингенский «Союз рощи». Союз возник в сентябре 1772 г. и просуществовал немногим более двух лет. Его участниками были Гельти, Фосс, Карл Фридрих Крамер, Иоганн Мартин Миллер, братья Христиан и Фридрих Леопольд фон Штольберг, Лейзевиц. Старшина союза, Иоганн Фосс рассказывал, что молодые люди собрались лунной ночью в деревеньке близ Геттингена и под сенью «священных дубов», символа «древнегерманской свободы», украсив шляпы дубовыми венками, «поклонились друг другу в вечной дружбе, призывая месяц и звезды в свидетели своего союза».

Геттингенцы были ненавистниками Виланда и страстными поклонниками Клопштока. От Клопштока идет увлечение древнегерманской стариной, фанатический культ предводителя херусков, разбившего римлян, Арминия, как национального героя-свободолюбца. Поэты именуют себя «бардами» (название древнегерманских, а в действительности кельтских певцов, введенное в обиход Клопштоком в его бардитах). Они присваивают друг другу имена бардов, заимствованные из произведений Клопштока (Sangrich, Minnehold и т. п.). К Клопштоку восходит и название союза.

О Водане журчит источник рощи! —

писал Клопшток в оде «Холм и роща», где он противопоставляет Геликону, бывшему, согласно греческой мифологии обиталищем муз, священные рощи древних германцев.

Юные члены «Союза рощи» обращаются к немецкой литературе прошлого: к миннезангу, к Гансу Саксу, к Лютеру. Они строят планы

издания немецкого словаря, сборника народных пословиц, мечтают о переводе на немецкий язык памятников античной литературы.

Виланд был предметом презрения геттингенцев. Его считали «развратителем нравов», видели в нем не национального поэта, а всего лишь подражателя французам.

В цитированном письме Фосса, живо передающем атмосферу, которая господствовала у геттингенцев, рассказано о том, как праздновали «барды» 2 июля 1773 г. день рождения своего учителя. «Наверху стояло пустое кресло для Клопштока, осыпанное розами и левкоями, на нем лежали все сочинения поэта. Под стулом валялся разодранный «Идрис» Виланда. Крамер прочитал вслух отрывок из триумфальных гимнов, а Ган несколько од Клопштока о Германии. Из сочинений Виланда мы крутили папиросы. Потом мы выпили рейнвейна за здоровье Клопштока, в память Лютера, в память Германа, за процветание Союза, за Эберта¹, Гете (может быть, ты еще не знаешь его?), Гердера. Читали оду Клопштока «Рейнвейн»... Говорили о свободе, о Германии, о добродетели и, можешь себе представить, как говорили! Потом мы пили пунш и сожгли портрет Виланда».

В «Немецкой республике ученых» (1774) сам Клопшток приветствует немецких юношей, «сердца которых теперь охвачены тревогой», усматривая в их деятельности начало национального обновления литературы.

«Союз рощи», возникший независимо от страсбургского кружка, обладал многими чертами, роднящими его с «рейнскими гениями»: тот же культ природы и свободы чувства, творческой личности, такое же отрицание французского рационализма и увлечение немецкой стариной, народным творчеством. Но в произведениях геттингенских поэтов полнее проявляются демократические тенденции движения «Бури и натиска».

Геттингенцы Бюргер и Фосс, связанные с трудовым крестьянством, резче, чем другие штюрмеры, ставят вопрос об отмене крепостного права. Лирическими героями и объектом поэтического изображения становятся простые люди; в системе образов, в метрике и в языке многих произведений происходит сближение с поэтикой народного творчества.

Вместе с тем, в деятельности геттингенского кружка проявляются противоречия, типичные для всего движения. Значительное место занимают стихи и песни, в которых ненависть к тиранам проявляется в выпяченно-абстрактной форме (Tuagnenhablieder), а наряду с подлинно патристическими мотивами и национальными темами возникает ложный, националистический культ древних германцев, победителей в Тевтобургском лесу, псевдоисторическая легенда об эпохе Арминия — «Германа» — как прообразе свободы Германии, справедливо осмеянная позднее Генрихом Гейне. Наряду с поэзией, проникнутой страстным негодованием против угнетения крепостного крестьянства немецким помещиком, получает распространение искусственный жанр «крестьянских песен», в которых в сентиментальных тонах воспеваются идеализированные радости сельской жизни. Для геттингенцев особенно характерно сочетание социального протеста и мечтательной религиозности, колебания между бунтарскими влечениями и сентиментальной слезливостью.

Абстрактной гражданственностью, националистическими тенденциями отмечено юношеское творчество Фридриха Леопольда фон Штольберга (Friedrich Leopold Graf zu Stolberg, 1750—1819).

В первой оде «Свобода» (1770) Фридрих Штольберг предстает продолжателем Клопштока, более склонным к тяжеловесной патетике, чем сам учитель. Он воспекает Гарц как родину Арминия («Гарц», 1773) и немецкого юношу, который стремится подражать героям прошлого

¹ Герман (Hermann) — символическое перетолкование имени Арминия. И. А. Эберг (1723—1795) — переводчик «Ночных дум» Юнга.

(«Песня немецкого мальчика», 1774); прославляет в оде «Моя отчизна» (1774) Германию как страну верности, героизма и целомудрия.

В популярном среди современников стихотворении «К природе» (1775) Штольберг в духе штурмерского руссоизма призывает идти по следу «сладостной святой природы». Та же мысль пронизывает и его статью «О чистом сердце» (1777), где единственным источником поэзии, «воспитывающей для всего возвышенного и благородного», утверждается «переполненное» чувствами сердце.

Братья Фридрих и Христиан Штольберг были в числе юношеских друзей Гете, сопровождали его во время путешествия по Швейцарии (1775). Они знакомятся с Клинггером, Ленцем, Мерком, Лафатером, Гесснером, Бодмером, Шубартом. Но со второй половины 80-х годов пути Штольберга и представителей передовой литературы разошлись. Фр. Штольберг, служивший в посольствах в Копенгагене, Берлине, Петербурге, становится ревнителем благочестия. С этих позиций он резко отрицательно оценивает стихотворение Шиллера «Боги Греции», порицая его за апологию язычества в статье, напечатанной в 1788 г. в «Немецком музее» и вызвавшей отповедь демократа Георга Форстера.

В труде о геттингенском союзе немецкий демократический поэт и критик 1830—1840-х годов Роберт Пруд характеризует эволюцию отношения Фр. Штольберга к Французской революции: «До тех пор, пока Французская революция никак не затрагивала его собственных интересов, представлялась некоей далекой абстрактной мечтой..., он воспевал и прославлял ее, обрушивался на дворянство, осмеивал придворных и вопрошал громким голосом, скоро ли и Германия поднимется против своих угнетателей. Но как только отменой привилегий дворянства Французская революция указала народам путь, следование которому могло бы затронуть его самого, угрожать его наследственным правам, его древнему дворянскому роду, так энтузиазм сменился отвращением, благословения превратились в проклятия»².

В оде «Западные гунны» (1794) Штольберг чернит Французскую революцию. Нападки на нее содержатся и в появившейся в том же году книге путевых заметок Штольберга. Переход Фр. Штольберга в католичество в 1800 г. был закономерным шагом на пути писателя, предавшего вольнолюбивые идеалы своей юности. Он заканчивал свою деятельность пятнадцатитомной «Историей христианства» («Geschichte der Religion Jesu Christi», 1806—1818).

Фр. Штольберг вошел в литературу сборником юношеских стихотворений, написанных совместно с братом Христианом,— «Стихотворения братьев Штольбергов» («Gedichte der Brüder Stolberg», 1779).

Не представляют большой художественной ценности переводы Фр. Штольберга: «Илиады» (1778), избранных «Диалогов» Платона (1796—1798) и четырех трагедий Эсхила (1802). Им не хватает проникновения в дух оригинала, характеризующего переводческие опыты Бюргера и тем более переводческую деятельность Иоганна Фосса.

Членом «Союза рожи» был и старший брат Фридриха Штольберга Христиан фон Штольберг (Christian Graf zu Stolberg, 1748—1829). Его перу принадлежат любовные стихотворения «Взоры», «Незнакомке» и баллады, в которых он следовал Бюргеру. Христиан Штольберг также переводил с греческого. В 1787 г. он издал перевод трагедий Софокла со своими комментариями. В 80-х годах Хр. Штольберг, как и его брат, переходит на реакционные позиции. Поэтические сборники братьев Штольбергов, написанные в период войны с Наполеоном («Патриотические стихи», «Священное знамя» и др., 1815), выражают националистические устремления юнкерства.

² R. Prutz. Der Göttinger Dichterbund, Leipzig, 1841, S. 393.

Одним из наиболее талантливых поэтов геттингенского «Союза роции» был Людвиг Гельти (Ludwig Christoph Hölty, 1748—1776). Стихи и песни Гельти пользовались известностью: простота и задушевность тона сделала их народными песнями. Поэзии Гельти было присуще тонкое чувство ритма и языка, которые отметил Гете.

Тираноборческая тема звучит в песне Гельти «Освобожденный раб» и в оде «Свобода». Прославляя тираноборцев, Гельти причисляет к ним, вместе с Теллем, Германом (Арминием) и Брутом, также и Клопштока.

Значительное место в творчестве Гельти занимают сентиментальные стихотворения. Такова «Элегия на могиле моего отца», восходящая к «Сельскому кладбищу» Томаса Грея, или элегия, описывающая погребение крестьянской девушки. Мечтательной меланхолией проникнуты встречающиеся в его лирике картины весеннего пробуждения природы (австрийский романтик Н. Ленау, ценивший поэзию Гельти, называл его «другом весны»), многочисленные «любовные песни» и сентиментальные идиллии из крестьянской жизни («Сельская жизнь», «Лесной костер», «Бедный Вильгельм» и др.).

Стихотворения Гельти, существенно переработанные, были впервые изданы уже после смерти поэта Фоссом и Штольбергами (1783); в подлинном виде они были опубликованы только в последней трети XIX в.

Если популярность лирики Гельти основывалась на его песенном даре, то известность другого «чувствительного» геттингенского поэта, шваба Иоганна Мартина Миллера (Johann Martin Miller, 1725—1814) была в значительной степени данью моде. Многочисленные «Любовные песни» и «Крестьянские песни» Миллера, где стилизованные пейзажи воспевают сельские радости, идилличны. В «Песнях монахинь» («Nonnenlieder») Миллера содержится протест против христианского аскетизма, но уже в 80-х годах Миллер переходит на консервативные позиции.

Чрезвычайно популярен был в 70—80-х годах сентиментальный роман Миллера «Зигварт, монастырская повесть» («Siegwart, eine Klostergeschichte», 1776). Это объемистое сочинение, написанное в подражание «Вертеру», повествует о любви юного Зигварта к дочери гофрата Марианне. Гофрат заточает Марианну в монастырь, откуда Зигварт безуспешно пытается ее выволочить. После многочисленных злоключений, пролив потоки слез, герои умирают. В статье «О наивной и сентиментальной поэзии» Шиллер справедливо заметил, что этот роман «лишен должной трезвости понимания»³. Гете осмеял подобные произведения еще в юношеском «Триумфе чувствительности».

ФОСС

Душой геттингенского союза, самым крупным из входивших в него писателей был Иоганн Генрих Фосс (Johann Heinrich Voß, 1751—1820). В творчестве Фосса, как и его друга Бюргера, демократические черты «Бури и натиска» выражены с наибольшей полнотой. Фоссовы переводы Гомера подготовили гуманистическое освоение античности, характерное для веймарского классицизма. «...Мало кому немецкий народ больше обязан своим развитием, чем ему, — писал о Фоссе Генрих Гейне в „Романтической школе“. — После Лессинга он, быть может, величайший гражданин в немецкой литературе»⁴.

Внук мекленбургского крепостного, сын сельского учителя, Фосс впитал в себя народную ненависть к помещику. Всю жизнь остается он

³ Ф. Шиллер. Собрание сочинений, т. VI, М., 1957, стр. 434.

⁴ Г. Гейне. Собрание сочинений, т. 6, М., 1958, стр. 165—166.



Иоганн Фосс

противником феодально-абсолютистских порядков и одним из последовательных проводников демократических идей немецкого Просвещения. Связь старосты «Союза роции» с «нижними народными классами Германии», благотворно отразившуюся на его поэзии, Гете отмечал как большое достоинство творчества Фосса в рецензии на его стихотворения, опубликованной в 1804 г. в пенской «Всеобщей литературной газете».

Его биография — это почти что «общая биография всех немецких писателей старой школы», — писал Гейне. — Он «давал уроки, чтобы не умереть с голоду, сделался учителем в Оттерндорфе в Гадельнском округе, переводил древних классиков и, прожив всю жизнь бедным, скромным тружеником, умер на семьдесят пятом году жизни»⁵.

Из оригинального творчества Фосса наиболее значительны его идиллии. В лучших из них Фосс избежал сентиментальной идеализации крестьянского быта. Он воспроизводит картину подневольного труда немецкого крестьянина, задавленного барщиной. Тяжести крепостничества посвящена трилогия «Крепостные», «Облегченная участь» и «Вольноотпущенники». О народной тематике стихотворений и песен Фосса говорят сами их заглавия: «Сенокос», «Пряха», «Маленькая швея», «Уборка картофеля».

⁵ Г. Гейне. Собрание сочинений, т. 6, стр. 166.

В идиллии «Крепостные» (1775), написанной в форме диалога, крестьянин Михель рассказывает приятелю Гансу о своей беде: помещик обещал ему за 100 талеров свободу и разрешение жениться, а когда родные собрали выкуп, забрал деньги, а свободы так и не дал. Возмущенный Михель хочет залузить «красного петуха» под крышу помещика.

В идиллии «Вольноотпущенники» (1775) говорится о некоем мекленбургском бароне, который отпустил на волю своих крепостных, сделал их вольными арендаторами. «Я льщу себя надеждой, что смогу принести этими стихами пользу. Какая это была бы награда — хоть в малой степени способствовать освобождению несчастных крепостных!» — восклицает поэт. Следует отметить, что Фосс ведало разделял иллюзии относительно гуманного помещика, способного добровольно отказаться от привилегий.

Из поздних идиллий Фосса широкой известностью пользовалась «Луиза» (под этим заглавием были объединены в издании 1795 г. три части идиллии: «Визит жениха», «Праздник в лесу» и «Девичник», первоначально напечатанные в «Геттингенском альманахе муз» в 1783 и 1784 гг. и в «Меркурии Виланда»). Перед читателем разворачиваются идиллические сценки из жизни семьи сельского пастора. Античный гексаметр должен был, по замыслу поэта, придать эпичность картинам этой патриархальной повседневности. Но античная стилизация сыграла здесь скорее обратную роль: она лишь подчеркивает мещанскую ограниченность немецкого провинциального быта.

Сентиментальному бытописательству и теперь кажущейся назойливой дидактике «Луизы» противопоставлено сатирическое стихотворение «Юнкер Корд» (1783) — лучшее в творческом наследии Фосса-поэта. Фосс углубляет здесь критическую тему «Крепостных». Он создает образ типичного представителя реакционного немецкого юнкерства. С первых жизненных шагов барон Корд становится бичом и проклятием крестьян: он топчет посевы, губит во время охоты крестьянский скот; став хозяином, он замучивает крепостных барщиной, разоряет их.

Характерно требование, которое Корд предъявляет к школьному учителю, — не делать из крестьянских детей слишком уж больших умников.

«В этой поэме, возникшей под непосредственным влиянием Французской революции, Фосс преодолевает иллюзии в разрешении проблемы крепостного права путем реформ», — справедливо утверждает П. Рейман⁶.

Фосс был последователен в симпатиях к Французской революции. В «Песне новых франков», написанной размером «Марсельезы», и в «Песне немцев» он призывает своих соотечественников: «С оружием — на бой! За волю и закон!» Якобинская диктатура не отпугнула Фосса. В 1794 г. он резко расходится с бывшим другом графом Фр. Штольбергом, выступившим в стихотворении «Западные гунны» с нападками на революционную Францию.

Большая заслуга принадлежит Фоссу как переводчику античных авторов. В 1781 г. Фосс выпустил свой перевод «Одиссеи», двенадцатью годами позднее, — в 1793 г. — перевод «Илиады». Необходимость нового перевода поэм Гомера возникла в 70-х годах, в связи с новой, гердеровской интерпретацией Гомера как поэта патриархального общества. Неуклюжий перевод Бодмера не удовлетворяет штюрмеров. Перевести «Илиаду» пытается Бюргер, но он пользуется пятистопным ямбом, считая его более подходящим для немецкого языка. В споре с Бюргером гексаметром переводит XX песнь «Илиады» Штольберг (1776). Но только непревзойденные до сих пор переводы Фосса, снабженные обширным филологическим комментарием, сделали Гомера достоянием немецких чита-

⁶ П. Рейман. Основные течения в немецкой литературе. М., 1959, стр. 121.

телей. Фосс переводил также стихотворения Вергилия (1789), Овидия (1793), Горация (1806). Вместе с сыновьями он осуществил перевод всех драм Шекспира (1818—1826).

Последний период своей жизни Фосс живет в Иене и Гейдельберге, центрах романтического движения. Верный передовым идеям Просвещения он выступает против реакционных тенденций в романтизме. Он осмеивает в поэме «Светобоязнь» («Die Lichtscheuen») стремление немецких романтиков к мистике, к изображению «ночной стороны» души.

Когда в 1818 г. Фридрих Штольберг выступил с мракобесной статьей, Фосс печатает гневный памфлет «Как Фриц Штольберг сделался невольником» («Wie ward Fritz Stolberg ein Unfreier», 1819). Даже столкновение «нижнесаксонского мужика» Фосса с А. В. Шлегелем по вопросам метрики было, как это подмечает Гейне, выражением внутреннего антагонизма и имело скрытые полемические цели⁷.

ЛЕЙЗЕВИЦ. КЛАУДИУС

Своеобразное место в геттингенском кружке занимал Иоганн Антон Лейзевиц (Johann Anton Leisewitz, 1752—1806). Это единственный драматург, входивший в «Союз рожи». Во время пребывания в Геттингенском университете, где он изучал право, двадцатидвухлетний Лейзевиц написал трагедию «Юлий Тарентский» («Julius von Tarent», 1774, напечатана в 1776 г.). Некоторое время Лейзевиц занимался адвокатурой в Ганновере. С 1775 г. Лейзевиц в Брауншвейге выполняет разные обязанности при дворе, становится воспитателем принца, здесь же он знакомится с Лессингом и поддерживает с ним дружеские отношения. В последние годы жизни Лейзевиц занимает высокие правительственные посты. Его произведения поздних лет (в том числе комедия «Новогодний вечер») были уничтожены по завещанию автора. В истории литературы Лейзевиц известен юношеской драмой «Юлий Тарентский», любимым произведением молодого Шюллера, и двумя драматическими набросками тех же лет.

Сюжетную основу пьесы «Юлий Тарентский» образует столкновение братьев, княжеских сыновей — мечтателя Юлия (Gefühlsmensch) и воинственного, резкого Гвидо (Kraftmensch), любящих одну и ту же женщину. С позиций штурмерского руссоизма в страстных монологах Юлий клеймит общество, разлучившее его с любимой. Нет, он ничего не должен этому обществу, у него нет перед ним никаких обязательств. Он хочет бежать из Тарента: «...весь мир — моя родина и все люди — единый народ. Он объединен общим языком. Этот язык — слезы и стонация». Юлий призывает покинуть страны, где «каждый человек — слуга другого, каждый прикован к цепи, на другом конце которой — его раб».

Юлий против ложной морали христианского аскетизма, он полон ненависти к монастырю, куда князь заточил его возлюбленную Бланку. «Что древней — правила природы или правила Августина?» — с возмущением спрашивает он настоятельницу монастыря, пытающуюся воспрепятствовать его свиданию с Бланкой. Он решает похитить девушку из монастыря, «сорвать с нее монашеский убор», но падает от руки своего брата.

Интерес представляют и два кратких драматических фрагмента Лейзевица «Опись имущества» («Die Pfändung») и «Полуночное посещение» («Der Besuch um Mitternacht»), напечатанные в «Геттингенском альманахе муз» в 1775 г. Первый фрагмент — это разговор бедняков-крестьян, старой супружеской четы, в ночь накануне описи их убогого имущества. Князь, собирая недоимки, не погнушался лицом крестьянским скарбом:

⁷ Г. Гейне. Романтическая школа. — Собрание сочинений, т. 6, стр. 166—167.

завтра он заберет старую супружескую кровать. Единственное утешение бедняка — вера в день страшного суда.

Типично штюмерским созданием является и драматический фрагмент «Полночное посещение». К юному князю, ожидающему за игрой в шахматы любовницу, является призрак Германа (Арминия), предводителя херусков. Он пролил свою кровь в Тевтобургском лесу не для того, чтобы немецкий князь был «тираном рабов и рабом распутницы». Герман указывает князю на нищету его опустошенной страны, где «ликование двора» тщетно силится «заглушить вопли умирающих и изувеченных». Он пророчит ему народную расправу. «Как верно то, что колени твои дрожат перед призраком и истиной, так верно и то, что наступит время, когда Герману не надо будет раскаиваться, что он умер за Германию...»

К «Союзу рожи» близок по демократическим симпатиям голыштинец Маттиас Клаудиус (Matthias Claudius, 1740—1815). Сын деревенского священника, он, получив университетское образование в Йене, вернулся на родину — в местечко Вандсбек, близ Гамбурга, где вел тихую жизнь в кругу многочисленной семьи. В годы расцвета движения «Бури и натиска» Клаудиус редактировал журнал «Вандсбекский вестник» («Der Wandsbecker Bote»), где печатались Клопшток, Гердер, Гете и поэты-геттингенцы.

В собственном творчестве Клаудиуса консерватизм, pietistическое благочестие сочетаются с сентиментальным народолюбием. Простым языком, стремясь быть понятным читателям из народа, пишет он небольшие рассказы, притчи, письма, полные непритязательного юмора. Скромным, довольным своей долей людям, с их безыскусными радостями он противопоставляет претензии и развращенность вышних классов. Творчество Клаудиуса не свободно от элементов филлистерства. Но лучшее из написанного им — его стихи и песни — согреты подлинной сердечностью, говорят о мягком, лирическом даровании автора. Широко известны были в свое время колыбельные песни Клаудиуса, а также его патриотическая «Застольная» («Увенчайте полный кубок...»). Стихотворение Клаудиуса «Смерть и девушка» положено на музыку Шубертом. В России популярностью пользуется романс Даргомыжского «Мне минуло шестнадцать лет» на слова песни «Первая встреча», переведенной А. А. Дельвигом.

При всей свойственной ему аполитичности и умпротворенности тона, Клаудиус поднимается до гневного пафоса, когда касается в своей поэзии кровавых «развлечений» феодальной верхушки — охоты и войны. Такова его «Военная песня», характерная для народно-антимилитаристских тенденций движения «Бури и натиска».

Война! Война! О, Дева пресвятая,
Спаси нас, пожалей!
К несчастью,— война, и я мечтаю
Не быть виновным в ней!
Что делать мне, когда в ночи, со стоном,
В крови, в тоске, в слезах
Ко мне придут убитых легионы
С проклятьем на устах;
И тыщи матерей, невест, отцов и братьев,
Счастливых пред войной,
Мне в горе принесут проклятья
За черный жребий свой?

Пер. Л. Позинского

БЮРГЕР. ШУБАРТ

При всей остроте критики феодально-абсолютистских порядков, составляющей ценность лучших произведений как страсбургских «гениев», так и поэтов «Союза роции», наиболее полно борьба за национальное единство и демократизацию Германии выразилась в творчестве писателей, не входивших ни в один из этих кружков, — Г. А. Бюргера и К. Д. Шубарта.

Создатель немецкой литературной баллады Бюргер и политический журналист Шубарт — каждый по своему — ярко выразили настроение демократических кругов Германии последней трети XVIII в. Вместе с Фоссом Шубарт и Бюргер образуют левое крыло движения «Бури и натиска».

БЮРГЕР

Идеал национальной, народной поэзии, столь энтузиастически прокламировавший геттингенцами, полное всего воплотил Готфрид Август Бюргер (Gottfried August Bürger, 1747—1794). С геттингенским кружком Бюргера сближали дружеские связи и прежде всего общность эстетических воззрений. Бюргер — ревностный поборник национального искусства. Он прославляет Клопштока и Лессинга, называя их современными героями, имена которых выше всех княжеских имен. «Когда я думаю о вас, сердце мое гордится моей родиной», — пишет он в стихотворении «Клопштоку — поэту, и Лессингу — критику» (1775). Он влюблен в немецкую народную поэзию, в простоту ее образного строя, ее языка. «Я, как и вы, люблю все немецкое, — писал он в середине 80-х годов филологу Аделунгу. — Моим самым горячим желанием всегда было принести пользу отечеству. Есть ли в науке отрасль более заслуживающая того, чтобы ею занимались настоящие мужи, чем родной язык?».

«Союз роции» был единственной творческой средой, где Бюргер мог встретить поддержку своим замыслам. Однако многое отделяло его от «Союза роции». Бюргеру был чужд безудержный культ Клопштока, ненависть к Виланду, а главное, Бюргер, как и Фосс, был радикальней, чем большинство поэтов «Бури и натиска». Его протест, как правило, социально конкретен. Жизнь сделала Бюргера непосредственным свидетелем феодального произвола и нищеты крестьянства. Прямая передовым общественным идеям и талант поэта позволили ему запечатлеть в реалистических образах, часто включающих фантастику народной поэзии, живые противоречия действительности.

Готфрид Август Бюргер родился 31 декабря 1747 г. в Мольмерсвенде (Гарц), в семье сельского священника. Только в 12 лет он попадает в школу в Ашерслебене. Но пробыть в ней ему суждено было недолго. Поэтический дар Бюргера приносит первые горькие плоды: он пишет эниграмму на директора школы, очевидно, в достаточной степени острую, так как

тот задает юному Марциалу основательную порку. Дед Бюргера, провизор, человек независимого характера, вызывает протест — происшествие по тем временам неслыханное — и заставляет директора извиниться. Но мальчик приходится перевести в педагогическое училище в Галле. Бюргер становится студентом теологического факультета в Галле, но избранная родными профессия не соответствует его склонностям; он переходит на юридический факультет Геттингенского университета. В Геттингене, где привились идеи французских и особенно английских просветителей, поэт ревностно стремится восполнить пробелы своего образования.

В студенческие годы Бюргер создает первые стихотворения и застольные песни в традициях анакреонтической поэзии. В стихотворении «Ночное празднество Венеры» («Die Nachtfeier der Venus», 1772), вольном переводе анонимной латинской поэмы, принесшем Бюргеру первый успех, юный поэт прославляет богиню любви как создательницу всего живого. Уже в ранних произведениях Бюргера любовная тематика связана с выражением протеста против тисков общества, утверждением духовной независимости человека, его права на радости жизни. В адресованных младшей сестре жены лирических стихотворениях «К Молли» (середина 80-х годов), проникнутых горечью личных неудач, тяготивших поэта, усиливается активная сторона бюргеровской лирики.

В 1772 г. Бюргер попадает на службу к графам фон Усларам, занимает должность деревенского судьи. Стесненные материальные обстоятельства и прежде всего ненавистная народу роль барского слуги тяготили поэта. «Я чувствую себя так, как будто меня живым закопали в могилу, — в отчаянии восклицает поэт в одном из писем, — мне душно, я задыхаюсь!»

Тщетно пытался поэт Глейм, которого Гете недаром называл «наседкой талантов», обратить внимание Фридриха II на дарование Бюргера. «Батюшка Глейм» положил на письменный стол Фридриха ранее стихотворение Бюргера «Деревенька», написанное в любимой королем сентиментально-идиллической манере. Но надежды не оправдались, и 12 долгих лет поэт пробыл деревенским судьей. Деятельность судьи делала его участником народной жизни, он соприкасался с повседневными горестями крестьян, вникал в них. Бюргер был чужд сервиллизма, от которого были не свободны даже величайшие из немцев XVIII столетия. Он открыто становится на защиту интересов народа, протестуя против феодального произвола в случаях, хоть как-то относящихся к его компетенции. Так он признал недействительной вербовку рекрутов, произведенную фон Усларом, предварительно напоившим крестьян допьяна. Он задержал отправку хозяину судебных штрафов потому, что «сбор денег с бедных людей, которые постоянно просят об отсрочке и снисхождении, чрезвычайно затруднителен», как сообщает он сам в объяснительной записке ганноверским властям. Мужество и принципиальность Бюргера в служебных делах навлекли немилость Усларов, и в 1784 г. поэт оставил службу таким же бедняком, каким начал.

В 70-е годы оформляются эстетические воззрения Бюргера как одного из значительнейших представителей движения «Бури и натиска». Они сформулированы в его статье «Из книги Даниэля Вундерлиха» («Aus Daniel Wunderlich's Buch»), впервые напечатанной в 1776 г. в издаваемом Бойе «Немецком Музее». Бюргеру были близки воззрения Гердера на народное искусство: «Гердер выразил то, что я сам думал и чувствовал»¹. Бюргер призывает современников отказаться от следования иностранным образцам, советуя изучать «великую книгу природы», обратиться к собиранию народных песен и баллад: «Что бы я только ни дал за появление

¹ Цит. по изд.: П. Рейман. Основные течения в немецкой литературе, 1750—1848. М., 1959, стр. 179.



Готфрид Август Бюргер

такого сборника, составленного и прокомментированного подлинным ценителем искусства!»².

Лучшие произведения мировой литературы — это, по мнению Бюргера, произведения, построенные на национальном материале, народные по своей основе. Эту идею Бюргер развивает также и в статье (фрагменте) «О распространённости поэзии в народе» («Von der Popularität der Poesie», 1777—1778): «Вся история литературы доказывает, что именно там, где она не следовала образцам, заимствованным из чужих стран, а развивалась на собственной национальной основе, она пользовалась широким признанием и всеобщей любовью». Литература становится популярной, если она связана с мыслями и чувствами народа, утверждает Бюргер. Гомер, Шекспир, Оссиан — это «величайшие народные писатели, которые когда-либо существовали». Народное искусство, по мнению Бюргера, — не какой-то особый вид, особый тип поэзии. Истинное искусство — народно, ибо народность и есть критерий качества произведения, его совершенства.

В этих статьях Бюргер в значительной мере подытоживает собственный творческий опыт первой половины 80-х годов. Бюргер один из наиболее близких к народной поэтической традиции немецких писателей XVIII в. и один из немногих штюрмеров, выразивших народное неприятие феодально-абсолютистских порядков, зреющий в народе протест.

² Цит. по кн.: П. Рейман. Основные течения в немецкой литературе, 1750—1848. М., 1959. стр. 179.

Насмешкой над нравами аристократов проникнута ранняя шуточная баллада о похищении Европы, где Зевс наделен многими чертами вельможи XVIII столетия, развращенного светского бездельника. Сбросив обличье быка, он предстает перед Европой как

Светский кавалер,
При буклях и с флаконом,
Владеющий каноном,
Изысканных манер.

Баллада завершена иронической концовкой:

Быков крещеных много есть,
Что зарятся на нашу честь³.

Наиболее плодотворный период творчества Бюргера совпадает с годами расцвета штурмерской лирики: 1773—1775. К этим годам относятся «Граф-разбойник», «Сон бедной Зусхен», «Дикий охотник» и знаменитая «Ленора». Лучшие баллады Бюргера злободневны, как ни далеко в глубь веков или в недра народной фантазии уходят их сюжеты. Так, в основе известной баллады «Граф-разбойник» («Der Raubgraf») лежит основное на факте и распространенное в Гарце народное предание об успешной борьбе в XIV в. жителей Кведлинбурга против графа фон Регенштейна. Из своего «проклятого гнезда» граф совершал разорительные набеги. Но однажды ведьма обернулась его лошадей и примчала разбойника к горожанам, которые заключили его в клетку, где тот с голоду пограл сам себя. Рассказчик, когда видит эту клетку, думает: она может еще пригодиться, неплохо было бы сунуть туда современных «маркизов-разбойников»! Это намек на ненавистных народу «Raubmarquis», французских авантюристов, которыми Фридрих II наводнил Германию, сдавая им в аренду должности сборщиков податей. Бюргер наполняет традиционную форму баллады сатирическим содержанием, и не случайно его баллады были одобрительно встречены передовыми писателями.

«Твоя „Европа“ и „Граф-разбойник“ бесконечно близки нам», — откликнулся из Страсбурга Гете. Шубарт в газете «Немецкая хроника» (1775) писал: «В Бранденбургских землях „Граф-разбойник“ будет воздвигать сильнее самых лучших духовных песнопений». А тридцатью годами позднее Зейме утверждал: «Краткий вывод всей нашей политической мудрости сформулирован двумя строчками Бюргера:

«Нас досыта кормил твой кнут,
Теперь уж ты поплянешь, плут!»

В 1773 г. написана баллада «Ленора» («Lenore»), ставшая еще в начале XIX в. благодаря вдохновенным интерпретациям и переводам Жуковского и Катенина достоянием русского читателя. «Я заимствовал сюжет этой баллады из песни, которую пели в старину за прялкой», — писал Бюргер Генриху Бойе. Поэту удалось приблизиться к стихии народного творчества, к его образной выразительности, передать мрачную патетику, столь характерную для германского фольклора. Фантастический сюжет, восходящий к сказанию о мертвом женихе, встречающемуся в фольклоре многих народов, Бюргер приурочил к недавнему прошлому. Баллада начинается с упоминания Пражской битвы 6 мая 1757 г. — пресловутой победы Фридриха II в Семилетней войне. Как и Ленора, тысячи немецких девушек ждали и не дождались с поля боя женихов. Как и Ленора, народ проклинал войну, чуждую его интересам, источник неисчислимых бед и страданий. Не смиренная мудрость матери, призывающей к покорности и терпению, составляет идею этой баллады. Она проникнута жаждой зем-

³ Здесь и ниже — переводы Л. Лозинской.

ного счастья, народным неприятием войны. Взрыв отчаяния Лены — выражение стихийного протеста народа против существующего порядка.

В балладе «Дикий охотник» («Der wilde Jäger») Бюргер также использует народное предание, которое слышал еще в детстве в родной деревне. Преступного графа, уничтожающего во время охоты крестьянские поля, стада, даже хижину отшельника, постигает божья кара: до страшного суда он обречен, не зная покоя, носиться среди адского пламени, гонимый дьявольской сворой. Как это свойственно Бюргеру, он заостряет идею баллады, закашчивая ее предостережением тем, кого пока еще не постигло справедливое возмездие.

В те же годы Бюргер создает произведение, которое по антифеодальной направленности и эмоциональной силе может быть поставлено только рядом с «Гробницей государей» Шубарта. Небольшое стихотворение «Крестьянин — своему светлейшему тирану» (1773) — одна из вершин политической лирики «Бури и натиска». Грозным обличителем и судьей предстает крестьянин, выступивший с гневной речью против преступника-феодала.

«Ты не пахал, не боронил,
Над урожаем не потел;
И труд, и хлеб — мой.
Ты власть от бога? Вздор! Господь —
Податель благ земных, а ты
Грабитель и тиран».

Пер. О. Румера

Революционный демократ Георг Бюхнер и Людвиг Вейдиг в 1835 г. ключили отрывок из этого стихотворения в революционную листовку «Гессенский вестник».

Биографы Бюргера указывают на два произведения, которыми увлекался поэт в 1773 г. и которые во многом определили пафос «Лены» и «Крестьянина». Это «Гец фон Берлихинген» Гете и статья Гердера «О немецком искусстве». В свою очередь Гердер высоко ценил баллады Бюргера.

Плебейской насмешкой над фарисейской моралью дышит полная сочного юмора баллада о «Матушке Шнипс» («Frau Schnips»), которая, немало нагрешив на земле, все же попадает в рай. Написанная, очевидно, в 1777 г., эта баллада была напечатана только в 1782 г. под псевдонимом в «Геттингенском альманахе муз». Бюргер ссылается на английский источник: балладу «Легкомысленная женщина из Бата» («The wanton wife of Bath») из сборника Перси. «За внешним легкомыслием здесь скрывается серьезная мораль», — комментирует свою балладу Бюргер. Идея другой баллады «Ленардо и Бландина» — отрицание сословных границ и предрассудков. Ее сюжет — любовь принцессы и слуги — почерпнут Бюргером из «Декамерона».

Гордостью за простого человека проникнута «Песня о молодце» (1777). Поэт счастлив, что он может, спев эту песню, прославить «благородное сердце под блузой простой!» — сердце крестьянина, спасшего людей во время наводнения. Он сделал это не ради кошелька, предложенного графом в награду тому, кто рискнет спустить свой чели в разбушевавшиеся волны. Пусть граф отдаст деньги спасшему — они ему нужней. «Песня о молодце» предназначалась Бюргером для прочтения в геттингенской масонской ложе.

Баллада «Дочь пастора из Таубенхайна» (1776—1781) посвящена одной из распространенных тем штурмерской литературы — истории детоубийцы. Первоначально, еще в 1773 г., Бюргер предполагал написать на эту тему трагедию, но остановился на более близком ему жанре баллады. С начала 1781 г. поэту пришлось непосредственно столкнуться в своей

судебной практике с делом детоубийцы. Под пером Бюргера история деушки, брошенной знатным возлюбленным и убившей в порыве отчаяния свое дитя, превращается в обвинение против сословной морали. Героиня баллады, Розетта, не преступница, а жертва несправедливого общественного строя. Баллада о злополучной поговне из Таубенхайна неоднократно варьировалась анонимными авторами. Она сохраняет свою популярность и в первой половине XIX столетия; на ее основе возникли кукольный спектакль и любочный роман.

В последней трети 80-х годов в лирике Бюргера преобладают мотивы, в значительной мере отражающие семейную драму поэта: любовь к своей сволченице — Молли. В жизни, как и в поэзии, Бюргер подходит к таким вопросам в штирмерском духе. Любовь как естественное чувство не может быть грехом; поэт обвиняет общество и церковь, подавляющие стремление человека к счастью. И все же в лирическом цикле «К Молли» слышны трагические ноты. Нужда, косность окружающей среды не могли не наложить отпечаток на творения поэта.

С 1784 г. Бюргер читает лекции по эстетике и стилистике в Геттингенском университете. Но внештатная преподавательская должность (штатной профессуры Бюргер так и не добился) не давала поэту ни средств к сносному существованию, ни удовлетворения. Он чувствует себя чужим враждебности геттингенской профессуры, относившейся к нему с нескрываемой враждебностью.

Большинство замыслов Бюргера 80-х годов, жизненных и творческих, остаются неосуществленными или незавершенными (попытка организовать маленькое книгоиздательство, мечта о путешествиях, планы трагедии, большого прозаического сочинения, перевод «Илиады», «Макбета», «Неистового Роланда»).

К 80-м годам относится знаменитая бюргеровская обработка «Удивительных путешествий по воде и по земле, походов и забавных приключений барона Мюнхгаузена» («Wunderbare Reisen zu Wasser und zu Lande, Feldzüge und lustige Abenteuer des Freiherrn von Münchhausen»). В то время, когда появилось первое (1786) и вскоре вслед за ним второе (1788) издания (оба анонимные) бюргеровского «Мюнхгаузена», образ спесивого враля и хвастуна барона Мюнхгаузена был уже известен немецкой читающей публике. Его прототипом и автором первой «мюнхгаузиады» считался реальный барон Карл Фридрих Иероним фон Мюнхгаузен (1720—1791), служивший некоторое время в частях герцога Брауншвейгского в русской армии и участвовавший вместе с ней в двух турецких походах. В 1781—1782 гг. в берлинском «Альманхе для весельчаков» («Vademecum für lustige Leute») были напечатаны первые шестнадцать рассказов Мюнхгаузена, за которыми вскоре последовали «Еще две дживые выдумки Мюнхгаузена» (тот же альманах).

Кто был автором первых «мюнхгаузиад» — сам ли исторический Мюнхгаузен, либо Эрих Распе (Rudolf Erich Raspe, 1737—1794), издавший книгу о Мюнхгаузене за год до Бюргера (1785) в Лондоне, на английском языке, — этот вопрос до сих пор окончательно не разрешен.

Литературными «предками» «мюнхгаузиад» являются многочисленные анекдоты об абсурдных приключениях, встречающиеся в «народных книгах», в фацетиях и в сатирической литературе XVI—XVIII вв. Опираясь на эту традицию, Бюргер заостряет материал, вносит в него немало злободневных добавлений, актуальных политических намеков, создавая в образе патетического враля Мюнхгаузена острый сатирический портрет скудеющего немецкого юнкера.

В 1789 г. увидело свет второе издание стихотворений Бюргера, встреченное более сдержанно, чем издание 1778 г. Бюргер едет в Веймар, где встречается с Гете и Шиллером. В 70-х годах между Бюргером и Гете,



Гравюра К. Калля к «Леноре» Бюргера

свидетельство эволюции самого Шиллера, перешедшего на позиции классицизма и отрицательно отзывавшегося о собственных юношеских произведениях. Штюрмерской эстетике Шиллер противопоставляет требование искусства, «гармонизирующего» действительность, «возвышающегося» над жизнью, т. е. как раз идеалистические положения складывавшейся теории искусства веймарского классицизма.

В начале 90-х годов поэзия Бюргера переживает новый расцвет, связанный с успехами революции во Франции. Автор «Леноры» — один из немецких писателей XVIII столетия, сохранивших верность революции в годы ее наивысшего подъема во время якобинской диктатуры. 1 февраля 1790 г. Бюргер произносит в геттингенской масонской ложе полную руссоистского пафоса речь «Восхваление свободы» («Ermunterung an die Freiheit»). Он прославляет в ней революцию, «сегодняшний святой день», когда «мы слышим шум крыльев гения свободы». Нет таких человеческих законов, которые могли бы воспрепятствовать нашему физическому и моральному совершенствованию и блаженству. А если такие законы существуют, они должны быть уничтожены. Кто добровольно подчиняется им, тот изменил достоинству человека, естественным человеческим правам: «бог

⁵ См. П. Рейман. Основные течения в немецкой литературе, 1750—1848, стр. 181.

видевшим в авторе «Графа-разбойника» и «Леноры» единомышленника, велась оживленная переписка, заглохшая после переезда Гете в Веймар. Встреча разочаровала обоих, вызвала взаимное отчуждение, хотя Гете все-таки взял на себя организацию подписки на издание задуманного Бюргером перевода Гомера и не переставал верить в поэта, которого, несмотря на несхожесть путей, продолжал считать выдающимся талантом.

Более несправедливым по отношению к Бюргеру был Шиллер. В 1791 г. он печатает во «Всеобщей литературной газете» статью о «Стихотворениях Бюргера», где обвиняет геттингенского поэта в примитивности, излишней субъективности и натуралистичности. Эта рецензия вооружила при жизни Бюргера его врагов и надолго стала неким абсолютным критерием в оценке творчества поэта. Нужно согласиться с Паулем Рейманом, утверждающим, что судить Бюргера с позиций Шиллера нельзя⁵. Критика Шиллером поэзии Бюргера как поэта, оставшегося на идейно-художественных позициях «Бури и натиска», при всей ее серьезности, должна быть воспринята как

и природа повелевают нам защищать свободу, если мы обладаем ею; бог и природа повелевают нам отдать все силы на завоевание свободы, если по нашей вине или безвинно мы ее утратили». Поэт не сомневается, что история сохранит для ободрения потомства опыт Французской революции, показавшей всему миру «сколь великая сила живет в бюргерстве и в народе, сила, способная противостоять бесчеловечным, закованным в броню, опытным в ратном деле легионам деспотизма...».

Литературоведением недостаточно изучена политическая лирика Бюргера 1792 г. Несмотря на особенно усилившийся в это время в Ганновере цензурный гнет, Бюргер печатает в «Альманахе муз на 1793 год» 40 стихотворений и эпитграмм, большинство которых было посвящено политическим вопросам. В самом остром из этих стихотворений «Нам, кто не думает, как вы, законно править...» Бюргер осмеивает врагов революции, оправдывает террор и грозит революционной расправой всем тем, кто угнетает немецкий народ. Изъятое цензурой из «Альманаха муз», это стихотворение было опубликовано только через 80 лет, в 1874 г.

Зрелость мысли, ясная публицистическая направленность, страстность характеризуют стихотворение «Ты за кого идешь на бой...», написанное в связи с вторжением прусских войск во Францию:

Ты за кого идешь на бой,
Немецкий добрый мой народ,
Бросаешь землю, дом родной,
Хозяйку и сирот?
За князя, за дворянский рой,
Да за поповский сброд.

Верой в конечную победу демократических сил дышит творчество Бюргера 1792—1793 гг. В аллегории «Магнитные горы» поэт предсказывает победу народа над властью имущими, победу, которая наступит, когда хижинны сумеют «вооружиться сталью и железом».

В 1793 г. в связи с запретом ганноверской цензуры печатать политические произведения, Бюргер пишет одно из своих последних стихотворений — горько-ироническое «Отречение от политики».

Прощайте, фрау Политика, пусть вас тоска не точит,
Адье! Цензура нынче больно уж строга.
Чего всяк честный хочет — ни писать нельзя, ни прочее,
А та, которая одобрена строка...
О чем бы можно... — право, честный не захочет!..

С осени 1792 г. здоровье поэта резко ухудшилось; он умер 8 июня 1794 г. в глубокой нищете.

Творчество Бюргера некоторое время пользовалось большим успехом у немецких романтиков. Учеником Бюргера по Геттингену был А. В. Шлегель, защищавший его от травли геттингенской мещанской профессуры в годы революции; когда появилась рецензия Шиллера на стихотворения Бюргера, юный Шлегель выступил в печати в защиту своего учителя.

«Ученичество» Бюргера в школе народной поэзии, его пристрастие к образам средневековья, к фантастическому, таинственному, чудесному, наконец, самое обращение его к жанру баллады — все это не могло не привлечь к Бюргеру интереса и симпатий романтиков, рассматривавших его как одного из своих непосредственных предшественников. Однако Бюргера отличала от тенденций романтиков устремленность к современности. Средневековые рыцари-разбойники, о которых писал Бюргер, наделены всеми «разбойничьими» приметами помещика XVIII столетия.

Отчетливо реалистические черты творчества Бюргера проявляются в тех его балладах, где он обращается к быту и правам народа.

Образцом глубоко современной поэзии творчество Бюргера оставалось для Гейне. В «Романтической школе» Гейне объяснял предпочтение, которое А. В. Шлегель отдавал старинным английским балладам перед стихотворениями Бюргера, неспособностью Шлегеля понять то, что относится к современности. «Старые английские баллады, собранные Перси, передают дух своего времени, а стихотворения Бюргера передают дух нашего. Этого духа г. Шлегель не понял. Иначе в безудержности, с которой этот дух иногда прорывается в стихотворениях Бюргера, он ни в коем случае не услышал бы грубого окрика неотесанного школьного учителя, а скорее страдальческий вопль титана, которого ганноверские аристократы и школьные педанты замучили до смерти...»⁶

ШУБАРТ

С движением «Бури и натиска» связана деятельность крупнейшего политического поэта и демократического журналиста Германии конца XVIII столетия Христиана Фридриха Даниеля Шубарта (Christian Friedrich Daniel Schubart, 1739—1791).

Сын учителя (позднее пастора) он провел юность в провинциальной глуши, работая в качестве сельского учителя и органиста. Попав в 1769 г. в резиденцию герцога Бюртембергского Людвигсбург, Шубарт становится известен как поэт, композитор, музыкант-исполнитель, остроумный собеседник, которого охотно принимают в «высшем свете». Однако, вскоре судьба поэта меняется. Насмешки Шубарта над властями и особенно над ненавистным ему католическим духовенством дают повод обвинить поэта в атеизме и безнравственности. По распоряжению герцога Шубарт за сатирическое стихотворение против одного из придворных был изгнан из Бюртемберга. В поисках заработка Шубарт переезжает из Гейльбронна в Мангейм, из Шветцингена в Мюнхен. «Куда, брат, теперь? — думал я, выезжая за городские ворота... — рассказывает поэт о годах скитаний, оказавшихся не худшими в его трагической биографии. — Куда теперь? — Стокгольм, Петербург, Вена все яснее вслывали перед моим духовным взором...»⁷ Но эмиграция — удел многих представителей немецкой разночинной интеллигенции — не стала судьбой Шубарта. Он обосновывается в «вольном городе» Аугсбурге, общается с ремесленниками-ткачами и другими горожанами, приходившими посидеть за кружкой пива на постоялый двор, где он остановился.

«Как поэт, я гораздо большему научился среди низших сословий, нежели среди высших; ибо первые — ближе к источнику природы»⁸, — вспоминает он пребывание в Аугсбурге в 1774 г. в книге «История жизни и убеждений Шубарта, составленная им самим в тюрьме» («Schubarts Leben und Gesinnungen von ihm selbst im Kerker aufgesetzt», издана в 1791—1793 гг.). В Аугсбурге Шубарт издает политическую газету. Название газеты — «Немецкая хроника» («Deutsche Chronik», 1774—1778), редактором и единственным автором которой был он сам, Шубарт подчеркивал, что круг вопросов, освещаемых в ней, должен иметь общегерманское значение, а не замыкаться рамками Аугсбурга или Швабии. Вскоре после выхода первых номеров «Немецкая хроника» — самое смелое периодическое издание Германии, не знающее компромиссов в обличении фео-

⁶ Г. Гейне. Романтическая школа.— Собрание сочинений, т. 6. М., 1958, стр. 194.

⁷ Цит. по кн.: «Немецкие демократы XVIII века». М., 1956, стр. 49.

⁸ Там же, стр. 51.



Христиан Шубарт

дальнего деспотизма и поповского мракобесия — приобретает широкий круг читателей; ко второму году издания тираж превышает три тысячи экземпляров.

Деятельность Шубарта в Аугсбурге поражает своей разносторонностью: он обучает музыке, читает лекции по различным вопросам, пишет предисловия к новым книгам, устраивает вечера, на которых знакомит слушателей с произведениями Гете, поэтов-геттингенцев, с «Мессиадою» Клопштока, пишет стихи, рассказы. Судебные преследования заставили перенести издание «Немецкой хроники» в протестантский город Ульм, находившийся на границе Вюртембергского герцогства. Известность «Немецкой хроники» растет. Шубарта посещают Гете, братья Штольберги, Клингер; он сближается с геттингенцем Иоганном Мартином Миллером, автором «Зигварта».

Шубарт сознавал опасности, подстерегающие журналиста, у которого достаточно смелости, чтобы не пресмыкаться «перед каждым подлецом в золотых позументах» и высказывать «государям в лицо жгучую правду». Палачом Шубарта, предательски отомстившим за коронованных особ, осмеянных «самым дерзновенным образом в издаваемых им сочинениях» стал мучитель Шиллера, герцог Вюртембергский Карл Евгений. Видимо, он был особенно задет отзывом Шубарта о пресловутой Карлспуле, которая в «Немецкой хронике» справедливо названа «питомником рабов».

Обманным путем заманенный на вюртембергскую территорию, Шубарт без суда был брошен в крепость Гоенасперг, где томился в течение десяти лет (1777—1787). Справившись с первыми приступами отчаяния, поэт пытается писать — щипцами, которыми снимают пагар со свечи, пряжкой от брюк, вилкой. У него отнимают эти предметы и все написанное. Большинство произведений Шубарта, созданных во время заключения, пропало. — «Среди них я особенно сожалел о „Свободе“, о стихотворениях, посвященных Клопштоку и Миллеру, и о наброске „Блудный сын“, — рассказывает он в автобиографии, продиктованной соседу по заключению через щель в стене под печью. В этом, созданном в нечеловеческих условиях уникальном документе (первый том был опубликован при жизни Шубарта в 1791 г.) с потрясающими обличительными страницами соседствуют печальные самообвинения автора, иногда сомневавшегося в смысле своей деятельности.

В тюрьме возникли стихотворения «Немецкая свобода» (1786), «Мыс Доброй Надежды» (1787) и острейшее произведение антифеодалной лирики «Бури и натиска» — «Гробница государей» («Fürstengruft», 1779). Эта пламенная инвектива, перепечатанная в нескольких литературных альманахах, явилась, очевидно, главной причиной продления ареста поэта.

Шубарт еще находился в заключении, когда было издано собрание его стихотворений (1785—1786), принесшее герцогской казне немалый доход. Освободив, наконец, поэта, Карл Евгений держал его под наблюдением. Однако Шубарт вновь решился взяться за редакторскую деятельность. «Отечественная хроника» («Vaterländische Chronik»), его новая газета, просуществовала с 1787 по 1791 г. — год смерти Шубарта. Писатель остается верен антифеодалной теме. Он восторженно приветствует Французскую революцию и предсказывает повсеместную народную расправу с «великими мира сего». «Монархи существуют ради народа, а не народ ради монархов...», — говорилось в одном из последних номеров «Отечественной хроники».

Среди написанных до ареста произведений следует отметить повесть Шубарта «Из истории человеческого сердца» («Aus der Geschichte des menschlichen Herzens»), напечатанную в 1775 г. в вюртембергском журнале «Швабский сборник» («Schwäbisches Magazin»). «Эта повесть... показывает, что бывают немецкие Блайфилы и немецкие Джонсы», — заключает Шубарт свой рассказ ссылкой на роман Филдингга «Том Джонс». Шубарт противопоставляет благородного по природе хотя и юношески легкомысленного Карла преступному интригану Вильгельму, скрывающемуся за личиной ханжеского благочестия. Автор призывает писателей изучить «все изгибы души», стереть «фальшивую краску с лица притворщика» и отстоять против него «права открытого сердца». Шубарт предоставлял любому «гению» право сделать из повести комедию или роман, «если только он из робости не перенесет место действия в Испанию или Грецию, вместо родной немецкой почвы»⁹. Этим гением оказался молодой Фридрих Шиллер: «История человеческого сердца» послужила источником для «Разбойников».

Публицистический талант Шубарта полво раскрывается в его «Немецкой хронике». Шубарт печатает здесь информационные заметки, небольшие рассказы из народной жизни, преимущественно моралистического содержания, стихотворения, песни. Общаясь с ремесленниками и крестьянами, он собирает фольклорный материал, пробует силы в жанре народной песни, сочиняя и музыку к своим стихотворениям. Так появляются «Зимняя песня швабского парня», «Крестьянин зимой», «Сва-

⁹ «Немецкие демократы XVIII века», стр. 90.

дебная песня Лизхен». «Немецкая хроника» была демократическим изданием не только по направленности, но и по изложению материала. Шубарт избегает общих рассуждений, его выводы относительно тех или иных политических событий основаны на примере, ярком факте, происшествии. Порою автор воздерживается от комментирования: это сделают читатели, ибо факты говорят сами за себя. Так, он приводит суммы, полученные тем или иным немецким князем за торговлю подданными, факты, показывающие непосильный налоговый гнет и испорченность «высших классов». Шубарт напоминает о провинциальной раздробленности Германии, приведшей к тому, что немцы перестали воспринимать себя как нацию, забыли о прошлом. С живым сочувствием следит Шубарт за событиями американской войны за независимость; его горячий и неизменный интерес вызывают народные движения за пределами Германии: восстание Пугачева в России, народные волнения в 70-х годах во Франции, восстание крестьян против крепостного права в Чехии в 1775 г.

К разработке отдельных тем, затрагиваемых в «Немецкой хронике», Шубарт возвращается в своем тюремном лирическом творчестве. Наибольшей эмоциональной силы достигает он в двух стихотворениях, вошедших в золотой фонд немецкой поэзии. Это — небольшая поэма «Гробница государей» и песня «Мыс Доброй Надежды».

Примыкая к жанру «кладбищенской элегии», распространенной в сентименталистской литературе, поэма Шубарта выходит за пределы этого жанра: философическая резиньяция заменена страстным пафосом социального обличения, плебейской насмешкой над «сильными мира сего», гражданским негодованием на преступления тех, чьи останки покоятся теперь в княжеском склепе. Поэт зовет современных рабовладельцев на страшный суд.

На страшный суд, где яростным тиранам,
На коих божий гнев слетел,
Придется задохнуться под курганом
Своих зловещих дел...

Пер. Е. Эткинда

В иной, песенно-фольклорной традиции написано стихотворение «Мыс Доброй Надежды». Поводом для его создания послужила отправка в Африку двух батальонов солдат, проданных Карлом Евгением голландской Ост-Индской компании для службы в колониальных войсках. Шубарт сам написал музыку к этому полному горечи стихотворению о прощании с родиной, надолго ставшему одной из самых популярных народных песен Германии.

«Гробница государей» и «Мыс Доброй Надежды», как и лучшие страницы «Немецкой хроники», принадлежат к наиболее ярким образцам антифеодальной немецкой литературы XVIII столетия.

ШИЛЛЕР ПЕРИОДА «БУРИ И НАТИСКА»

Большой немецкий поэт и драматург Фридрих Шиллер вошел в мировую литературу как вдохновенный певец свободы, как страстный борец против всякого угнетения человека человеком, как «благородный адвокат человечества» (В. Г. Белинский). Деятельность Шиллера знаменовала собой одну из вершин в развитии немецкого Просвещения. Вместе с тем его творчество было озарено гениальными прозрениями, открывавшими дорогу искусству нового, XIX века.

Подобно Гете, Шиллер испытывал на себе тягостное влияние немецкой отсталости. Мировоззрение и творчество Ф. Шиллера глубоко противоречивы. Основоположник немецкой политической драмы, исполненной революционного пафоса, Шиллер явился вместе с тем создателем теории эстетического воспитания и некоторое время был искренно убежден, что «для решения на опыте политической проблемы нужно пойти по пути эстетики, ибо путь к свободе ведет только через красоту» (т. 6, стр. 254) ¹.

Идеалистические взгляды накладывали свой отпечаток на творчество Ф. Шиллера, и в этом он противостоял стихийному материалисту Гете. Но художественное чутье гениального художника постоянно приходило в столкновение с его идеалистическими философскими взглядами, и многие произведения Шиллера явились памятниками этой борьбы, в которой жизненное содержание блистательно торжествовало над умозрительными формулами. Но даже в своих увлечениях идеалистическими абстракциями Ф. Шиллер неизменно обнаруживал стремление ставить и разрешать только большие, эпохальные проблемы, не позволяя отвлекать себя мелочами жизни, не отдавая своего пера ничтожным предметам, как это разрешал себе нередко веймарский министр Гете. «Только великий предмет способен глубоко взволновать человечество», — писал он в прологе к «Валленштейну».

Творчество Фридриха Шиллера продолжало традицию Лессинга, оно знаменовало новый этап в борьбе за утверждение национального содержания и демократизацию немецкой литературы. «Именно потому, что он был тесно связан с национальными чаяниями и стремлением к свободе своего народа, — говорилось в обращении ЦК Социалистической Единой партии Германии в связи с юбилеем Шиллера в 1955 г., — ему удалось соединить в своем творчестве выдающееся художественное мастерство с необычайной популярностью. Пафос в творениях Шиллера был выражением революционного гнева, благородных чувств и прекрасных надежд народа. Страстность его национального и демократического пафоса превращала его как поэта в подлинного народного трибуна» ². Неумирающий

¹ Ссылки даются по изд.: Ф. Шиллер. Собрание сочинений в 7 томах, М., Гослитиздат, 1955—1957.

² «Neues Deutschland», 2.II 1955.

общественный смысл и огромная сила художественного воздействия драматургии Шиллера проверены временем. В Германии и за ее пределами слово Шиллера звучало и звучит мощным призывом к борьбе за высокие идеалы человечества.

Иоганн Христоф Фридрих Шиллер (Johann Christoph Friedrich Schiller, 10 ноября 1759 г. — 9 мая 1805 г.) родился в г. Марбахе, во владениях герцога Вюртембергского. Отец его, Иоганн Каспар Шиллер исполнял обязанности военного фельдшера в армии герцога; мать, Доротея, урожденная Кодвейс, была дочерью трактирщика. В 1763 г. семья переехала в г. Лорх, а в 1766 г. — в Людвигсбург. С 1768 г. будущий поэт посещал латинскую школу, отличавшуюся обычным для того времени догматизмом преподавания и оторванностью изучаемых предметов от живых интересов общества.

В 1773 г. Фридрих Шиллер становится учеником основанного герцогом Карлом Евгением Вюртембергским военного учебного заведения, предназначенного для подготовки офицерских, военно-медицинских и административных кадров. Питомцы «карловой академии» подчинялись военному уставу и не имели права покидать ее стены даже во время каникул; весь внутренний распорядок, организация занятий и система контроля за мыслями учеников снискали этой «академии» среди современников печальную славу «питомника рабов». Шиллер изучает сначала юриспруденцию, а с 1775 г. медицинские науки. В «академии» частью при содействии некоторых прогрессивно настроенных преподавателей (в особенности, Абеля), частью полулегально, Шиллер знакомится с творчеством Лессянга и писателей «Бури и натиска». Из французских писателей внимание его привлекает Руссо. «Жизнеописания» Плутарха напоминают ему о героической древности. В 1776 г. в «Швабском журнале» («Schwäbisches Magazin») впервые напечатано стихотворение Шиллера («Вечер»). В 1776 г. он начинает работать над драмой «Разбойники» («Die Räuber»). В декабре 1780 г. Шиллер заканчивает курс в «академии» и получает звание полкового врача.

В 1781 г. была закончена первая драма Шиллера «Разбойники», а 13 января 1782 г. состоялась ее премьера в Маннгеймском театре, руководителем которого в то время был Г. фон Дальберг. Весной того же года вышла «Антология на 1782 год», в которой были напечатаны стихотворения Шиллера. После одной поездки Шиллера в Маннгейм герцог подвергает поэта аресту за самовольную отлучку и запрещает ему писать какие-либо сочинения, кроме медицинских. Помня о судьбе Шубарта, который злой волей герцога уже долгие годы сидел в крепости, Шиллер бежал из герцогства 22 сентября 1782 г. «Я покинул Штутгарт, — писал он спустя неделю Дальбергу, — с опустошенным сердцем и пустым кошельком. Мне бы следовало краснеть от стыда, делая вам такие признания, но я знаю — они меня не унижают. Достаточно печально уже то, что на мне подтверждается гнусная истина: ни одному вольнолюбивому швабу не дано ни расти, ни совершенствоваться» (письмо от 30 сентября 1782 г.).

Начинаются трудные годы скитаний и нужды, непрерывной борьбы за место в жизни и литературе. Смелые идеи и образы ранних драм Шиллера пугают издателей и театралных деятелей. Поэт ведет утомительные споры по поводу отдельных сцен и монологов, с болью в сердце он вынужден нередко соглашаться на исправления и купюры. Неоднократные просьбы в письмах тех лет о высылке нескольких талеров красноречиво свидетельствуют о материальных затруднениях поэта. Нужда и волнения подтачивают его здоровье.

В упорном труде рождаются одна за другой драмы: «Заговор Фиеско в Генуе» («Verschwörung Fiescos zu Genua», 1782), «Луиза Миллер»

(названная Дальбергом «Коварство и любовь» — «Kabale und Liebe», 1783), «Дон Карлос» («Don Carlos», 1787). Шиллер предпринимает издание журнала «Рейнская Талия» («Rheinische Thalia»), первый и единственный номер которого выходит в 1785 г.

В статье «Театр, рассматриваемый как нравственное учреждение» («Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet», 1784), Шиллер утверждает высокую просветительскую миссию драматургии и театра и их роль в становлении общественного сознания нации.

Важную роль в жизни Шиллера сыграло знакомство с Христианом Готфридом Кернером (1756—1831), который, вступив с Шиллером в переписку в 1784 г., поддержал его в трудную минуту морально и материально; в следующем году Шиллер встретился с Кернером в Лейпциге и вскоре поселился у него (в Лопвице около Дрездена), пробив там около двух лет. В эти годы оформляется перелом в мировоззрении Фр. Шиллера, связанный с отказом от бунтарства «Бури и натиска». Роль прогрессивного бюргера Х. Г. Кернера в этом процессе была противоречива: горячо поддерживая поэта в его гуманистических исканиях, он в то же время способствовал формированию программы мирных реформ.

Первая драма Ф. Шиллера «Разбойники» создавалась еще в стенах «академии» герцога Карла. Со всем пылом юности Шиллер воплотил в ней свою ненависть к тирании и пламенную мечту о лучшем, справедливом порядке. По словам В. Г. Белинского, это был «пламенный, дикий дифирамб, подобно лаве, исторгнувшейся из глубины юной, энергической души»³.

Драма была написана в духе идейных и художественных принципов «Бури и натиска». В центре ее стоял бунтарь-одиночка Карл Моор, «открыто объявивший войну всему обществу»⁴. «Мне противен этот чернильный век, когда я читаю у Плутарха о великих людях, — вот первые слова, которые произносит Карл Моор на сцене. С негодованием он говорит о современных немцах, трусливых и беспомощных, погрязших в болоте обывательщины, рабски покорных и бесчувственных к окружающим. Даже в семье его торжествуют эгоизм и коварство, и он порывает с семьей и со всем официальным обществом: «Мой дух жаждет деяний, моедыхание требует свободы», — восклицает он.

У него нет ясной политической программы, но в нем говорит ненависть к окружающему его немецкому обществу, он отрицает весь существующий феодальный порядок. «Дайте мне войско из таких молодцов, как я, и Германия станет республикой, перед которой Рим и Спарта покажутся женскими монастырями». Но такого войска ему никто дать не мог, его окружали разбойники, большинству которых были чужды благородные порывы их атамана. И потому он один воюет против мира зла, сам обрушивая кары на головы тех, кто виновен в этом зле.

Злодей были названы: «шмещик, который дерет шкуру со своих крестьян», «негодяй в золотом шитье, который искажает законы и подкупает правосудие» (д. I, сц. 2), под, которого Карл Моор «задушил собственными руками за то, что он публично, с церковной кафедры, скорбел об упадке инквизиции» (д. I, сц. 3).

Но это был бунт одиночки против феодальных тиранов. И подобный стихийный индивидуалистический протест Шиллера и его героя выразительно подчеркивал политическую отсталость Германии, где не было массового антифеодального движения. Конфликт Карла Моора с окружа-

³ В. Г. Белинский. О русской повести и повестях г. Гоголя. — Полное собрание сочинений, т. I. М., Изд-во АН СССР. 1953, стр. 269.

⁴ Ф. Энгельс. Положение в Германии. — К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 2, стр. 562.

ющим его феодальным и Филистерским миром выражен преимущественно в монологах и репликах Карла и почти не раскрывается в действиях. Столкновения его с помещиками, министром, советником-финансов не показаны, о них только рассказывается самим Карлом Моором или Рацманом. Художественная неполнота в раскрытии этого конфликта определяется в первую очередь тем, что сама жизнь не давала живых примеров социальной борьбы.

В развитии самого сюжета на первый план выступает другой конфликт — между братьями Карлом и Францем. Социальная природа конфликта несколько затуманена самим фактом родства — оба они фон Мооры, дворяне. Но противопоставляя два характера, наделяя каждый из них чертами, выражающими разные социальные тенденции, Шиллер придает этому

конфликту между братьями большой общественный и философский смысл.

И, наконец, важнейшее место занимают в развитии сюжета взаимоотношения Карла с разбойниками. Всем ходом действия Шиллер подчеркивает, что разбойничество Карла как особая форма социальной борьбы⁵ ничего общего не имеет с преступным поведением таких людей, как Шпигельберг. С этой точки зрения конфликт между Карлом и Шпигельбергом имеет принципиальное значение для всей концепции драмы.

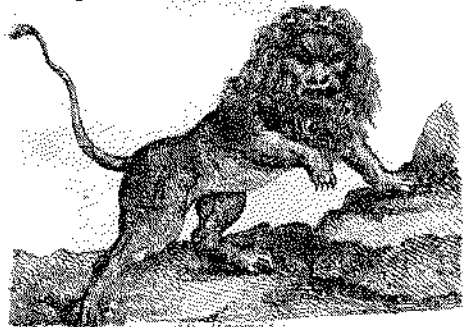
Эти основные конфликты в драме сопровождаются другими, имеющими уже подчиненное значение (старик Моор — Франц, Амалия — Франц и др.). И все вместе придает драме ту напряженность и социальную остроту, тот революционный накал, какими не обладала до этого еще ни одна немецкая драма. Положительная программа Карла сформулирована с такой смелостью, какую можно было встретить только во Франции накануне революции. Идея республики, выраженная в «Разбойниках», явилась самым ярким отражением руссоистской идеи народоправства в немецкой литературе. Примечательно, что и в своей критике феодального убожества тогдашней Германии, и в своих идеалах герой Шиллера опирается на античность. Выражая презрение к «чернильному веку» (Tinten-

Die Räuber.

Ein Schauspiel

von fünf Akten,
herausgegeben

von
Friedrich Schiller.



Zweite verbesserte Auflage.

Jena und Leipzig,
bei Tobias Kistner.

1782.

Титульный лист
драмы Шиллера «Разбойники», 1782

⁵ Исторические материалы о «разбойничестве» в Германии XVIII в. см.: G. Kraft. Historische Studien zu Schillers Schauspiel «Die Räuber». Weimar, Arion-Verlag, 1959.

klaksensäkulum), к «веку кастратов», способному только «пережевывать подвиги былых времен» и «пачкать героев древности в комментариях», Карл видит гражданский пример в великих героях древности, о которых он читал у Плутарха, он сокрушался, что «потухла сверкающая искра Прометей» (д. I, с. 2). Образы античных героев выразительно намечены и в тексте песен, исполняемых по ходу действия Карлом и Амалией. Песня о Гекторе и Андромахе проходит как лейтмотив через всю драму. Для Амалии она служит напоминанием о Карле. А в момент тяжелых раздумий Карла над своей судьбой он поет песню о Бруте.

Лишь Цезарь Рим был в силах уничтожить,
Один лишь Брут мог Цезаря столкнуть:
Где Брут живет, там Цезарь жить не может.

Пер. Н. Ман

В «Разбойниках» Шиллера представлена своеобразная линия истолкования античности. В истории литературы XVIII в. она в известной мере связана с традицией Руссо, в Германии была намечена, например, в истории римлянки Виргинии, о которой Лессинг напоминал в финале «Эмилии Галотти». Наряду с распространенным в этот период гердеровским пониманием античной культуры как отражения патриархальной стадии в развитии человечества, в творчестве писателей «Бури и натиска» проявилась другая тенденция — боевого пражданского пафоса в освоении античного наследия (Шубарт, «Прометей» Гете). В этом смысле «Разбойники» Шиллера — наиболее яркий памятник, несущий в своем содержании тенденции революционного классицизма, которые не могли развиваться в немецкой литературе в особое направление из-за отсталости страны.

Вдохновленный образами героев древности, идеалом демократического государства по образцу античных республик, герой Шиллера бунтует против феодальных порядков в Германии. Эпиграф из Гиппократа: «Чего не исцеляет лекарство, исцеляет железо, а чего не исцеляет железо, исцеляет огонь», формулирует революционный смысл драмы, как и слова второго эпиграфа: «Против тиранов», заимствованного у Ульриха фон Гуттена. Вместе с тем на драме лежит отпечаток немецкой социальной отсталости. Незрелость социальных отношений в стране, где, по словам Маркса, можно было говорить лишь о бывших сословиях и неродившихся классах⁶, убожество немецкого бюргерства, почти не осознававшего своих исторических задач, все это отразилось и на концепции «Разбойников».

Франц Моор в драме противостоит не только «плутарховскому» герою, брату Карлу, но и отцу, патриархальному дворянину, перед величием которого Шиллер заставил преклониться и своего благородного разбойника Карла. Закрывая глаза умершему отцу, Франц цинично восклицает: «Мой отец подслащивал свои требования, сделал из своего графства семейный круг, с ласковой улыбкой сидел у ворот и приветствовал всех, как братьев и детей...». Франц угрожает разрушить эту идиллию: «Бледность нищеты и рабского страха — вот цвет моей ливреи! И в эту ливрею я одену вас!» (д. II, с. 2).

Характерно при этом, что Шиллер рисует Франца материалистом и безбожником. Примерно так же характеризуется и Шпигельберг. В этом сказалось ошибочное представление Шиллера о философских направлениях. Он не понял исторического смысла французского материализма, сыгравшего такую выдающуюся роль в идеологической подготовке революции. Он отождествлял материализм с материальным расчетом, а понятие

⁶ К. Маркс и Ф. Энгельс. Немецкая идеология.— Сочинения, т. 3. М., стр. 183.

идеализма связывал с наличием высокого идеала. Однако такое истолкование философских понятий обеспечивало большую доступность антифеодальных идей драмы для рядового зрителя. Характеристика злодея Франца как безбожника означала моральное осуждение тирании и эгоизма, хотя его антагонисту Карлу нигде не приписывается религиозное благочестие.

Сочетание патетики и бытовой прозы составляло одну из главных стилистических особенностей драмы. Монологи Карла нередко риторичны, насыщены усложненными книжными оборотами, но, вписанные в будничную бытовую планд, они приобретают большую убедительность. Например, вопрос Карла: «Кто первый покинет своего атамана в бою?» — несколько патетичен. Реплика Роллера: «И если бы ад окружил нас девять раз...» поднимает эту патетику на самую высокую ноту, но продолжение фразы: «Кто не собака, спасай атамана!» — возвращает нас на землю, вводит в атмосферу реальных отношений и придает всей сцене убедительность.

Художественная форма первой драмы не была открытием Шиллера, который здесь идет по следам драматургов «Бури и натиска». Герой — одиночка, противостоящий окружающему миру, подчеркнуто-прозаическое изображение быта, сочетание патетики и вульгаризмов — все это уже намечено было в произведениях Клингера, Вагнера и других штюрмеров. Но именно Шиллеру суждено было придать штюрмерской драме огромный общественный смысл, сделать ее содержанием конфликты всемирно-исторического значения. И лучшим доказательством этого явилось признание драмы французским революционным зрителем. Именно автору «Разбойников» Национальное собрание Франции присвоит звание гражданина республики.

Финал драмы обнаруживает несостоятельность идеи индивидуалистического бунта и порочность разбойничьей формы социального протеста. Осуждая разбойничество, Шиллер метафизически определяет борьбу против феодального закона как беззаконие, не поднимаясь до диалектического понимания того, что в самом этом законе заключалось беззаконие по отношению к народу. «Я вознамерился, о провидение, сточить зазубрины твоего меча и смягчить твоё пристрастие... Но... о тщеславное ребячество!.. — я стою на краю ужаснейшей жизни и со стенами и скрежетом зубовным узнаю, что два человека, подобных мне, могли бы разрушить до основания весь нравственный миропорядок» (д. V, сд. 2).

Просветительский антифеодальный порыв приходил в столкновение с метафизическими представлениями о морали, долге и законе. Шиллер разделял здесь противоречие, характерное для многих немецких идеологов той эпохи. Поклонник Руссо, он, в силу особенностей немецкого общественного развития, был не в состоянии сделать те выводы, к которым пришли в ходе народного восстания наиболее радикальные французские руссоисты, противопоставившие долгу перед королем — долг перед революционным народом, феодальному закону — закон революции, дворянской морали — мораль третьего сословия. Этическая концепция, выраженная в финале «Разбойников», уже во многом предваряет кантовские позиции зрелого Шиллера. Метафизическое понимание морального долга связывало Шиллера с Кантом задолго до того, как он познакомился с его философскими трудами.

Однако, несмотря на эту наивную непоследовательность, «Разбойники» прозвучали как страстный и гневный протест против тогдашних немецких порядков. Драма была исполнена боевого пафоса, у героя был темперамент бойца, его яркие речи вдохновляли зрителя. Автор сумел вложить в уста героев горячие призывы, суровые приговоры. Весь зрительный зал был охвачен волнением, когда скромная девушка, доведенная до иступления своим соблазнителем, срывала с шеи жемчуг и обрушивала

в зал проклятия: «Будьте прокляты, вы, кто носит золото и серебро и драгоценности, вы, знатные и богатые! Будьте прокляты вы, пирующие за роскошными столами! Проклятие вам, покоящимся на мягких ложах сладоустрастия!» (д. I, сц. 3).

Если в области драматургии Шиллер успешно продолжал и углублял новаторские дерзания «Бури и натиска», то первые лирические стихотворения, наиболее полно представленные в «Антологии на 1782 год», в отличие от лирики молодого Гете, не составили значительного этапа в немецкой поэзии. Молодой Шиллер оставался в кругу книжной поэтической традиции. В первом опубликованном стихотворении «Вечер» (1776) Шиллер стремится передать резко-локальные краски вечернего пейзажа («золотые облака», «серебряные волны» эфира, «пурпурный поток» заря, подобный букету «весенних цветов, собранных в Элизииуме»). Стихотворение проникнуто религиозно-пантеистическими настроениями, и носит следы влияния Клопштока. Религиозная терминология встречается и в других стихотворениях молодого Шиллера, например, «Завоеватель», в котором поэт обличает тех, кто в своей неизмеримой жадности посягает на чужие земли. Образы христианской религии переплетаются с образами античной мифологии, но в лирике не находит отражения героическая традиция античности. Исключение составляет ранний вариант стихотворения «Руссо» (1781), где как бы варьируется мысль о погасшем прометеевом огне, уже высказанная Карлом Моором.

Антифеодалная тема острее всего звучит в стихотворении «Дурные монархи» (1781). Оно исполнено гнева и презрения к немецким князьям, здесь выражена мысль о неизбежности расплаты за все их злодеяния:

Сквозь камзолы, сквозь стальные латы —
Все равно! — пробьет. пронзит стрела расплаты
Хладные сердца.

Пер. Л. Гимзбурга

Однако в лирике Шиллера в эти годы еще не определилось основное направление. «Бесплодная сентиментальность» и «туманные грезы» в духе поэзии Клопштока⁷ сочетаются у Шиллера со стихами, в которых уже проявляется боевой темперамент поэта. Некоторые стихотворения («Детубийца», «Граф Эберхард») предвосхищают более позднюю сюжетную лирико-эпическую поэзию Шиллера. Зрелостью и мастерством отмечено стихотворение «Величие мира» (1781), написанное в жанре философского размышления, который будет основным у зрелого Шиллера. Шиллер здесь воплощает стремительный порыв и смелое дерзание в духе «Бури и натиска».

И вихря и света быстрее мой полет.
Отважнее! в область хаоса! вперед! —

звучит призыв поэта. Взор устремлен за грани зримого мира, в беззвездный простор. Но поэт сам кладет предел дерзновенной мечте, которой пока не суждено осуществиться.

Напрасны усилья!
Орлиные крылья
Пытливая мысль, опускай
И якорь, смиряясь, бросай!

Пер. М. Михайлова

⁷ Слова Н. Г. Чернышевского о Клопштоке. См.: Н. Г. Чернышевский и Лесняг, его время, его жизнь и деятельность. — Полное собрание сочинений, т. IV. М., 1948, стр. 72.

Идейная концепция этого стихотворения близка общему направлению мысли в финале «Разбойников».

Драма «Заговор Фиеско в Генуе» названа автором «республиканской трагедией». Впервые обращаясь к историческому материалу, Ф. Шиллер открыто прокламирует право свободно трактовать этот материал, подчиняя детали развития событий единому художественному замыслу. В «Предуведомлении для публики» Шиллер пишет о своем долге перед зрителем. По его словам, было бы «изменой человечеству» не воспользоваться сценой как средством воспитания и пропаганды. «Эта драма не будет бессцельной, если она как в зеркале отразит всю нашу силу, если она заставит вспыхнуть угасающую искру героического, если она вырвет нас из узкого душевного круга нашей повседневной жизни и поднимет в более высокие сферы» (т. 6, стр. 539). Характерно, что, обращаясь к исторической теме, Шиллер делает сюжетом своей драмы республиканский заговор, привлекавший внимание Руссо.

Героическое начало в драме выражено через образ Веррины. Шиллер продолжает в этом образе линию плутарховских героев, намеченную в «Разбойниках». Суровый республиканец Веррина воплощает совесть народа, высокое представление о гражданском долге, бескомпромиссную решимость отстаивать политический идеал. С образом Веррины связана судьба новой Виргинии — дочери его, Берты. История девушки, которую убил отец, чтобы спасти ее от бесчестия, рассказанная Титом Ливием, здесь не повторена полностью, как в «Эмилии Галотти», но образ Веррины гораздо внушительнее и убедительнее, чем Одоардо, передает черты римлянина, как они представлялись воображению просветителей XVIII века.

История Виргинии является также сюжетом картины, которую художник Романо показывает Фиеско. Наивная надежда Веррины и его друзей пробудить гражданский дух Фиеско изображением героической древности оправдывается несколько необычно. Восхищаясь мастерством художника, Фиеско произносит речь, исполненную самонадеянности, в которой раскрываются его замыслы — свергнуть правителя Генуи Дориа, чтобы самому занять его место.

И здесь обнажается основной конфликт драмы: между республиканцем Верриной и честолюбцем Фиеско. Веррина не падает на колени перед Фиеско, как другие заговорщики, когда узнает, что Фиеско втайне уже все подготовил для свержения Дориа. Он понимает то, чего не понимают другие участники заговора. «Ты видел вчера, — говорит он Бургоньино, — как он любовался собою, любовался нашей растерянностью? Человек, чья улыбка обманула всю Италию, не потерпит в Генуе равных себе... бесспорно, Фиеско свергнет тирана. Еще бесспорнее: Фиеско станет самым грозным тираном Генуи» (д. III, сц. 1). Фиеско не просто политический авантюрист; он формулирует антидемократическую программу, рассказывая басню о том, как республика зверей терпела поражения, пока решения принимались большинством глупых и трусливых, и выход был найден только тогда, когда был выбран монарх. «Но то был лев», — говорит он. Таким «львом» Фиеско считает себя.

Эти политические вопросы были актуальны для Германии, изнывавшей под тяжестью феодальных порядков. Вместе с тем обстановка в итальянских городских республиках эпохи Возрождения была весьма отлична от положения в немецких княжествах. Этим объясняется известное равнодушие немецкой публики при первых постановках драмы.

Драма известна в трех вариантах, имеющих различную развязку. Исторический Фиеско сразу же после победы над Дориа случайно утонул в море. Такой конец был невозможен в драме. Случайность не могла для Шиллера явиться разрешением конфликта. В первой публикации

(Маннгейм, 1783) «Заговора Фиеско» Веррина сталкивает Фиеско в море и отправляется к герцогу Дориа, чтобы признать его власть.

Вторая редакция была подготовлена для постановки в Маннгейме (1784) и в известной мере отражала требования руководителя театра Дальберга. Здесь Веррина только заносит руку на своего противника, а когда раздаются крики народа «Убивают князя!», в горьком разочаровании бросает меч к ногам Фиеско со словами: «Ты был глупым безумцем, Веррина! В твои 60 лет ты хотел стать убийцей, чтобы отстоять свободу этого народа и забыл спросить, хочет ли этот народ быть свободным?» Но после этого Фиеско мгновенно преобразается — он ломает скипетр и отказывается от монаршей власти. Народ кричит «Фиеско и свобода», а Веррина бросается в объятия Фиеско со словами: «Навек!» В этом варианте перемена, происшедшая с Фиеско, оставалась немотивированной, и республика устанавливалась усилиями нескольких ее приверженцев, без участия народа, выступавшего как инертная масса, поддерживающая лишь того, кто победил.

Такой вариант, по-видимому, не удовлетворил Шиллера, и поэтому в 1785 г. возникла новая сценическая редакция, сделанная для постановок в Дрездене и Лейпциге. Здесь Веррина закалывает Фиеско и отдается на суд генуэзцам: «Он был моим душевным другом, моим братом, он сделал мне когда-то много добра. Это был величайший муж нашего времени. Но нет ничего выше долга перед отчизной (отбрасывает кинжал в сторону толпы). Что ж, призовите меня к ответу за пролитую кровь, генуэзцы. Я не уклоняюсь от суда за это убийство. Я проигрую этот процесс на земле, но я уже выиграл его перед лицом всемогущего».

Эта редакция (найденная Г. Г. Борхердтом только в 1943 г. и впервые опубликованная в Веймаре в 1952 г.) дает более тонкую мотивировку финала. Веррина убивает нового тирана, но и не капитулирует перед старым (как в первой редакции). Вместе с тем, отражая политическую незрелость народных масс (что было характерно для самой Германии XVIII в.), драма оставляет не решенной судьбу Веррины, который убежден в своей правоте перед народом, но не знает еще, признает ли эту правоту народ. Последние слова Веррины исполнены большого исторического смысла. Адресованные немецким зрителям, они будили их мысль и чувства, как бы призывая каждого принять участие в суде над Верриной, найти в себе достаточно политического сознания, чтобы оправдать его. Коллизия между насилием и свободой, неразрешенная в финале «Разбойников», возникла вновь, но здесь уже подсказывалось другое решение: герой, совершивший насилие во имя свободы, объявлялся правым «перед лицом всемогущего».

Драма «Заговор Фиеско» в художественном отношении представляет собой известный шаг вперед в сравнении с «Разбойниками». В ней меньше риторических монологов, тормозящих действие. Острота ситуаций, разнохарактерность представленных в драме образов, непрерывная связь событий придают «Заговору Фиеско» сценичность. Можно только отметить, что отдельные сцены несколько мелодраматичны (разоблачение Джулии перед Леонорой) или носят надуманный характер (сцена с художником Романо). Драматическую характеристику разнообразие женских образов (Леонора, Джулия, Берта), хотя каждый из этих образов запоминается преимущественно одной чертой. А Берта предстает в драме в сущности только как жертва.

Наиболее противоречив образ Фиеско. Автор придает ему черты бурного гения (Веррина, убивая его, называет Фиеско «величайшим мужем нашего времени»), заставляет его колебаться между герцогской короной и республикой, хотя весь строй чувств и мыслей этого героя исключает перспективу борьбы Фиеско за республику. Даже в окончательной редак-

ции явственны черты художественной незавершенности этого образа. Образ Веррины при всей его монументальности и прямолинейности, напоминающих героев классической трагедии, жизненно убедителен. Он остается верен себе и в отношениях с Фиеско, и в сценах с дочерью, и в финале драмы. Удачен образ мавра, во многом оттеняющий фигуру Фиеско. Нечистый замысел Фиеско нуждается именно в таком помощнике. Так возникает любопытная параллель между хозяином и его беззащитным слугой. Это углубляет характеристику Фиеско как опасного врага республики.

Открытие нового сценического варианта повышает значение «Заговора Фиеско в Генуе» в творческом наследии Шиллера. Лейпцигско-дрезденская редакция отличается большей четкостью идейного содержания и художественной завершенностью, в сравнении с прежними редакциями.

«Мещанскую трагедию» «Коварство и любовь» Энгельс назвал «первой немецкой политикотенденциозной драмой»⁸. Это было самое боевое и самое глубокое по силе обличения произведение периода «Бури и натиска». Феодальная тирания здесь показана в ее типично немецкой форме княжеского деспотизма в одном из карликовых немецких государств. В драме Шиллера конкретно представлена та самая «гниющая и разлагающаяся масса», о которой писал Энгельс, характеризуя положение Германии в XVIII в.

В драме противопоставлены два мира: мир феодальный и мир третьесловный, двор и город, придворная клика во главе с президентом фон Вальтером и честная трудовая семья музыканта Миллера. Такая расстановка действующих лиц свидетельствует о новой, более высокой ступени политического сознания автора.

Трагическая история любви Фердинанда и Луизы наглядно и убедительно обнажила чудовищную несправедливость, жестокость и коварство господствовавшего класса. В этих маленьких немецких княжествах система политического гнета в большей степени, чем где-нибудь, сочеталась с личным произволом, и простой человек был беспомощной жертвой в руках правящей феодальной клики. Герцог, стоящий во главе этого государства, не показан на сцене. Но облик его ярко вырисовывается в сценах, связанных с леди Мильфорд. Она сама рассказывает о его жестокости и распущенности (д. II, сц. 3). Сиятельный герцог не останавливается



*Wißt du dein Maul haben? wußt
das Violoncello am Hornkasten
sein? Kabale und Liebe
1 Aufz. 2 Aufz.
D. Chodowiczki. 1845.*

Гравюра Д. Ходовецкого к драме Шиллера
«Коварство и любовь»

⁸ Ф. Энгельс. Письмо М. Каутской.— К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве т. I. М., 1957, стр. 9.

перед продажей солдат за границу, выменивая кровь подданных на бриллианты для фаворитки.

Паразитизм дворянства, пустота и ничтожество придворного общества воплощены в комической фигуре гофмаршала фон Кальба, присяжно-го шлетника и болтуна, которого президент использует как орудие при осуществлении своих коварных планов. Жалким предстает он перед Фердинандом, когда тот призывает его к ответу. Он дрожит от страха при одном только виде пистолетов, вызывая чувство омерзения у Фердинанда, выталкивающего его вон со словами: «Для таких, как ты, не изобретен еще порох».

Группу персонажей, характеризующих феодальную Германию, дополняет образ Вурма, личного секретаря президента. Угодливый исполнитель воли президента, соучастник всех его злодеяний, он держится, по словам президента, «как жук на ниточке — на собственных плутнях». Вурм (имя его по-немецки означает «червь») типичен для той прослойки третьего сословия, которая шла на службу ко двору и делала карьеру ценой унижений и подлостей.

Феодальному миру в драме противопоставит мир простых людей, представленный семьей музыканта Миллера. Отец Луизы — честный труженик, скромный в своих потребностях, презрительно относящийся к дворянам. Ему не нравится, что за его дочерью ухаживает сын президента. А когда разгневанный президент появляется в его доме, он требует от него уважения, говорит с ним сурово и в гневе поднимает жену, когда та падает на колени перед президентом: «На колени падай перед богом, старая шкура, а не перед мерзавцем!». Музыкант отстаивает свое человеческое достоинство; бесправный подданный, он возвышает голос против всемогущего президента: «Я скажу ясно и понятно... Вы распорядитесь в герцогстве, ваше превосходительство, по своему усмотрению. Но это мой дом. Низко Вам поклонюсь, если случится подавать Вам прошение, но дерзко-го гостя прошу за дверь... Прошу не прогневаться».

Жена его лишена такого чувства сословного достоинства. Она хвастается тем, что за дочерью ухаживает дворянин, радуется подаркам Фердинанда.

Луиза исполнена обаяния. Чистотой побуждений, прямодушием, искренностью своего чувства она поднимается над пестрой толпой тех, кто составляет так называемое высшее общество. С достоинством держит она себя в разговоре с фавориткой герцога леди Мильфорд. В начале разговора леди Мильфорд предлагает Луизе место камеристки: «Девушки твоего сословия считают себя еще счастливыми, если могут найти господ». Но Луиза не ищет господ и не стыдится своего происхождения. Наоборот, она гордится тем, что не принадлежит к подозрительному обществу леди Мильфорд, и последняя вынуждена признать ее душевное величие.

Особое место занимает в драме образ Фердинанда. Непокорный сын президента, он становится посетителем антифеодального протеста. В плане сюжетном это мотивировано любовью к Луизе, необходимостью бороться за свое чувство. В целом, однако, характер Фердинанда не мотивирован до конца. Шиллер делает его рупором своих идей, программным героем драмы, (как и Карла Моора в «Разбойниках»). Просветительский характер носит аргументация Фердинанда, выступающего как «естественный человек» в духе Руссо, рассматривающего дворянские преимущества как нарушение законов самой природы (д. I, сц. 4). Настоящий человек для него раскрывается в чувстве, и поэтому перед его любовью к Луизе кажутся ничтожными и невесомыми предрассудки того сословия, к которому он принадлежит: «Разве мой герб важнее небесных писем, сияющих во взоре моей Луизы?» (д. I, сц. 4).

Народ не показан в драме, но судьба его раскрывается и в ходе конфликта между семьей Миллеров и верхушкой феодального герцогства, и в отдельных сценах, в которых как бы приподнимается завеса, скрывающая за фасадом герцогской резиденции трагедию угнетенных. Боль и негодование народа звучали в рассказе камердинера леди Мильфорд о том, как отправляли солдат, проданных герцогом за границу: «Сироты, рыдая, догоняли еще живого отца. Обезумевшая от горя мать бежала, чтобы бросить на пытки своего грудного младенца. Невест и женихов отгоняли друг от друга сабельными ударами...». Камердинер рассказывает и о протесте, который пытались заявить двое-трое «молодцов посмелее» и о том, как «милостивый наш повелитель велел выступить на площадь всем полкам и расстрелять крикунов» (д. II, сц. 2). В той же сцене Софи, горничная леди Мильфорд, напоминает о судьбе несчастных, которые гибнут на герцогских серебряных рудниках.

Трагедия «Коварство и любовь» — значительный шаг вперед в развитии драматургического мастерства Шиллера. Всего два-три года отделяют эту драму от «Разбойников», но за этот краткий промежуток времени поэт обогатился общественным опытом и сумел подняться до таких художественных обобщений, до которых не поднимался никто из современников.

Если в «Разбойниках» многопланность конфликтов мешала единству действия, а идейный замысел автора раскрывался главным образом в монологах, то в драме «Коварство и любовь» конфликт выявляет коренные противоречия всего строя. Вслед за «Эмилией Галотти» Лессинга Шиллер разворачивает действие в обстановке, характерной для раздробленной Германии, при этом уже ничего не маскируя иностранными именами и названиями. В отличие от Лессинга, Шиллер более четко обнажает социально-классовую природу конфликта. Шиллер не удовлетворится моральной характеристикой персонажа, рисуя социальный тип. Даже внутри одной социальной среды Шиллер намечает разные ступени в развитии общественного сознания (Луиза, ее отец, мать). Давая имена-клички (Кальб — теленок, Вурм — червь), Шиллер отнюдь не персонифицирует в них абстрактное зло, а создает колоритный образ человека, занимающего совершенно определенную ступень на общественной лестнице. В своей «мещанской трагедии» Шиллер последовательнее других реализует известное требование эстетики Дидро — перейти от изображения рационалистически-абстрагированных «характеров» к изображению «положений», т. е. социального места героя в жизни. Сами «положения» при этом трактуются Шиллером с такой политической зоркостью, какую во французском театре обнаруживал только автор «Женитьбы Фигаро», поставленной в один год с «Коварством и любовью».

Углубление социальной характеристики персонажа влечет за собой изменения в стиле драмы. Сочетание патетики с вульгарно-бытовым элементом, характерное для «Разбойников» и несколько приглушенное в «Флесско», сохраняется и в третьей драме, но преимущественно в речах Фердинанда. В сцене Фердинанда с гофмаршалом эта патетика приобретает гневно-сатирический оттенок: «Полюбуйтесь-ка на него, на этот олицетворенный упрек творцу! На эту жалкую опечатку в книге природы! Но мне жаль, бесконечно жаль того крошечного мозга, которому пришлось так плохо в этом неподатливом черепе! Как этот мозг ни мал, его достаточно было бы, чтобы из павиана родился человек... И вот с такой тварью делить ее сердце?..» (д. IV, сц. 3).

Патетика Фердинанда вступает в известное противоречие с жизненной правдой, например, в сценах с Луизой: «Бури враждебной судьбы будут только сильнее раздувать пламень моего сердца». Луиза отвечает ему в том же духе: «Ступай!.. Да простит тебя бог!.. Ты зажег пожар в моем

юном, полном мира сердце. И он никогда, никогда не погаснет». (д. I, сц. 4). Луиза много рассуждает, ход ее рассуждений нередко сложен, и эта сложность не мотивирована ее биографией. Отказавшись от предложения леди Мильфорд служить в ее доме, Луиза, например, прибегает к таким сравнениям: «Какое-нибудь ничтожное созданище, что живет в капле воды, может испытывать огромное счастье, точно эта капля — рай; да, такое счастье, такое блаженство! А расскажите ему об океанском просторе, где плавают флотилии, где играют киты!» Недаром Мильфорд, пораженная ее речами, восклицает: «Мне слышится голос другого наставника» (имея в виду Фердинанда), но этого объяснения недостаточно.

В речах Фердинанда и Луизы постоянно ощущается голос автора, который вторгается в текст драмы нередко вопреки логике развития образов. Но этот голос поэта вносит страстность, придает драме необычайную политическую остроту.

Языковая характеристика других персонажей отличается выразительностью, помогает раскрытию специфических черт социальной среды. При первом же появлении гофмаршала фон Кальба ясно, что он собой представляет. Его обращение к президенту: «Ах, с добрым утром, мой дражайший!», и тон светской болтовни, состоящей из нагромождения коротких фраз, хвастливые перечисления разных пустяков, которым он придает видимость важных дел, французские слова, уснащающие его речь — все это создает портрет чуждого и ничтожного светского болтуна. Уже первая фраза Вурма, сказанная им льстивым тоном, за которым скрывается обида, заставляет насторожиться: «Полноте, полноте, дорогая кума! Там, где так очевидны дворянские милости, какое же удовольствие принимать меня, мещанина?». Характер недалекой, тщеславной жены Миллера хорошо передан в той же сцене с Вурмом сочетанием грубоватой снеси с примитивностью ее малограмотной речи.

Так острота социального конфликта сочетается в драме с мастерством изображения среды, народность сюжета — с ясностью и простотой в его раскрытии, с разговорными интонациями, непрерывно звучащими в ходе действия. «Коварство и любовь» знаменует собой вершину драматургии периода «Бури и натиска». Недаром эта драма завоевала такое прочное место в репертуаре демократических театров всего мира.

Три ранние драмы явились выдающимся вкладом в развитие национального сознания немецкого народа. Вместе с автором «Геца фон Берлинхгена» Шиллер решал задачу создания того национального театра, за который боролся Лессинг в «Гамбургской драматургии». Шиллер понимал, что немцам нужна драма о современности. Поэтому он в 1781 г. возражал против замысла Дальберга перенести время действия в «Разбойниках» в прошлое и напоминал об обещании дать «интересную» немецкую тему для национальной драмы (письмо от 1 апреля 1782 г.). «В этом обращении к окружающей действительности сказывается потребность в том, чтобы материал искусства был имманентным, родным, принадлежал к национальной жизни поэта и публики», — говорил Гегель в «Лекциях по эстетике», отмечая вклад молодого Гете и молодого Шиллера в немецкую литературу и указывая, что «в продолжение долгого времени искусство было для нас чем-то более или менее чуждым, воспринятым извне»⁹.

Осмыслению задач, стоявших перед немецкой драматургией и немецким театром, посвящены теоретические работы Шиллера этих лет. Характеризуя современный немецкий театр, Шиллер в статье «Театр, рассматриваемый как нравственное учреждение» с горечью отмечает, что еще нет необходимых условий, при которых театр мог бы выполнять серьезную воспитательную роль. Писателя возмущает, что драма пока являет-

⁹ Гегель. Сочинения, т. XIII, М., 1940, стр. 158.

ся «не столько школой, сколько времяпрепровождением и служит больше для того, чтобы оживлять зевотную скуку». При такой публике, считает Шиллер, драматург не в состоянии действовать в качестве учителя и проповедника.

Это выступление направлено против придворного театра и выражает озабоченность незрелостью общественного сознания немецкого третьего сословия. Спустя четырнадцать лет после «Гамбургской драматургии» Шиллер мог бы повторить мысль Лессинга о том, что в Германии нет публики. Оценивая современную драматургию, Шиллер отмечает две противостоящие тенденции: французского классицизма и бытовой драмы, воспроизводящей, по словам Шиллера, «родники и прыщики природы вогнутым зеркалом необузданного умничания».

Шиллер формулирует просветительскую программу театра, призванного воздействовать на умы и чувства современников, воспитывать и судить, утверждая высокие моральные принципы: «Когда справедливость слепнет, подкупленная золотом, и молчит на службе у порока, когда злодеяния сильных мира сего издеваются над ее бессилием и страх связывает десницу властей, театр берет в свои руки меч и весы и привлекает порок к суровому суду» (т. 6, стр. 17). Одновременно Шиллер видит в театре школу практической мудрости, «верный ключ к сокровеннейшим доступам в человеческую душу». Особенно примечательна мысль о том, что театр мог бы повлиять на формирование национального сознания немцев. Как бы продолжая автора «Гамбургской драматургии», Шиллер пишет: «Если бы мы дожили до национального театра, то мы стали бы нацией» (т. 6, стр. 23). В заключительной части статьи выражена характерная для идеологов Просвещения иллюзия возможности улучшения рода человеческого в результате моральной проповеди, осуществляемой с театральных подмостков. Шиллер надеется, что люди всех кругов и состояний сольются в единый род, ибо каждый из них, взволнованный сценическим действием, окажется способным почувствовать себя человеком.

Но в реальных условиях немецкой политической отсталости Шиллер убеждался в том, что бунтарские идеи «Бури и натиска» трагически неосуществимы. Недаром бунт одиночки в его ранних драмах завершался крушением всей системы взглядов, которые с такими почти титаническими усилиями отстаивались героями среди враждебных людей и условий. Так начинается кризис в мировоззрении молодого поэта и драматурга. Итогом напряженных исканий поэта в эти переломные годы явилась драма «Дон Карлос». Не было другого произведения, над которым Шиллер работал бы так долго и в таком смятении духа. Процесс переосмысления идейных и художественных позиций получил сложное отражение в этой драме, создававшейся с 1783 по 1787 г.

«Я считаю долгом в этой пьесе отомстить своим изображением инквизиции за поруганное человечество, пригвоздить к позорной столбу их гнусные деяния. Я хочу, — пусть даже из-за этого мой Карлос будет потерян для театра, — чтобы меч трагедии воцарился в самом сердце той людской породы, которую он до сих пор лишь слегка царапал», — писал поэт 14 апреля 1783 г., вынашивая замысел новой пьесы. Хотя в ходе работы над текстом пьесы Шиллер устранил некоторые резкие антицерковные реплики, имевшиеся в первом варианте (из которого три акта были опубликованы в журнале «Рейнская Талия» в 1785 г.), трагедия «Дон Карлос» сохраняет преемственную связь с ранними драмами Шиллера, подобно им она исключена просветительского пафоса в осуждении феодального варварства.

Однако Шиллер совершенно иначе ставит вопрос о методах борьбы против отживающего строя. А поэтому иным становится программный

положительный герой Шиллера. Неистового Карла Моора и сурового республиканца Веррину сменяет провозвестник мирных реформ маркиз Поза. Друг детства наследника испанского престола Дона Карлоса, он стремится разбудить в нем благородные замыслы, надеется воспитать человека, который, вступив на престол, утвердил бы в государстве идеи гуманизма и разума. В начале пьесы маркиз Поза появляется при испанском дворе, чтобы склонить принца помочь Нидерландам, спасти их от кровавой расправы, которую готовит герцог Альба. Он обращается к Дону Карлосу от имени «героического угнетенного народа», он говорит с ним как «делегат» (Abgeordneter) всего человечества.

Принц не чувствует в себе сил для больших деяний. К тому же он безнадежно любит королеву Елизавету, которая некогда была предназначена ему, но вынуждена была стать супругой короля, его отца. Маркиз Поза борется за Карлоса во имя высоких идеалов человечности, находя в этом поддержку королевы. Им противостоят темные силы феодально-католической реакции: герцог Альба, граф Лерма, исповедник короля Доминго и др. Лютой ненавистью ненавидят они Карлоса и Позу. В дерзании духа, в гуманности и стремлении к истине они видят смертельную угрозу своему могуществу. Доминго в немногих словах формулирует, в чем состоит опасность.

Карлос — мыслит!
Он предался неслыханным химерам,
Он человека чтит!

д. II, сц. 10. Пер. В. Левина

Именно поэтому, по мнению Доминго, он не годится в монархи.

Маркиз Поза и его высокопоставленный ученик трагически одиноки в дворцовых покоях Мадрида и Аранхуэса, в зловещей атмосфере, озаренной заревом костров инквизиции. Это сближает их с героями равных драм Шиллера, с бунтарем Карлом Моором. Но маркиз Поза не убивает помещиков и министров. Он видит свою задачу в том, чтобы способствовать воспитанию гуманных идей. Именно фанатичной верой в силу убеждения можно объяснить патетическую декларацию Позы перед королем Филиппом II (д. III, сц. 10). Он хочет убедить короля-тирана в том, что принцип самодержавия противоречит основам естественного права:

Велите прекратить
Противное законам естества,
Калечащее нас обожествленьем!

Превращая своего героя в рупор просветительских идей XVIII в., Шиллер вкладывает в его уста аргументы Монтескье и Дидро:

Всмотритесь в жизнь природы.
Ее закон — свобода.

Призывая Филиппа II перестроить государство на основе этих принципов, маркиз Поза признает, что век еще не созрел для осуществления его идеалов и сам он выступает лишь от лица праждан будущего общества. Десятую сцену III акта, где Поза уговаривает короля даровать свободу совести, в XIX в. делали программным поэтическим документом для оправдания буржуазного либерализма и реформизма. Однако идейная программа Шиллера в трагедии «Дон Карлос» отнюдь не может быть низведена до этого уровня. Не зная реальных путей переустройства общества, Шиллер убедительно показал несостоятельность попыток маркиза Позы основать царство разума в рамках существующего общественного

порядка. Критики обычно видят в гибели Поэзы свидетельство крушения всех его замыслов. Но не менее важно то, что он готовит восстание против Филиппа в Нидерландах, надеясь для этой цели использовать Дона Карлоса. И если сама идея поставить Карлоса во главе народного движения иллюзорна, то более трезвый политический характер имеет мысль о неизбежности вооруженной борьбы против испанского деспотизма.

Главное достоинство драмы, в которой сталкиваются в почти неразрешимом для того времени конфликте силы феодальной реакции и гуманистической мысли, составляет пронизывающая все действие идея неодолимости прогресса. Исполнены исторического оптимизма гордые и уверенные слова маркиза Поэзы, обращенные к испанскому королю:

Вы решаетесь схватить
За спицы колесо судеб всемирных
И задержать его на всем ходу.
Не сможете!

Отказ от воззрений периода «Бури и натиска» сопровождался у Шиллера пересмотром эстетических позиций. Приступив к работе над трагедией «Дон Карлос», Шиллер в одном из писем к Г. Дальбергу (24 августа 1784 г.) упрекает себя за то, что до сих пор «ставил свою фантазию на мешанские котурны, в то время как высокая трагедия являет собой столь плодотворное поприще». В это время он усиленно занимается изучением творчества писателей французского классицизма — Корнеля, Расина, Кребийона-старшего и Вольтера. «Такое чтение, — пишет он, — во-первых, расширяет мои драматургические знания и обогащает мою фантазию, во-вторых, я надеюсь с его помощью найти благодатное равновесие между английским и французским вкусом». Эта новая эстетическая тенденция отразилась в трагедии «Дон Карлос». Она написана ямбом; высокий стиль поэтических тирад уже ничем не напоминает разговорную прозу, пересыпанную диалектизмами и вульгаризмами, характерную для ранней драматургии Шиллера.

Вместе с тем в методе построения характеров сохраняется много общего с драматургией «Бури и натиска». Это особенно относится к центральному герою. Маркиз Поэза, подобно Карлу Моору или Фердинанду, выступает как рупор идей автора, как программный просветительский герой, условно перемещенный в Испанию конца XVI в. Он так же возвышенно патетичен и, по существу, так же трагически одинок, как и бунтари из ранних драм Шиллера.

После завершения «Дон Карлоса» Шиллер на долгие годы отходит от драматургии. Поэтическое творчество, весьма интенсивное в 1781 г., в последующие годы представлено лишь немногочисленными стихотворениями, преимущественно посланиями к отдельным лицам. На этом фоне выделяется ода «К радости» (1785). Это — одно из самых патетических выражений просветительского оптимизма Шиллера. Гимн дружбе и радости звучит осуждением войны, распри и жестокости, он пронизан пламенной шиллеровской верой в человека. Преодолевая рамки религиозного восприятия мира, поэт призывает к дерзаниям, убеждает в неодолимости всякого движения вперед:

Как миры без колебаний
Путь совершают круговой,
Братья, в путь идите свой,
Как герой на поле брани.

Пер. И. Миримского

В этой строфе, и особенно в последней строчке («Freudig wie ein Held zum Siegen») слышатся отзвуки боевых призывов «Бури и натиска». Эта строчка текстуально перекликается со строкой из раннего варианта стихотворения Гете «Свидание и разлука»: «Wild wie ein Held zur Schlacht». Но уже следующая хоровая строка далеко уводит нас от ясного, реально-конкретного мира Гете:

Выше огненных созвездий,
Братья, есть блаженный мир.
Претерпи, кто слаб и сир,—
Там награда и возмездье!

Характерна одна из первых строф, предназначенных для хора. Она начинается знаменитым призывом: «Обнимитесь, миллионы! Всеми миру — поцелуй!» И тут же поэт напоминает своим «братьям» о боготворении, облетающем «над звездным сводом». Подобно лирическому герою более раннего стихотворения «Величие мира», поэт устремляется на крыльях вперед, но тут же меняется интонация, словно поэт утрачивает веру в возможность осуществления на земле своей прекрасной мечты.

Шиллер выступает в этом стихотворении мастером одического гимна. Поэтический пафос облечен здесь в совершенные ритмические формы. В синтаксическом и метрическом строе заключена торжественная мелодия. Идеи, которые современному читателю представляются противоречащими друг другу, автором воспринимались в единстве, и он выражает их как бы в едином порыве, стремительно развертывая вереницу величественных образов, придающих обычным понятиям повседневной жизни («дружба», «радость») вселенские масштабы. Для поэтической лексики оды характерны такие слова и словосочетания, как «мировые часы» (Weltenuhr), «грудь природы» (den Brüsten der Natur), «вечная природа», «солнечные горы» (Sonnenberge). Почти в каждой хоровой строфе говорится о «звездном своде» (Sternenzelt) или «звездном судье» (Sternenrichter). И все это многообразие космических понятий и образов, с одной стороны, призвано подчеркнуть неразрывную связь человека со всем мирозданием, но тут же и указать ему на границы, определенные богом.

Ода «К радости» привлекла внимание Бетховена. Его Девятую симфонию завершает величественный хор на текст Шиллера. Бетховен сильнее, чем это дано в тексте, интонирует героическую тему.

Важное, хотя и далеко не первостепенное место в наследии Шиллера занимает художественная проза, первые значительные образцы которой относятся к раннему периоду. Одно из первых повествовательных произведений Шиллера — новелла «Великодушный поступок из новейшей истории» («Eine großmütige Handlung aus der neuesten Geschichte», 1782), начинается примечательными словами, которыми автор определяет свою художественную задачу: «Драмы и романы раскрывают перед нами прекраснейшие черты человеческого сердца; наша фантазия воспламеняется, но сердце остается холодным». Шиллер объясняет это тем, что в этих произведениях представлено искусственное существование, идеальный, далекий от жизни мир. Бесспорное преимущество истории, которая рассказывается в новелле, состоит, по словам автора, в том, что она — истинна. «Я надеюсь, что она взволнует моих читателей больше, чем все тома Грандисона и Памелы».

Шиллер выступает здесь в традиции английской прозы XVIII в., хотя он и делает выпад против Ричардсона. Именно английские романисты эпохи Просвещения, начиная с Дефо, стремились создать у читателя иллюзию полной достоверности рассказываемых событий. Вместе с тем Шиллер как бы возвращает жанру новеллы его первоначальный характер, который он имел на раннем этапе своего развития — в период итальянского

Возрождения: изображение жизненного случая, чаще всего редкого и необыкновенного. Шиллер даже называет свой рассказ «современным анекдотом».

Новелла, в которой рассказывалось о благородстве двух братьев — баронов фон Вромб, горячо любивших одну девушку и готовых самоотверженно отказаться от своего счастья во имя счастья брата, является своеобразной антитезой истории враждующих братьев в драме «Разбойники». Моральный пафос новеллы — в прославлении благородства двух молодых людей, их героического альтруизма. Шиллер изображает большое всепоглощающее чувство, и в этом он противостоит также всякой тривиальной чувствительности многочисленных романов и драм того времени. Неожиданный трагический финал новеллы — смерть молодой женщины после года замужества — вносит, однако, новый момент в историю двух братьев. Шиллер не мотивирует, почему, собственно, девушка сразу не положила конец спору и не сделала выбор сама. По-видимому, она поняла свою ошибку позднее, когда уже стала женой старшего брата. Но автор вносит этим финалом существенный корректив в оценку поведения двух братьев. Если прекрасна самоотверженность братьев, то она все же оказалась бессмысленной, ибо шел спор лишь о том, кто больше любит, в то время как прежде всего надо было задуматься над тем, найдет ли женщина счастье в этом браке. В своем, казалось бы, благородном соревновании они не были до конца чуткими, внесли в эту борьбу элементы эгоизма по отношению к женщине, которая стала их невольной жертвой.

Большая этическая проблема стоит в центре и другой новеллы Шиллера «Преступник из-за потерянной чести» («Der Verbrecher aus verlorener Ehre», 1785). При этом здесь моральная сторона не отделена от социальной. Подобно многим писателям XVIII в., Шиллер исследует природу преступления. Просветители постоянно колебались в определении того, что является главным фактором в поведении человека: влияние общественной среды или воздействие каких-то моральных принципов. «Чтобы объяснить причины извержений Везувия, исследовали его кратер; почему же моральному явлению уделяется меньше внимания, чем физическому?» — задает вопрос Шиллер, начиная рассказ о своем герое. В чем же должен искать «друг истины» причины, определяющие судьбу человеческую? «Он станет искать ее и в неизменной структуре человеческой души, и в изменчивых обстоятельствах, действующих на нее извне, — и в сочетании этих явлений, несомненно, ее найдет» (т. 3, стр. 497).

Биография сына трактирщика Христиана Вольфа, закончившего свою жизнь на эшафоте, раскрывается как трагическая история заблуждений, отягченная формализмом правосудия и равнодушием, жестокостью окружавших его людей.

Жизнь толкнула его на браконьерство во владениях князя. Его судили. «Судьи взглянули в книгу законов, но ни один не взглянул в душу обвиняемого» (т. 3, стр. 500). Чувство мести толкнуло его на убийство, а став убийцей, он уже не смог вернуться к нормальной жизни. Все видели в нем закоренелого преступника, и никому не было дела до того, как тяготился он этим жребием. Шиллер поднимается до обличительного пафоса, когда устами одного из героев обвиняет во всем происшедшем несправедливые общественные порядки: «За то, что ты подстрелил несколько кабанов, которым князь дает жиреть на наших пашнях и лугах, они затаскали тебя по тюрьмам и крепостям, отняли дом и трактир, сделали тебя нищим. Неужели дошло уже до того, брат, что человек стоит не больше зайца?» (т. 3, стр. 508).

Острый социально-политический характер имеет новелла Шиллера «Игра судьбы» («Spiel des Schicksals», 1789). В критике справедливо отмечается, что нейтральное заглавие ее было лишь удобной маской, при-

крывавшей от недоброжелательного взгляда цензора ее актуальное содержание. В новелле речь идет о превратностях судьбы Алоизия фон Г***, который долгое время был любимцем князя и стал постепенно полновластным правителем в государстве. И вот, достигнув вершины славы и владычества, он совершенно неожиданно был арестован во время вахтпарада и брошен в тюрьму без суда и следствия шприсками ловкого интригана, который вошел в доверие к князю и занял его место.

Новелла вводит нас в атмосферу придворной жизни, раскрывает процесс загнивания политической системы княжеского деспотизма в феодально-раздробленной Германии. «Игра судьбы» придворных карьеристов, непрерывная мелкая грызня и подогреваемое завистью и материальным расчетом соперничество в их стане, смена фаворитов и крутая расправа с неугодными — все это подтверждалось многочисленными примерами из политического быта немецких государств. Шиллер вновь и вновь обращался к этой теме, выражая глубокое возмущение современными ему политическими нравами.

О министре, преступно устранившем своего предшественника, рассказывает в «Разбойниках» (д. II, сц. 3), «игрой судьбы» в том же смысле является история президента фон Вальтера в драме «Коварство и любовь»: и он и гофмаршал фон Кальб, занимая командные высоты в герцогстве, все время обеспокоены возможностью опасной интриги и перспективой падения, подобного тому, которое они сами в свое время уготовили своим предшественникам.

Автор новеллы «Игра судьбы» не делает выводов. Но всем содержанием ее он подводит читателя к пониманию того, что сам он сформулировал в «Письмах об эстетическом воспитании»: «Здание естественного государства колеблется, его прогнивший фундамент оседает» (т. 6, стр. 261).

Новеллы Шиллера существенно дополняют наше представление о его творческом наследии. В них ставятся те же вопросы, которые волновали поэта и драматурга, но вместе с тем повествовательный жанр давал возможность иными средствами, на отдельных частных эпизодах, вскрывать многие существенные стороны социальной действительности эпохи.

Новеллистическая манера Шиллера очень проста. Как он сам писал в начале новеллы «Великодушный поступок», все содержание произведения сводится к изложению фактов и явлений, подлинность которых не вызывает сомнений. Автор избегает подробных описаний и характеристик, он видит свою задачу в передаче существа событий, его заинтересовавших. Даже когда речь идет об изображении переживаний влюбленных братьев, автор ограничивается преимущественно описанием поступков, довольно скупо характеризует чувства героев. Стремясь к точности и ясности, свойственным западноевропейской прозе XVIII в., Шиллер в жанре новеллы почти не отражает стилистических исканий, характеризовавших его творчество в период завершения «Дон Карлоса».

Несколько особняком в наследии Шиллера стоит неоконченный роман «Духовидец» («Geisterseher», 1789). В основе его лежит авантюрный сюжет, связанный со сложной и запутанной историей интриг ордена иезуитов против одного из немецких принцев. Цель этих интриг — обращение принца в католицизм. В этом плане роман перекликается с драмой «Дон Карлос».

В середине 80-х годов завершается отход Шиллера от идеологии и эстетических принципов «Бури и натиска». Годы, предшествовавшие Великой французской революции, явились для немецкого поэта и драматурга годами напряженных исканий. Деятельность его в ближайшее десятилетие, связанная с осмыслением новых философских и эстетических позиций обозначает уже другой период в его творчестве (см. гл. XXIII).

ЛИХТЕНБЕРГ

Одним из самых острых и злых сатириков XVIII в. был Георг Лихтенберг (Georg Christoph Lichtenberg, 1742—1799). Сын провинциального пастора, Лихтенберг получил образование в Геттингене. Интересы его очень разносторонни: он математик, физик, астроном и в то же время писатель-сатирик. Как физик Лихтенберг был хорошо известен в России и в 1794 г. был избран почетным членом петербургской Академии наук.

Значительную роль в жизни Лихтенберга сыграли два путешествия в Англию в 1770 и 1775 г. Свои впечатления он изложил в «Письмах из Англии» («Briefe aus England», 1776, 1778), наиболее интересной частью которых являются яркие описания шекспировских постановок.

С 1769 г. Лихтенберг — профессор математики в Геттингене, где он ведет большую научно-педагогическую и литературную работу: вместе с «немецким якобинцем» Георгом Форстером издает «Геттингенский журнал науки и литературы» («Göttingisches Magazin der Wissenschaft und Literatur», 1780—1785), редактирует карманные календари, предназначенные для повышения уровня знаний широких слоев населения.

Лихтенберг — носитель просветительских идей — исполнен ненависти к традиции и догматизму, и все его творчество пронизано злой насмешкой над политикой, религией, моралью и литературой его времени.

Сохранилось сравнительно мало законченных произведений Лихтенберга; главную часть его литературного наследия составляют его ежедневные записи, так называемые «афоризмы», изданные лишь посмертно. В течение всей жизни он записывал мысли, впечатления, наблюдения, суждения о событиях, людях, книгах; в этих «черновых», по его определению, тетрадях встречаются и планы сатир, и отдельные наброски их, и философские размышления, и сообщения о состоянии здоровья, и отдельные слова и выражения, чем-либо поразившие его. Эти пестрые и разнообразные записи блестяще остроумны. Лихтенберг умеет метким и колким словом заклеймить общественное зло и представителей всех сословий. С мнимой серьезностью восхваляет он «наше замечательное деление рода человеческого на дворян и чернь»; играя словами, смеясь и угрожая, он молит: «Да будет милостив бог к тем, кто властвует божьей милостью»; с комической торжественностью предлагает ввести в столь излюбленное немцами титулование степени сравнения: «высоко — выше — высочайшепорожденный господин»; превозносит придворных за «знание всех склонений и спряжений шляпы», а чванливого дворянина за умение «раньше задирать нос, чем чистить его». Издевается он и над смиренным безличным немецким мешанником, обитающим в городе, где господствует «средний образ мысли» и «одно лицо рифмует с другим».

Примыкая к вековой для Германии традиции осмеяния мертвой схоластической учености, Лихтенберг осыпает насмешками ученых ком-

пиляторов, сравнивая их то с медведями, сосущими собственную лапу, то с насекомыми, собирающими насекомых.

Но главный удар Лихтенберга направлен против носителей отвлеченной философской спекуляции и писателей-сентименталистов, которых он жестоко упрекает в «фантазерстве». «Бойся трансцендентного чревоущия фантазера», предостерегает он, и его эстетические взгляды складываются на основе противопоставления разумного суждения интуиции, чувству, которое, с его точки зрения, равносильно отказу от реального представления о мире и человеке. При этом он проводит резкую грань между той подлинной эмоцией, которая «придаст тебе силы для больших и добрых дел», и той лжечувствительностью, в которой он упрекает немецких сентименталистов всех видов и толков. «Я не смею над выражением чувства, всевышний да убережет меня от этого, я смеюсь, над болтовней о чувстве». «Воспарение в облака» он считает болезнью немцев и задумывает «столь нужную сейчас... национальную сатиру»: «Параклетор, или утешение тем несчастным, кто не является самобытными гениями» («Parakletor oder Trostgründe für die Unglücklichen, die keine Originalgenies sind», 1776).

В сохранившихся отрывках этой сатиры он обрушивается на писателей «Бури и натиска», и, умалчивая о прогрессивных сторонах их творчества, по великолепию пародируя их патетический стиль, обвиняет их в уходе от реальной жизни. Сентиментальные штампы служат мишенью сатиры «Милостливое послание Земле Луне» («Gnädiges Sendschreiben der Erde an den Mond», 1780), где Земля нарочито сухим канцелярским языком, обильно уснащенным официальными терминами и научными словами, упрекает Луну за ту пагубную роль, какую она играет в немецкой литературе, и за потворство обоготворяющим ее геттингенским поэтам «Союза рощи» — создателям «стиля лунатиков». Проблема отображения реального человека выдвинута на первый план и в фрагментах «Мира в картинах» («Orbis pictus», 1780, 1785). «Покажите человека, нежного человека, щеголя, чудака, жулика, крестьянина, всех, каковы они есть — вот что значит писать чувствительно», — много раз повторяет он.

Протест против упрощенного психологического анализа приводит Лихтенберга к критике широко распространенных в Германии физиогномических теорий Лафатера. В обширной статье «О физиогномике против физиогномистов» («Über Physiognomik wider die Physiognomen», 1778), издаваясь над мистическими прозрениями «физиогномического Мессии», он зло высмеивает попытки установить прямую связь между внешностью человека и его нравственным обликом.

Как бы наглядным дополнением к этой сатире является «Отрывок о хвостах» («Fragment von Schwänzen», 1783). Написанная в сугубо ученом стиле, сатира эта представляет собою «исследование» хвостов свиньи, поросенка и английского дога. Анализ особенностей хвостов приводит к выводу о присущем свинье — прирожденному гению — «свинячестве», о «молодой изнеженности» поросенка и «границающей с человеческим идиотизмом собачности» дога. Сатиры эти вызвали жестокую полемику. Современные Лихтенбергу критики и некоторые более поздние исследователи объясняли его протест против физиогномики тем, что он был горбатым. Однако сатирическая критика Лихтенберга приобретает очевидную социальную окраску, когда он показывает, что не только «циркуль и линейка могут обречь человека на гибель», но допуская, что кто-нибудь перенесет физиогномические положения «с отдельного человека на целую нацию», словно предвидит расистские теории.

В центре внимания Лихтенберга на протяжении всей его жизни были вопросы религиозного порядка. Одна из его ранних записей гласила: «колкие, язвительные слова в адрес бога»; в какой-то мере это было программ-

ное заявление; он провозглашал веру «сумерками разума», сравнивал «правление бога и его вассалов» с ненавистной ему феодальной иерархией, утверждал, что теологи живут на «проценты с собранного на небесах капитала». Когда Лафатер предложил другу Лессинга, философу Мендельсону, опровергнуть доводы христианской догматики или перейти в христианство, Лихтенберг нашёл возмущенную сатиру «Тимор, или защита двух евреев, которых сила лафатеровских доводов и геттингенских колбас побудила принять истинную веру» («Timorus, das ist Vertheidigung zweyer Israeliten, die durch die Kräftigkeit der Lavaterischen Beweisgründe und der Göttingisch Meitwürste bewogen, den wahren Glauben angenommen haben», 1773). Пользуясь сатирическим приемом мнимой защиты оспариваемых им положений, Лихтенберг в резкой и остроумной форме высмеивает нетерпимость.

Но, несмотря на защиту свободомыслия, на резкость антицерковных высказываний, Лихтенберг, как и огромное большинство прогрессивных немецких просветителей, не только остается в рамках деизма, но испытывает религиозные колебания. В записях Лихтенберга, особенно последних лет, можно встретить столько же злых нападок на бога и церковь, сколько признаний в вере в бога.

Противоречивость убеждений — одна из основных черт мировоззрения Лихтенберга-мыслителя, складывавшегося в исторической обстановке Германии второй половины XVIII в. Когда еще в 70-х годах он требовал: «приучи свой разум к сомнению», то уже тогда отдавал себе отчет в двойственном характере сомнения: «сомнение должно быть бдительным, иначе оно может стать опасным». На протяжении жизни Лихтенберга, в зависимости от изменения исторических условий, менялось его сомнение. Пылкое сомнение ранних лет определяло его сатирические походы против немецкой действительности и его философские искания: переход от лейбниевского рационализма к английскому эмпиризму, затем к Канту, Спинозе.

В период Французской революции эта двойственность углубляется. Лихтенберг заявляет, что нельзя мешать народу, желающему изменить свою форму правления: «Бастилия уничтожена, и подлое насекомое... выкурено серой»; он осуждает войну против революционной Франции, но в то же время он не приемлет революционного насилия, возмущается казнью Людовика XVI, протестует против народовластия. Он сам вскрывает сущность этого противоречия, говоря о «скачке от cogito ergo sum к первому призыву à la Bastille». Этот скачок от отвлеченного философского положения к реальному революционному действию был непреодолим для немецкого просветителя, воспитанного в условиях не реальной, а умозрительной борьбы. И Лихтенберг при всей своей ненависти к умозрению, также не может его преодолеть. В 90-е годы он переживает тяжелый душевный кризис, усиленный тяжелой болезнью, впадает, как сам он называет свое состояние, в «индохондрию» и «парализующую меланхолию». Произошло то, чего он боялся в молодости: сомнение из «бдительного» превращается в «опасное», т. е. перерастает в скептицизм, приводит к фаталистическому взгляду на мир. В то же время идет как бы упорная жестокая внутренняя борьба между Лихтенбергом защитником свободомыслия и Лихтенбергом скептиком, и побеждает в этой борьбе первый.

В середине 90-х годов выходит последнее и самое крупное сатирическое произведение Лихтенберга «Подробные объяснения к гравюрам Хогарта» («Ausführliche Erklärung der Hogarthischen Kupferstiche», 1794—1799). Уже с конца 70-х годов Лихтенберг сопровождал своими комментариями гравюры немецкого художника Ходовецкого в карманных календарях, но несколько жеманное изящество Ходовецкого не давало достаточного простора для сатирического истолкования, и он обратился к Хогарту — самому

острому английскому художнику-сатирику XVIII в. В 90-е годы жестокий сарказм Хогарта оказался сродни настроениям Лихтенберга. Свидетельством его эстетической близости к Хогарту было его давнишнее увлечение «змеевидной линией», которую в своем трактате «Анализ прекрасного» Хогарт провозглашал олицетворением красоты во всей ее сложности и изменчивости. И серия гравюр Хогарта, представляющих собою своеобразный «роман нравов» английского общества, который исследователи справедливо сравнивают с романами Филдинга и Смолетта, становится как бы исходным пунктом для новой сатиры Лихтенберга. Он хотел бы «писать так, как писал бы Хогарт, если бы работал не резцом, а пером», но он не повторяет и не истолковывает Хогарта, а творчески воссоздавая его рисунки, расширяет и обогащает его замысел.

Описывая гравюру, он нередко отступает от ее сюжета, придумывает несколько различных толкований, т. е. на основе рисунка создает самостоятельный острый сатирический образ. Лихтенберг искусно подчеркивает динамический характер действия в гравюрах, задуманных Хогартом как «немой спектакль». В центре внимания Лихтенберга всегда человек, и в своих словесных портретах он дает тонко разработанные психологические образы. Главная его цель объяснить поведение человека, причины его поступков. Поэтому по поводу серии гравюр «Жизнь кутилы» он вначале подробно говорит о недавно умершем отце-скряге, вскрывая тем самым закономерное превращение его наследника в кутилу.

В серии гравюр «Жизнь распутницы» он всемерно подчеркивает социальные предпосылки того будущего, какое ожидает приезжающую в город деревенскую девушку: в ее падении повинны и сводня и обольститель, но определяющим моментом в глазах интерпретатора становится ее отец — жалкий забытый сельский священник. Лихтенберг, всегда возмущавшийся участью «бедных священников в богатой Англии», сравнивает его с ключей, на которой «всю жизнь безжалостно ездили верхом», и в судьбе отца он провидит будущее девушки.

Гравюру «Бродячие комедианты переодеваются в амбаре» Лихтенберг также осмысливает социально: он привлекает внимание читателя к одной живописной детали — валяющемся на полу указе о запрещении дальнейших выступлений бродячих трупп, показывая, что над смешными, ребячливыми актерами — жертвами произвола — нависает призрак голода.

Чрезвычайно показательно, что в то самое время когда, мучимый «ипохондрией», Лихтенберг пытается найти «выход в религии», он пронизывает свои «объяснения» беспощадными издевками над религией и духовенством.

Борьба за Лихтенберга ведется вплоть до наших дней. Современные исследователи видят в нем мистика, «предшественника романтизма», сблизают его даже с философами-экзистенциалистами.

Но именно последняя сатира Лихтенберга, написанная в период глубокого душевного кризиса, свидетельствует о том, что ни мистиком, ни романтиком он не был, что, несмотря на всю свою исторически обусловленную двойственность, он оставался просветителем, непримиримым врагом немецкой действительности, и его сатира является одной из самых ярких страниц в литературе немецкого Просвещения.

МЕЩАНСКАЯ ДРАМА И РОМАН 80—90-х ГОДОВ

МЕЩАНСКАЯ ДРАМА

С конца 70-х годов в Германии наблюдается расцвет сентиментально-мещанской литературы. Зарождению и укреплению этого жанра благоприятствует социальная действительность Германии, ее периферийность, исторически сложившаяся «группировка интересов по провинциям» (Энгельс). А носитель этих интересов — мещанин в специфически немецком обличье, т. е. не мелкий буржуа промышленно развитой страны, а обломок феодально цехового строя, цепляющийся за ускользающие устои патриархальной морали.

К началу 80-х годов завершил свой творческий путь Лессинг. «Бурные гении», казалось, всколыхнули Германию и разбудили ее от спячки. Немецкие мыслители и поэты — Гердер, Кант, Гете, Шиллер — выводили немецкую культуру на мировую арену. Но возникавшая в эти годы великая литература еще не стала общенародным достоянием, не дошла до массового читателя провинциально-отсталой страны. Немецкий обыватель искал не столько идейно насыщенной, сколько доступной и увлекательной духовной пищи. Потребность в занимательности, чувствительности и назидательности, на которые был так падок бюргер, удовлетворялась огромным потоком драм и романов невысокого уровня.

Внешне сохраняя прогрессивные традиции, новая драма приспособляет их к вкусам обывателя, для которого понятие разума является лишь «идеализованным рассудком среднего бюргера»¹, нормой бюргерского благополучия и семейных добродетелей. В «шляфроке и туфлях, по-домашнему уютная, садится эта драма за накрытый стол реализма, чтобы отвратить простую бюргерскую пищу», — пишет в 40-х годах XIX в. прогрессивный критик и политический поэт Пруц в своих «Лекциях по истории немецкого театра» (1847). Сценический успех этого жанра колоссален, публика приветствует бытовую драму, цензура поощряет «пристойную» литературу, и на протяжении трех с лишним десятилетий, сопровождаемая злыми издевками романтиков и сдержанно-ироническими отзывами Шиллера и Гете, она безраздельно господствует на немецкой сцене.

В 1778 г. открывается театр в Мангейме, которому суждено было сыграть значительную роль в театральной истории Германии. Директор его Дальберг, первый открывший двери театра юноше Шиллеру, в начале 80-х годов группирует вокруг себя талантливую молодежь, среди которой особенно выделяется дружеское трио — Иффланд, Бек и Бейль. Дальберг идет по пути некоторой демократизации театра; стремясь ослабить придворно-аристократические влияния, он привязывает к управлению театром

¹ Ф. Энгельс. Анти-Дюринг. — К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 20, стр. 267.

городские власти, а к художественному руководству комитет актеров, в состав которого в 1783 г. входит и Шиллер. Организируются обсуждения спектаклей, дискуссии на актуальные эстетические темы, причем основное внимание уделяется проблеме сценической иллюзии. «Что такое природа и каковы подлинные границы изображения ее в театральном представлении?» — гласит одна из тем, и ответ, данный самим Дальбергом, содержит программу реалистических устремлений театра: «Природа на сцене есть наглядное и живое изображение разнообразных человеческих характеров...», «...природа в театре есть искусство так изобразить человека, чтобы ввести зрителя в заблуждение, заставить его поверить, что перед ним живой человек...»² Этому стремлению создать на сцене иллюзию реальности подчинен и характер актерской игры и художественное оформление спектакля. В центре внимания Маннгеймского театра стоял вопрос о замене классического репертуара бытовым. Но ужасество самой действительности неминуемо ограничивало эти реалистические устремления: изображение реального оказывалось идейно сниженным, приобретало черты филистерства и мещанского провинциализма. На пути от Лессинга к новому теоретику театра, Геммингену (O. Gemmingen, 1755—1836), показательно меняется взгляд на функцию театра. В своей «Маннгеймской драматургии» («Mannheimer Dramaturgie») Гемминген решительно протестует против театра, «способствующего развитию недовольства судьбой, досады на сложившиеся обстоятельства»³. По существу, задачей театра объявляется «правдивое» воплощение неких устрашающих примеров того, как опасно отклонение от кодекса мещанских добродетелей.

Теоретические положения Геммингена получают развитие в театральной практике Маннгеймской труппы. Согласно статистическим данным за пять лет, с 1781 по 1786 г., в Маннгейме поставлены всего четыре французские трагедии, пьесы Гете и Шиллера составляют ничтожную часть всех постановок, Шекспир ставится чаще, но львиная доля репертуара падает на сентиментальную мещанскую драму.

В 1780 г. Дальберг принимает к постановке две одновременно вышедшие пьесы: «Немецкий отец семейства» Геммингена («Der deutsche Hausvater», 1780) и «Не больше шести блюд» Ф. Гроссмана («Nicht mehr als sechs Schüsseln», 1780). Пьеса эта снабжена подзаголовком: «Семейная картина». Драма Гроссмана как бы задает тон всему жанру. Оппозиционные настроения бюргерства получают полукомический характер семейных драг: бюргер ведет борьбу с женой-дворянкой и ее родственниками, угощая на званом обеде шестью блюдами вместо обязательных в высшем обществе шестнадцати. Гете по поводу этой пьесы говорил, что Гроссман сервировал публике «все лакомые блюда своей вульгарной кухни»⁴. Но пища пришлась по вкусу, и драма эта долгое время не сходила со сцены.

От актера и драматурга Гроссмана идет противопоставление деловитого, честного бюргера чванным ленивым дворянам и изображение благородного князя, введенного в заблуждение порочными придворными. Он сам так уверовал в созданный им тип князя, которому достаточно открыть глаза, чтобы восторжествовала справедливость, что стал героем политического скандала: участвуя в 90-х годах в торжественном спектакле, в присутствии высокопоставленных особ, он неожиданно стал импровизировать и пересыпать свою роль выпадами по адресу правительства и духовенства, за что и был заключен в крепость, где вскоре умер. Но традиция изображения доброго князя прочно укоренилась в мещанской драме.

² Martnersteig, Protokolle des Mannheimer Nationaltheaters. Mannheim, 1890, 3. Mai 1789.

³ O. Gemmingen. Die Mannheimer Dramaturgie für das Jahr 1779. Stück IX, S. 73, Mannheim, 1780.

⁴ И. В. Гете. Собрание сочинений в 13 томах, т. X. М., 1937, стр. 129.

Резко сниженное, ослабленное, протекающее лишь в рамках семьи самоутверждение бюргера, характеризует мещанскую драму 80—90-х годов. У истоков ее стоит «Немецкий отец семейства» Геммингена. Автор, как показывает название пьесы, выбирает своим образцом пьесу Дидро «Отец семейства» («Père de famille», 1758). Если в предыдущую эпоху немецкая драматургия испытывала сильное влияние Дидро теоретика-просветителя, то в 80-е годы его вытесняет Дидро-драматург, автор мещанских драм. Очень показательно, что в то время как во Франции пьеса Дидро была после нескольких представлений снята с репертуара, на немецкой сцене она обосновалась очень прочно и вызвала ряд подражаний.

Гемминген приспособил сюжет Дидро к идейному уровню немецкого филистера: он заимствовал у Дидро как схему противопоставления отцов и детей, так и самый образ отца — мудрого, добродетельного мужа, улаживающего все семейные конфликты. Но Гемминген делает упор на морали, противостоящей предосудительному бунтарству молодого поколения.

В драме использованы излюбленные мотивы штюрмеров: сословный конфликт, дворянин-соблазнитель, обманутая им девушка, даже намек на детоубийство, но драма задумана именно как идейная реакция на бунтарство штюрмеров. Все направлено на мирное улаживание конфликта. Отец-дворянин провозглашает брак «моральным долгом» соблазнителя, но поскольку женитьба на мещанке рассматривается как «нарушение гражданского порядка», то он предлагает новобрачным уехать в деревню, «дабы не подавать опасного примера свету». Таково компромиссное решение проблемы воспитания в дворянине «больше честного, чем знатного человека». Ломка сословных перегородок отрицается и даже карается: сын платится за свою вину отказом от честолюбивых замыслов. Традиционная тема оказывается моралистически переосмысленной. Именно поэтому чисто внешней является та связь Геммингена с Шиллером, на которую охотно указывают многие немецкие исследователи. В «Коварстве и любви» мелкие заимствования в группировке действующих лиц и обрисовке отдельных фигур (знатная соперница мещанки, придворный сплетник и т. д.) тонут в том остром социальном содержании, которым, в противоположность Геммингену, насыщает свою драму Шиллер.

Успех, каким пользовалась драма Геммингена у современников, характеризуется отзывом рецензента (1783). «Пусть найдутся такие гении, как Гемминген, пусть работают они для немецкой сцены, тогда умолкнут все пессимистические голоса... и наши театры будут равноценны аудиториям лучших моралистов»⁵.

Пьеса Геммингена вызвала целый поток подражаний: «Немецкая мать семейства» И. Зодена («Die deutsche Hausmutter», 1797), «Немецкая хозяйка» Коцебу («Die deutsche Hausfrau», 1813), «Отцовский дом» («Das Vaterhaus»), «Отцовские радости» («Die Vaterfreuden», 1787) Иффланда. Обязательными атрибутами этих драм становятся лишенный трагизма конфликт, благополучная развязка, моралистическая назидательность, трезвая рассудочность и наряду с этим слезливая чувствительность.

В качестве авторов бытовых драм выступает и Шредер (F. L. Schröder, 1744—1816), замечательный режиссер, актер и переводчик, занимавшийся приспособлением для немецкой сцены французских и английских пьес. Как режиссеру Шредеру принадлежит заслуга создания декорации бюргерской комнаты, как драматург он сосредоточил все действие своих пьес в четырех стенах этой комнаты. Избегая даже намека на социальные конфликты, он рисует бюргера вне каких-либо общественных связей. Главные темы его пьес «Завещание» («Das Testament», 1781), «Кольцо» («Der Ring», 1783), «Портрет матери» («Das Bild der Mutter», 1785) и других —

⁵ «Raisonnierendes Theaterjournal von der Leipziger Michaelismesse», 1783, S. 137.

бюргерское благополучие, достигнутое путем нравственного поведения и бережливости, и разорение как следствие мотовства. Передко влияющие в семейную тематику приключенческие мотивы усиливали занимательность его драм и обеспечивали им шумный успех.

Но все перечисленные авторы лишь пролагали пути подлинным создателям мещанской драмы — Иффланду и Коцебу.

Рано почувствовав призвание к сцене, Иффланд (A. W. Iffland, 1759—1814) после упорной борьбы с родителями за право стать актером бежал из дому. Ученик знаменитого актера Эггофа, он быстро завоевал себе славу как актер, режиссер и драматург. В 90-х годах совершается неслыханное по тем временам событие: бюргеру Иффланду поручается руководство прусским придворным театром, и с тех пор он в течение тридцати лет занимает пост директора крупнейших немецких театров.

Чрезвычайно плодовитый драматург, Иффланд написал несколько десятков мещанских драм и комедий. Он неуклонно ориентирует немецкий театр в сторону точного отображения немецкого быта. Совмещая в одном лице актера и драматурга, Иффланд изображал бытового героя бытовыми приемами игры. Он вел систематическую борьбу против стилизации, за характерную выразительность сценического образа, за бытовую костюм и реалистическую манеру игры. В изданных им «Фрагментах об изображении людей» («Fragmente über Menschendarstellung», 1785) показателен самый термин «изображение людей» вместо «представления» (Schauspiel, буквально: «зрелищная игра»). Он восстает против самого понятия театральной «игры», радуя за драму как отражение реальности.

Театральные образы Иффланда создают ему неслыханный успех. Но ни в шиллеровских, ни тем более в шекспировских пьесах он не добился такого полного контакта со зрительным залом, как в мещанской драме. Он великолепно умел, как он сообщает в своей автобиографии «Мой театральный путь» («Meine theatralische Laufbahn»), вызвать «слезы благоговения перед добрыми делами». После успеха своей первой драмы он поклялся: «Дарованную мне способность воздействия на массу не применять иначе как в целях добра». И драмы, которыми Иффланд наводняет немецкую сцену, являются бесчисленными вариациями «добрых дел» немецкого филистера. Воспитанный на популярной просветительской философии, он проповедует разумную мораль как средство примирения людей. В одной из его пьес длинная гирлянда цветов соединяет всех действующих лиц, а концы ее сбрасываются в зрительный зал: «Нить взаимной любви да протянется к каждому доброму сердцу». Слова эти могли бы служить символическим эпиграфом ко всему творчеству Иффланда.

Отдав в молодости дань моде на исторические драмы, он вскоре переходит к «семейным картинам». Бледным и бесцветным языком написаны бесчисленные чувствительные сцены, в которых автор на все лады варьирует злоключения добрых героев, в сентиментально-риторическом тоне восхваляет патриархальные добродетели и обычно проливает слезы над пороками. В утомительном однообразии чередуются в его драмах грубоватые старые ворчуны, коварные аристократы, легкомысленные, но расквашивающиеся сыновья, ангелоподобные дочери, снисходительные матери, верные слуги и т. д. Примиренческая тенденция обуславливает самое построение драмы Иффланда: избегая всяких острых положений, он упрощает действие, лишает его динамики, злоупотребляет длиннотами, особенно в моралистических тирадах. Огромная популярность Иффланда зиждется именно на том, что, обрстая сочными бытовыми деталями, драма его превращается в иллюстрацию моральной сентенции. Он не устает поучать, рассматривая театр как кафедру, актера как педагога. Облеченное в знакомую и общепонятную форму, поданное на фоне житейского уклада, поучение это обладало огромной силой воздействия.

Антифеодалные мотивы широко представлены в пьесах Иффланда, но классовый конфликт подменен моральным, драматург не только не заостряет, но всячески смягчает сословные противоречия. Поэтому конфликтов, в прямом смысле слова, у него нет, есть лишь столкновения между добрыми и злыми людьми, причем, по традиции, добродетель и порок являются сословными атрибутами. Такова создавшая ему славу пьеса «Преступление из тщеславия» («Verbrechen aus Ehrsucht», 1784), где порицается преклонение бюргерства перед дворянством; такова и наиболее знаменитая его драма «Охотники» (Die Jäger, 1785), где развит мотив контраста между необразованной, но в своей непосредственности и простоте глубоко добродетельной семьей лесничего и насквозь испорченной лживостью, притворством и стяжательством семей чиновника-горожанина. Нагромождение несчастий, вызванных несправедливыми преследованиями, создает ряд мелодраматических эффектов, но все кончается благополучно. Счастливая развязка — закон мещанской драмы, так как несчастный конец слишком волновал и возмущал сердца чувствительных зрителей.

Чрезвычайно велика в драмах Иффланда роль случайности. На это указывал Гете, отмечая недостаточную психологическую мотивированность этих драм: «Действие движется не изнутри, а извне, не как результат поведения героев, а лишь как случайное внешнее обстоятельство»⁶. Но этот недостаток искупался другими качествами. «Преступление из тщеславия» появилось одновременно с «Коварством и любовью», и критика, с явной оглядкой на шиллеровскую драму, восхваляла Иффланда, за «чистую мораль, далекую от вечных намеков, от сатиры и горького осуждения». Об «Охотниках» в современной прессе писали: «От Рейна до Эльбы, от Шпрее до Дуная, от Невы до Бельта текут слезы умиления над несчастьями семьи лесничего и слышится похвальное слово прекрасному творению Иффланда»⁷.

Иффланд до конца остался верен жанру, отражающему в прозаической форме прозаический мирок немецкого бюргера. Недаром романтик Август Вильгель Шлегель, отказывая Иффланду в поэтическом даре, процически заметил, что «поэтизировать бережливость невозможно»⁸.

Один единственный раз написал Иффланд драму на политическую тему. С наивной искренностью рассказывает он в автобиографии, что король Леопольд дал ему задание написать пьесу о насильственных государственных переворотах, и он намеревается «нарисовать картину недоразумений между сторонами». Так рождается драма «Кокарды» («Die Kokarden», 1794). Действие ее происходит во время Французской революции. различие в политических убеждениях служит причиной раздоров между членами семьи. В этой пьесе реакционеры добродетельны, а революционеры порочны, но в заключение революционеры пугаются сотворенных ими ужасов, прозревают и обретают верноподданнические чувства. Идея пьесы, выраженная в сентенции «народ — большая семья», полностью характеризует Иффланда с его реакционным оптимизмом, наивно-идеалистическим разрешением всех жизненных противоречий и моралистической дидактикой.

В начале 90-х годов Иффланда на немецкой сцене начинает вытеснять Коцебу, популярность которого выходит уже за пределы Германии.

Коцебу (A. Kotzebue, 1761—1819) родился в Веймаре и в двадцатилетнем возрасте уехал в Россию, где поступил на государственную

⁶ J. W. Goethes Gespräche, Bd. I., Herausgegeben von W. Biedermann. Leipzig, 1889, S. 185.

⁷ J. F. Schink. Dramaturgische Monate. Hamburg, 1787, S. 223.

⁸ A. W. Schlegel. Schauspiele von Iffland.— Sämtliche Werke, Bd. 11. Herausgegeben von E. Bocking. Leipzig, 1847, S. 62.

службу. Начальник его, генерал Бауэр, в своем завещании рекомендует Коцебу Екатерине II; он был назначен в Эстонию, возведен в дворянство и получил чин надворного советника. В это время он пишет свои первые драмы и в 90-х годах возвращается в Германию уже с именем в театральном и литературном мире. Но его тянет обратно в Россию, и он в 1800 г. приезжает в Петербург. На границе, согласно указу Павла I, панически боявшегося якобинской заразы, его арестовывают как подозрительного иностранца, ссылают в Сибирь, и он несколько месяцев живет в Кургане. Существует легенда, что Павлу в это время случайно попалась рукопись русского перевода пьесы Коцебу «Старый лейб-кучер Петра I» («Der alte Leibkutscher Peters des I», 1799) и, восхитившись верноподданническими чувствами автора, Павел не только тотчас же вернул его из ссылки, но еще даровал ему поместье в Ливонии и назначил его интендантом немецких театров в Петербурге. Эпизод со ссылкой в Сибирь Коцебу в насыщенных тонах изложил в автобиографическом очерке «Примечательнейший год моей жизни» («Das merkwürdigste Jahr meines Lebens», 1801).

Вернувшись после смерти Павла I в Германию, Коцебу наряду с широчайшей театральной и драматургической деятельностью, много времени отдает публицистике. В программных статьях в редактируемых им журналах «Литературный еженедельник», «Пчела», в книге «О дворянстве» («Das literarische Wochenblatt», «Die Biene», «Vom Adel») монархия провозглашается «лучшей и естественнейшей формой правления», а сословия призываются не бороться с князем, а быть «честными сыновьями, которые могут почтительно советовать отцу, но не смеют ему предписывать». Коцебу ведет агитацию против Наполеона, а позже прославляет «Священный союз». Он пишет о вреде свободы печати и автономии университетов, ратует за отмену либерального университетского устава и за введение казарменного режима для студентов. Студенческая молодежь платит ему жестокой ненавистью. На Вартбургском празднестве 1817 г., в числе других символических знаков феодального режима, студенты сжигают его «Историю Немецкой империи» («Geschichte des deutschen Reichs», 1813—1814), и по его адресу несутся резкие угрозы. За ним прочно устанавливается репутация русского шпиона, так как он поддерживает связь с русским двором, посылая в Россию отчеты, высокопарно именованные «Донесениями о господствующих во Франции и Германии новых идеях в области политики и военного искусства». В 1819 г. студент Занд убивает Коцебу.

Это убийство, как и другие подобные террористические акты, имевшие в то время место в Германии, свидетельствуют о фактической слабости оппозиционного движения немецкой бюргерской молодежи, однако, волнение, вызванное этим событием, было так сильно, что правительству пришлось не только отсрочить казнь Занда, но и казнить его тайно. Мать Занда получила несколько тысяч приветственных писем. Пушкин откликнулся на казнь «юного праведника» Занда стихотворением «Кинжал».

Литературная плодотворность Коцебу огромна, он оставил в общей сложности свыше 300 произведений. Диапазон его творчества чрезвычайно широк, в нем представлены разные жанры: исторические трагедии и рыцарские драмы, оперы, фантастические и бытовые комедии, мещанские драмы, сатиры и водевили. Тут мирно уживаются самые противоречивые влияния — французских и итальянских комедиографов разного времени, немецких «бурных гениев» и английской мещанской драмы. После неслыханного успеха его первой пьесы в 1782 г. он в течение двадцати лет является властителем немецкой сцены. Драмы его переводятся на все европейские языки и, по словам Т. Карлейля, «Коцебу был известен от Камчатки до Кадикса». Этой славой он обязан мещанской направленности своих драм, занимательности и напряженности интриги, динамичности, сценической действительности.

Если Иффланд сознательно выключает из поля зрения социально-острые конфликты, то сила Коцебу именно в том, что он подхватывает в той или иной мере актуальные темы: он искусный популяризатор модных проблем, в частности проблем, выдвинутых штюмерами.

В первой драме «Ненависть к людям и раскаяние» («Menschenhass und Reue», 1789) тема супружеской измены трактуется так, чтобы вызвать сочувствие к женщине, искупающей свою вину отречением от мира, слезами и добродетельными поступками. Штюмерский лозунг свободы чувства оборачивается оправданием незыблемого морального кодекса, и сам Коцебу гордо заявлял: «...я вывел в положительном свете жену-изменницу, но ведь угрызения совести Евлалии (героини драмы.— М. Т.) вернули немало жен за стезю долга...». Пьеса эта обошла все европейские сцены, для английского театра пьесу перерабатывает Шеридан, для французского — Жерар де Нерваль, в честь Евлалии слагались сонеты, дамы носили «чепчики Евлалии»; в Париже в главной роли выступала знаменитая трагическая актриса Рашель.

В драме «Ла Перуз» («La Peyrouse», 1795) Коцебу повторяет мотив гетевской «Стеллы». Мореплаватель Ла Перуз, потерпев кораблекрушение, счастливо живет со своей спасительницей, молодой дикаркой, на необитаемом острове. Туда приезжает его жена. Но женщины отказываются от соперничества и обе остаются на острове, провозглашая: «Это будет рай невинности».

Коцебу откликается и на увлечение «естественным человеком». В одной из своих наиболее популярных драм, «Индусы в Англии» («Die Indier in England», 1790) он выводит «естественных детей природы» — благородных индусов, которым противостоят цивилизованные, чопорные эгоисты-англичане. Героиня пьесы, жеманно наивничаящая дикарка Гурли, является одной из бесчисленных «простушек» в европейской комедии XVIII в.

Слащаво-сентиментальный характер носит и историческая трагедия «Димитрий, царь Московский» («Demetrius, Zar von Moskau», 1782), в которой Коцебу изображает Лжедмитрия подлинным сыном Грозного. Пьеса эта, поставленная в 1782 г. в Петербурге, вызвала в России неудовольствие, была немедленно снята с репертуара, а напечатана впервые лишь в 1919 г.

В драме «Гуситы под Наумбургом в 1432 году» («Die Hussiten vor Naumburg im Jahre 1432», 1803) последователи Гуса изображены мстительными и кровожадными, они обрекают на сожжение идиллически мирный городок, но кроткие и рассудительные горожане укрощают их и одновременно спасают себя, посылая навстречу гуситам процессию, состоящую из детей. Чувствительность здесь граничит с курьезом, когда надвигающееся войско вдруг оказывается процессией матерей, идущих спасать своих детей, — «не драма, а детский визг и писк», пронизывал А. В. Шлегель⁹.

Драмы на историческую тему «Аделаида фон Вульфенген» (1788), «Октавия» (1801) и другие фальшивы, полны ложного пафоса и совершенно антиисторичны.

В драме «Дева солнца» («Die Sonnenjungfrau», 1791) Коцебу пародирует просветительское свободомыслие.

В пьесе «Брат Мориц, чужак» («Bruder Moritz, der Sonderling», 1797) эльзасский помещик, декларируя равенство людей, отказывается от дворянского титула, выдает сестру за чернокожего, сам женится на горничной, имеющей внебрачного ребенка, и, следуя старому рецепту Геммингена, все уезжают на новооткрытый уединенный остров. Таким образом

⁹ A. W. Schlegel. Ehrenpforte und Triumphbogen für den Theaterpräsidenten von Kotzebue.— Sämtliche Werke Herausgegeben von E. Bocking, Bd. II, 1846, S. 227.

Коцебу переосмысливает социальные конфликты с позиций немецкого мещанина и подает их в мелодраматической трактовке.

Драмы Коцебу многими своими чертами входят в общее русло мелодраматического жанра, совершавшего в эту эпоху победное шествие по Европе. Наибольшего развития мелодрама достигает во Франции в лице Пиксерекура, и связь Коцебу с французской мелодрамой ясно ощущалась уже современниками. Так, в популярном в свое время трактате Армана Шарлеманя «Мелодрама на бульварах» («Le melodrame aux Boulevards», 1809) сказано: «Господин Коцебу — Пиксерекур Германии, как Пиксерекур — французский Коцебу». Перенесенный на почву Германии, жанр этот причудливо переплетается с бюргерской тематикой и определяет своеобразный тип драмы Коцебу, где налицо конфликт между правом сердца и условной моралью, проповедь свободного чувства и отказ от предрассудков, но все эти канонизированные штюрмерами проблемы лишены всякой социальной заостренности, снижены, ослаблены, препарированы по законам мещанского вкуса.

Коцебу обладает даром богатой выдумки и умением создавать сложную интригу. Из мелодрамы он заимствует построение пьесы на резких контрастах, искусное сплетение трагического и комического, патетики и чувствительности, страсти к превеличиям. Недаром А. В. Шлегель в своем памфлете против Коцебу говорит: «Дом у него домашнее, честность честнее, патриотизм патриотичнее, чем в действительности»¹⁰. Весь реквизит сентиментальной драмы используется для создания трогательных сцен, в которых виновные получают прощение, дети примиряют своих родителей и т. д. Мещанская драма обогащается у Коцебу действием, разворачивается в разнообразных ситуациях, наполняется движением. Он умело чередует семейные мотивы с авантюрными: типично бюргерский конфликт протекает в экзотической обстановке: благородные отцы, матери, тетки, легкомысленные дворяне, честные немцы и плутоватые французы сталкиваются с неграми и индусами. Камчадалы и африканцы эффектно декорируют мещанские интерьеры. Искусное сочетание обывательщины с экзотикой — излюбленный прием Коцебу.

Значительное место в творчестве Коцебу занимают комедии. Сатира их довольно поверхностна, но с большим мастерством комического изображения ополчается он против маленьких, смешных недостатков. Несмотря на свои реакционные убеждения, Коцебу следует даже моде на алтимонархические драмы, но под турецкими и индусскими масками он высмеивает лишь безделье, пресыщенность, легкомысленные развлечения князей («Султан Вампум», «Иякогнито»). Обычная мишень его острог — всяческие модные увлечения: галломания и англomania, масонство, френология, педантизм ученых, пристрастие к немецкой старине, мужчины, играющие в средневековых рыцарей, знатные дамы за прялкой.

Много заимствуя у датчанина Гольберга и итальянца Гольдони, Коцебу широко пользуется традиционными комедийными приемами, ошибками, недоразумениями, обманами, переодеваниями, комическими словесными эффектами, вроде коверканья слов, применения «говорящих» имен. В лучшей своей комедии «Провинциалы» («Die Kleinstädter», 1803) он создает название городка «Krähwinkel» («Вороний угол»), которое становится классическим обозначением немецкого Пошехонья. Г-жа де Сталь в книге «О Германии» отметила мастерское изображение напыщенных мещан, кичащихся своими смешными титулами: «господин заместитель инспектора строительного, горного и дорожного дела Шперлинг» (т. е. воробей) — поэт и эстет, в образе которого высмеян А. В. Шлегель; «госпожа канцелярская

¹⁰ A. W. Schlegel. Ehrenpforte und Triumphbogen für den Theaterpräsidenten von Kotzebue, S. 284.

советница городской акцизной кассы Моргенрот» (утренняя заря) и т. д. В «Провинциалах» Коцебу, частично подражая переведенной им пьесе Л. Б. Пикара «Провинциальный город» («La petite ville», 1801), дает яркие зарисовки смешных обывателей, ошибочно принимающих заезжего чиновника за короля.

Значение Коцебу для немецкого театра, бедного комедиографами, — в его умении создать крепкую интригу, живой и остроумный диалог, придать традиционным маскам черты немецкой действительности и традиционные комедийные ситуации перенести в бытовую обстановку.

Но наибольший успех выпал на долю его чувствительных драм. Немецкий мещанин, издавна привыкший смотреть на театр как на школу практической морали, искал там жизненных примеров и восторженно приветствовал произведение, где герои преподносили ему скроенными по его образу и подобию. Высокий дидактизм Шиллера подменялся в мещанской драме высокопарным моралистическим поучением. Отсюда своеобразная судьба мещанской драмы конца XVIII в.: неслыханный сценический успех у широкой публики и резко отрицательное отношение к ней литературных кругов. В ироническом презрении к самому жанру и его творцам объединяются классики и романтики. В «Прологе» к «Валленштейну» Шиллер, воспевав гармонию высокого духа, дарящую на Веймарской сцене, говорит: «Ведь узкий круг сужает нашу мысль», а в стихотворении «Тень Шекспира» издевается:

Нет, восторгаемся мы одной христианской моралью,
Бытом домашним мещан, общепонятным для всех!¹¹

Пер. В. Рождественского

Гете, с которым Коцебу ведет мелочную личную борьбу, с презрением отзывается об «этих ифландиадах и коцебудиадах» и, правильно определяя их социальную природу, пишет: «Мольер властвовал над правами своего времени, а Ифланд и Коцебу подпали под власть этих нравов». Гете сравнивает Коцебу с канатным плясуном, но признает его пользу для театральной кассы (разговор с Эккерманом 24 января 1826 г.)

Со свойственным им полемическим задором на все лады, в комедиях и сатирах, высмеивают мещанскую драму романтики. Так потешается над ней в комедии «Кот в сапогах», Шлегель издевается над «нравственными пьесами», утверждая, что «обывательски чувствительный жанр привел к снижению поэтического и этического вкуса». Коцебу не остается в долгу и отвечает комедией «Гиперборейский осел, или нынешнее образование» («Der Hyperboräische Esel oder die heutige Bildung», 1799), где берет под обстрел философские увлечения романтиков. А. В. Шлегель мстит памфлетом «Ночетные врата и триумфальная арка президенту театра фон Коцебу» («Ehrenpforte und Triumphbogen für den Theaterpräsidenten von Kotzebue»), часть которого названа «Спасение Коцебу, или добродетельный ссыльный» («Kotzebues Rettung oder der tugendhafte Verbannte»); он утверждает, что на стене дома, в котором живут герои Коцебу, красуется надпись: «Филантропия и душевное спокойствие»¹². Этим словам нельзя отказать в справедливости. Но именно эти качества обеспечили Коцебу популярность и успех у мещан в различных странах.

В России известность Коцебу настолько велика, что вызывает отпор наиболее прогрессивных элементов русского общества. Иронически упоминает о нем А. Н. Радищев в «Предупреждении» к «Памятнику дакти-

¹¹ Ф. Шиллер. Собрание сочинений в 7 томах, т. 1, М., 1955, стр. 244.

¹² A. W. Schlegel. Ehrenpforte und Triumphbogen für den Theaterpräsidenten von Kotzebue, S. 279.

дохореическому витязю...». В. Ф. Одоевский считает интерес к нему признаком дурного литературного вкуса. Сатирик Дмитрий Горчаков в послании к Долгорукову жалуется: «Коцебитина одна теперь на сцене».

В Германии, в годы, непосредственно предшествующие революции 1848 г. и ознаменованные оппозиционным подъемом немецкой демократии, мещанская драма получает достойную оценку. Роберт Пруц, показывая «ничтожество и мизерность» мещанских драм, считает, что «судить надо не драмы и драматургов, а нашу жизнь, наше государство, наше общество..., это не лично иффландовская скука, это пустота и убожество немецкой жизни навевают скуку в подобных пьесах»¹³.

Осуждая не столько самый литературный факт, сколько породившее его социальное явление, Пруц правильно определяет историческую обусловленность жанра мещанской драмы.

СЕМЕЙНО-БЫТОВОЙ, СЕНТИМЕНТАЛЬНЫЙ, ПАРОДИЙНО-САТИРИЧЕСКИЙ И ГОТИЧЕСКИЙ РОМАН

В тех же условиях развивается и бытовая роман этой эпохи. Зритель, аплодировавший в театре Иффланду и Коцебу, требовал подобного же материала и для чтения.

Как и все другие формы третъесословной идеологии, немецкий сентиментализм глубоко двойствен. Это течение предстает, с одной стороны, в насыщенной социальным пафосом литературе «Бури и натиска» (см. гл. XII, XIII, XIV), а с другой — в сниженных формах семейно-бытового романа.

Зародившийся еще в середине века, сложившийся под влиянием Ричардсона, семейно-бытовой сентиментальный роман продолжает жить в последние десятилетия XVIII в. не только как литературная традиция, но и как жанр, отвечающий читательскому спросу.

По установившемуся образцу возникают новые романы, в которых нередко даже в заглавии указывается: «по образцу Ричардсона». Они представляют собой точный сколок с тех ричардсонад, начало которым положил еще Геллерт и Гермес (см. выше, стр. 98—100). История знатного соблазителя и девушки-мещанки обычно используется для крайне поверхностного антифеодального протеста. Довольно богатый бытовой материал и национальный колорит не спасают этих произведений в художественном отношении, так как упор сделан на религиозно окрашенной дидактике. Нравочительность подчиняет себе развитие действия, типаж, все построение романа, напоминающего порою назидательную проповедь.

Именно эта дидактичность и трезвая рассудочность, бывшая залогом успеха семейно-бытового романа в широких кругах немецкого мещанства, служила мишенью резких нападок на него. Самый злой сатирик XVIII в., Лихтенберг называл этот роман «красивой рамкой для десяти заповедей». Жан Поль Рихтер писал, что семейные романы — это «перифророванные дидактические поэмы, предназначенные для толстой записной книжки» теолога, философа, домашней хозяйки»¹⁴.

И. Музеус пишет первый сатирическо-пародийный роман на ричардсонады. Уже в 60-е годы, когда рост национального самосознания порождает протест против подражания иностранному образцам, Музеус восстает против «грандисоновской лихорадки». Опираясь на классический образец пародии на Ричардсона — «Джозефа Эндрьюса» Филдинга, он пишет «Гран-

¹³ R. Prutz. Vorlesungen über die Geschichte des deutschen Theaters. Berlin, 1847. S. 375.

¹⁴ J. P. Richter. Vorschule der Ästhetik.— Sämtliche Werke, Bd. 18. Berlin, 1841, S. 296.

дисона второго» («Grandison der zweite», 1760). Для живучести семейного романа показательны, что и через двадцать лет пародия сохраняет свою актуальность. Музеус лишь переделывает свою пародию, озаглавливая ее на этот раз «Немецкий Грандисон, тоже семейная история» («Der deutsche Grandison, auch eine Familiengeschichte», (1781—1782)). Сюжет, развертывающийся на немецкой почве, обрастает сочными бытовыми деталями, и возмивший себя Грандисоном немецкий юнкер является очень колоритной фигурой.

В пародию на семейный роман превращает Николай историю героини в своей антиклерикальной и антифеодальной сатире «Жизнь и мнения господина магистра Зебальдуса Нотанкера» («Das Leben und die Meinungen des Herrn Magisters Sebaldus Nothanker», 1773—1776). Он строит «историю Марианны» по схеме настоящей ричардсонады: добродетельную девушку преследуют развратные дворяне, при этом автор специально сообщает, что образцы приключений заимствованы из «Клариссы». Для осмеяния семейного романа тут привлекается весь комплекс условных мотивов, ситуаций и персонажей.

Но наиболее яркого сатирического эффекта добывается Мюллер из Итцегое (J. G. Müller, genannt M. von Itzehoe, 1743—1828) в своем пародийном романе «Зигфрид фон Линденберг» («Siegfried von Lindenberg», 1779).

Врач и книгопродавец Мюллер, которого в отличие от бесчисленных Мюллеров называют по тому провинциальному городку, где он прожил всю жизнь, поставил себе более широкую задачу, нежели создание только литературной пародии. Его роман, написанный живым и богатым языком, обильно уснащенный диалектизмами, является острой сатирой на немецкое мелкодержавие, феодальные нравы и современную ему прессу. Мюллер принципиально отказывается от всякой дидактики, утверждая, что смехом можно добиться большего, нежели религиозно-нравственными поучениями. Его главный стилизованный прием — реалистический гротеск и карикатура. Используя сервантесовскую схему безумного господина и хитрого слуги, он создает великолепный образ чудовищно невежественного и чванливого померанского юнкера, который в своем карликовом поместье, носящем выразительное название «Скудное поле» (Kargfeld) мнит себя мощным властителем, а столь же невежественный, сколь и пронирлявивый школьный учитель склоняет его на всякого рода чудачества и подражания литературным образцам.

Поток семейно-бытовых повестей, наводнявших Германию в 60-х и 70-х годах, подготовлял возникновение того чувствительного романа, который являет собою мещанский вариант немецкого сентиментализма.

Немецкие сентименталисты закономерно обращаются к Стерну. Многозначность его творчества открывала возможности самых различных аспектов его восприятия. Но культ Стерна в Германии несет на себе печать тех убогих общественных условий, в которых он складывается. Немцам стернианцам недоступно понимание противоречивого соединения в творчестве английского писателя юмора и эмоции. Отсюда та преизбыточная чувствительность, которой страдает огромное большинство немецких вариантов «Сентиментального путешествия».

Эмоциональное восприятие жизни у сентименталистов мещанского толка было лишено социального пафоса, а индивидуалистические тенденции сводились к слезливому самосозерцанию, замыканию в маленьком мире узколичных интересов и переживаний. Сентиментальный роман превращается в чувствительное повествование о мелких и мельчайших «движениях сердца». Неслыханно длинные письма, которыми обмениваются герои романов Софи Ларош (S. Laroche, 1731—1807), Миллера (J. M. Miller, 1750—1814) и их бесчисленных подражателей, представляют собой томи-

тельно однообразные сердечные излияния, перемежающиеся с рассказами о разного рода приключениях. Наиболее типичным романом этого рода был «Зигварт. Монастырская история» Миллера («Siegwart. Eine Kloostergeschichte», 1776). В творчестве Миллера, члена кружка геттингенских поэтов «Союза радости», с сентиментальной слезливостью мирно уживались характерные для штурмера антифеодалные и даже тираноборческие мотивы, как, например, в стихотворениях «Ангел смерти у одра тирана» и «Моим друзьям в Геттингене». В доставившем ему широкую известность сборнике стихов «Песни монахинь» («Nonnenlieder», 1783) штурмерский протест против церковного аскетизма чередуется с восхвалением блаженной монастырской жизни.

«Зигварт» — сколок и одновременно антипод «Вертера», ставший его соперником по успеху у современников, — состоит из переплетающихся между собой трогательных «историй сердца». Серафическая любовь, музыка, Клошток, тяга к монашеству, потоки слез, «анатомия души», препятствия к соединению влюбленных, антифеодалные мотивы, смягченные проповедью мягкосердечия и смирения, заточение героини в монастырь, подвижничество героя, который становится садовником при монастыре, ложное сообщение о смерти девушки, пострижение Зигварта, неожиданное свидание у постели умирающей, смерть на ее могиле — таково содержание чувствительного из чувствительных романов, объемом около тысячи страниц, написанного бледной и невыразительной прозой со множеством стихотворных вставок. Современники восторженно благодарили Миллера за то, что, он «подарил» им этот роман. По его образцу в разных уголках Германии появляются «монастырские истории», полностью сохраняющие как всю схему, так и отдельные детали «Зигварта». Ни один из других романов Миллера, ни «Добавление к истории нежности» («Beitrag zur Geschichte der Zärtlichkeit», 1776), ни «Карл и Каролина» («Karl und Karoline», 1783) не могли соперничать с «Зигвартом».

Но в то же время как показатель резко отрицательного отношения прогрессивных кругов немецкого общества к этому типу романов возникают злые пародии на «Зигварта». Одной из наиболее остроумных является поэма Ф. Берригтера, где уже в заглавии пародийно воспроизведены сентиментальные клише: «Зигварт, или капуцин, жалким образом замерзший на могиле своей возлюбленной, приключенческая, но правдивая история об убийствах и монастырях, которая несколько лет тому назад приключилась в княжестве Оттинген с сыном амтмана и дочерью тайного советника из Ингольштадта. Ради поучения и увещания христианской молодежи написана в стихах и поется на мотив песни «Слушайте, холостяки» («Siegwart oder der auf dem Grab seiner Geliebten jämmerlich verfrorene Kapuziner...», 1776).

Появление в начале 80-х годов новой пародии свидетельствовало о том, что «Зигварт» продолжал сохранять свою притягательную силу для широких кругов публики. Романист Тимме (С. F. Timme, 1752—1788) выступил с пародийно-сатирическим романом «Чувствительный Мавр Панкразиус Цириан Курт, прозванный также Зельмаром. Модный роман» («Der empfindsame Maurus Pankrazius Ziprianus Kurt, auch Selmar genannt. Ein Modeman», 1781). Зло издевался над «Зигвартом», Тимме предлагает такой шутовской рецепт: «Возьми чувствительного юношу и милую девушку, прибавь маленькое препятствие, брось их в поток слез, горестей, томлений, угрызений совести..., хорошенько все это смешай, разбавь предчувствиями, похищениями, убийствами, башнями и могилами. Затем посыпай песнями, набожностью, незабудками... будет очень приятно на вкус».

В аналогичной манере выступает Кортум (K. Kortum, 1745—1824). Его сатирическая поэма «Иовиада, или жизнь, мненья и дела Иеронима Иова,

кандидата» («*Jobsiade oder Leben, Meinungen und Thaten von Hyeronimus Jobs dem Kandidaten*», 1784), осмеивает мещан, феодалов и теологов. В 1799 г. он добавляет к своей поэме еще две части («*Jobsiade*») и в последнюю включает пародию на «*Зигварта*». Герои сатирического бурлеска объята «зигвартской» лихорадкой, которая названа «повсеместно свирепствующей чудной болезнью». Перечисляются все характерные признаки этой болезни, среди которых важное место занимает чтение «испепеляющих сердце» стихов. Разлученные злыми родителями-феодалами, герой и героиня обмениваются письмами, представляющими собой великолепную пародию на эпистолярную сентиментальную прозу. Подчеркивая пародийный момент, Кортум вновь и вновь отсылает читателя к «*Зигварту*, Вертеру и их присным».

Все эти выходящие на протяжении двадцати лет пародии были ярким свидетельством презрительно-насмешливого отношения прогрессивных кругов общества к мещанской литературе.

Но развитие сентиментального романа не прекращается и в конце века. В 80-х и 90-х годах, в эпоху расцвета творчества Гете и Шиллера, — любимцем широкой публики становится типично мещанский писатель Август Лафонтен (A. Lafontaine, 1753—1831). Для его творчества особенно характерно искусное сочетание чувствительности с трезвой рассудочностью и утилитаризмом. Лафонтен как бы сливает воедино струю семейно-бытового и сентиментального романа.

Выходец из семьи гугенотов, эмигрировавших из Франции, Лафонтен был полковым священником, и его проповеди, выдержанные в духе практицизма, пользовались большим успехом. Как беллетрист он необычайно плодовит: сохранилось свыше 160 томов его произведений. Его бесчисленные «семейные истории», нередко изложенные в форме писем и дневников, изобилующие рассуждениями, пронизанные сентиментальностью, служат как бы бытовыми иллюстрациями нравственных сентенций. Он охотно выступает с критикой князей и дворянства, неизменно оставаясь, однако, в границах «должного почтения»; крестьян он упрекает в недоверии к высшим, а бедняков — в зависти к более обеспеченным; безусловно положительным рисует он лишь бюргерство — честное, бережливое, прилежное. С позиций этого бюргерства он в романах «*Рудольф фон Верденбург*» («*Rudolf von Verdenburg*», 1793) и «*Семья Сен Жюльен*» («*Die Familie St. Julien*», 1798) трактует революцию как «беззаконие».

В его педагогических романах «*Естественный человек*» («*Der natürliche Mensch*», 1792), «*Чудак*» («*Der Sonderling*», 1893) и других вновь оживает избитый мотив столкновения человека, воспитанного по всем правилам «*Эмилия*» Руссо, с людьми — жертвами «цивилизации».

Лафонтеном зачитывались в Германии, его переводили на иностранные языки. В Веймаре его презрительно замалчивали, а прогрессивная критика осыпала насмешками, острели над его фамилией Lafontaine (водолей). Над ним смеялись романтики; Тик в комедии «*Цербино*» называет его «широким ручьем, каждая капля которого исполнена сладости».

Наряду с Лафонтеном, широкой известностью пользуется Энгель (J. J. Engel, 1741—1802). Философ-рационалист, Энгель был создателем немецкого «купеческого» романа «*Господин Лоренц Штарк*» («*Herr Lorenz Stark*», 1801), в котором на примере добродетельного отца и не менее добродетельного, но непонятого в семье сына, развиваются идеи разумного воспитания хозяина предприятия.

Для острой общественно-литературной борьбы в Германии последних десятилетий XVIII в. чрезвычайно показательна та идейная и творческая эволюция, какую прodelывает очень популярный в свое время писатель Адольф Книгге (A. Knigge, 1752—1796). Камергер Веймарского двора, видный член тайного общества иллюминатов, драматург, публицист

и романист, Книгге приобрел широкую известность благодаря книге «Об обхождении с людьми» («Über den Umgang mit Menschen», 1788), представляющую собою свод правил поведения на все случаи жизни. В книге имеется ряд сатирических зарисовок представителей разных слоев общества, содержится требование сохранять собственное достоинство при общении с великими мира его; поскольку «искусство отношений с людьми» Книгге всецело основывается на правилах житейской мудрости и личной выгоды, то это сочинение становится настольной книгой немецкого обывателя и выдерживает на протяжении XIX в. множество изданий. В ряде забавных бурлескных историй, которым порой нельзя отказать в остроте наблюдений и характеристик, Книгге потешает обывателя. В романе «История бедного г-на фон Мильденбурга в письмах» («Geschichte des armen Herrn von Mildenburg», 1789—1790) он возрождает старые ричардсоны, что и дает известному публицисту XIX в. Варнгагену фон Зизе основание сказать, что Книгге придерживается «удобного, широкого среднего пути».

Важнейшим фактором мировоззренческой эволюции Книгге является Французская буржуазная революция. Революционером он не становится, оставаясь защитником просвещенного абсолютизма, но в противоположность даже самым прогрессивным немецким бюргерам, Книгге не только не отвергает революционного насилия, не только не пугается революции, но стремится объяснить ее историческую закономерность. В трактате «Иозефа фон Вурмбранда, бывшего императорского абиссинского министра, политическое исповедание в отношении французской революции» («Joseph von Wurmbbrand, Kaiserlich abyssinischen Exministers politisches Glaubensbekenntniss mit Hinsicht auf die französische Revolution», 1792) он защищает революцию, резко восстает против войны с революционной Францией: «Зачем Германии вести войну с Францией? Чтобы оспаривать право нации изменить свою форму правления? Чтобы уничтожить конституцию, покоящуюся на разуме, справедливости и миролюбии в отношениях с соседями?»

Центральное место в творчестве Книгге занимает сатира «Из бумаг ныне покойного господина статского советника Самуэля Конрада фон Шафскопфа» («Des seligen Herrn Staatsrats Samuel Konrad von Schafskopf hinterlassene Papiere», 1792). Рассказ ведется от имени самого Шафскопфа (буквально: баранья башка), члена «ордена простофилей», устав и задачи которого он излагает. Прибегая к традиционному сатирическому приему мнимого восхваления отрицательных явлений, Книгге написал острейший памфлет на политический произвол, мецанскую идеологию и литературу.

Основная цель «ордена простофилей» — противодействовать растущему господству разума, беспокойному духу исследования, «отвратительному пороку терпимости», восстановить поколебленную власть веры и традиции. Орудия борьбы членов ордена — деспотизм, инквизиция, войны, рыцарство, монашество. Набрасывая исторический очерк деятельности ордена в разные времена и у разных народов, Книгге непосредственно связывает процветание ордена с монархическим произволом и господством религии; он пишет остроумные пародии на библейские легенды, освещая эти легенды с современной точки зрения, сетует на то, что республиканская Греция не способствовала развитию ордена и что, напротив, при римских цезарях, патрициях, авгурах и постоянной армии, как и позже, во времена папского владычества и в век Людовика XIV, орден достиг пышного расцвета. Описание «блестящего века» одновременно служит объяснением недосягаемого торжества «опасных принципов свободы». Социальный охват материала в этом произведении очень широк; Книгге показывает «великие достижения» ордена не только в политике, но и в церкви, науке, искусстве, быту.

В этом последнем разделе он с комической торжественностью прославляет антипода «дерзкого человека» — «совершенного простофилю», приверженца покоя, носителя идеала «золотой середины». Книгге, автор ричардсонад и трактата «Об обращении с людьми», певец умеренности, зло высмеивает «золотую посредственность» филистера, иллюстрирую это на примере его педагогических принципов, научных приемов и эстетических вкусов.

Как бы подводя итоги всей мещанской литературе, Книгге, с одной стороны, с притворным восторгом обращается к «нашему дорогому Коцебу», а с другой, — иронически провозглашает «вредность» писателей, которые в Германии занесены на черную доску; их главой он называет Лихтенберга, с притворным ужасом именуя его «князем тьмы».

Скептически-пессимистическим вариантом sentimentalного романа является произведение Карла Филиппа Морица «Антон Рейзер — психологический роман» (K. Ph. Moritz, 1756—1823, «Anton Reiser, ein psychologischer Roman», 1785—1790).

Педагог и профессор эстетики, Мориц всю жизнь метался между различными течениями мысли. Член кружка берлинских просветителей, друг Мендельсона, он одновременно находился под сильным влиянием pietизма, воспитывал свой литературный вкус на «Зигварте», серьезно интересовался мистикой, объявлял себя последователем известной теософики баронессы де ла Мотт Гюон. Занимаясь проблемами прикладной психологии, он в 1782 г. выступает с призывом составлять «истории собственного сердца», но не погружаясь в идеальный мир, а глубоко проникая в действительность. В этом плане и написан его автобиографический роман «Антон Рейзер» — история тяжелых скитаний и душевных переживаний юноши.

Мориц тонко разрабатывает психологический образ героя и делает попытку социального обоснования его психологии, показывает, как под влиянием лживости и мелочности окружающих его обывателей закономерно формируется характер лицемера. Описывая среду немецкого бюргерства, автор дает реалистическое изображение общества, враждебного подлинной человечности. Особенностью этого «психологического» романа являются постоянные метания героя между самоутверждением и мучительным самоуничтожением. Роман написан в ту пору, когда носителю бурного чувства, пронизанного социальным пафосом, уже наследует скептик-пессимист. Антон Рейзер в известном смысле уже предтеча Вильяма Ловелля в одноименном романе Л. Тика.

В 80-е и 90-е годы наблюдаются своеобразные ответвления sentimentalного жанра. Это прежде всего готический роман.

Когда в Германии начинает осознаваться обманчивость просветительских идеалов, то наряду с самодовольно филистерским утверждением благополучия жизни создаются предпосылки для pessimистических настроений.

Широкое распространение получает готический роман, «роман ужасов». В то время как прежде во всех видах романа авантюрный материал служил средством показа торжества разума и добродетели над всякими случайностями и происками судьбы, «страшный роман» знаменует сдвиги психологии бюргера, утрату веры в направляющую силу разума, восприятие человека как игрушки в руках таинственных сил. В «романе ужасов» использован весь обычный реквизит авантюрного романа: тайна рождения, узнавание, ловушки, потайные ходы, яды, трупы, пираты, но упор сделан на сверхъестественной фантастике: замки, подземелья, пещеры, развалины и башни населяются духами, привидениями, таинственными существами, обладающими страшной властью над человеком. Описание ужасов чередуется с чувствительными эпизодами, фальшивый пафос с sentimentalными излияниями.

Авторы многотомных «рыцарских» и «разбойничьих» романов, Вульпиус (С. А. Vulpius, 1762—1827), Шпис (С. Spiess, 1755—1799), Крамер (K. G. Cramer, 1758—1817) и другие, примыкая к традиции английского и французского готического романа, вводят в свои произведения также антифеодальные и антиклерикальные мотивы. Герои этих романов, как Ринальдо Ринальдини («Rinaldo Rinaldini», 1798) Вульпиуса, почти всегда благородные разбойники, творящие праведный суд, мстители за народное горе, враги князей и духовенства. Готический роман как один из способов мистифицирования действительности является первым, примитивным этапом формирования темы, развивающейся позже в романтической «драме рока».

Уже в конце 70-х годов с обострением общественных противоречий намечается кризис сентиментализма, колеблется безусловная вера в силу чувства как средства устранения зла: мировосприятие чувствительного человека насыщается сомнениями и колебаниями, принципы сентиментализма подвергаются ироническому переосмыслению, в чувствительный роман врывается струя юмора.

Создателем одного из первых немецких сентиментально-юмористических романов становится Гиппель (Theodor Hippel, 1741—1796). Выходец из бедной семьи, достигший значительных успехов в чиновной карьере, начальник полиции и бургомистр города Кенигсберга, Гиппель — носитель прогрессивных просветительских тенденций и резко выраженного антифеодального протеста. Диапазон его творчества довольно широк: он пишет стихи, комедии, церковные песни, разного рода трактаты и романы. Для Гиппеля не существует твердых критериев и безусловных норм, каждое жизненное явление для него проблемно, а постоянное сомнение находит выход лишь в иронии. Это сближает его с Л. Стерном. Гиппель учится у Стерна искусству заменять прямолинейный однозначный сентиментальный образ образом сложным, противоречивым и пронизанным юмором.

Первый его роман «Жизненные пути по восходящей линии» (*Lebensläufe in aufsteigender Linie*), 1778—1781) представляет собой своеобразную биографию по «восходящей линии», т. е. от отца к сыну, и отражает философские и эстетические противоречия Гиппеля. Роман состоит как бы из двух напластований — теоретических рассуждений и фабульной истории. В пространственных дискуссиях действующих лиц ставятся вопросы о форме правления, о религии, морали, педагогике. Каждая проблема подается как бы в двойном освещении: защищаются и отрицаются и традиционная, и внецерковная религия, и христианская, и светская этика, и теократическая монархия, и демократия, и пиетизм, и кантианство. Автор не дает решения этих проблем, он даже выводит носителей разных точек зрения в положительном свете, но в то же время тонкая ирония, с которой он излагает реакционные взгляды, не оставляет сомнения в том, на чьей он стороне.

Предела противоречивости Гиппель достигает в раскрытии сюжета своего романа. Поклонник «Зигварта», он, с одной стороны, полностью использует условную схему, типаж и весь традиционный аппарат чувствительного романа; но сентиментальные штампы уживаются с сочными бытовыми зарисовками, с резкой сатирой на феодальные нравы, на произвол помещиков и на прусский суд. С другой стороны, с помощью бурлеска разрушается эмоция, чувствительнейший сюжет неожиданно оборачивается пародией, благочестие — сатирическим обличением традиционной религии, пиетистический культ смерти получает гротескное истолкование, кладбищенские мотивы окрашиваются в резко иронические тона. На протяжении всего романа превознесение чувства уживается с сомнением в нем, скептическое отрицание его с утверждением, чувствительные мотивы окрашиваются в юмористические тона.

Второй роман Гиппеля «Походы вкривь и вкось рыцаря от А до Цет» («Kreuz-und Querzuge des Ritters A bis Z», 1793—1794) сатирически острее. В период жестокой клерикальной реакции, когда масонство официально поддерживалось правительством, Гиппель, сам видный член масонской ложи, пишет сатиру на масонство. Он использует сюжетную основу «Дон Кихота», но объектом увлечения героя служат не рыцарские романы, а мистически окрашенные автобиографии масонов. Гиппель дает острую критику масонства как идейного и религиозного течения, жестоко высмеивает бутафорию масонских лож. Для успеха Гиппеля в разных слоях немецкого общества показательным, что роман этот был так же популярен, как и торжественные масонские речи его автора.

Гиппель в обоих романах, особенно в первом, широко пользуется художественными приемами Стерна. В противоположность массовому подражательному стерниалскому роману 60-х годов, у Гиппеля соединение чувства и юмора отнюдь не является внешним приемом. Сосуществование эмоции и насмешки служат показателем того идейного кризиса, который получит дальнейшее развитие в сентиментально-юмористическом романе Жан Поля Рихтера, — Гиппель педаром называл его своим «духовным сыном и наследником».

ЭСТЕТИКА КАНТА

Эстетика Иммануила Канта (Immanuel Kant, 22 апреля 1724—12 февраля 1804) является одним из узловых моментов общего развития эстетической мысли. Вместе с тем вся философия Канта и, особенно, его эстетика тесно связаны с немецкой литературой конца XVIII в.—начала XIX в. Кант, родоначальник немецкой классической философии, оказал поистине огромное влияние на современных писателей — на творческое развитие Гете и Шиллера, на романтиков, вообще на переход от искусства Просвещения к романтизму и к критическому реализму XIX в., на становление эстетических взглядов Фихте, Шеллинга, Гегеля.

Современники по-разному воспринимали эстетику Канта. Гете, Геллерт, Гегель обнаружили и выделили в ней позитивное содержание и диалектический элемент, которые они свободно использовали, расширяли, углубляли. Гете в статье «Кант. Влияние новейшей философии» (1817) дает исключительно высокую оценку «Критике способности суждения», «великие, основные мысли» которой, по утверждению поэта, крайне скупого на подобные признания, «представляли полную аналогию» с его «прежним творчеством, деятельностью и мышлением»¹. Гегель в «Лекциях по эстетике» нашел в выводах Канта «исходную точку для подлинного постижения прекрасного в искусстве»².

Другие современные Канту немецкие писатели — Гердер, Шиллер, Фихте, братья Шлегели — были его учениками (в буквальном, либо переносном смысле), они были возвращены на философию Канта, но не достигали такого обобщающего взгляда на нее, как Гете или Гегель. Гердер во многом справедливо критиковал бывшего учителя, но не оценил исторического значения его эстетики. Романтики также не восприняли ее во всей полноте и отошли от взглядов Канта в направлении субъективизма.

Особо интенсивным было воздействие Канта на Шиллера, который, творчески осваивая кантианство, перерабатывал его и популяризировал в своих произведениях. Шиллер вносил так много своего, что можно говорить об этике Канта — Шиллера, об эстетике Канта — Шиллера. Но в отличие от Гете, Шиллер как бы «сопереживал» философию Канта в ее развитии и воспринимал также ее метафизическую, формальную сторону; он преодолевал ее, параллельно с самим Кантом, в своих теоретических работах и, конечно, в художественном творчестве.

Эстетика — составная часть философского учения Канта и, как все это учение, глубоко противоречива³. В разрез с тем, как ее воспринимали

¹ Цит. по кн.: В. О. Лихтенштадт. Гете, Пг., 1920, стр. 480.

² Гегель. Сочинения, т. XII. М., 1938, стр. 65.

³ В советской науке появился ряд специальных работ, анализирующих разные стороны философии Канта и содержащих критику неокантианства. См. В. Ф. Асмус, Философия Иммануила Канта. М., 1957; П. Д. Шапкевич: Теория познания



Иммануил Кант

великие младшие современники Канта — Гете, Шиллер, Гельдерлин, Гегель, Пушкин — буржуазная наука второй половины XIX—XX вв. («неокантианство») выделила и гипертрофировала в ней именно метафизическое, создав Канту довольно стойкую репутацию одного из основоположников формалистической эстетики и чуть ли не родоначальника теории «искусства для искусства».

В области эстетики неокантианская традиция, по существу, опиралась на один из этапов развития мысли Канта, и даже, как это ни парадоксально, почти целиком на один единственный отдел книги «Критика способности суждения» — на «Аналитику прекрасного». Неокантианцы отвлекались, насколько это было возможно, от других работ Канта по эстетике, чуть ли не от других отделов той же книги, не говоря о богатейшем рукописном наследии⁴, разработка которого позволила бы проследить эстетическую мысль Канта в динамике.

Несостоятельность формалистического подхода к эстетике Канта показана в трудах В. Ф. Асмуса⁵, а материалы, собранные в книге Пауля Менцера «Эстетика Канта в ее развитии»⁶, опубликованной в ГДР, придали неокантианским работам по эстетике характер анахронизма.

Неокантианцы омертвили эстетику Канта, а она как раз одна из самых живых, идейно богатых областей мышления великого философа. По отношению к ней, быть может, менее трудна, чем применительно к другим областям, поставленная Лениным важная задача критиковать Канта («гегелевски»). Именно в анализе эстетики Канта у Г. В. Плеханова меньше, чем в других областях, сказывался тот не диалектический, а вульгарно-материалистический подход к кантианству, который Ленин осудил. Ленин писал по этому поводу: «1. Плеханов критикует кантианство (и агностицизм вообще), более с вульгарно-материалистической, чем с диалектически-материалистической точки зрения, поскольку он лишь а *limine* (с порога.— *Ред.*) отвергает их рассуждения, а не исправляет (как Гегель исправлял Канта) эти рассуждения, углубляя, обобщая, расширяя их, показывая *связь и переходы* всех и всяких понятий».

2. Марксисты критиковали (в начале XX века) кантианцев и юмистов более по-фейербаховски (и по-бюхнеровски), чем по-гегелевски⁷. Для истории немецкой литературы и для Шиллера (особенно начиная с «Дон Карлоса»), помимо эстетики, громадное — и в данном случае преимущественно отрицательное — значение имела этика Канта. (Важнейшие работы Канта в этой области: «Основоположения метафизики прав», 1785; «Критика практического разума», 1788; «Религия в пределах только разума», 1793; «Метафизика прав», 1797). В этике историческая ограниченность философа сказалась намного сильнее, чем в эстетике, и кантовская этика с ее отвлеченностью от конкретных задач классовой борьбы долго была предметом либерального разглагольствования и даже противопоставлялась реформистами марксистской этике.

Иммануэля Канта. М., 1960; С. И. Попов. Кант и кантианство. М., 1961. Э. Н. Мелешенко. Неокантианство как философская основа ревизионизма. Л., 1960; Б. Т. Григорьян. Неокантианство. М., 1962. См. также статьи: Б. Т. Григорьян. О современном неокантианстве. — «Вопросы философии», 1957, № 4; А. В. Глебов. Вокруг трактата Канта «О вечном мире». — «Вопросы философии», 1958, № 2.

⁴ Kants Gesammelte Schriften, Bd. XIV—XIX, XX—XXI. Herausgegeben von der Preuss. Akademie der Wissenschaften. Berlin, 1911—1937. Большинство размышлений по эстетике собрано: Bd. XV—XVI. Herausgegeben von E. Adickes. Berlin, 1923—1924.

⁵ См., например, указ. соч., стр. 59—61. См. также статью «Шиллер как философ и эстетик». — Ф. Шиллер. Собрание сочинений в 7 томах, т. 6. М., 1957 стр. 697—701 или в кн.: В. Ф. Асмус. Немецкая эстетика XVIII века. М., «Искусство», 1962. стр. 259—310.

⁶ P. Menzer. Kants Ästhetik in ihrer Entwicklung, Berlin, 1952.

⁷ В. И. Ленин. Сочинения, т. 38, стр. 170.

«Поступай так, чтобы высший принцип твоей воли в то же время всегда был бы принципом общего законодательства». Этот нравственный закон, — по Канту, повеление безусловное. Его исполнение обязательно и не зависит от условий общественной жизни, вообще не зависит ни от каких обстоятельств. Это закон «чисто формальный», так как, если бы он был связан с каким-либо содержанием, он не был бы абсолютом. Однако, как отметил еще Н. Н. Ланге⁸, Кант полагал, что этот формальный нравственный закон предваряет реальную нравственность будущего.

Для шиллеровского гуманизма еще более важным, чем положение об универсальности и категоричности нравственного императива, было знаменитое положение Канта о человеке, как о цели, а не как о средстве: «Поступай так, чтобы всегда уважать человеческое достоинство, как в твоём собственном лице, так и в лице всякого другого человека, и чтобы всегда относиться к личности как к цели, а не только как к средству».

Эти положения были отвлеченным выражением требования отмены феодальных прав и формулировали гражданские добродетели, которые были необходимы для антифеодальной революции. Кант, в конечном счете, теоретически связывал осуществление «категорического императива» с принципиальным прогрессивным сдвигом — с установлением национальных республик, существующих в условиях вечного мира между собой, что было смелой социальной утопией. Но к середине XIX в. «категорический императив» утратил положительное политическое значение и надолго стал игрой Филлистеров.

Этика Канта была независима от религии, но допускала веру в бога как обожествление разума (более схожее с культом верховного существа у якобинцев, чем с христианством). Кант решительно отвергал все пути познания бога. Он не признавал научной ценности ни за откровением (на котором построена религия), ни за сверхчувственным восприятием (на котором основан мистицизм), отрицал возможность познания бога разумом (из которой исходили деисты XVIII в.). Получалось, что Кант дополнял в этом отношении дело радикальных французских просветителей-атеистов. Удары, нанесенные Кантом по религии, в некотором отношении казались еще больнее, оттого что они исходили от идеалиста, от философа, которого логика заставила нанести их как бы помимо воли. Отсюда гнусная свирепость, с которой прусское правительство обрушилось в 1794 г. на семидесятилетнего старца — гордость мыслящей Германии. «Наша высочайшая особа, — писалось в указе Фридриха Вильгельма II Канту, — уже давно с великим неудовольствием усмотрела, что вы злоупотребляете своею философией для извращения и унижения некоторых главных и основных учений св. писания и христианства». Правительство Пруссии вынудило Канта отказаться от большинства курсов и затем оставить преподавание, а другим профессорам запретило касаться учения Канта о религии⁹. После смерти Фридриха Вильгельма II, при первой же возможности, Кант продолжил бесстрашную критику церкви.

Абстрактность этики Канта, ее отвлеченность от классового содержания, ее «универсальность», которая чуть не сто лет радовала филлистеров либерального и социал-реформистского толка, на известном этапе обернулась против реакции. Влияние Канта становилось препоной империалистическому аморализму. В борьбу с кантовской этикой вступили вульгаризаторы Ницше, экзистенциалисты, а в 1938 г., гитлеровцы просто разогнали Кантовское общество.

⁸ Статья Н. Н. Ланге в Энциклопедическом словаре Гранат (т. 23, стр. 331—359) — один из наиболее содержательных (и ясных) очерков философии Канта в русской домарксистской науке.

⁹ О борьбе Канта с цензурой см.: E. Fromm. Immanuel Kant und die preussische Censur. Hamburg und Leipzig, 1894.

Еще в 1915 г. устами известного французского историка Альфонса Олара работы Канта «Метафизика нравов» и «О вечном мире» были провозглашены «как бы конспективным изложением истин Французской революции», не совместимых с идеологией германского империализма¹⁰. От цитированной брошюры Олара, которая испорчена автантавтовской идеологией значительный путь идет к написанной после Второй мировой войны антифашистской книге Жюльена Бенда «Кант — классик свобод»¹¹. Эта книга показывает актуальность этики Канта, которая стала знаменем определенных левобуржуазных кругов на Западе, отвергающих покорность режимам концлагерей и атомной смерти и выступающих против войны, за мирное сосуществование¹².

К эстетическим проблемам Кант обратился задолго до создания «Критики способности суждения»; он написал еще в «докритический» период, в 1764 г., небольшую работу «Наблюдения над чувством высокого и прекрасного» («*Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen*»). Известнейшее сочинение Канта по эстетике — «Критика способности суждения» («*Kritik der Urteilskraft*», 1790) создавалось в конце 80-х годов и было задумано как одной из трех его основных произведений, как необходимая часть его философской системы, дополняющее исследование двух других познавательных способностей — «рассудка» («Критика чистого разума» первое изд. — 1781, второе — 1787) и «разума» («Критика практического разума» 1788). То есть Кант намеревался строить эстетику по возможности априорно, исходя из общих принципов своей системы. Между тем к середине 80-х годов, в период работы над «Критикой практического разума», у Канта усилились идеалистические тенденции. Этим обусловлены реакционные черты и многие несообразности кантовской эстетики. Она была подвергнута критике уже современниками, в частности Гердером¹³.

По форме «Критика способности суждения» — априорное сочинение, якобы имеющее отдаленную связь с современной эстетической мыслью и литературой. Неокантианские исследователи усматривали гениальность Канта как раз в умоглядном построении эстетики. Меринг осмелел таких неокантианцев, пытавшихся ослабить его, Меринга, как профана, когда он указал на обобщение конкретного материала в эстетике Канта¹⁴.

Не идеалистические исходные установки, а именно обобщение явлений современного искусства и эстетических теорий, не те случаи, когда философ мыслил в отрыве от жизни, а те, когда он мыслил в связи с

¹⁰ A. Aulard *La Paix future d'après la Révolution Française et Kant*, Paris, 1915, p. 16. О значении проблемы «вечного мира» для передовой мысли XVIII — начала XIX вв. см.: М. П. Алексеев, Пушкин и проблема «вечного мира» («Русская литература», 1958, № 3).

¹¹ «*Les classiques de la liberté*». VII. Kant par J. Benda. Genève, 1948.

¹² Представление об остроте борьбы вокруг наследия Канта дает статья А. В. Глебова «Вокруг трактата Канта „О вечном мире“». Глебов вскрывает причины «политической актуальности» этого трактата, «который, несмотря на утопичность и ошибочность ряда положений, в целом созвучен той программе, за осуществление которой борются миллионы простых людей во всем мире» («Вопросы философии», 1958, № 2, стр. 175). Актуальность этики Канта показана также в работе Guy Vesse, *La morale selon Kant et selon Marx*, Paris, s. d. (1962).

¹³ Этот вопрос освещен В. М. Жирмувским во ввводной статье к «Избранным сочинениям» Гердера (1959), Фр. Бассенге во введении к изданию «Метакритики Гердера» (J. G. Herder, *Metakritik zur Kritik der reinen Vernunft*, Herausgegeben von Fr. Bassenge, Berlin, 1955), а также А. В. Гулыгой в статьях в журнале «Вопросы философии», 1957, № 4; и 1958, № 9 в которых, однако, не ставился вопрос о значении материалистических и диалектических элементов в эстетике самого Канта для материалистических тенденций в немецкой философии XVIII в.

¹⁴ Фр. Меринг. На страже марксизма. М.—Л., 1927, стр. 178—179.

жизнью, — сделали эстетику Канта одним из важнейших звеньев в подготовке эстетики критического реализма XIX в.

Связь эстетики Канта с сильными сторонами его мировоззрения и ее значение для будущего развития искусства и эстетической мысли исследовали Меринг и Плеханов. В работе Плеханова «Н. Г. Чернышевский» (1910) показано, в каком смысле взгляд Канта на искусство как на «игру» проливает яркий свет на сущность и историю искусства и даже «впервые позволяет взглянуть на них с материалистической точки зрения»¹⁵.

Выделение двух этапов в развитии эстетики Канта, означенных «Наблюдениями» 1764 г. и «Критикой способности суждения» 1790 г., получило общее признание. Но представляется необходимым выделить третий этап, говорить о котором дают основание эстетические разделы «Антропологии в прагматическом отношении» («Anthropologie in pragmatischer Hinsicht», 1798, второе изд. — 1800). В «Антропологии» эстетические убеждения Канта выражены свободно, без подгонки к метафизическим положениям системы, с явной сенсуалистической тенденцией, родственной Гете. «Антропология» занимает видное место среди изданных после Французской революции крайне смелых для Германии того времени работ Канта (например, «Религия в пределах только разума», 1793, «За установление вечного мира», 1795; «Спор факультетов», 1798 и др.). Кант, по суждению Герцена, как Фихте и Форстер, опередил свой век в отношении к революции¹⁶. Именно в этот период Гельдерлин назвал Канта Моисеем немецкой нации, освободившим ее от расслабляющего плена египетского (письмо к брату, 1 января 1799 г.).

В противоположность Марксу, писавшему в одной из ранних работ «Философский манифест исторической школы права», что «*философию* Канта можно по справедливости считать *немецкой теорией* французской революции»¹⁷, исследователи-неокантианцы затемняли и затемнили до неузнаваемости вопрос о связи Канта с революцией и о ее воздействии на Канта¹⁸. Умалчивается о том, что Кант впервые применил к процессам, разрушившим античное общество, понятие революции в народе (Revolution in dem Volke)¹⁹ и сделал это в революционном 1793 г. Не исследуется имевшее революционный и диалектический характер положение Канта, что природа развивает заложенные в человеке задатки посредством их *антагонизма* в обществе, что развитие общества непременно осуществляется через «сопротивление» (Widerstand) и «раздоры» (Zwietracht)²⁰.

Соответственно, эстетики-неокантианцы пренебрегли важным коррективом, внесенным Кантом в революционные годы в изложение эстетической теории, показавшим ее существо в новом свете. Применительно к «Антропологии» можно говорить о «*послекритической*» эстетике Канта, которая развивается от субъективного идеализма к объективному, а в некоторых отношениях даже по направлению к материализму. Подходя к пониманию искусства как к особой — глубокой и несравненной по своей цельности и широте охвата — форме познания действительности, Кант предвзял эстетическую теорию Гегеля.

¹⁵ Г. В. Плеханов. Литература и эстетика, т. I, М., 1958, стр. 482.

¹⁶ См. А. И. Герцен. Собрание сочинений в 30 томах, т. V, М., 1955, стр. 361.

¹⁷ К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, изд. 2-е, т. I, стр. 88.

¹⁸ См., например, R. Eisler. Kant-Lexikon. Herausgegeben unter Mitwirkung der Kantgesellschaft. Berlin, 1930, S. 473.

¹⁹ Kants Gesammelte Schriften, Bd. VI, Berlin, Reimer, 1914, S. 129.

²⁰ Op. cit., Bd. VIII, S. 20—21.

«ДОКРИТИЧЕСКИЙ» ЭТАП РАЗВИТИЯ ЭСТЕТИКИ КАНТА

Эстетика Канта развивалась в связи с современной общественной и художественной жизнью. Это видно уже в первой его эстетической работе «Наблюдения над чувством высокого и прекрасного»²¹. Это произведение должно рассматриваться в системе сложившихся у Канта к тому времени просветительских взглядов на искусство. Большое внимание в «Наблюдениях» Кант уделял опыту передовой английской литературы, а величайшим писателем современности считал Руссо, восторженно оценивая его демократизм²².

Кант с гражданским пылом выступал против всякого рабства. «Не может быть ничего ужаснее, — писал он — как то, чтобы действия одного человека должны были бы подчиняться воле другого. Поэтому никакое отвращение не может быть более естественным, чем то, которое человек питает к рабству», «в выборе между рабством и жизнью никто не поколеблется подвергнуть последнюю опасности»²³. Уже в 60-е годы Кант критиковал религиозный фанатизм и суеверия²⁴. Некоторые замечания Канта по общественным вопросам в «Наблюдениях» имеют материалистический характер²⁵.

Отправным пунктом для «Наблюдений», по-видимому, послужило «Философское исследование о происхождении наших представлений о высоком и прекрасном» (1756) Эдмунда Бёрка, английского публициста, в те годы придерживавшегося просветительских взглядов²⁶. Кант трактует «прекрасное» и «высокое» («возвышенное») как противоположные категории. В середине XVIII в. эстетики стали подводить явления сентиментального искусства под понятия, унаследованные от классицизма. Но под классицистическое понимание высокого (*le sublime, das Erhabene*) как одной из форм классически-прекрасного не подходило изображение душевных волнений и адекватных им возвышенных или чувствительных картин природы у Юнга, Руссо и их продолжателей.

Кант, не повторяя Берка, шел в «Наблюдениях» по параллельному пути и нередко давал эмпирические примеры прекрасного и высокого; так, смелость относится к высокому, а хитрость якобы к прекрасному. Кантановый цвет волос и черные глаза, оказывается, ближе к высокому, а голубые глаза и белокурые волосы — к прекрасному. За подобными кантовскими примерами проступает разграничение идеала сентиментализма и

²¹ См. И. Кант. Сочинения, т. II., М., 1940. В этом издании термин «*das Erhabene*» передается не словом «высокое», принятым Н. М. Соколовым в его переводе «Критики способности суждения», а словом «возвышенное».

²² См. там же, стр. 241—242.

²³ Там же, стр. 252.

²⁴ «Монашеские обеты, — писал Кант, — из множества полезных людей создали многочисленные общества усердных бездельников, мечтательный образ жизни которых делал их способными к измышлению целых тысяч схоластических уродств». Философ осуждал милитаризм католической церкви (там же, стр. 222—223). Он в духе Дидро заявлял, что «монастыри и другие подобного рода могилы для заключенных в них живых святых являются извращениями» (там же, стр. 183).

²⁵ Опровергая аристократов, привыкших считать, «что все существует на свете ради них», Кант показывал, что эстетическое наслаждение зависит от условий окружающей жизни. Только закрыв глаза на нищету населения церковной области, можно «до самозабвения наслаждаться великолепием церквей и памятников древности» в Риме. «Человек... не может вынудить природу следовать иным законам. Он или сам должен работать, или другие должны работать на него; и эта работа отнимет у других как раз столько счастья, насколько он свою жизнь захочет поднять выше среднего уровня» (там же, стр. 239).

²⁶ Соображения по вопросу о влиянии работы Бёрка на «Наблюдения» (которое долго считалось беспорным) высказаны в документированной работе Пауля Менцера (P. Menzger. Kants Ästhetik in ihrer Entwicklung, Berlin, 1952, S. 42).

предромантизма, с одной стороны, и идеала классицизма, с другой: почва высока, день прекрасен; могучие дубы и дышащие уединением тени священной рощи — высоки, цветочные клумбы, затейливо подстриженные деревья — прекрасны.

Если речь идет о высоком, приемлемом для классицизма, то Кант имел в виду такое явление благородным высоким (так он определяет Вергилия, Клопштока); если высокое в эти нормы не укладывается, то Кант говорил о фантастическом высоком (Гомер, Мильтон). Улавливая возникавшую в середине XVIII в. для обозначения новых явлений в литературе концепцию «романтического», Кант писал, что высокое и прекрасное, поскольку они «переходят известную меру, обыкновенно называют романтическими (romantisch)»²⁷.

Просветительский пафос побуждал Канта отвергнуть салонное искусство рококо, в котором он видел преимущественно изящные мелочи и безделушки.

В развитии эстетики Канта «Наблюдения над чувством высокого и прекрасного» составили первоначальный и не очень оригинальный этап. Но все же для своего времени работа Канта с ее просветительской тенденцией связывать искусство с проблемами общественной жизни была заметным вкладом в немецкую эстетическую мысль, хотя Канту во многих случаях не удавалось сочетать свои политические идеи 60-х годов с эстетикой, либо, напротив, он механически объединял последнюю с этикой.

«КРИТИЧЕСКИЙ» ЭТАП РАЗВИТИЯ ЭСТЕТИКИ КАНТА

«Критика способности суждения» (1790) несравненно систематичнее и последовательнее первой эстетической работы Канта. Она вобрала в себя успехи немецкой эстетики середины XVIII в., в частности опыт трудов Александра Баумгартена²⁸. Но она противоречива по существу, так как в ней сталкивается критика идеалистической схоластики с собственной кантовской идеалистической тенденцией, предельно усилившейся к середине 80-х годов.

«Критика способности суждения» направлена против утилитарного подхода к искусству. В ней выясняется специфика искусства, и она содержит скрытую полемику против попыток реакционных немецких режимов подчинять искусство своим ограниченным политическим целям, а также против вульгаризированного понимания просветительской эстетики, в частности против стремления немецких эпигонов Просвещения оценивать искусство утилитарно. Расхождение Канта с эпигонами Просвещения круга Николаи было во многом близко процессу размежевания с ними у Гете и Шиллера. Кант, сам того не сознавая, содействовал переходу от искусства XVIII в., завершавшего свое развитие в Германии 80—90-годов, к поздней драме и лирике Шиллера, к романтизму, к реализму Гете и, в конечном счете, к критическому реализму XIX в.

Однако, как уже отмечалось, на «Критике способности суждения» отрицательно сказались исходные положения философской системы Канта. Кант противопоставил чувственный мир («природу») как область собственно познавательной способности — «рассудка» (Verstand), иначе называемого Кантом «чистым» или «теоретическим» разумом, — миру «сверхчувственному», якобы отделенному от природы и находящемуся за грани-

²⁷ И. Кант. Сочинения, т. II стр. 182; см. Kants Gesammelte Schriften, Bd. II. Berlin, Reimer, 1912, S. 214.

²⁸ См. А. Nivelles. Les Théories esthétiques en Allemagne de Baumgarten à Kant. Paris, 1955.

дей познания («свободе»), как области «способности желанья» — «разума» (*Vernunft*), иначе называемого Кантом «практическим разумом»²⁹.

Между познавательной способностью и способностью желанья, говорит Кант, есть чувство удовольствия (15³⁰); следовательно, связью между «рассудком» и «разумом», по Канту, была «способность суждения» о чувстве удовольствия и неудовольствия (*Urteilkraft*). К области способности суждения, и притом способности суждения «рефлектирующей» (т. е. находящей общее по данному частному), Кант относил искусство.

Разъединив познавательные способности, размежевав «рассудок» и «способность суждения», Кант в 80-е годы укладывал эстетику в прокрустово ложе и рисковал оторвать ее от теории познания, а искусство — от других форм общественного познания и воздействия на мир.

Исходные позиции предопределяли не только отрыв от теории познания и пассивно-созерцательный характер критической эстетики Канта, но и ее субъективизм. Отделяя «рефлектирующую способность суждения» и устанавливая для нее особые принципы, Кант приходил к выводу, что эстетическое наслаждение зависит от созерцающего субъекта, а не от объекта (ибо, если бы оно зависело от объекта, возник бы вопрос о познании этого объекта, — что Кант тогда считал совершенно иной — «рассудочной» — областью).

Философские позиции Канта в 80-е годы предопределяли также формалистические тенденции его эстетики данного периода. Разделяя познавательные способности, Кант на долю рефлектирующей способности суждения оставлял «только субъективную, формальную целесообразность».

Эстетическая целесообразность объекта, по Канту, заключалась только в том, «что его представление непосредственно связано с чувством удовольствия» (29). Иными словами, эту целесообразность Кант относил не к объекту, а к созерцающему субъекту: эстетическое удовольствие проистекает от формы предмета, без расчета на приобретение понятия, и выражает соответствие «представления с познавательными способностями» (29).

Всеобщность эстетическому суждению придают, по Канту, не объективные свойства предмета, а то, что у каждого, кто созерцает этот предмет, с ним необходимо связывается удовольствие, — «предмет тогда называется прекрасным, а способность высказывать суждение о таком удовольствии (следовательно, для всех) называется *вкусом*» (29; курсив наш. — Н. Б.).

Метафизические предпосылки оказали наибольшее отрицательное воздействие на «Аналитику прекрасного»; в следующих отделах «Критики способности суждения», особенно в «Дедукции чистых эстетических суждений», едва лишь Кант отходит от самых общих формулировок (непосредственно обусловленных исходными положениями его философской системы 80-х годов), он как бы вырывается на простор и рассматривает искусство в связи с жизнью, с познанием объективной действительности. Вообще, труды Канта по конкретным вопросам резко отличаются от его абстрактных работ. Трудно даже представить себе, что такие произведения, как «Концепция всеобщей истории с общемировой точки зрения», со свойственными ей элементами материализма и диалектики, создавались в 1784 г., в период подготовки «Критики практического разума». Двойственность Канта проявляется даже в «Критике способности суждения».

В ходе конкретных размышлений Кант существеннейшим образом отклоняется от эстетического формализма и субъективизма: «Основу для

²⁹ Следует заметить, что Кантово употребление понятия «рассудок» и, особенно, «разум» совершенно не соответствует их пониманию в других философских системах и их значению в русском литературном языке.

³⁰ И. Кант. Критика способности суждения. Пер. Н. М. Соколова. М., 1898. Здесь и ниже при ссылках на эту книгу в тексте указывается в скобках § и страница, а в ссылках на введение — только страница.

прекрасного в природе,— пишет Кант, сопоставляя прекрасное с высоким,— мы должны искать *вне нас...*» (23, 99; курсив наш.— Н. Б.). Это положение отнюдь не обмолвка: Кант, как будет видно ниже, сближает эстетическое восприятие прекрасного с познанием, приближается к тому, чтобы рассматривать его как специфическую форму познания действительности, и допускает *объективность* прекрасного: в отличие от приятного, которое «не обогащает культуру (*kultiviert*) человека», — прекрасное, — как теперь утверждает Кант, — требует представления об известном качестве объекта, которое можно сделать понятным для нас и обратить в понятие (хотя в эстетическом суждении дело до этого не доходит); и оно культивирует нас, так как учит вместе с тем обращать внимание на целесообразность в чувстве удовольствия» (§ 29, «Общее замечание», 125).

Здесь уместно напомнить слова Гете о Канте, что ему «порой казалось, что этот тонкий человек поступает с плутоватой иронией, то как будто пытаясь самым тесным образом ограничить познавательную способность, то мигая в сторону, на выход из границ, им самим проведенных..., достаточно прижав нас и даже доведя до отчаяния, он решается на самые либеральные выражения и предоставляет нам делать какое угодно употребление из свободы, которую он до известной степени признает за нами...»³¹

I. МОМЕНТ СУЖДЕНИЯ ВКУСА. БЕСКОРЫСТНОСТЬ ЭСТЕТИЧЕСКОГО НАСЛАЖДЕНИЯ

«Аналитика прекрасного» разделена Кантом на четыре части, в которых Кант последовательно разбирает «четыре момента суждения вкуса»: I. «По качеству этого суждения»; II. «По его количеству». III. «По отношению к целям, которые здесь принимаются во внимание». IV. «По модальности наслаждения предметом». Из этих четырех моментов наибольшее значение имеют два: второй — о том, что прекрасно то, что всем нравится без понятия, и третий — о целесообразности без цели.

Кант формулирует I момент суждения вкуса следующим образом: «Вкус есть способность суждения о предмете или о способе его представления применительно (к) удовольствию или неудовольствию без всякого интереса к этому предмету» (§ 5, 51). Философ стремится таким образом определить специфику эстетического наслаждения прекрасным, в отличие от склонности к приятному и от уважения к доброму. Он вступает при этом объективно в полемику как со сторонниками рококо, имевшими тенденцию соединять прекрасное с чувственно-приятным, так и с теми деятелями искусства XVIII в., в том числе среди просветителей, которые, по его мнению, недостаточно разграничивали эстетическое от этического, прекрасное от доброгo.

Кант доказывает, что эстетическое суждение свободно от всякого интереса. Это утверждение содержит рациональный элемент в том смысле, что оно отличает отношение, вызываемое прекрасным, от интереса, возбуждаемого приятным или добрым. Эстетическое суждение, — писал Гегель, оценивший то положительное, что содержалось в определении I момента суждения вкуса у Канта, — «имеет своим источником удовольствие, доставляемое предметом благодаря тому, что он нравится ради самого себя, так как это удовольствие позволяет предмету обладать своей целью в самом себе»³². Хотя Кант придавал разделению приятного, прекрасного и доброгo метафизический характер, привлечение внимания к

³¹ Гете. Созерцающая способность суждения (1817). Цит. по кн.: Лихтенштадт. Указ. соч., стр. 483.

³² Гегель. Сочинения, т. XII, стр. 62.

специфике прекрасного было важным для художественной жизни Германии, оно произвело переворот в эстетической мысли Шиллера, способствовало переходу к веймарскому классицизму и к романтизму.

Кант с основанием утверждал бескорыстность эстетического наслаждения, но не отметил в «Аналитике» зависимость эстетического суждения от общественных интересов и идейных устремлений, что позже было широко использовано сторонниками теории «искусства для искусства».

В «Дедукции чистых эстетических суждений» Кант отчасти исправляет ошибку. Оговорившись, что «суждение вкуса... не должно иметь основой определения какого-либо интереса», философ делает к этому существеннейшее добавление: *«отсюда еще не следует, что раз оно дано как чистое эстетическое суждение, с ним нельзя соединять никакого интереса»* (§ 41, стр. 163, курсив нап.— Н. Б.). Мало того, Кант отмечает, что такой интерес появляется только «в обществе» (там же) и что он связан с возможностью искусства содействовать «гуманности»!

Такое развитие Кантом мысли о незаинтересованности эстетического наслаждения объясняет, почему Плеханов счел нужным опереться на нее в заключении своей важнейшей эстетической работы «Французская драматическая литература и французская живопись XVIII века с точки зрения социологии». Находя положение Канта верным в применении к отдельному лицу, Плеханов отмечает, что «дело изменяется, когда мы становимся на точку зрения *общества*»³³, и показывает исторически сложившиеся связи между прекрасным и полезным для общества. Отстаивая положение «красота для человека», Плеханов говорит, что «это уже утилитаризм, понимаемый в его настоящем широком смысле, то есть в смысле полезного не для отдельного человека, а для общества: племени, рода, класса»³⁴. Согласно Плеханову, при подходе, с точки зрения общества, «у нас остается место и для кантовского взгляда на этот вопрос: *суждение вкуса несомненно предполагает отсутствие всяких утилитарных соображений у индивидуума, его высказывающего*»³⁵.

Когда стали известны рукописные материалы, опубликованные в систематизированном виде Э. Адикесом в академическом издании Канта, выяснилось, что Кант прямо утверждал: «Вкус — это суждение общества, суждение общественное»³⁶.

Итак, сфера применения положения об отсутствии интереса в суждении о прекрасном ограничивалась самим Кантом. К тому же Кант, в соответствии с классическими представлениями, крайне суживал категорию собственно прекрасного, «чистой красоты» в искусстве. Например, в живописи Кант относит к прекрасному только рисунок, краски же, по его мнению, «относятся к чувственно-приятному» (§ 14, 72). Нужно принять во внимание, что Кант относил не к прекрасному, а к приятному (Reiz) такие важные элементы искусства, как колорит в живописи и тоны в музыке, и считал, следовательно, что к ним уже неприменимо положение о незаинтересованности эстетического суждения. Согласно Канту, красота, например, лошади, а тем более красота человека, предполагает понятие о цели и не относится к «чистой красоте». Понятие *идеала* Кант считал применимым только к человеческому образу и состоящим в выражении нравственного начала. Следовательно, к идеалу непригодно «чистое» и требуется «интеллектуальное» суждение вкуса (§ 17, 81). При изображении идеала необходимо соединить воображение с идеями разума, т. е. «суждение по идеалу красоты не есть только суждение вкуса» (§ 17, 84).

³³ Г. В. Плеханов. Литература и эстетика. т. I, стр. 99.

³⁴ Там же, стр. 100.

³⁵ Там же, стр. 101.

³⁶ «Gustus est iudicium societatis sive sociale» (RefL 1860).— Kants Gesammelte Schriften, Bd. XVI, S. 139.

Интересно, что Кант с невольной, по меткой иронией применил к чистому, почти не встречающемуся, с его собственной точки зрения, на практике эстетическому наслаждению определение-оксюморон, опровергающее само себя: *tröckelnes Wohlgefallen*, т. е. наслаждение, лишенное эмоционального сочувствия, а буквально — «сухое наслаждение»³⁷.

II и IV МОМЕНТЫ СУЖДЕНИЯ ВКУСА. ИСКУССТВО КАК ИГРА ПОЗНАВАТЕЛЬНЫХ СПОСОБНОСТЕЙ. ИСКУССТВО И ПОЗНАНИЕ.

Изучение II (и связанного с ним IV) момента суждения вкуса обнаруживает противоречие между метафизическим в замысле философа, подхваченным неокантианцами, и тем, каким образом «живой» Кант исследовал специфику искусства и разрешал вопрос о соотношении искусства и познания. Фальсификация эстетики Канта в этом пункте достигла таких масштабов, что здесь уместно вспомнить едкое замечание Плеханова о борьбе «Кант против Кант'а» — т. е. о борьбе против Канта ханжеских ходячих представлений буржуазного общества.

«Прекрасно то, что всем правится без понятия» (II момент), — писал Кант, добавляя: «прекрасно то, что познается без понятия как предмет необходимого удовольствия» (IV момент). Разъяснение этих положений в «Критике способности суждения» имеет довольно схоластический характер и иногда вообще исключает момент познания в искусстве: «суждение вкуса основывается не на понятии и вообще не есть познание, а только эстетическое суждение...» (§ 32, 143).

Кант сосредоточивает внимание в объяснении II момента вкуса не на существенной стороне («правится без понятия»), а на «количественном» моменте: «*всем правится без понятия*». Прекрасное выступает как объект общего наслаждения (§ 6); оно отличается от приятного, в частности, тем, что воспринимается как имеющее значение для всех, а не только для данного индивида (§ 17). Чтобы соединить утверждения, что суждение вкуса — субъективно (единично) и что оно в то же время имеет всеобщее значение, Кант придумывает оттенки смысла, стоящие на грани произвольной словесной игры (§ 8, 58).

Формулируя IV момент суждения вкуса, Кант далее настаивает на субъективной (т. е. для каждого независимо) необходимости всеобщего согласия, которое мыслится в суждении вкуса. Кант в данном случае не учитывает борьбы прогрессивных и реакционных направлений в искусстве, различия эстетических представлений в разные исторические периоды у разных народов и исходит из нормативного представления о прекрасном.

В отличие от классицистов, Кант ссылается не на здравый смысл, а на «предположение общего чувства». Кант, правда, сохраняет для этого, условно им допускаемого, но в действительности, по его мнению, не существующего «общего чувства» термин «здравый смысл» [*sensus communis (aestheticus)*], но в то же время полимезирует с точкой зрения ранних немецких эстетиков-просветителей, А. Г. Баумгартена и М. Мендельсона, что искусство представляет собой смутное познание (см. например, § 20, 88).

Со II моментом вкуса связана теория искусства как игры познавательных способностей. Кант понимает, что «ничто не может быть передаваемо всем, кроме познания и представления, поскольку оно относится к познанию» (§ 9, 60). Но, считая, что основа эстетического суждения «мыслима только субъективно, а именно без понятия» (там же), он приходит

³⁷ Kants Gesammelte Schriften, Bd. V, § 14, S. 225.

н важному для всей его эстетики выводу: эта основа не может быть ничем другим, как только душевным состоянием свободной игры воображения и рассудка, поскольку они могут соответствовать друг другу так, как это нужно для *познания вообще*.

Кант, разумеется, разграничивал понятие игры в искусстве от пустяковой игры. [Ср., например, употребление понятия «детская игра» (ein kindisches Spiel) в работе «Концепция всеобщей истории с общемировой точки зрения»³⁸]. В эстетике Канта и Шиллера речь шла отнюдь не просто об «игре», не о пустяках, а о гармонии, о свободной *игре познавательных способностей*, когда эти способности приходят в активное состояние, пригодное для познания, но не обременены необходимостью осуществлять конкретный познавательный процесс.

Рассматриваемая с учетом этого обстоятельства гипотеза о гармонии или игре познавательных способностей как попытка объяснить один из моментов в эстетическом наслаждении принадлежит к числу интереснейших положений второго этапа развития эстетики Канта и заслуживает тщательного критического изучения в марксистской эстетике. На плодотворность этого положения и на возможность его развития в диалектико-материалистическом направлении обратил внимание Плеханов, полагавший, что «искусство, безусловно, должно быть признано родственным игре, которая тоже воспроизводит жизнь». По мнению Плеханова, «взгляд на искусство как на *игру*, дополняемый взглядом на игру как на „дита труда“, проливает чрезвычайно яркий свет на сущность и историю искусства. Он впервые позволяет взглянуть на них с материалистической точки зрения»³⁹.

Из современников Канта глубокие суждения по поводу взгляда на искусство как на содержательную игру высказывал Гельдерлин. Поэт, с увлечением изучавший эстетику Канта, принимая концепцию искусства-игры, уточнял ее. Сопоставление с игрой, по Гельдерлину, не должно вести к выводу, будто цель поэзии — развлечение: «Ее принимаю за игру, потому что она являет себя в смиренном облике игры... Поэзия сосредоточивает человека, она приносит ему отдых, но не пустой, а исполненный жизни отдых, при котором все способности находятся в деятельном движении, не различимом только вследствие их тесной гармонии». Гельдерлин пишет, что поэзия объединяет людей, подразумевая под этим не мимолетное сближение, как в игре: «Настоящая и по-настоящему воздействующая поэзия» может, по его мнению, дополнить «политико-философское лечение» немцев и способствовать объединению нации⁴⁰.

Возвращаясь к рассмотрению II и IV моментов суждения вкуса, нужно сказать, что чем конкретнее Кант говорит об искусстве, тем больше он удаляется от противопоставления искусства познанию. В «Дедукция чистых эстетических суждений» Кант ставит вопрос об эстетическом представлении предмета как об особой «специфической» форме изображения *понятия*, т. е. приближается к диалектической концепции искусства как познания в образах: прекрасное представление предмета, — говорит он здесь, — «собственно представляет из себя ту форму изображения понятия, в которой только это понятие и приобретает возможность быть сообщаемым всем» (§ 48, 184—185).

Гегель выделил и точно определил диалектическое содержание преобладающих эстетических субъективизм утверждений Канта: «Это только означает, что мы при рассмотрении прекрасного не сознаем понятия и под-

³⁸ Kants Gesammelte Schriften, Bd. VIII, S. 19.

³⁹ Г. В. Плеханов. Указ. соч., т. I, стр. 482.

⁴⁰ F. Hölderlin. Sämtliche Werke und Briefe, Bd. IV. Herausgegeben von F. Zinkernagel. Leipzig, 1921, S. 382—384.

ведения этого прекрасного под последнее, так что не допускаем того отделения единичного предмета от всеобщего понятия, которое имеется в других рода суждениях»⁴¹.

В конечном счете, Кант рассматривает суждения вкуса как нечто, включающее познание, хотя и вносящее что-то иное, специфическое: «Суждения вкуса,— пишет Кант,— синтетические суждения, так как они выходят за пределы понятия и даже созерцания объекта и присоединяют к нему как предикат нечто такое, что уже отнюдь не познание,— именно чувство удовольствия (или неудовольствия)» (§ 36, 153). В конкретных рассуждениях Кант допускает соответствие между сообщаемым в понятии и передаваемым в искусстве, т. е. без понятия (§ 40, 161).

К диалектической концепции художественного образа философа подводит выдвинутая в «Критике способности суждения» категория «эстетических идей». Концепция «эстетических идей» включает признание объективного содержания в произведении искусства, предваряет диалектику эстетики Гегеля и содержат в зародыше некоторые сенсуалистические элементы. Согласно этой концепции, художественное творчество, по Канту, заключается в том, что «понятию придают такое представление воображения, которое относится к его пластическому изображению, но которое уже само по себе дает повод так много думать, что этого никогда нельзя объять в определенном понятии, значит, *эстетически расширяет само понятие даже до безграничности...*» (§ 49, 187, курсив наш.— Н. Б.).

Кант, таким образом, ставит под сомнение всю систему «чисто эстетических» оценок и выдвигает иной критерий эстетической оценки, заявляя, что произведение, в котором не находят «ничего достойного порицания, поскольку дело касается вкуса» (186), может быть, однако, «лишено духа». Кант противопоставляет формальному критерию эстетической оценки (связанному с представлениями классицизма) некий более содержательный критерий: наличия или отсутствия «духа», т. е. идейной одухотворенности: торжественная речь может быть основательной и даже прекрасной, пишет он, но лишенной «духа» (там же).

«Дух» в искусстве,— по Канту, это «способность изображения эстетических идей» (там же), т. е. творческое воображение, поскольку термин «эстетическая идея» на языке Канта означает «образ», «представление». Давая определение «эстетической идеи», Кант довольно точно характеризует действительное отношение художественного образа к понятию. Эстетическая идея, это — «представление воображения, которое дает повод много думать, хотя никакая определенная мысль, т. е. никакое понятие, не может быть вполне адекватным ему...» (там же).

Вопреки тому, что Кант писал о превосходстве «чистой» красоты орнамента, он в «Дедукции» подходит к искусству с точки зрения богатства образов и ставит на первое место поэзию (§ 53, 203),— только в которой способность создания эстетических идей может сказаться в полном объеме (§ 49, 187). Поэзия «в пределах данного понятия среди безграничного разнообразия возможных соответствующих ему форм указывает ту, которая соединяет его пластическое изображение с такою полною мыслью, которой не может быть вполне адекватным ни одно выражение в языке» (§ 53, 203).

В соответствии с этим положением Кант ссылается в своих философских трудах на поэтов, на деле призывая поэтические образы правдивым отражением действительности. Например, он начинает анализ истории нравственности в книге «Религия в пределах только разума» с обращения к свидетельству поэзии и затем ищет подтверждения положениям своей

⁴¹ Гегель, Сочинения, т. XII, стр. 63.

работы в стихах Горация, Овидия и даже в антирелигиозных стихах Лукреция, которые Кант применяет для общей характеристики истории христианства:

Вот к изумлению какому религия может принудить⁴².

«О природе вещей», I, 101. Пер. И. Рачинского

В «Дедукции» (в отличие от «Аналитики») Кант определяет красоту в искусстве вообще, как «выражение эстетических идей» (§ 51, 195), а часть искусств (например, поэзию) считает возможным определить как искусства «выражения мысли» (там же). Он все тверже проводит это диалектическое сближение искусства с познанием, ограничивая крайности теории искусства-игры, показывая вторжение искусства в ту область, которую сам провозглашал областью одного лишь рассудка, раскрывая познавательное значение искусства: «Поэт, — пишет Кант, — обещает интересную игру с идеями, но при этом так много делает для рассудка, как будто бы он имел в виду только его дело» (§ 54, 196). Кант ставит поэта выше оратора, так как поэт, обещавший одну игру с идеями, делает намного больше — «производит нечто такое, что достойно не игры, а работы; именно, играя, он дает рассудку *пищу* и посредством воображения *дает жизнь его понятиям*» (там же, курсив наш. — Н. Б.).

Итак, Кант, вопреки своим формальным определениям III и IV моментов суждения вкуса, был вынужден не только допускать объективную содержательность художественного образа, но даже делать глубину этой содержательности, познавательную ценность, одним из важнейших критериев оценки произведения искусства. Кант, в конечном счете, признавал, что игра познавательных способностей сопрягается с серьезнейшей работой познания. Воображение, по Канту, не только могло содействовать рассудку, но — в искусстве — оно возмещало недостатки рассудка, принося специфически новое, недоступное рассудку, давая «жизнь» его понятиям и делая их общедоступными.

III МОМЕНТ СУЖДЕНИЯ ВКУСА. ВНУТРЕННЯЯ И ВНЕШНЯЯ ЦЕЛЕСООБРАЗНОСТЬ В ИСКУССТВЕ

В III моменте суждения вкуса, наряду с формальной стороной, широко использованной в XIX в. при построении теории «искусства для искусства», тоже есть содержательная сторона, — сделавшая кантовские рассуждения о «целесообразности без цели» одним из факторов развития от искусства Просвещения к критическому реализму XIX в.

Формулировка III момента суждения вкуса у Канта гласит: «Красота, это — форма целесообразности предмета, поскольку она воспринимает в нем без представления цели» (§ 17, 84—85). Кант употребляет и упрощенное определение: «целесообразность без цели» (например, § 15, 74).

Положение Канта о «целесообразности без цели», анализируемое с точки зрения формальной логики, не представляет большого интереса. Оно оказывается выведенным из общих формулировок двух предыдущих моментов вкуса, Кант рассуждает так: раз о прекрасном судят без всякого интереса (I момент), то в таком суждении не может быть субъективной цели; раз эстетическое суждение не есть познавательное и не касается понятия о предмете (II момент), то в таком суждении не может быть и объективной цели. Остается только субъективная «формальная» целесооб-

⁴² Kants Gesammelte Schriften, Bd. VI, S. 131.

разность: т. е. предмет, вне зависимости от какой-либо объективной (в нем самом) или субъективной (для нас) цели, доставляет нам удовольствие. Этим он и целесообразен — доставляя удовольствие, т. е. приводя познавательные способности в гармоническую игру, в «состояние самого представления и (в) занятие для познавательных сил без дальнейших целей» (§ 12, 68; см. также §§ 11—12).

Значение положений Канта о III моменте вкуса раскрывается при историческом подходе к ним. Кант выступил против подчинения искусства интересам дворянской или буржуазной политики и морали, но, совершая прогрессивное дело, он в 80-е годы едва ли отдавал себе в этом отчет: он обнаружил слабые места существовавших эстетических теорий и стремился их устранить. В XVIII в. была распространена у некоторых просветителей и у многих из их реакционных противников, а особенно среди консервативных эпигонов Просвещения в Германии, тенденция рационалистически оценивать художественные произведения по их внешней целесообразности. Специфика искусства, его особые законы не учитывались, когда требовалось, чтобы художник при создании произведения считался только с логически определяемой целью (доказать то-то) и чтобы произведение оценивалось не как художественное, а исключительно с точки зрения достижения заданной цели.

Кант, сочувствовавший антифеодальному движению, однако, при общем изложении эстетической теории выступал против оценки по целесообразности — вне зависимости от того, что это была за целесообразность и при каких исторических обстоятельствах вопрос о ней выдвигался на первый план. Он недостаточно считался с тем, что цели просветителей и их феодальных противников были противоположны, что антифеодальная борьба вдохновляла просветителей на создание произведений, в которых они блестяще преодолевали метафизический рационализм эстетического мышления XVIII в. Критика со стороны Канта, Гете, Шиллера односторонности взглядов на целесообразность в искусстве становилась все более актуальной, так как, по мере того, как царство разума, которое просветители предполагали создать, оборачивалось на деле царством буржуазии, цели, выдвигаемые просветителями перед искусством, утрачивали общенародный характер и приобретали буржуазную окраску.

Для уяснения кантовского подхода к целесообразности в искусстве нужно учесть диалектические элементы в нем. Ведь сам Кант в «Дедукции» не соглашался, чтобы продукт искусства «правился только посредством чувственного ощущения!» Кант считал, что «целесообразность в продукте изящных искусств, хотя она дается и предумышленно, должна казаться не предумышленною» (§ 45, 176—177). То есть, хотя Кант именвал целесообразность в искусстве «формальной»⁴³, он, — если выразить его мысль современным философским языком, — считал необходимой для произведения искусства как раз *внутреннюю целесообразность!*

Это гениально постиг Гегель, объяснявший, что Кант был против того, чтобы в искусстве «цель и средство» оставались «внешними друг другу» и цель не находилась «ни в какой существенной внутренней связи с материалом, в котором она воплощена»⁴⁴. «Прекрасное», по Канту, — в обобщенном и диалектическом изложении Гегеля, бесконечно возвышающемся над всем, что впоследствии писали неокантианцы на эту тему, — «существует как целесообразное в самом себе, так что средство и цель не обнаруживают себя отдельно в качестве различных сторон»; прекрасное «не

⁴³ Кант относил то, что он называл «внутренней» целесообразностью, к понятию «совершенства».

⁴⁴ См. Hegel. Sämtliche Werke. Bd. XII. Herausgegeben von Glockner, Stuttgart, 1927, S. 94.

носит в себе целесообразность как некую внешнюю форму, а целесообразное соответствие между внутренним и внешним представляет собою имманентную природу самого прекрасного предмета»⁴⁵.

Гете также разделял кантовское положение о «целесообразности без цели», поскольку к подобным выводам он пришел независимо от Канта, и очень просто определял его как «воззрение, что каждое творение существует для самого себя и что пробковое дерево растет совсем не для того, чтобы было чем закупоривать бутылки»⁴⁶. В. О. Лихтенштадт обратил внимание на письмо Гете к Цельтеру (29 января 1830 г.), проливающее свет на этот вопрос. Безгранична «заслуга нашего старого Канта перед миром и, могу сказать, также передо мною, — писал Гете, — что в своей «Критике способности суждения» он властно ставит рядом искусство и природу и за обоими признает право поступать бесцельно, исходя из великих принципов. Так и Спиноза уже раньше утвердил меня в ненависти к нелепым «конечным причинам». Природа и искусство слишком велики для того, чтобы ставить себе цели, да и не нуждаются в этом, так как взаимодействия существуют повсюду, а во взаимодействиях и заключается жизнь»⁴⁷.

Пушкин также связывал с достижениями немецкой эстетики в трудах Лессинга и Канта преодоление рационалистических и утилитарных взглядов XVIII в. на искусство и переход к реализму. «Между тем, как эстетика со времени Канта и Лессинга развита с такой ясностью и общирностью, мы всё еще, — писал Пушкин, сегуя на устарелые понятия русских журналов конца 1820-х годов о драме, — остаемся при понятиях тяжел<ого> педанта Готшпеда; мы всё еще повторяем, что прекрасное есть подражание изящной природе, и что главное достоинство искусства есть польза»⁴⁸. Далее Пушкин отрицает формальное правдоподобие в драме и дает известное определение реалистической драмы («Истина страстей, правдоподобие чувствований в предполагаемых обстоятельствах — вот чего требует наш ум от драматического писателя»)⁴⁹.

Сочувственный интерес Гете, Гегеля, Пушкина, видимо, должен быть объяснен тем, что положение Канта о «целесообразности без цели» в искусстве, взятое исторически, т. е. конкретно в свете задач, стоявших перед реализмом к концу XVIII — началу XIX вв., и со своей сильной стороны, действительно содержало зародыш принципа критического реализма XIX в. Ведь, чтобы можно было осуществить кантовское требование — смотреть на искусство как на природу (§ 45, 176—177), художник должен был правдиво воспроизводить действительность. А поскольку правдивое воспроизведение передавало объективную логику действительности, оно получалось внутренне целесообразным, объективно тенденциозным, способствовало правильному пониманию общественной жизни, разоблачению старого, борьбе за новое. В XIX в., пока художники-реалисты еще не были восружены идеями научного социализма, призыв к воспроизведению объективной логики вещей предохранял художников от ошибок, которые могли возникнуть в связи с исторически обусловленной ограниченностью их общественных взглядов. Но ясно, что давняя эстетическая установка уже недостаточна при той новой фазе в развитии реализма, когда он сочетается с марксистской партийностью.

⁴⁵ Гегель. Сочинения, т. XII, стр. 63—64.

⁴⁶ И. П. Эккерман. Разговоры о Гете. М.—Л., 1934, стр. 362 (11 апреля 1827 г.).

⁴⁷ Goethes Werke, Bd. 46. Weimar, 1908, S. 223. (См. В. О. Лихтенштадт. Гете. Пг., 1920, стр. 481, сноска).

⁴⁸ А. С. Пушкин. Полное собрание сочинений, т. 11, М., Изд-во АН СССР, 1949, стр. 177.

⁴⁹ Там же, стр. 178.

Кантовское положение о «целесообразности без цели» было извращено в буржуазных эстетических учениях XIX в. Считаясь только с формально-логической стороной этого положения, обходили содержащиеся в нем положительные возможности и выводили из него теорию «искусства для искусства». Сторонники этой теории оставляли в тени вопрос о «целесообразности» и весь упор делали на «бесцельность» искусства. От положения о «бесцельности» искусства путем нехитрых силлогизмов переходили к положению об искусстве «не для жизни», затем — об искусстве, не связанном с общественной жизнью, и, наконец, к логически не точной (и отсутствующей у Канта!) формуле: «искусство для искусства». К положению о «бесцельности» добавляли столь же примитивно трактуемые выводы о «незаинтересованности» эстетического суждения и о «несвязанности искусства с познанием». В результате в противоречии с сутью эстетики Канта и вопреки тому, как ее понимали его великие младшие современники — Гете, Гельдерлин, Гегель, Пушкин, — Канту приписывалась теория, отрывавшая искусство от действительности.

«Критическая» эстетика Канта в упрощенном метафизическом аспекте стала, таким образом, теоретической основой убеждений части поздних романтиков, а затем парнасцев во Франции, мюнхенского кружка поэтов в Германии и близких им направлений середины XIX в. в других европейских странах и была в этом виде канонизирована неокантианцами, которые, даже по признанию современного философа-идеалиста Ортеги и Гассета, полностью разрушили учение Канта⁵⁰.

АНАЛИТИКА ВЫСОКОГО (ВОЗВЫШЕННОГО)

Аналитика высокого в «критической» эстетике имеет больше точек соприкосновения с ранней эстетикой Канта, чем исследование прекрасного, и дополнительно учитывает опыт борьбы штирмеров с классицизмом, обусловившей обостренное противопоставление прекрасному того, что Кант в «Наблюдениях» 1764 г. называл «фантастическим высоким». Вынесение высокого за пределы категории прекрасного у Канта можно объяснить тем, что он еще мыслил прекрасное по-классицистически, и тем, что он уже недостаточно классицист, чтобы ограничивать области эстетики одним таким прекрасным.

На высокое, как и на прекрасное, по Канту может быть распространено суждение вкуса в его четырех моментах: т. е. он почти готов признать эстетическое единство прекрасного и высокого. Но все же Кант сосредоточивает внимание на отличии высокого от прекрасного. Он указывает, в первую очередь, что «высокое можно находить и в бесформенном предмете», в то время как с прекрасным сопряжено наличие формы, «которая состоит в ограничении» (§ 23, 97). Здесь у Канта сказалось метафизическое понимание формы как неорганической, не обусловленной содержанием, но искусственно ограничивающей его, наподобие изложницы при литье. Такая же классицистическая метафизичность есть в утверждении, что «при эстетическом суждении о прекрасном» душа «находится в спокойном созерцании» и только «при представлении высокого в природе чувствует себя в движении» (§ 27, 115); Кант схематично объяснял наслаждение прекрасным — *соответствием*, гармонией воображения и *рассудка*, а наслаждение высоким — *несоответствием*, противоречием воображения и *разума* (см. § 27, 115).

Априорное объяснение основы высокого у Канта имеет определенно идеалистический характер, как все, что в «критической» философии связано с «практическим разумом» (восприятие высокого, — уверяет Кант, —

⁵⁰ J. Ortega y Gasset. Kant, Hegel, Dilthey. Madrid, 1958, p. 43—45.

пробуждает в нас уверенность в существовании в нас сверхчувственной способности, § 25, 105).

Но в аналитике высокого встречаются материалистические моменты. Не удовлетворяясь физиологическим объяснением чувства удовольствия от прекрасного и высокого, которое давал Бёрк, Кант, однако, ссылается на Эпикура и сам дает материалистическое объяснение: «Это,— пишет Кант,— потому, как уже утверждал Эпикур, что удовольствие и не удовольствие, в конце концов, всегда телесны, будут ли они исходить из воображения или из рассудочных представлений, в виду того, что жизнь без чувства телесного органа есть только сознание своего существования, а не чувство своего хорошего или дурного состояния...» (§ 29, 137).

Суждения Канта о высоком, рассматриваемые в связи с обогащенным понятием прекрасного у сентименталистов, у штюрмеров, существенны для понимания искусства XVIII в. и особенно для уяснения истории развития «страсти к бесконечному» у романтиков в XIX в. «Высоко то,— пишет Кант,— одна мысль о чем уже доказывает ту способность духа, которая превышает всякий масштаб внешних чувств» (§ 25, 106). При буквальном истолковании, это — идеалистическое определение, но сквозь него просвечивает руссоистская вера в достоинство и возможности человека и романтическая любовь к природе как свободной стихии, своим могуществом и неукротимостью дающей меру этим возможностям: «чувство высокого в природе,— по утверждению Канта,— есть уважение к нашему собственному назначению, которое мы приписываем объекту природы...» (§ 27, 114).

Когда Кант сопоставляет прекрасное с высоким, т. е., так сказать, винкельмановски-прекрасное с руссоистски-прекрасным, то он обнаруживает гражданский подход к вопросу и выступает как мыслитель кануна революции 1789 г., воспитанный в духе Плутарха и Руссо: «Прекрасное подготавливает нас любить нечто, даже природу, без всякого интереса; высокое ценит нечто даже вопреки нашему собственному (чувственному) интересу» (§ 29, 126). От этого суждения о высоком идет нить к общественным выступлениям Канта 1793 г. в работе «Религия в пределах только разума». В этой работе Кант защищал тезис, что «моральный закон желает, чтобы высшее, через нас возможное благо, было осуществлено, хотя бы кто-либо подвергался опасности...» (СПб., 1908, стр. 5). Преследования прусских властей заставили Канта испытать этот тезис на себе. «Король,— писал он,— может распорядиться моей судьбой, но не властен заставить меня отречься от моих убеждений». Защищаясь, Кант сочетал высокое с сатирой и гротеском: он публично сравнил своих гонителей с инквизиторами, мучившими Галилея, и лукаво высмеял послушание начальству — первую заповедь прусского полицейского государства.

«Аналитика высокого» с эстетической стороны не могла полностью удовлетворить ни классицистов, ни предромантиков; первых — потому, что Кант придавал такое значение высокому; вторых — потому, что Кант обособлял высокое, удалял его за границы прекрасного. Наиболее резко в защиту единства высокого и прекрасного выступил Гердер, который подверг взгляды Канта критике в нескольких работах («Метакритика на критику чистого разума», 1799; «Каллигона», 1800, и др.). Выступление Гердера против обособления высокого от прекрасного, как и вообще против неисторичности у Канта и его тенденции к метафизическому разрыву и противопоставлению мысли и чувства, теории и жизни, было во многих отношениях правильным. Но к моменту, когда выступил Гердер, взгляды Канта тоже претерпели за годы Французской революции большие изменения, и «самокритика» Канта в «Антропологии» уже частично предварила критику Гердера.

Курс «Антропологии в прагматическом отношении», над которым Кант долго работал и впервые издал в 1798 г., свидетельствует, что в революционные 90-е годы он расстался со многими метафизическими и субъективно-идеалистическими положениями и в его эстетике побеждали сенсуалистические тенденции. В «Антропологии» Кант, в основном, рассматривает искусство как специфическую форму познания действительности. Оно, согласно точке зрения Канта, выраженной здесь свободно, без оглядки на метафизическую систему «критической» философии, имеет общие черты с чувственным созерцанием и рассудочным познанием, но лишено некоторых их недостатков, общедоступно и способно оказывать воздействие на человека, изменять его.

Прагматическая антропология — это, на языке Канта, изучение человека в обществе с целью исправления человека. Уже в предисловии к «Антропологии» заметна характерная для пореволюционных работ Канта особенность — стремление идти путем индукции, исходить из опыта и даже от опыта, полученного в процессе участия в общественной жизни (120⁵¹). Кант рекомендует прагматическому антропологу (социологу) изучение научной литературы сочетать с путешествиями, а главное — с непосредственным знакомством с жизнью своих сограждан.

«Основная черта философии Канта — по характеристике Ленина — есть примирение материализма с идеализмом, компромисс между тем и другим...»⁵². К тенденции «критической» эстетики больше подходит определение, что, признавая «априорность пространства, времени, причинности и т. д., Кант направляет свою философию в сторону идеализма»⁵³; в «послекритической» эстетике (как она выражена в «Антропологии») сильнее сказалась та сторона, о которой Ленин пишет, что, признавая «единственным источником наших знаний опыт, ощущения, Кант направляет свою философию по линии сенсуализма, а через сенсуализм, при известных условиях, и материализма»⁵⁴.

Сенсуалистическая направленность «Антропологии» ярче всего проявилась в сопоставлении «рассудка вообще» с «чувственным созерцанием», смело доведенным философом до «аналогии чувственного созерцания». Сенсуалистическая тенденция раздела «Анология чувственного созерцания» (§ 8. «Apologie für die Sinnlichkeit») определяет подход Канта к эстетическим вопросам в этот период развития его эстетики.

Кант понимал политическое значение своей новой ориентации. Недаром он нашел нужным издать свой антифеодальный памфлет «За установление вечного мира» не только на немецком, но и на французском языке (Кенигсберг, 1796). «Антропология» в некоторых параграфах также содержит критику феодального строя как такового: «Feodalwesen» (например, § 2, 131). Оспаривая иерархию рассудка как «высшей» и «чувственного созерцания» как «низшей» познавательной способности, Кант прибегает к дерзким сравнениям, заимствованным из политической жизни: «ведь и повелитель без народа (рассудок без чувственного созерцания) совершенно беспилен. Следовательно, им нечего спорить о рангах, хотя обыкновенно одну способность величают высшей, а другую — низшей» (§ 40, 196).

⁵¹ Kants Gesammelte Schriften, Bd. VII. Здесь и ниже ссылки на это издание даются в тексте, в скобках указываются § и страницы, а в ссылках на введение — только страница.

⁵² В. И. Ленин. Сочинения, т. 14, стр. 184.

⁵³ Там же, стр. 185.

⁵⁴ Там же.

Кант опровергает обвинения, предъявляемые чувственному созерцанию, т. е. критикует последовательных философов-идеалистов. Зато он отказывается вступать в полемику с материалистами — с «поэтами и людьми со вкусом» (Кант, несомненно, имеет здесь в виду, в первую очередь, Гете), защищающими чувственное созерцание и считающими его важным началом в искусстве: они, — пишет Кант, — «не только считают чувственное воплощение рассудочных понятий достоинством и прославляют его, но именно в чувственном воплощении, а также и в отказе от стремления разлагать понятия с педантической тщательностью на их составные части, видят содержательность (полноту) мысли, воодушевление (выразительность) речи и доступность (ясность в сознании), сухость же рассудка даже провозглашают скудностью» (§ 8, 143).

«Чувства не запутывают», — пишет Кант, отвергая обвинение, что чувственное созерцание якобы запутывает способность представлений (§ 8—9, 143—144). Правильное соотношение чувственного созерцания и рассудка требует от последнего обработки того «богатства, которое сразу и в нерасчлененном виде преподносят ему духовные продукты красноречия и поэзии» (там же). Такая обработка может оказаться затруднительной: «Но чувственное созерцание, — по Канту, — в этом никак не повинно; наоборот, скорее его заслуга в том, что оно слабеет рассудок богатейшим материалом, в сравнении с которым абстрактные понятия рассудка часто убоги, хотя блестящи» (§ 9, 145).

Кант в «послекритический» период сближает искусство с познанием в форме живого созерцания (с чувственным воплощением понятий) и признает богатую объективную содержательность искусства — «богатство, которое сразу и в нерасчлененном виде преподносят рассудку духовные продукты красноречия и поэзии...» Это богатство содержания ставит искусство и чувственное созерцание, в некоторых отношениях, над рассудком.

Поднимаясь над формальными тенденциями и субъективизмом исходных положений «критической» эстетики, Кант определяет искусство как специфическую, отличающуюся общедоступностью, форму познания действительности. Он рекомендует дополнить абстрактное рассудочное и единичное чувственное познание художественным познанием (т. е. познанием в образах), сочетающим преимущества обоих и лишенным их недостатков: «Возможность избежать обоих недостатков открывается на пути, пролагаемом эстетической обработкой, первое требование которой — общедоступность» (Popularität, § 11, 146). Так Кант устранил изъян, который Гете видел в том, что философ не находил для фантазии (творческого воображения) места наряду с познавательными способностями, в то время как фантазия дополняет, обогащает и оживляет их — «и тем оживляет человеческое единство в его целом»⁵⁵.

Кант сам обращается к произведениям искусства — к драмам и романам, — рассматривая их как важные материалы для «Антропологии», и обосновывает возможность опоры на искусство в таком плане. В предисловии к «Антропологии» Кант опирается на роман и драму как на реальные источники познания, изучения общества — «хотя в их основе лежит, собственно, не опыт и истина, а поэтический вымысел». «Ведь, — поясняет Кант, — такие характеры, как те, например, которые начертаны Ричардсоном и Мольером, взяты в своих основных чертах из наблюдения действительной жизни и деятельности людей: в этих характерах, правда, есть преувеличение в степени, но по своим основным качествам они должны соответствовать человеческой природе» (122).

⁵⁵ См. В. О. Лихтенштадт. Указ. соч., стр. 486.

Таким образом, Кант формулирует основополагающий тезис об общественной содержательности искусства и об отражении в нем «действительной жизни и деятельности людей» (des wirklichen Tun und Lassens des Menschen).

В соответствии с таким взглядом на искусство, философ стал сближать эстетическое наслаждение с интеллектуальным, рассматривая их, в известном смысле, даже как один вид наслаждения — единственный, способный содействовать развитию культуры человека (§ 63, 236).

Мало того, Кант отходит и от представления об эстетическом наслаждении как об оторванном от жизни и никак не заинтересованном наслаждении. В новом определении вкус — это «чувство прекрасного, т. е. частично интеллектуального удовольствия, в рефлектирующем созерцании» (§ 66 В, 289). Суждения вкуса трактуются Кантом в «Антропологии», как соединение эстетического и рассудочного суждений (§ 67, 241).

Свободное развитие в «Антропологии» получает также важнейшее положение о вкусе как о «способности общественной оценки внешних предметов в воображении» (§ 67, 241, курсив наш. — Н. Б.). Кант принципиальным образом дополняет положение о «целесообразности без цели» — проблемой активной общественной роли искусства (во всяком случае словесных) как побудителя в деятельности. Он пишет, что «прагматическая антропология, исследующая возможность воздействия на человека, должна считаться с красноречием и поэзией, так как они приводят душу в такое состояние, в котором она непосредственно пробуждается к деятельности» (§ 71 В, 246).

В «Антропологии» пересмотрены вопросы соотношения «вкуса» и «гения», эстетической способности суждения и художественного воображения. В «Критике способности суждения», даже в ее «Дедукции», Кант в соответствии со своим тогдашним общим определением искусства и с классическим тенденцией ставил вкус над гением: «Если... при столкновении этих двух свойств... надо чем-либо пожертвовать, то жертва скорее должна быть принесена со стороны гения; и способность суждения... скорее должна поставить границы свободе и богатству воображения, чем рассудку» («Критика способности суждения», § 50, 193—194). В «критиче-

Anthropologie

in

pragmatischer Hinsicht

abgefaßt

von

Immanuel Kant.

Königsberg

bei Friedrich Nicolovius

1798.

Титульный лист «Антропологии» Канта
(Кенигсберг, 1798)

ский» период Кант определял способность суждения как «способность приравнивать воображение к рассудку» (там же); он прямо писал: «По отношению к красоте *не так еще необходимо быть богатым и оригинальным в идеях*, как нужна соразмерность воображения в его свободе с закономерностью рассудка» (там же, курсив наш.— Н. Б.). В «Антропологии» Кант приходит к противоположной точке зрения: «...продукт изящных искусств требует не одного только вкуса, который может быть основан на подражании, но также и оригинальности мысли...» (§ 71 В, 248).

Кант в «Антропологии» глубоко трактует вопрос об идейном, творческом начале в искусстве. Он решительно противопоставляет художника, просто подражающего природе,— настоящему творческому гению: художнику, выдвигающему новые идеи. «Художник природы — все равно, пишет ли он кистью или пером (а в последнем случае — в прозе либо в стихах), — это еще не творческий гений, ибо он лишь подражает; один только художник идей — настоящий мастер изящных искусств»⁵⁶.

Все это показывает, что хотя Кант в «Антропологии» не дал такого систематического изложения эстетических взглядов, как в «Критике способности суждения», он сформулировал опорные положения для принципиально новой эстетики. От «критической» она отличается вытеснением субъективно-идеалистических и агностицистических элементов объективно-идеалистическими и сенсуалистическими. При этом в ряде случаев, например в вопросе о соотношении чувственного созерцания, рассудка и художественного воспроизведения действительности, Кант осторожно приближается к материалистическим взглядам.

Для «послекритической» эстетики Канта характерно ослабление связей с его общей системой 80-х годов, расковылающее мысль философа, открывающее возможность исходить из богатого конкретного материала и мыслить более свободно, непредвзято, диалектически. Он, конечно, не заменил старых выводов диалектическими положениями, но применительно к эстетике отказывается от своих антимоний в той мере, в какой они прямо приходят в противоречие с его новыми тенденциями.

В «послекритической» эстетике отходят на второй план не только связи с классицизмом, но и вообще проблематика XVIII в. «Критическая» эстетика, не только согласно специфической кантовской терминологии, но и на обычном языке, может быть названа критической, поскольку она была ценна критикой эстетических теорий XVIII в., частично утрачивавших значение в связи с осуществлением буржуазной революции и возникновением новых общественных задач. «Послекритическая» эстетика раскрыла как раз положительное содержание эстетической мысли Канта, она предваряла эстетику Гегеля, она не только расчищала пути для романтизма и реализма, но намечала некоторые принципы реалистической эстетики первой половины XIX в.

⁵⁶ «Der Naturmaler mit dem Pinsel oder der Feder (das letztere sei in Prose oder in Versen) ist nicht der schöne Geist, weil er nur nachahmt; der Ideenmaler ist allein der Meister der schönen Kunst» (§ 71 В, S. 248).

КРИЗИС ДВИЖЕНИЯ «БУРИ И НАТИСКА» И ВЕЙМАРСКИЙ КЛАССИЦИЗМ

Движение «Бури и натиска», расцвет которого падает на 70-е годы XVIII в., знаменовало собой стремительный подъем новых сил в немецкой литературе. Штюрмеры принесли новую тематику, они обогатили литературу новым содержанием, они вторглись в такие области жизни, которые ранее оставались вне поля зрения писателей. Они смело разрушали перегородки, мешавшие сближению литературы с жизнью, опрокидывая все прежние представления о литературном вкусе, высмеивая и отвергая многие теории и правила, ограничивавшие поэта и драматурга.

Наступление на феодальную отсталость приобрело в немецкой литературе с появлением штюрмеров широкий, фронтальный характер. Не будучи связаны единой политической программой, не предлагая никаких конкретных мер для переустройства жизни на новых началах, воодушевленные лишь абстрактной просветительской мечтой о торжестве гуманизма над варварством, писатели «Бури и натиска» вместе с тем нашли живые художественные образы для выражения своего социального негодования. Они обличали княжеский произвол, самоуправство придворной камарильи, сословные предрассудки и удручающее убожество провинциального быта. Но в раздробленной стране они сами — писатели-одиночки — были рассеяны по разным городам и княжествам, не всегда имели возможность поддерживать связь друг с другом, оставаясь генералами без армий, вождями без партии.

Характерной особенностью идейно-эстетических исканий на разных этапах Просвещения являлось стремление найти настоящего героя, который отвечал бы высокому представлению о человеческом призвании и наиболее ярко воплощал бы просветительский идеал. При этом неизбежно возникало противоречие между реальным человеком эпохи и тем идеалом, который мыслился на основе просветительской программы «царства разума» или «естественной природы».

Штюрмеровский герой-бунтарь не мог утвердиться надолго в немецкой литературе. Для политического бунта большого масштаба Германия далеко не созрела, а выступления смелых одиночек были бесперспективны и не могли быть представлены как пример для подражания всем поборникам Просвещения. Наконец, прокламация чувства как выражения подлинной человечности неизбежно обнаруживала свою односторонность. В этом смысле роман Гете «Страдания молодого Вертера» — не только поворотный момент в индивидуальном развитии поэта, но и во всей истории движения «Бури и натиска». Идейное значение романа состояло и в утверждении немецкого варианта руссоизма, и в его критике. В романе «Страдания молодого Вертера» глубоко, на основе жизненной практики, переоценивается наивно воспринятая штюрмерами сентиментальная концепция. Переоценка исходных философских позиций «Бури и натиска» сопровождается пересмотром художественной программы.

Эстетическая заслуга Гете в этом романе прежде всего связана с преодолением крайностей штюрмерского движения. Гете исходит не из абстрактного представления о «бурном гении» (Kraftmensch), а из обычных условий немецкой действительности, в которой реально возможны были такие герои, как Вертер, Шарлотта, Альберт и другие. Еще не были раскрыты глубокие философские идеи романа, даже в полной мере не дошла до сознания читателей критическая сторона романа, но поразительное жизненное правдоподобие, искренность, с которой герой рассказывал о своей горестной судьбе, покорили Германию и принесли автору европейскую славу.

Но возникало новое противоречие. Если образ «бурного гения» отражал лишь желаемое, то образ Вертера, возвращая читателя на землю, наводил на весьма грустные размышления. Правда жизни вела к безрадостному итогу. Поистине трагично, что автор «Гедда» и «Прометея» вкладывает в уста Вертера скорбные страницы из Оссиана. Этот стремительный переход от бунтарства к кризисным предромантическим настроениям обнажал противоречивость мировоззрения «Бури и натиска».

Как известно, недовольство Лессинга романом было вызвано прежде всего тем, что Гете не показывал героического примера и не воплощал в конкретном образе просветительский идеал. Обращение к античности позволяло Лессингу найти тот масштаб, которым он мерил литературного героя. Но сравнения с греческим или римским юношей, на которых ссылался Лессинг, конечно, не мог выдержать реальный немецкий молодой человек той поры, и, как это ни парадоксально, критику Лессинга вызывала именно гетевская правда жизни, так откровенно и так безнадежно прозвучавшая в этом романе. Тем самым ставилась под сомнение одна из важнейших тенденций в творчестве писателей «Бури и натиска» — стремление к изображению прозы жизни и связанный с этим сниженно-грубоватый стиль (особенно у Ленца, Вагнера, позднее — в «Разбойниках» Шиллера).

Лессинг в своем неприятии «Бури и натиска» имел в виду именно эту особенность литературного творчества штюрмеров. Он отвергал не столько бунтарство, сколько тенденцию к снижению героического, черты бытовизма, опасность бескрылого изображения частного существования. Это принципиально отмечает в своей «Поэтической исповеди» Иоганнес Бехер:

«Мы не должны забывать, что Лессинг выступает как против придворного классицистического театра и его сторонников из среды просветителей, так и против известных писателей „Бури и натиска“, в противовес которым он подчеркивает, что подражание природе состоит не в плоском описании с нарочитым подчеркиванием внешней грубости и бесформенности, но в поэтическом, творческом отображении действительности»¹.

Об антиштюрмерских позициях Лессинга свидетельствуют не только его критические оценки, но и художественная практика, путь от «Мишны фон Барнхельм» и «Эмилии Галотти» к «Натану Мудрому». Лессинг создает драму, которая многими чертами напоминает классицистическую, хотя в ней и не соблюдаются традиционные «единства». В «Натане Мудром» писатель покидает конкретную почву немецкой действительности, отказывается от бытового плана изображения. Проза сменяется стихами, а драматургический конфликт раскрывается на условно-историческом фоне средневекового Иерусалима, где сталкиваются интересы трех религий.

Гегель в лекциях по эстетике отмечает «широту содержания», которое вкладывает Лессинг в знаменитый рассказ о трех кольцах². У Гегеля были

¹ I. R. Becher. Poetische Konfession. Berlin, Aufbau, 1954, S. 59, § 81.

² Гегель. Сочинения, т. XII, М., 1938, стр. 400.

другие исходные позиции, чем у Лессинга. Но в эстетической оценке литературы «Бури и натиска» у них в известной мере были точки соприкосновения. Гегель, как и Лессинг, порицает узость в постановке темы, частный характер изображаемого, отсутствие подлинного героя. По мнению Гегеля, «персонажи „Коварства и любви“, страдающие под гнетом отвратительных условий, носятся со своими маленькими частными интересами и страданиями, мучаются ими, и лишь в „Фиеско“ и „Дон Карлосе“ выступают более возвышенные главные персонажи, так как они усваивают себе некое более субстанциональное содержание — освобождение своего отечества или свободу религиозных убеждений — и становятся борцами, жертвующими собою ради достижения возвышенных целей...»³.

С эстетических позиций Гегеля было трудно оценить политическую остроту драматургического конфликта в мещанской трагедии «Коварство и любовь», а также типичный характер изображенной в ней частной ситуации. Но Гегель справедливо указывал на разные масштабы героя даже в пределах того же литературного направления (например, штюрмерскую драму Гете «Гец фон Берлихинген» Гегель оценивает несравненно выше, чем «Коварство и любовь»).

Гегель был близок к Лессингу и другим западноевропейским просветителям в требовании обобщенного образа, несущего в себе большое идейное содержание. В связи с этим следует напомнить, что у писателей XVIII в. не было еще того представления о типическом, которое сложилось в английском и французском реализме XIX в.

Для просветителей было неразрешимо противоречие между человеком вообще, которого они прославляли, и отдельным частным индивидуумом со всеми его слабостями и пороками. И просветители менее всего были склонны искать типичные черты в этом «единичном существе». Недоверие к частному существованию было особенно понятно в условиях тогдашней немецкой раздробленности. Бытовая драма, изображение частных местных конфликтов воспринимались в этой обстановке как отражение жизненного уклада одного из многочисленных немецких государств. Это ограничивало просветительскую задачу писателя, которая не могла состоять лишь в борьбе за устранение местных недостатков, обнаруженных в той или иной княжеской резиденции. Таким образом, отход ряда писателей от идейно-эстетических принципов «Бури и натиска» не был ни случайностью, ни частным фактом биографии того или иного автора. Перед лицом тех задач, которые стояли перед немецкими писателями, идейно-эстетические принципы штюрмеров представлялись малоэффективными. Участники движения «Бури и натиска» ищут новых путей не потому, что они отказались от своей передовой антифеодальной программы. Развитие просветительской мысли не прерывается. Но борьба против феодального варварства принимает новые формы.

Самые выдающиеся участники движения «Бури и натиска», Гете и Шиллер, по-разному пережив кризис штюрмерских идей, во второй половине 80-х годов формируют новую эстетическую программу, которая известна в истории литературы под названием веймарского классицизма. Это — последний этап в развитии немецкого Просвещения.

Основное направление развития немецкой литературы, разумеется, в первую очередь определяется общественной ситуацией в Германии. Ф. Энгельс охарактеризовал ее достаточно резкими словами: «Ни образования, ни средств воздействия на сознание масс, ни свободы печати, ни общественного мнения...»⁴.

³ Там же, стр. 199.

⁴ Ф. Энгельс. Положение в Германии. — К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 2, стр. 561.

Великие немецкие просветители полностью отдавали себе отчет в том, как трагически-неблагоприятны условия, в которых им приходится действовать. С горечью завершал Лессинг «Гамбургскую драматургию», признавая невозможность создания немецкого национального театра, ибо немцы еще не стали нацией.

Замечательный поэт-штюрмер Бюргер еще более трагично оценивал роль немецкого поэта в обществе. В стихотворении «Одинокий певец» он писал:

Как в цветущие дни лета
Не доходит до гробов
Голос жизни, ропот света,
Так свободный стих поэта
Не волнует кровь рабов...
Горечь слез и горечь смеха
Слышим в песнях мы твоих,
Но зачем поешь ты их?
Разве можно ждать успеха
Посреди глухонемых.

Пер. Д. Минаева

Над всеми этими проблемами размышлял и Гете. В статье «Литературное санкюлотство» (1795) он ставит важный вопрос: когда и где формируется классический национальный автор? И ответ: «Тогда, когда он застаёт в истории своего народа великие события и их последствия в счастливом и значительном единстве, когда в образе мыслей своих соотечественников он не видит недостатка в величии, равно как в их чувствах недостатка в глубине, а в их поступках — в силе воли и последовательности; когда сам он, проникнутый национальным духом, чувствует в себе, благодаря враждебному гению, способность сочувствовать прошедшему и настоящему; когда он застаёт свой народ на высоком уровне культуры и его собственное просвещение ему дается легко...» (т. X, стр. 405⁵).

Гете понимает, что тогдашние немецкие условия очень мало отвечали этим требованиям. Он формулирует это осторожно, но достаточно отчетливо: «...всякий, кто видит ясно и мыслит справедливо, будет лишь с благоволением изумляться тому, что им (немецким писателям. — С. Т.) все же удалось сделать, а о том, что им не удалось, будет только благоприспособно сожалеть» (X, 405).

В этих условиях передовые писатели видели свою задачу в том, чтобы медленно, упорно, повседневно прилагать усилия для воспитания своих современников. Подводя итоги своей жизни, Гете говорил Эккерману: «Я не хочу жаловаться и не хочу бранить свою судьбу, но, в сущности, в моей жизни ничего не было, кроме тяжелого труда. Точно я все время ворочал камень, который снова и снова скатывался, и надо было снова его втаскивать» (27 января 1824 г.).

И Гете и Шиллеру реально в это время представлялась только одна возможность — действовать в сфере искусства, противопоставляя прекрасное в искусстве безобразному в действительности. Так начался, говоря словами Гейне, *Kunstperiode* в немецкой литературе, т. е. период, когда художественные, эстетические интересы возобладали над политическими.

В наиболее крайнем выражении — у Шиллера в годы Французской революции — это обращение к сфере прекрасного нередко означало бегство от жизни в царство идеала, а в понимании самого искусства — кантианское преувеличение значения формы и даже утверждение приоритета фор-

⁵ Здесь и далее цитаты приводятся по изд.: Гете. Собрание сочинений в 13 томах, М., 1932—1949.

мы над содержанием. В ряде стихотворений Шиллера (например, «Идеал и жизнь», 1795) звучит призыв отрешиться от земных тревог, бежать «из узкой душевой жизни». Власть песнопения (в стихотворении под этим названием, 1795) Шиллер видел не только в том, чтобы овладевать сердцами людей и вести их за собой, но и в том, чтобы поднять человека в некие высшие сферы:

Там, вечным божествам подобный,
Земных не знает он забот,
И рок ему не страшен злобный,
И власть земная не гнетет,
И расправляются морщины —
Следы раздумий и кручины...

Пер. И. Миримского

В этом смысле существует преемственная связь между эстетической теорией Шиллера и эстетикой иенского романтизма, и становится понятным, почему демократы 30-х годов XIX в. (Гейне, Бюхнер) сближали романтизм с веймарским классицизмом. Но вопрос о связи Шиллера с романтизмом более сложен и отнюдь не сводится к параллели между слабыми сторонами его эстетической теории и некоторыми принципами Фр. Шлегеля. В дальнейшем романтические моменты в творчестве Шиллера будут свидетельствовать о стремлении великого поэта и драматурга преодолеть метафизический характер просветительского мировоззрения.

Веймарский классицизм в целом сохраняет просветительский пафос в борьбе за свободу человеческой личности, твердую веру в победу разума над неразумием и варварством и в этом смысле решительно противостоит чертам трагизма в мироощущении романтиков, уже усомнившихся в реальности этого царства разума.

Философская основа веймарского классицизма была сложной и противоречивой. По существу, Гете и Шиллер шли разными путями при разработке новой эстетики. В этом плане очень характерно, что при первом же серьезном разговоре двух великих поэтов в 1794 г. выявились противоположные их позиции в коренном философском вопросе. Гете исходил из позиций стихийного материализма, отдаленно связанного со Спинозой, в известной мере воспринятого через Гердера. Шиллер прошел школу Канта. Эстетическая система Шиллера формировалась под воздействием этики и эстетики Канта «критического» периода. Таким образом, философские идеи Канта косвенно воздействовали на систему веймарского классицизма. Но, как правильно подметил Г. Корфф, «хотя Кант и является философом немецкой классики, он выступает в качестве такового в союзе со своим антиподом Гердером и только определенными гранями своего мышления»⁶.

Независимо от разных гносеологических истоков, система веймарского классицизма имела одну общую основу. Это была программа просветительского гуманизма. Решая художественными средствами задачу воспитания человеческой личности, Гете и Шиллер тем самым делали центром внимания человека. Для «веймарского» Гете, как он сам об этом писал в статье «Винкельман», — «высший продукт постоянно совершенствующейся природы — это прекрасный человек» (т. X, стр. 547).

Этим определяется новый тип героя в литературе веймарского классицизма. В сравнении с героями «Бури и натиска» он был абстрагирован от условий немецкой жизни (абстрагирован как в национальном, так и в социальном плане) и в известной мере утрачивал конкретные черты немца

⁶ Н. А. Korff. Geist der Goethezeit, T. II. Klassik, Leipzig, 1955, S. 73.

XVIII в. Вместе с тем это не был протестующий бунтарь типа Прометей или Карла Моора. В конечном счете этот герой был воплощением идеалов той же буржуазной демократии, которые стали знаменем и лозунгом в пору начавшегося крушения феодальной системы, но представленный в более идеализированном и эстетизированном облике.

И здесь определяющей была роль античности. Гете, Шиллер, его друг Кернер, Вильгельм Гумбольдт рисовали свой идеал свободной гармонической личности, опираясь на художественные образцы античного искусства. Античная культурная традиция была очень важна для понимания всего зрелого периода немецкого Просвещения, начиная с Винкельмана и Лессинга (см. гл. VII и VIII). В борьбе за реализм в немецкой литературе, за ее просветительскую действенность и национальное содержание, Лессинг постоянно оперирует примерами из античной культуры.

Существенно также, что Лессинга привлекает и гражданская тема в античности. История Виргинии, прозвучавшая в финале «Эмилли Галотти», имела политический подтекст, напоминая, что в подобных обстоятельствах древние римляне нашли другое решение: восстали и покончили с тиранией. Именно в этом направлении за Лессингом шли многие писатели «Бури и натиска»: античность привлекала их не с эстетической стороны, а примерами гражданской доблести, «искрой Прометей», о которой вспоминал Карл Моор и которая вдохновляла молодого Гете. Это направление в освоении античности можно назвать плутарховским: герои Плутарха были примером и образцом и для Шубарта в «Немецкой хронике», и для Шиллера в «Разбойниках» и «Заговоре Фiesко».

«Плутарховское» направление потенциально несло в себе программу революционного классицизма, не имевшего, однако, твердой почвы для развития в условиях немецкой политической отсталости. В годы Французской революции плутарховская линия найдет отражение в публицистике так называемых немецких якобинцев (Форстер, Зейме, о них см. «История немецкой литературы», т. III).

Обращение к античности в литературе веймарского классицизма носило иной характер. Гете, Шиллер и другие немецкие идеологи этого периода по-разному подходили к наследию древних. Общим было то, что античное искусство рассматривалось ими как воплощение гуманистического идеала, и поэтому складывалось мнение, что именно в древности надо черпать и материал и формы, чтобы приобщить своих соотечественников к царству идеала, помочь им хотя бы в какой-то мере подняться над убожеством и варварством немецкого захолустья.

Этим целям, служили в частности основанный Шиллером журнал «Оры» («*Orgen*», 1795—1798) и издававшийся Гете совместно с художником Н. Мейером журнал «Прошлени» («*Prosläen*», 1798—1800). Разъясняя во вступительной статье к первому номеру название журнала, Гете подчеркивает скромность своих усилий в решении большой и благородной задачи: «Ступень, врата, вход, преддверие, пространство между внутренним и внешним, между священным и повседневным только и могут служить для нас местом, где мы будем обычно пребывать с друзьями» (X, 412). И тут же он призывает мыслителя, ученого, художника перенестись в античную эпоху, «пожить хотя бы в воображении среди народа, для которого совершенство, столь возделенное и для нас, но никогда нами не достигаемое, стало чем-то естественным». Гете восхищался языческим мироощущением древних, поюсторонним характером их философии, «проявлением несокрушимо здорового естества» (т. X, стр. 545).

В статье о Винкельмане Гете раскрывает особую функцию искусства, как она проявилась в древнем мире. Отметив, что высшим продуктом постоянно совершенствующейся природы является прекрасный человек, Гете не может не признать, что природе лишь редко и ненадолго удавалось

воссоздать его во всем совершенстве. Перед поэтом стоит все та же просветительская дилемма — противоречие между частным индивидуумом и человеком вообще. Средством разрешения этого противоречия становится искусство. По мнению Гете, человек может возвысить себя через искусство, запечатлевая в художественном образе то совершенство, на создание которого способна природа в ее высшем дерзании. Произведение искусства, развиваясь из соединения всех духовных сил, «одновременно вбирает в себя все великое, все достойное любви и почитания и, одухотворяя человеческий образ, возносит человека над самим собой, раскрывает круг его жизни и деятельности и обожествляет его для современности, в которой равно заключены и прошедшее и будущее» (т. X, стр. 548). Гете приводит в пример статую Зевса Олимпийского, которая, по преданию, вызвала именно такие чувства у тех, кто ее созерцал. Гете находит слова, полные глубокого смысла: «Бог превратился в человека, чтобы человека возвысить до божества». «Величайшая красота» говорила о высшем совершенстве и этим воодушевляла современников, очищала и поднимала их, возвышала их человеческое достоинство.

Так, опираясь на Винкельмана, Гете развивал мысль о воспитательном значении совершенного образа, воплощения человеческой красоты, воспринимаемой в единстве физического и духовного начала. С этим связана идея гармонии, которая в эстетике веймарского классицизма определяла единство формы и содержания. Гармоничен совершенный человек и вместе с тем гармонична должна быть сама художественная форма, воплощающая его образ. Как известно, Винкельман видел сущность античного искусства в его «благородной простоте и спокойном величии». Такое понимание отвечало идеализированному представлению об античности, которое складывалось у Шиллера и Гете в конце 80-х — начале 90-х годов XVIII в.

Отмечая решающее влияние Винкельмана на эстетику веймарского классицизма, следует, однако, указать на ту грань, которая отделяла великих веймарцев от их учителя. Винкельман, погруженный в изучение искусства древности, слишком прямолинейно и догматично определял задачу современных художников: подражать древним. Гете и Шиллер, озабоченные судьбами современной немецкой литературы, были сами ее творцами. Вслед за Лессингом они хорошо понимали, что подражание само по себе бесплодно.

Следует помнить, что Гете прошел в свое время через гердеровский этап в освоении античности. А Гердер стремился исторически осмыслить культуру древней Греции как отражавшую ранний патриархальный этап в развитии человечества.

В конце 80-х и в 90-х годах Гердер (сначала в «Идеях о философии истории человечества», а позднее — в «Письмах для поощрения гуманности») сближается с веймарским классицизмом, выдвигая греческое искусство как школу гуманности. Но Гердер не покидает при этом исторической почвы и особо подчеркивает момент искания, стремления вперед, становления большого гуманистического искусства. В «Письмах для поощрения гуманности» (письмо 65-е) он пишет: «Греческое искусство значило, почитало и любило человечество в человеке. Чтобы познать его чистую сущность, оно непрестанно стремилось вперед. Оно двигалось многообразными и трудными путями, через острые утесы, глубокие бездны, порою с жестокостью и со многими преувеличениями, пока наконец именно эти преувеличенные усилия, тем упорнее направленные на поиски истины, не привели к вершинам искусства»⁷. Позиция Гердера вносила существенный корректив в теорию подражания, выдвинутую Винкельманом.

⁷ И. Г. Гердер. Избранные сочинения. М.—Л., 1959, стр. 290.

Активный, творческий характер носят восприятие древности и у Гете и Шиллера. Видя в античном искусстве недостижимый идеал, они стремились создать такие образы и такие произведения, которые бы вели их современников в будущее, а не в прошлое. В отличие от французских классицистов XVII—XVIII вв. Гете и Шиллер реже обращаются к сюжетам из античных мифов и античной истории. Шиллер и Гете написали на античные темы ряд стихотворений, Гете создал «Ифигению в Тавриде». Сохранился набросок «Ахиллеяды» Гете. Шиллер мечтал изобразить сцену на Олимпе. Но не эти темы определили главное направление творчества Гете и Шиллера. С каждым годом расширялся тематический диапазон их творчества: весь мир, всю историю, все многообразие человеческой деятельности стремились они охватить своим поэтическим взором. Античное искусство являлось источником вдохновения, но не предметом подражания.

Все эти общие принципы веймарского классицизма формулировались в разное время деятельности двух великих поэтов, а программная статья Гете о Винкельмане опубликована уже после смерти Шиллера. Но это не значит, что веймарский классицизм представлял собой застывшую догму, неизменно действовавшую на протяжении двух десятилетий. Гете и Шиллер ни на один миг не останавливались в своем художественном развитии, и поэтому принципы веймарского классицизма по-разному преломлялись на отдельных этапах этого развития.

На раннем этапе (в 80-е годы) обращение к античности имело более самодовлеющий характер. В полемике против принципов «Бури и натиска» античное искусство выдвигалось как норма и образец. В борьбе против пфюрмерской тематики частного существования особенно резко выступала космополитическая тенденция нового направления. Это период формирования новой эстетики, период исканий и подготовки. И здесь решающий корректив в эстетическую систему веймарского классицизма внесла Великая французская революция. Она круто повернула внимание Гете и Шиллера к окружающему миру и — хотели они этого или не хотели — вовлекла их в главный конфликт современности.

«Письма об эстетическом воспитании» Шиллера были попыткой осмыслить роль искусства (и прекрасного вообще) в свете новейшего исторического опыта. Отвергая революцию как политическую форму переустройства общества, Гете и Шиллер по существу не отвергали антифеодального содержания революции. Не принимая революции, они не могли не ощутить эпохального значения событий во Франции. «Этот великий спор о правах как по содержанию, так и по своим следствиям касается всякого, кто носит имя человека», — писал Шиллер в «Письмах об эстетическом воспитании» (письмо 2-е).

Именно поэтому 90-е годы в творчестве Гете и Шиллера так насыщены творческими поисками и ознаменованы созданием многих замечательных произведений в самых различных жанрах. И вместе с тем это годы, когда острее всего проявляются противоречия в мировоззрении обоих поэтов, в том числе в их эстетических взглядах и творческом методе. В 90-е годы Гете усиленно занимается вопросами морфологии растений и животных. Изучение природы вырабатывает у него стремление объективно оценивать явления действительности. Гете-естествоиспытатель помогает Гете-поэту видеть реальный мир во всей его многокрасочности, оберегает его от увлечения идеалистическими системами. В этом направлении Гете оказывает свое воздействие и на духовное развитие Шиллера.

В эстетике веймарского классицизма происходит сложный процесс, в итоге которого побеждает стремление к познанию и отображению важнейших явлений реальной жизни. Для Шиллера этот процесс связан с преодолением кантианства, или, скорее, метафизически воспринятой эстетики Канта 80-х годов. Стремление к прекрасной форме у Шиллера утрачивает

односторонний характер и приобретает более диалектический смысл. Все более настойчиво утверждается действенная активная воспитательная роль искусства.

Эстетика веймарского классицизма, таким образом, все больше включает в себя принцип высокой идейности, понимаемой как выражение передовых просветительских идей в их наиболее обобщенной форме. Шиллер настойчиво напоминает в прологе к «Валленштейну», что только «великий предмет» (das große Gegenstand) достоин внимания художника. Это не было лишь отказом от частного, эмпирического (говоря словами И. Бехера, «плоского описания»). Здесь проявилось стремление говорить языком больших образов, соответствующих масштабу эпохи Французской революции.

На этом новом этапе развития эстетики веймарского классицизма простое отрицание принципов «Бури и натиска» уступает место сложному процессу их переосмысления. Г. Корф не без основания отмечает, что если деятели «Бури и натиска» резко выступали против рационализма, а на раннем этапе веймарский классицизм (Frühklassik) развивался под знаком борьбы против иррационализма, то теперь — на высшем этапе (Hochklassik) — все ярче и настойчивее обнаруживает стремление к синтезу чувства и разума, к диалектически всестороннему охвату природы и человеческой деятельности⁸. Все это определяет особенности художественного метода, те новые тенденции, которые побеждают в просветительском реализме Гете и Шиллера.

Это особенно заметно, когда мы обращаемся к художественному опыту Шиллера, в творческой эволюции которого все эти процессы протекали более остро. Возвращение к драматургии во второй половине 90-х годов стало возможно именно в процессе преодоления односторонне-рационалистического аспекта восприятия действительности, нашедшего отражение в философской лирике предыдущего этапа. «Великий предмет», о котором Шиллер пишет в прологе к «Валленштейну» перестает быть символом или философской абстракцией, а облекается в плоть и кровь; находя отражение в великолепной галерее драматических образов.

Ведущим при этом остается стремление к большим обобщениям, к созданию образов всемирно-исторического диапазона. По-прежнему сказывается желание перешагнуть за рамки того маленького мирка, каким было любое из немецких государств. Одновременно веймарский классицизм резко противопоставляет идейной узости и мелкотемью консервативной мещанской бытовой драмы Иффланда и Коцебу.

Напряженно работая над планом трилогии «Валленштейн», Шиллер размышляет над тем, как древние греки понимали жанр трагедии и видит главную задачу в том, чтобы найти «поэтическую фабулу». 4 апреля 1797 г. он пишет Гете: «Современный человек напряженно и боязливо бьется над вещами случайными и второстепенными и из-за стремления возможно больше приблизиться к действительности перегружает себя бессодержательным и незначительным и оттого рискует упустить глубоко лежащую петину, в которой, собственно, сосредоточено все поэтическое!»⁹

Узнав о решении Гете возобновить работу над «Фаустом», Шиллер радостно откликается на эту весть и высказывает свои соображения о направлении, в котором, по его мнению, должен разрабатываться сюжет «Фауста». Он напоминает о «требованиях символического значения» о двойственности человеческой природы и тщетном стремлении «соединить

⁸ См. Н. А. Корф. Geist der Goethezeit, T. II. Klassik, Leipzig, 1955, S. 6. Следует отметить, что Корф рассматривает этот процесс имманентно и не связывает его с историческими событиями эпохи.

⁹ «Гете и Шиллер. Переписка», т. I. М.—Л., «Academia», 1937, стр. 251.

в человеке божественное и физическое». «Словом,— пишет он Гете 23 июня 1797 г., требования, предъявляемые к „Фаусту“,— одновременно философские и поэтические»¹⁰.

Для самого Гете первая часть «Фауста» ограничена «малым миром». Вторую часть он «мыслит прежде всего как смелую попытку выйти за пределы этого человеческого микрокосма» в большой мир, который уже не умещается на подмостках обыкновенной сцены.

Элементы синтеза чувства и разума, намечающиеся в эстетике и художественном творчестве Гете и Шиллера, мысль Шиллера о возможности сочетания «наивного» и «сентиментального», тенденция к историзму, проявляющаяся в поздних драмах Шиллера,— все это не только знаменует собой новый этап в развитии веймарского классицизма, но уже в какой-то мере и разрушает его философско-эстетическую основу. Гете, и в особенности Шиллер, постепенно выходят за границы просветительского метода, отдельными гранями своего творчества сближаются с побеждающим в литературе романтизмом и тем самым подготавливают новый, более высокий этап в развитии европейского реализма.

Таким образом, веймарский классицизм не только блистательно завершает историю немецкого Просвещения, как бы подводя итог литературы XVIII в., но и создает почву для дальнейшего художественного развития.

¹⁰ «Гете и Шиллер. Переписка», т. I, стр. 283.

ТВОРЧЕСТВО ШИЛЛЕРА 1788—1805 ГГ.

Новый большой период в жизни и деятельности Фридриха Шиллера насыщен напряженными исканиями, стремлением осмыслить в единстве сложный комплекс философских, общественно-политических и эстетических проблем, которые выдвигала эпоха, ознаменованная событиями Великой французской революции. Оставаясь в основном на просветительских позициях, Шиллер пересматривает свои взгляды в свете нового общественного опыта. Художественное творчество Шиллера, прерванное на ряд лет, в последующие годы отмечено поэтому новыми чертами. Отказавшись от бунтарства ранних лет, Шиллер вместе с тем преодолевает индивидуализм «Бури и натиска»; все ярче и устойчивее в поздних драмах Шиллера утверждается тема народа. Углубляется и усложняется психологическое мастерство драматурга; в последние годы жизни Шиллера в его творчестве намечаются уже темы и проблемы XIX в. и на его художественной манере отражается теория и практика романтизма.

21 июля 1787 г. Шиллер прибыл в Веймар, где встретился с Виландом и Гердером. В это время Шиллер начинает усиленно заниматься историей. В 1788 г. выходит из печати его «История отпадения Соединенных Нидерландов» («Geschichte des Abfalls der vereinigten Niederlande»), а в мае 1789 г. он получает кафедру в Иенском университете. В том же году выходит в свет его «История Тридцатилетней войны» («Geschichte des Dreißigjährigen Krieges»).

. Значительное влияние на формирование этических и эстетических взглядов Шиллера оказывает философия и эстетика «критического» периода деятельности Канта, изучению которых он уделяет особенно много внимания в 1791 г.

26 августа 1792 г. Национальное собрание Французской республики принимает декрет, которым Фридриху Шиллеру предоставляются права французского гражданства. В мотивировочной части декрета было указано, что «люди, которые своими сочинениями и своим мужеством служили делу свободы и подготавливали освобождение народов, не могут считаться чужеземцами в стране, добившейся свободы благодаря просвещению и мужеству»¹.

Приветствуя революцию во Франции на ее первом этапе, Шиллер с конца 1792 г. меняет свое отношение к ней, осуждает якобинцев за революционный террор и порицает немецкого якобинца Г. Форстера за поддержку справедливой войны французского народа.

В годы революции Шиллер усиленно занимается проблемами эстетики, публикует свои важнейшие теоретические работы: «О грации и достоинстве» («Über Anmut und Würde», 1793), «Письма об эстетическом

¹ Цит. по фотокопии, воспроизведенной в кн.: «F. Schiller: Lesebuch für unsere Zeit». Weimar, 1953, S. 24—25.

воспитании человека» («Über die ästhetische Erziehung des Menschen, in einer Reihe von Briefen», 1795), «О наивной и сентиментальной поэзии» («Über naive und sentimentalische Dichtung», 1795—1796). В 1795—1798 гг. под руководством Ф. Шиллера выходит журнал «Оры», а в 1799—1800 гг.— «Альманах муз» («Musenalmanach»). В 1794 г. начинается сотрудничество Шиллера и Гете, которое переходит в тесную дружбу.

Последнее десятилетие жизни Шиллера отмечено бурным расцветом драматургической и поэтической деятельности. В 1797 г. и последующие годы возникли его изумительные баллады, и одна за другой — последние драмы, составившие новый этап в развитии Шиллера как драматурга: трилогия о Валленштейне («Wallenstein», 1799), «Мария Стюарт» («Maria Stuart», 1800), «Орлеанская дева» («Die Jungfrau von Orleans», 1808), «Вильгельм Телль» («Wilhelm Tell», 1804).

Перу Шиллера принадлежит также ряд замечательных переводов («Федра» Расина, «Макбет» Шекспира и др.). Некоторые из них представляют собой творческую переработку оригинала и потому приобрели самостоятельное значение (например перевод «Принцессы Турандот» Гоцци). Смерть застает Шиллера за работой над драмой из русской истории («Дмитрий»). Он умер в Веймаре 9 мая 1805 г.

Интересно, своеобразно проявил себя Шиллер в жанре исторической прозы.

Крупнейшие его работы по истории возникли в годы, непосредственно предшествовавшие Великой французской революции. Взгляды Шиллера на ход истории сформулированы во вступительной лекции на тему: «В чем состоит изучение мировой истории и какова цель этого изучения», прочитанной в Йене в мае 1789 г. Здесь Шиллер развивает общую для большинства просветителей мысль о мировой истории как процессе развития и совершенствования. Для него несомненны огромные успехи человеческой цивилизации. В различном образе жизни и неодинаковом уровне культуры у разных народов Шиллер видит живые примеры, наглядно подтверждающие существование разных стадий в развитии человечества. Обрисовав образ жизни отсталых народов, Шиллер находит здесь черты, характерные для ранних эпох в истории современных народов Европы. «Таковы были и мы сами. Восемнадцать столетий тому назад Цезарь и Тацит нашли нас не в лучшем состоянии» (т. 4, стр. 6)². Яркую характеристику Шиллер дает современной Европе. «Как стремительна смена тьмы и света, анархии и порядка, благосостояния и нищеты, если мы присмотримся к человеку лишь на одной небольшой части земного шара — в Европе. Он свободен на Темзе и обязан этой свободой лишь самому себе. Он недостижим среди своих Альп или непобедим среди своих искусственных каналов и болот. На берегах Вислы он слаб и нищ из-за своих раздоров: по ту сторону Пиренеев он слаб и нищ из-за своего покоя. В Амстердаме человек пользуется благосостоянием и благоденствует, не собирая жатвы. Несчастен и нищ он в долине Эбро — этого неиспользованного рая» (т. 4, стр. 19). Всеобщая история, по мысли Шиллера, должна ответить на вопрос, почему все это произошло. Сравнивая Испанию и Голландию, Шиллер дает понять, что географические и климатические условия не дают такого ответа.

В самой общей форме он указывает на социальные основы происшедших перемен, явно при этом выражая сочувствие новым буржуазным порядкам, установившимся в Голландии и Англии, и отмечая, что человек сам добился их установления. Шиллер отвергает представление об истории

² Здесь и ниже ссылки даются по изд.: Ф. Шиллер. Собрание сочинений в 7 томах. М., 1955—1957.



*Фридрих Шиллер
С портрета А. Граффа (1780)*

как цепи случайностей и стремится постигнуть связь и преемственность событий. «Даже в повседневных явлениях нашей гражданской жизни мы неизбежно остаемся должниками прошлых веков» (т. 4, стр. 21—22). Утверждая действие неких непреложных законов, Шиллер, однако, рассматривает их как законы человеческого духа, т. е. трактует их с идеалистических позиций, и поэтому приходит, например, к выводу, что события, имевшие место в отдаленной древности, могут повторяться в новейшие времена (т. 4, стр. 25).

Преувеличивая успехи цивилизации в XVIII в., допуская даже некоторую идеализацию современных немецких общественных условий, Шиллер вместе с тем призывает к борьбе за дальнейший прогресс. Заключительные строки вступительной лекции проникнуты просветительским пафосом и почти текстуально совпадают с декларацией Дидро и Даламбера о задачах «Энциклопедии»: «Мы должны гореть благородным стремлением приобщить и нашу долю к тому богатому наследию истины, нравственности и свободы, которое мы получили от прошлого, и в приумноженном виде передать последующим поколениям и закрепить наше кратковременное существование связью с той вечной цепью, которая соединяет между собой все человеческие поколения» (т. 4, стр. 28).

Исторический прогресс мыслился Шиллером как процесс медленного постепенного развития. Однако, выбирая материал для исторических исследований, Шиллер нередко обращался к событиям переломного характера, к бурным периодам истории. Примечателен его интерес к освободительной борьбе Нидерландов против испанского владычества, которой он посвятил ряд работ, а также к истории религиозных войн во Франции XVI в.

В абстрактной форме признавая процесс непрерывного развития человеческого общества, Шиллер, однако, не обнаруживает еще исторического подхода в оценке изучаемых им событий и подобно другим просветителям XVIII в. объясняет их столкновением отдельных личностей или групп, находящихся во власти тех или иных идей. Так, «История французских смут» («Geschichte der französischen Unruhen», 1791—1793) — это прежде всего история Гизов, Екатерины Медичи, адмирала Колиньи. «До тех пор, пока протестантами руководил такой человек, — пишет Шиллер о Колиньи, — все попытки совладать с ними были обречены на неудачу» (т. 4, стр. 462). В «Истории Тридцатилетней войны» автор выдвигает на первый план шведского короля Густава Адольфа, Валленштейна и ряд других военных руководителей этой эпохи. Идеализируя Густава Адольфа, изображая его бескорыстным защитником интересов протестантов, Шиллер становится вдохновенным певцом своего любимого героя: «С мечом в одной руке и милостью в другой проносится он теперь по всей Германии, из конца в конец, покоритель, законодатель и судья, проносится в такое короткое время, какое другой употребил бы на обозрение ее во время увеселительной поездки... Нет для него неприступных замков, реки не останавливают его победоносного шествия; часто он побеждает одним звуком своего грозного имени» (т. 5, стр. 194).

Собственно социальные конфликты не привлекали внимания Шиллера-историка. В Нидерландской революции его интересует в первую очередь борьба против иноземного ига, а не те социальные процессы, которые происходят в стране. Плебейские восстания в Нидерландах даже получают отрицательную оценку Шиллера, который в эти годы еще недооценивает историческую роль народных масс.

Изучение истории не давало Шиллеру ответа на вопросы, которые выдвигала перед ним современная действительность. Отсутствие непосредственного политического опыта помешало Шиллеру правильно осмыслить задачи, которые стояли перед Германией. И Шиллер разделяет

тенденцию, общую для большинства немецких идеологов конца XVIII — начала XIX в. — стремление поставить и разрешить коренные вопросы современности в сфере умоарения. Философско-эстетические проблемы на долгие годы оказываются в центре внимания Шиллера.

Его интерес к искусству древней Греции во второй половине 80-х годов сразу приобрел широкий характер, не столько художественный, сколько философский. Как и для Винкельмана, обращение Шиллера к античности было одновременно и бегством от немецкого убожества и формой протеста против него. Характерна одна из ранних статей на эту тему: «Музей антиков в Мангейме» (1785). Статья начинается резкой характеристикой современных социальных порядков. Восхищаясь природой южной Германии, Шиллер тут же — по контрасту — отмечает бедственное положение народа: «Часто поражала меня победа руки человеческой над упорным сопротивлением природы, — но ютящаяся по соседству нищета отравляло мое сладостное восхищение. В цветочных аллеях княжеского сада фигура голодного с впалыми глазами, молящая о подаении... крытая соломой, разваливающаяся хижина напротив надменного дворца... как быстро низвергает все это мою вознесшуюся гордость. Мое изображение завершает картину. Я вижу теперь, как проклятия тысяч людей, подобно прожорливой куче червей, кишат посреди этого высокопарного разложения» (т. 6, стр. 542). После такого вступления Шиллер переходит к описанию памятников античной скульптуры и завершает его высокой оценкой античного гуманизма: «Греки изображали своих богов в виде облагороженных людей и тем приближали своих людей к богам». Созерцание известного мраморного торса наводит его на размышление, что только народ, который верил в истину и красоту, мог выдвинуть из своей среды такого художника. «И вот лежит этот торс — недостижимый, неистребимый — неоспоримое вечное свидетельство о божественной Элладе, вызов брошенный этим народом всем народам земля» (т. 6, стр. 546).

«Письмо датского путешественника» — так эта статья названа по цензурным соображениям — одно из наиболее смелых выступлений Шиллера против современных феодальных порядков. «Как много мишурных ореолов теряет свой блеск!» — восклицает Шиллер, и читатель легко догадывается, кого он имел в виду. Именно мишурному блеску княжеских и герцогских резиденций Шиллер и противопоставлял великую красоту нетленных памятников античности, то единство красоты, истины и добродетели, которое по его мнению, лежит в основе античного искусства.

Антитеза античности и современности позволяет ему заклеить немецкую действительность как не отвечающую идеалу красоты, лишенную моральных устоев и враждебную понятию истины. Но эта концепция Шиллера одновременно отражала процесс пересмотра штюрмерских идей и перехода к идее эстетического воспитания. Характерна фраза из письма Шиллера к Кернеру (20 августа 1788 г.): «Я решил, что в ближайшие два года больше не буду читать никаких современных писателей... Каждый уводит меня от меня самого, а древние доставляют мне истинное наслаждение».

В том же году было написано одно из программных стихотворений Шиллера «Боги Греции» — выражение бесконечной скорби поэта по утраченной юности человечества. Гармония античного мира трагически контрастирует у него с современным миропониманием, в котором царит холодный рассудок и в котором

Бег минут, как маятник, дела,
Лишь закону тяжести послушна,
Обезбожена земля.

Пер. М. Лозинско-

Но и в такой умеренной форме выступление Шиллера вызвало недовольство в консервативных кругах. Примечательно, что Георг Форстер, не разделявший полностью идей, выраженных в «Богех Гредил», выступил в защиту Шиллера после того, как бывший «бурный гений» граф Фридрих Штольберг позволил себе нападки на это стихотворение с позиций ортодоксальной религии³.

Стихотворение «Художники» (1789) еще более полно характеризует эстетические идеи Шиллера. Искусство рассматривается как высшее проявление человеческой культуры, именно искусство, по словам поэта, поднимает человека на самую высокую ступень человеческого. «Совершенство человека, придет лишь тогда, когда научная и нравственная культура снова растворятся в красоте», — писал Шиллер Готфриду Кернеру 9 февраля 1789 г., комментируя стихотворение «Художники» и формулируя одно из основных положений своей философско-эстетической системы. Красота объявляется единственным средством и путем достижения идеала в человеческом обществе, эстетическое воспитание выдвигается как главная задача взамен социальной и политической борьбы за права человека.

С такими взглядами Шиллер вступает в эпоху Великой французской революции.

После «Художников» он в 1789—1794 гг. создает только несколько незначительных альбомных стихотворений. Пафос революции не находит непосредственного отклика в лирике Шиллера, только что расставшегося с бунтарскими идеями «Бури и натиска». Вместе с тем письма Шиллера свидетельствуют о напряженном его интересе к событиям за Рейном. Готфриду Кернеру он предлагает (6 ноября 1792 г.) написать очерк об английской революции XVII в.: «Очень существенно именно в наше время вынести здоровое суждение о революции, и так как оно, безусловно, окажется благоприятным для врагов революции, то истины, которые при этом обязательно должны быть высказаны правительствам, не могут произвести дурного впечатления». Эти формулировки свидетельствуют, что Шиллер критически относится к революции, но и не солидаризируется с ее врагами. Спустя три недели он советует Кернеру читать «Moniteur»: «...тут мы найдем подробности о дебатах в Национальном Конвенте и можем узнать силу и слабость французов» (26 ноября 1792 г.). В декабре 1792 г., узнав о готовящемся суде над Людовиком XVI, Шиллер собирается выступить со статьей в его защиту: «...немецкий писатель, который свободно и красноречиво выскажется по этому спорному вопросу, мог бы, вероятно, оказать некоторое влияние на эти безрассудные головы» (письмо Кернеру 21 декабря 1792 г.). Он считает, что нельзя при этом оставаться бездейственным и равнодушным: «Если бы все свободомыслящие умы молчали, то никогда не было бы сделано и шагу для нашего совершенствования». Так превратно в немецких условиях Шиллер понимал задачу «свободомыслящих умов». Статьи он написать не успел и после казни Людовика XVI очень резко высказался по адресу французских революционеров.

И далеко не случайно, что именно в эти годы Шиллер настойчиво занимается философскими и эстетическими проблемами. Процессы, которые происходят в немецкой идеологии, он считал даже более достойными внимания, чем политические события. «Революция в мире философии потрясла основы, на которых зиждилась эстетика, и разбила вдребезги существовавшую до сих пор эстетическую доктрину», — пишет Шиллер 9 февраля 1793 г., имея в виду прежде всего Канта. Философия Канта, в особенно сти его этика и эстетика, находится в это время в центре его внимания.

³ См. «Немецкие демократы XVIII века». Сборник под ред. В. М. Жирмунского. М., 1956, стр. 219—233.

В разработке своей эстетической системы Шиллер во многом исходит из основных положений кантовской эстетики «критического» периода, изложенной в «Критике способности суждения».

Для Шиллера эстетические проблемы были тесно связаны с этическими. Здесь можно отметить точки соприкосновения немецкого поэта с английскими просветителями — теоретиками искусства. Но моральная концепция Шефтсбери и других английских мыслителей соответствовала национальным общественным условиям Англии XVIII в., эпохи утверждения буржуазного общества. Шиллеру ближе и понятнее Кант, этика которого сформировалась в специфических условиях немецкой политической отсталости.

Шиллер разделяет кантовское неприятие материализма (как он пишет, «грубого материализма в моральных правилах», т. 6, стр. 147). Вместе с тем Шиллер не может согласиться с Кантом в самых существенных моментах его эстетической программы. В статье «О грации и достоинстве» он подчеркивает, споря с Кантом, что природа создала человека разумно-чувственным существом и потому моральный закон не может рассматриваться как неизменно противостоящий чувственной природе и подавляющий ее. «В нравственной философии Канта идея долга выражена с жесткостью, отпугивающей всех граций и способной легко соблазнить слабый ум к поискам морального совершенства на путях мрачного и монашеского аскетизма» (т. 6, стр. 146). Как известно, Маркс и Энгельс оценивали этику Канта как выражение бессилия и придавленности немецких бюргеров⁴. Вот это ощущение придавленности и скованности в этике Канта и вызывает Шиллера на спор. По мнению Шиллера, суровое противопоставление долга чувству унижает человека, как бы уравнивает его с животным, ибо предполагает необходимость подавления чувства. И в этом также прорывается свободолюбивый пафос поэта: он протестует против морали, которая строится на подавлении человеческого чувства.

Его идеал — гармоническая личность, свободно и сознательно утверждающая себя в мире. Он называет ее «прекрасной душой». «Невысоко мое мнение о человеке, раз он так мало может доверять голосу внутреннего побуждения, что вынужден всякий раз сопоставлять его с правилами морали; напротив, он внушает уважение, когда, без опасения оказаться на ложном пути, с известной уверенностью следует своей склонности. Ибо это доказывает, что оба начала в нем возвысились уже до того согласия, которое есть печать современной человеческой природы и называется прекрасной душой» (т. 6, стр. 149). Это одно из выражений просветительского идеала, в эстетическом плане соотношенное с благородными образами античного искусства. Шиллер ссылается на Винкельмана, который с точностью и широтой воспринимал и изобразил «эту высокую красоту, где сочетаются грация и достоинство» (т. 6, стр. 163).

В основных положениях своей эстетики Шиллер следовал за Кантом, однако, будучи не только теоретиком, но и великим художником, он не мог принять полностью формалистических идей Канта, его мысли о несвязности искусства с практическими интересами жизни. Поэтому в эстетических трудах Шиллера противоречиво переплетаются кантовские идеи с идеями Шиллера-художника, стремящегося найти объективные критерии красоты и глубоко ощущавшего действительную роль искусства как средства воспитания высоких моральных принципов.

«Мне кажется, — писал Шиллер Г. Кернеру 21 декабря 1792 г., — я напел объективное понятие прекрасного, которое отчаявался открыть Кант и которое во ipso становится и объективным критерием вкуса». Спустя месяц он излагает свои возражения Канту в трактате «Каспий, или о кра-

⁴ См. К. Маркс и Ф. Энгельс. Немецкая идеология. — Сочинения, т. 3, стр. 182.

соте» (1793). Шиллер здесь пишет, что у Канта «совершенно неправильно понято существо красоты» (т. 6, стр. 71). Ему представляется «странным» утверждение Канта, что всякая красота, подчиненная понятию цели, якобы не есть чистая красота. Шиллер не может согласиться с тем, что какая-нибудь арабеска, лишенная содержания, представляет собой красоту более чистую, чем высшая человеческая красота. Шиллер обнаруживает стремление выйти за пределы этих кантовских концепций, он ищет объективное понятие прекрасного, осмысляя его в единстве формы и содержания, хотя непоследовательно и на идеалистической основе.

Программным теоретическим документом Шиллера в годы Великой французской революции явились «Письма об эстетическом воспитании человека». Шиллер здесь не только не уклоняется от вопросов, поставленных эпохой, но, наоборот, видит свою задачу в том, чтобы дать на них ответ. Он понимает, что его могут упрекнуть в излишнем внимании к проблемам эстетики в момент, «когда гораздо больший интерес представляют события мира морального, и обстоятельства времени так настойчиво призывают философскую пытливость заняться самым совершенным построением истинной политической свободы» (т. 6, стр. 253).

Он сознает, что именно на политической арене «решается теперь великая судьба человечества» и коренным образом меняется представление о субъекте истории. Суд разума заменяет слепое право сильнейшего. Сложность положения состоит в том, что «всякий, кто способен поставить себя в центр целого и свою личность слить с родом, может считать себя заседателем в этом суде разума; в то же время он, будучи человеком и гражданином мира, является и борющейся стороной, в большей или меньшей степени заинтересованной в решении спора» (т. 6, стр. 254).

Шиллер рассматривает себя как заинтересованную сторону, которая не может не участвовать в решении этого спора. Свое обращение к эстетике он мотивирует не особой склонностью, а верностью отстаиваемому им принципу, по которому «для решения на опыте указанной политической проблемы нужно пойти по пути эстетики, ибо путь к свободе ведет только через красоту» (т. 6, стр. 254).

Этот парадоксальный тезис выдвинут в годы, когда французские якобинцы реально, практически решали смелую программу разрушения старого феодального государства. Но Шиллер исходит из метафизических представлений о человеческой природе, о человеческом разуме и моральном долге. Шиллер признает, что современное феодальное государство не соответствует тому политическому идеалу естественного состояния, который возник в уме человека, осознавшего свое высокое назначение. Но каждый отдельный человек, по мнению Шиллера, не является еще носителем высокого гражданского идеала. Замена государства необходимостью государством свободы произойдет, если народ окажется достойным и способным на это, если в самом народе будет обретена цельность характера, та гармония природы и разума, которая только и может явиться залогом подлинной свободы.

В 5-м письме эта мысль сформулирована с предельной ясностью и сопровождается непосредственной оценкой Французской революции: «...человек пробудился от долгой беспечности и самообмана, и упорное большинство голосов требует восстановления своих неотъемлемых прав. Однако он не только требует их. По сю и по ту сторону он восстает, чтобы насильно взять то, в чем, по его мнению, ему несправедливо отказывают» (т. 6, стр. 261)⁵.

⁵ Эти слова дали повод царской цензуре в 1797 г. запретить журнал в России «Оры», в котором были напечатаны «Письма об эстетическом воспитании человека».

Как же относится к этому историческому процессу Шиллер? Сознавая, что здание феодального государства уже поколеблено, что фундамент его оседает и явилась «физическая возможность возвести закон на трон», Шиллер, однако, считает разрушение этого государства преждевременным: «Недостает моральной возможности, и благоприятный миг встречает невосприимчивое поколение». Повторяется та же мысль, которая была уже выражена через образ маркиза Позы («Дон Карлос») и позднее будет еще раз подтверждена в речах Макса Пикколомини («Валленштейн»): век еще не созрел для осуществления высоких гуманистических идеалов.

Шиллер оказывается перед неразрешимым противоречием: в условиях современного варварского государственного строя человеческий характер не может обогородиться, но, пока он не достиг необходимой ступени благородства, он не смеет отжаться на ниспровержение этого государства. «Ради этой цели нужно найти орудие, которого у государства нет, и открыть для этого источники, которые сохранили бы, при всей политической испорченности, свою чистоту и прозрачность» (т. 6, стр. 275). Этим орудием Шиллер считает искусство. Именно в искусстве, в художественном образе и достижимо, по мысли Шиллера, гармоническое соединение конкретного содержания всего многообразия чувственной природы и разумной формы. Однако сам Шиллер абсолютизирует значение формы, изображая ее как безразличную к содержанию, а само искусство рассматривая как незаинтересованное. Имея в виду Канта, он пишет: «...следует вполне согласиться с теми, которые считают прекрасное и расположение духа, проистекающее из прекрасного, совершенно безразличными и бесплодными с точки зрения познания и убеждения». «Красота не преследует никакой отдельной интеллектуальной или моральной цели; она не находит ни единой истины, не помогает выполнению какой-либо обязанности, одним словом — в одинаковой мере не способна создать характер и просветить рассудок» (т. 6, стр. 321).

В следующем (22-м) письме Шиллер еще более определенно говорит о том, что в истинно прекрасном произведении искусства все должно зависеть от формы и ничего — от содержания, ибо «только форма действует на всего человека в целом. Содержание же — лишь на отдельные силы» (т. 6, стр. 325). Шиллер полемизирует с основными положениями эстетики Дидро и Лессинга и с собственными статьями периода «Бури и натиска». Если раньше он рассматривал театр как учреждение нравственное, то теперь считает противоречивым самое понятие поучительного и нравственно улучшающего искусства, ибо он полагает: «ничто в такой степени не противоречит понятию красоты, как стремление сообщить душе определенную тенденцию» (т. 6, стр. 326).

Вместе с тем цель, которую поставил перед собой Шиллер — доказать, что нет иного пути, кроме пути эстетики, для достижения политической свободы — сама по себе знаменовала признание высокой общественной и исторической роли эстетического воспитания. Таким образом, главная философская задача, которую стремился разрешить Шиллер, противоречила принципу незаинтересованного искусства.

Трагедия Шиллера состояла в том, что всем существом своим ощущая пульс новой эпохи, эпохи Великой французской революции, он не мог однако преодолеть гнетущего влияния немецкого убожества. Вот почему просветительская мечта его о свободе выражалась в такой абстрактной форме, лишь отдаленно и опосредованно связанной с общественной практикой. Главный философский и эстетический труд Шиллера завершается иллюзорной попыткой утвердить некое «царство эстетической видимо-

сти) — достойные духа лишь немногих избранных и как бы прообраз идеального общественного порядка, реальный путь осуществления которого неведом Шиллеру. В конечном счете это была та замена плоского убожества высокопарным, о котором писал Ф. Энгельс, осуждая «шпллеровское бегство к кантовскому идеалу» и противопоставляя ему активную натуру Гете и его стихийно-материалистическое мировоззрение⁶. Оценка Энгельса, разумеется, не относится ко всему наследию великого поэта и драматурга. Она охватывает лишь одну из граней его мировоззрения и одно из звеньев его стремительного движения вперед. Ведь это «бегство» было для него не итогом пути, а только этапом, отправным пунктом для новых исканий и открытий.

Содержание «Писем об эстетическом воспитании человека» значительно шире и не сводится к изложению только эстетической теории. В центре внимания Шиллера не столько конкретно-эстетические, сколько морально-философские и общественные проблемы века. По ходу рассуждения Шиллер почти не ссылается на произведения искусства и литературы, не приводит суждений своих предшественников (кроме Канта). Он даже подчеркивает, что он не считает себя опытным в «пользовании школьными формами». В отличие от ряда других работ, Шиллер дает здесь оценки не искусству, а общественным отношениям.

Особый интерес в этом плане представляют 5-е и 6-е письма, в которых характеризуется современная цивилизация. Резкими словами оцениваются так называемые культурные классы — «отвратительное зрелище расслабления и порчи характера». Речь идет прежде всего о дворянской верхушке общества. «Просвещение рассудка, которым не без основания хвалятся высшие сословия, в общем столь мало облагораживают помыслы, что скорее оправдывает развращенность своими учениями» (т. 6, стр. 262). Звучит руссоистское сомнение в том, способствуют ли успехи цивилизации улучшению нравов.

Современным европейцам Шиллер противопоставляет древних греков, которые, по его мнению, объединяли в своем гуманизме, «юность воображения и зрелость разума». Главное зло он видит в разделении труда и в разделении сословий, в результате чего каждый отдельный современный человек не является, в отличие от древнего грека, представителем всего общества. «Вечно прикованный к отдельному малому обломку целого, человек сам становится обломком; слыша вечно однообразный шум колеса, которое он приводит в движение, человек не способен развить гармонию своего существа, и вместо того, чтобы выразить человечность своей природы, он становится лишь отпечатком своего занятия, своей науки» (т. 6, стр. 265—266). Так критика феодального общества перерастает в «Письмах об эстетическом воспитании человека» в осуждение буржуазного образа жизни. Шиллер проникательно обнаруживает такие черты нового, еще не сформировавшегося общественного строя, которые представляют собой оборотную сторону буржуазного прогресса.

«Письма об эстетическом воспитании человека» можно рассматривать как один из выдающихся теоретических документов эпохи. В нем своеобразно отразились и сила и слабость немецкой идеологии конца XVIII в., и почти каждая страница свидетельствует о трагическом уделе поэта — о том, как немецкие общественные условия сковывали его мысль, искажали историческую перспективу и ставили предел его исканиям.

Другой крупной работой Шиллера в области эстетики явилась статья «О наивной и сентиментальной поэзии» (1795). Здесь Шиллер развивает

⁶ Ф. Энгельс. Немецкий социализм в стихах и прозе.— К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 4, стр. 233.

мысль, впервые в общей форме уже намеченную в «Богам Греции», — об отличии современной цивилизации от античной. Шиллер рассматривает вопрос о двух типах искусства: древнего и нового. Он различает их как «наивное» и «сентиментальное». «Поэт либо сам — природа, либо ищет ее. Первое делает поэта наивным, второе — сентиментальным» (т. 6, стр. 408). Для античного художника характерно гармоническое единство; «где вся его природа полностью выражает себя в действительности»; художник там подражает действительному миру. Современному художнику гармония предстает лишь в идее, поэтому он возвышает действительность до идеала или рисует самый идеал. «В древних поэтах нас волнует природа, чувственная правда, живая действительность; новые волнуют нас идеями» (т. 6, стр. 410). По терминологии Шиллера, древние поэты были реалистами, новые являются идеалистами. Характеризуя поэзию нового времени, Шиллер останавливается на трех аспектах изображения: сатирическом, элегическом и идиллическом. Существенно, что наряду с сатирическим изображением действительности, соответствующим просветительской задаче разоблачения неразумных порядков, Шиллер указывает назначение элегического изображения, отражающего и предвещающего романтическое мироощущение. «Элегический поэт ищет природу, но как идею, и столь совершенную, какой она никогда не была, хотя он и оплакивал ее как некогда существовавшее и ныне утраченное» (т. 6, стр. 423).

Статья «О наивной и сентиментальной поэзии» — последняя из крупных работ Шиллера по эстетике — свидетельствует об известном движении Шиллера от Канта к Гете. Гете в связи с этой статьей нашел уместным отметить свое влияние на взгляды Шиллера. По мнению Гете, Шиллер здесь «положил первую основу для всей новой эстетики. Ибо эллиническое и романтическое и какими бы иными синонимами это еще не называлось — все можно свести туда, где впервые шла речь о преобладании реальной и идеальной трактовки»⁷.

Попытка Шиллера наметить не только типы эстетического восприятия, но и этапы развития искусства открывала дорогу историческому пониманию искусства, предвещала романтиков и Гегеля. Недаром большое впечатление статья Шиллера произвела на теоретика немецкого романтизма Фр. Шлегеля. По его словам, она «озарила его новым светом»⁸. Молодой Фр. Шлегель в статье «Об изучении греческой поэзии» непосредственно примыкает к Шиллеру. Развивая далее антитезу античного и современного искусства, Фр. Шлегель формулирует принципы романтической школы. Таким образом, Шиллер дает толчок развитию романтической эстетики, хотя его собственная мысль развивается в ином направлении. Большую роль в этом сыграла его дружба с Гете.

13 июня 1794 г. Шиллер направил письмо «его превосходительству, господину тайному советнику Гете». Это было официальное послание с предложением принять участие в издании журнала «Оры», организованного Шиллером. В проспекте, приложенном к письму, разъяснялось, что журнал «будет заниматься всем, что можно трактовать с точки зрения вкуса и философского духа». «Он будет обращен к светскому обществу для его поучения и образования и к ученому миру для свободного исследования истины и плодотворного обмена идеями»⁹. Более подробно программа журнала изложена в оповещении об его издании, помеченном 10 декабря 1794 г.

⁷ Гете. Влияние новой философии (1820 г.).— Избранные сочинения по эстетоведению. М., Изд-во АН СССР, 1957, стр. 380.

⁸ «Schiller und die Romantiker. Briefe und Dokumente». Herausgegeben und eingeleitet von H. H. Borchardt. Stuttgart, 1948, S. 394.

⁹ «Гете и Шиллер. Переписка», т. I, М.—Л., «Academia», 1937, стр. 2.

В немногих словах здесь передан сложный комплекс шиллеровских идей. Бросается в глаза стремление уклониться от обсуждения политических вопросов, изгнать все то, что отмечено «партийным духом»¹⁰. Но Шиллер отнюдь не призывает к бегству от действительности. Как тонко отмечает Томас Манн, было бы ошибкой назвать эту программу «малодушным эстетизмом». Шиллер озабочен судьбами нации и человечества. Журнал должен действовать во имя будущего. Идеалы его абстрактны и вместе с тем по-просветительски масштабны. «То, к чему стремился Шиллер с красноречием трибуна и вдохновением поэта — торжество универсального, всеобъемлющего, чисто человеческого для целых поколений...»¹¹.

Журнал был призван объединить избранный круг немецкой интеллигенции на основе общих философских и эстетических интересов. Гете принял предложение Шиллера, и деловые отношения вскоре положили начало большой и тесной дружбе двух немецких поэтов, оборванной только смертью Шиллера.

Хотя Шиллер жил в Веймаре с 1787 г., оба поэта долго относились друг к другу недоверчиво и отчужденно. Гете неодобрительно оценивал раннюю драматургию Шиллера, Шиллер несколько настороженно относился к своему старшему современнику (Гете был на 10 лет старше Шиллера), стоявшему на вершине славы. Шиллер признавал превосходство над ним Гете: «Ему дано гораздо больше творческой мощи, нежели мне, притом он гораздо богаче знаниями, у него верное понимание чувств, а кроме всего этого — художественный вкус, очищенный и утонченный знакомством с самыми разнообразными искусствами», — писал он Кернеру 25 февраля 1789 г. Но Шиллер отмечал коренное отличие мировоззрения Гете от его собственного: «Его философии я тоже не приемлю целиком: она слишком много черпает из чувственного мира там, где я черпаю из души. Вообще строй его представленный, но-моему, слишком чувственный и слишком эмпиричный» (письмо Г. Кернеру 1 ноября 1790 г.). Гете, наоборот, неизменно отвергал идеализм Шиллера и считал, что увлечение философией мешало Шиллеру-художнику. Гете тактично, но настойчиво отвлекал Шиллера от абстрактных спекуляций и побуждал его к художественному творчеству, связанному с реальной действительностью. Шиллер в свою очередь энергично воздействовал на Гете, стимулируя его творческую активность и стремясь вызвать у него интерес к большим темам, в частности вдохновляя его на завершение «Фауста».

Гете и Шиллер совместно работали над эниграммами («Ксенциями»), в которых они откликались на явления современной культурной жизни, а также критиковали своих литературных противников.

Полные остроумия «подарки гостям» (такое значение греческого слова «ксении») были преподнесены немецкому читателю в «Альманахе муз на 1797 год» и вызвали большой шум в литературных кругах. В настоящее время трудно установить принадлежность отдельных дистихов Шиллеру или Гете. Они рассматриваются как общий труд двух поэтов, отражая единство исходных эстетических позиций. Но критика уже давно отмечала, что наиболее резкие сатирические выступления принадлежат Шиллеру¹². Полные почтения и уважения дистихи были посвящены Шекспиру, Лессингу, из живых — Виланду. Наиболее резкие были направлены против Николаи, Рамлера, Иффланда. Критика плоского просветительства и убожества мещанского театра сочеталась с полемикой против теоретика романтизма Фр. Шлегеля. Политические темы почти не получили отраже-

¹⁰ Fr. Schiller. Gesammelte Werke, Bd. 7. Aufbau — Verlag, 1955, S. 469.

¹¹ Т. Манн. Слово о Шиллере. — Собрание сочинений в 10 томах, т. 10. М., 1961, стр. 617.

¹² См. Otto Harnack. Schiller. Berlin, 1905, S. 285.

ния в «Ксениях», но характерно, что если авторы их выступают против Фр. Штольберга, штурмера, ставшего католиком, то также встречаются нападки на Форстера и Французскую революцию.

Журнал «Оры», однако, вскоре пришлось закрыть из-за недостатка подписчиков. Для ограниченной филистерской части немецкой интеллигенции эстетическая программа Шиллера была слишком возвышенной, но в то же время она не отвечала на те насущные вопросы дня, которые могли волновать передовых современников Французской революции.

С 1795 г. Шиллер возвращается к художественному творчеству. Шиллер-поэт продолжает развивать идеи, намеченные в его эстетических работах. Большая группа стихотворений 1795—1796 гг. посвящена теме искусства и образу художника («Власть песнопенья», «Пегас в ярме», «Раздел земли», «Дева с чужбины» и др.) Искусство предстает здесь как выражение высокого идеала, почти не связанное с убогой и грешной землей.

Мой взор твоим пленился светлым ликом,
К твоим словам мой слух прикован был.
Прости ж того, кто в думам о великом
Юдоль земную позабыл! —

Пер. Л. Гинзбурга

обращается поэт к Зевсу («Раздел земля»). Жалки попытки земледельца Ганса обуздать крылатого коня Пегаса. Трагичен жребий самого Пегаса, запряженного в одно ярмо с быком. Но как уверенно владеет им божественный певец!

Изображая разлад между жизнью и идеалом, противоречие между искусством и действительностью, Шиллер предвосхищает важнейшую тему романтизма. Но в утверждении высокого призвания поэта, его благородной мысли нашла свое развитие одна из ведущих идей веймарского классицизма.

Вдохновенным выражением философской мысли поэта явилось стихотворение «Идеал и жизнь» (1795). Оно задумано как идиллия в том смысле, какое вкладывает Шиллер в это понятие. В статье «О наивной и сентиментальной поэзии» он писал о ограниченном содержании тех идиллий, в которых изображено некое утраченное естественное состояние: «... они могут нам внушить лишь печальное чувство утраты, но не радость надежды» (т. 6, стр. 441—442).

Просветитель Шиллер устремлен мыслью в будущее. Он убежден, что современному человеку бесконечно важно получить «чувственное доказательство осуществления идеала в чувственном мире». Содержание идиллии, в его понимании, — изображение человека в состоянии гармонии и мира с самим собой и с внешней средой.

В стихотворении «Идеал и жизнь» мысль Шиллера облечена в мифологические образы. Образы эти зыбки, многозначны. Раскрывая трагическое противоречие между художественной природой и духовными порывами человека, поэт вызывает в памяти образ Прозерпины, которая не может вырваться из Аида. Но человек отнюдь не обречен — для него есть выход из тесных пределов сковывающего его чувственного мира:

Если ж духа иссякает сила
И в оковах тщетно бьешься ты,
Вспомни цель, что взор твой поразила
С горних высей красоты.

Пер. В. Левика

Дорога к идеалу озарена светом красоты. Но красота сама не сойдет к человеку, погруженному лишь в пассивное ее созерцание. Возникает образ скульптора — с напряженным усилием, нелегким трудом преодолевает он сопротивление мрамора и только тогда

Стройный, легкий сходит с пьедестала
Образ воплощенной красоты.

Глубоко символичен для Шиллера завершающий стихотворение образ Геракла, прошедшего тяжелый путь на земле, ставшего равным богам на небе.

«Деятельный человек должен проявить свое мужество, всю решимость, чтобы не поддаваться препонам и опасностям, которые встретятся на его пути», — комментировал шиллеровский текст в одной из своих рецензий А. В. Шлегель¹³, восторженно воспринявший стихотворение «Идеал и жизнь». Шлегеля покоряет языковое мастерство поэта, облекающего в образы трудные раздумья о достижимости человеком идеала. Понятно, что деяние, активность человека в таком контексте весьма иллюзорны, ибо в конечном счете связаны с бегством от реальной прозаической действительности.

Поэзия Шиллера в эти годы носит умозрительный характер. В философских стихотворениях Шиллера передко отсутствует конкретный человеческий образ. Реальные приметы чувственного мира почти не проникают в поэтическую ткань. Вся система художественных образов служит для выражения определенной философской концепции. После опубликования «Художников» Шиллер жаловался, что Виланд не считает это произведение стихотворением: «Аллегория, которая не выдерживается и каждый миг либо тернется в новой аллегории, либо даже переходит в философскую истину, беспорядочное перемешивание поэтически верных и буквально верных мест — все это смущает его» (письмо Г. Кернеру 25 февраля 1789 г.). Виланд также ставил в упрек Шиллеру отсутствие легкости в его поэзии. Шиллер соглашается с этим, но вместе с тем стремится обосновать право на умозрительную поэзию.

Для выяснения взглядов Шиллера на поэзию примечательна его рецензия на стихотворения Бюргера (1791). Шиллер решительно осуждает художественный метод Бюргера, для него оказываются неприемлемыми именно те особенности его поэзии, которые связывают Бюргера с эстетикой «Бури и натиска». «Необходимый прием поэзии — идеализация ее предмета, без которой поэт не заслуживает имени поэта», — заявляет Шиллер (т. 6, стр. 615). По его мнению, образы поэзии Бюргера слишком конкретно-чувственны, обыденны. Он напоминает ему о завете Лессинга — «не изображать никаких исключений, никаких узкоиндивидуальных характеров и ситуаций» (т. 6, стр. 617). Он ставит под сомнение целесообразность стремления к простонародности, он требует от поэта, чтобы тот не допускал «близкого участия собственного „я“», не выявлял так резко своей позиции и стремился к гармонии. Шиллер осуждает, наконец, критическую направленность поэзии Бюргера по отношению к окружающей действительности: «... пусть остережется, — пишет Шиллер, — поэт под гнетом страданий воспевать страдания. Если поэт сам — лишь страждущая частица, то чувство его неизбежно должно с высот идеальной всеобщности спуститься до несовершенной индивидуальности» (т. 6, стр. 618). Критическое отношение к поэзии Бюргера логически вытекало из классицистической концепции Шиллера. Шиллер требовал обобщенного образа,

¹³ «Schiller und sein Kreis in der Kritik ihrer Zeit». Herausgegeben von O. Fambach. Berlin, 1957, S. 196.

воплощения масштабных идей. Частное и конкретное ему представлялось мелким и тривиальным.

На протяжении 90-х годов в поэтическом творчестве самого Шиллера происходит, однако, сложный процесс, связанный с поисками наиболее выразительного художественного образа. Важную роль при этом сыграло общение с Гете, которое помогло ему вырваться из узкого круга умозрительной поэзии.

Шиллер обращается к новому для него жанру баллады. Сюжетная поэзия потребовала новых художественных средств. Шиллер как бы вторгается в чувственный мир, изображение которого он недавно считал недостойным внимания лирического поэта. Сюжеты баллад почерпнуты из полупоэтического или исторического прошлого. Шиллеру удается с необычайной яркостью передать характерные черты конкретной обстановки, изображаемых событий.

В балладах своеобразно преломляется мастерство Шиллера-драматурга. Острый конфликт, стремительное развитие действия, живость речи делают каждую балладу маленькой драмой. Гете отмечал поэтическую живопись Шиллера, умение воссоздавать колоритную картину быта, пейзаж. Такого, например, изображение моря в балладе «Кубок». Мастерство реалистической детали блистательно подтверждало огромные возможности замечательного поэта, который долгое время искусственно ограничивал себя областью философской поэзии.

Драматический сюжет баллады нередко воплощал все те же моральные и эстетические идеи, которые Шиллер обсуждал в своих философских статьях. О высокой нравственной роли искусства повествует поэт в балладе «Ивиковы журавли» (1797). Убийцы поэта Ивик сидят в коринфском театре, на сцене которого выступают в трагедийном представлении богини-мстительницы. И когда над театром пролетают журавли, один из преступников невольным восклицанием выдает себя. Ему кажется, что это те самые журавли, которых Ивик призывал в свидетели в смертный час.

Свершилось мщенье Эвменид!
Убийца кроткого поэта
Себя сам выдал самого!

Пер. Н. Заболоцкого

В этом кульминационном моменте баллады запечатлено моральное торжество высокого искусства: разоблачение убийц явилось как бы реальным эпилогом мифологического представления в античном театре.

Переписка между Гете и Шиллером (август — сентябрь 1797 г.) обнаруживает интересный обмен мнений по поводу этой баллады, замысел которой принадлежал Гете. В своих критических замечаниях на первый вариант баллады Гете настаивает на необходимости более полной и ясной мотивировки истории с журавлями. Шиллер соглашается с Гете, что в изложении не должно быть ничего сверхъестественного, и вносит в текст ряд изменений.

В каждом драматическом эпизоде, который становился содержанием баллады Шиллера, представлена высокая этическая коллизия. Идеи верности, чести, самоотверженной дружбы и любви раскрываются в острых ситуациях таких баллад, как «Перчатка», «Порука», «Поликратов перстень», «Геро и Леандр». Но высокий гуманистический лафос нередко уживается с консервативными тенденциями. На некоторых балладах («Хожение на железный завод») лежит отпечаток религиозных идей. Средневековый колорит в балладе «Рыцарь Тогенбург» связан с поэтизацией вассальной верности даме.

Одним из наиболее противоречивых поэтических произведений конца 90-х годов является «Песнь о колоколе» (1799). Поэма звучит славой труду, и колокол, отлитый умелыми руками, становится символом единения людей. Но возвеличивая труд, поэт рисует идеал тихого спокойного существования и с тревогой пишет о временах, когда колокол призывает к восстанию. В этой поэме острее всего проявилась политическая робость поэта, его страх перед насилием. Напомнив стих Шиллера: «горе, если сам народ крушит темницы и цепи разбивает в прах», Т. Манн справедливо замечает: «Здесь трудно удержаться от вопроса: кто же должен разбивать цепи, если народ сам этого не сделает?»¹⁴. Вместе с тем поэт нашел весомые слова и яркие образы, чтобы призвать к деятельному участию в жизни. Поэма завершается патетическими строфами, изображающими поднятие отлитого и освобожденного из формы колокола:



Ф. Шиллер.

Зарисовка карандашом И. Х. Рейнгарта, 1787.

Пусть раздается громче, шире
Первый звон его о мире.

Пер. И. Миримского

В 1796 г. у Шиллера возникает грандиозный замысел исторической трагедии из эпохи Тридцатилетней войны — «Валленштейн». После десятилетнего перерыва, прошедшего с момента завершения «Дон Карлоса», Шиллер возвращался к драматургии, вооруженный новыми эстетическими принципами, обогащенный историческим опытом эпохи Французской революции.

Сюжеты всех поздних драм Шиллера почерпнуты из прошлого. Но историческое их содержание относительно и условно. Трагедия есть поэтическое изображение действия, достойного сострадания, и поэтому «она противоположна (*entgegengesetzt*) историческому содержанию», — писал Шиллер в статье «О трагическом искусстве» (1792). Так как, по его мнению,

¹⁴ Т. Манн. Слово о Шиллере.— Собрание сочинений в десяти томах, т. 10, М., стр. 547.

цель трагедии — поэтическая, то она не только может — она обязана подчинить «историческую истину законам поэтического искусства» (т. 6, стр. 60).

На поздних драмах лежит отпечаток того сложного движения мысли, когда идеалистическая эстетика поэта непрерывно обогащалась его художественными опытом, а кантианские законы морали проверялись грандиозным примером Французской революции. Этика Канта по-прежнему сохраняла свое нормативное значение для Шиллера, и вместе с тем не прекращался процесс ее переосмысления и творческого преодоления.

Шиллер неизменно тяготеет к изображению масштабных событий, напряженных и острых исторических конфликтов. Его привлекает жанр высокой трагедии. Однако самое понимание трагического осложнено и осмысливается в духе Канта, главным образом в индивидуально-этическом плане. В поздних трагедиях Шиллера, за исключением «Вильгельма Телля», параллельно развиваются два конфликта: морально-психологический (обычно между долгом и чувством) и конфликт социально-исторический, то отодвигаемый и затемняемый первым, то выступающий на первый план.

Исключительную роль для творческого развития Шиллера сыграл в эти годы Гете. В апреле 1796 г., сообщая Вильгельму Гумбольдту о начале работы над «Валленштейном», Шиллер писал: «Поразительно, как много реалистического принес мне этот недавно начавшийся год, как много развилось во мне от постоянного общения с Гете и от работы над древними, за которых я смог взяться впервые после „Дон Карлоса“. Нет сомнений, конечно, что этот путь, на который я теперь вступил, приведет меня в области, завоеванные Гете».

Шиллер сознавал, насколько трудно «преображать столь сухое государственное действие в человеческую драму». Масштабность задачи, стоявшей перед Шиллером, — изображение эпохи Тридцатилетней войны, одной из трагичнейших страниц в истории Германии, — заставила его задуматься над формой драматургического воплощения этого сложного материала.

Он уже давно отошел от драматургических принципов «Бури и натиска», но и опыт древних, т. е. опыт древнегреческого театра, не мог быть в чистом виде положен в основу новой драматургии Шиллера. И здесь наряду с влиянием Гете с его реалистическим мироощущением приобретал особое значение художественный опыт Шекспира.

Многозначительно письмо Шиллера к Гете от 7 апреля 1796 г., в котором он делится впечатлением от «Юлия Цезаря» после того, как А. В. Шлегель познакомил его со своим новым переводом: «Я был поражен, с каким необычайным величием Шекспир умеет живописать простой народ», «смело выхватывает несколько фигур, я бы сказал, лишь несколько голосов из массы, чтобы они представляли весь народ, и они действительно представляют весь народ — так удачен его выбор».

Аналогичную задачу Шиллер стремился разрешить в первой части трилогии — «Лагерь Валленштейна». Являясь своеобразным прологом к трагедии, пьеса представляет собой одну подвижную массовую картину, первый план которой занимают солдаты разных полков: драгуны, аркебузиры, кирасиры, уланы — солдаты из Валлонии, из Ломбардии, из Хорватии — многоголосая, разноплеменная, буйная толпа, объединенная стремлением служить удачливому Валленштейну. Горожанин, крестьянин, монах и маркиз дополняют социальную характеристику эпохи. Уже в первой сцене устами крестьянина передана трагедия народа, который несет на себе все тяготы военного времени. Сам Валленштейн не появляется в первой части трилогии. Но имя его постоянно на устах у всех, и та борьба, которая начинается между полководцем и императором, получает уже отражение в солдатских разговорах.

Пьеса завершается солдатским хором, в котором захватывающе передана атмосфера этого смутного и тяжелого времени.

Друзья, на коней! Покидаем ночлег!
В широкое поле ускорим!
Лишь там не унижен еще человек,
Лишь в поле мы кое-что значим.
И нет там заступников ни у кого,
Там каждый стоит за себя самого.
Свободы теперь на земле не найдешь —
Застыли рабы на коленях.
И властвует злоба, коварство и ложь
В трусливых людских поколениях.
И только солдат никому не слуга
Он смерти самой обломает рога!

Пер. Л. Гинзбурга

Бравурный тон этой солдатской песни и суровый призыв «смотреть в лицо смерти» не могут заглушить горькой озлобленности и глухого отчаяния, которые живут в сознании каждого солдата, вырванного из мирной жизни и брошенного в водоворот страшной опустошительной войны. Шиллер-поэт создает в этой песне художественный образ большой обобщающей силы. Это — песня о судьбе народа, и она достойно завершает живописную, насыщенную суровыми страстями первую часть трилогии.

Т. Манн отмечает изумительно глубокую, прихотливую форму пролога, «виртуозно легкие, ирривные сцены, в которых необычайно ярко раскрывается историческая обстановка, словно невзначай вспыхивают огоньки, освещающие эпоху, и где каждое слово характерно, за каждым образом во весь рост встает целое»¹⁵.

Вторая часть трилогии переносит зрителя в другую среду — ближайшего окружения Валленштейна. Вместо солдатских палаток перед нами старинный готический зал в ратуше города Пильзена. Действие теперь разворачивается без участия массы, в узкой сфере военно-феодальной верхушки. В конфликте между Валленштейном и императором принимают участие все военачальники из окружения полководца; большинство их руководствуется лишь эгоистическими интересами, прикидывая в уме, на чьей стороне выгоднее оставаться. Валленштейну приходится считаться с силой традиции. Он понимает, что слава победоносного полководца создала тесные узы между ним и его генералами, но открытое отпадение от императора может оттолкнуть их и превратить из друзей во врагов.

Валленштейн становится на зыбкую почву, успех его дела оказывается в зависимости от поддержки того или иного из его генералов. И когда, изменив ему, от него отходят те, на кого он рассчитывал, Валленштейн оказывается трагически одиноким.

Борьба разворачивается в первую очередь между Октавио Пикколомини и Валленштейном. Октавио первым предает полководца и становится самым энергичным исполнителем заговора, организованного венским двором. К тому же Октавио Пикколомини убежден, что выполняет свой долг перед императором. Он долго и искусно притворяется другом Валленштейна, ладноокровно и уверенно готовя ему гибель. Показательна фигура командира драгунского полка Бутлера. Профессиональный солдат, он выдвинулся под командованием Валленштейна, пройдя путь от рядового до полковника. Валленштейн был уверен в его преданности. Но стоило Пикколомини рассказать Бутлеру, что Валленштейн возражал против дарования ему дворянского звания, как Бутлер предает своего главнокомандующего.

¹⁵ Т. Манн. Слово о Шиллере.— Собрание сочинений, т. 10, стр. 570.

Шиллер указывал, что во второй части трилогии дана экспозиция и завязка, а собственно трагедией является последняя часть, которая первоначально называлась «Отпадение и смерть Валленштейна».

Создание образа Валленштейна явилось сложной задачей для драматурга. Фигура этого полководца XVII в. привлекла внимание Шиллера еще в процессе работы над «Историей Тридцатилетней войны». Следует, однако, отметить, что в своем историческом труде он дает главным образом психологическую характеристику полководца, не ставя серьезные вопросы о характере его политических целей. «Добродетели властелина и героя, ум, справедливость, твердость и мужество с исполинской силой выражены в его натуре; но он был лишен простых человеческих добродетелей, украшающих героя и привлекающих к повелителю сердца. Страх был его волшебным жезлом... Покорность своим велениям он ценил выше храбрости» (т. 5, стр. 337—338). Завершая эту характеристику, Шиллер сетует на скудность документальных материалов, связанных с деятельностью Валленштейна, и тенденциозность исторических свидетельств о нем: «Несчастьем для живого было то, что он восстановил против себя победоносную партию; несчастьем для мертвого — что этот враг пережил его и написал его историю» (т. 5, стр. 339). По мнению Шиллера, в частности, не доказан самый факт измены его императору. Шиллер, однако, не ставит здесь вопроса о том, была ли эта измена католическому венскому двору изменой национальным интересам Германии.

В трилогии дается более сложная характеристика Валленштейна. Очень важно, что рядом с ним поставлена фигура графа Терцки, который все время толкает Валленштейна на разрыв с императором, предлагая не считаться ни с какими соображениями. Когда выясняется, что шведы не доверяют союзу с Валленштейном и требуют материальной гарантии, Терцки, не задумываясь, советует ему:

Ты хоть клочок земли им уступи,
Ведь не свое! Лишь выиграй игру,
А кто заплатит — не твоя забота!

Валленштейн резко ему возражает:

Пусть прочь уйдут!.. Никто сказать не смей,
Что продал я Германию пришельцам,
Что раздробил ее, врагам в угоду,
Себе кусок изрядный оторвав.
Пусть чтут во мне защитника страны...

«Никколомини», д. II, сц. 5. *Пер. Н. Славянского*

В данном случае Валленштейн противостоит авантюристам типа Терцки, думающим только о собственных выгодах, и выступает как защитник национального единства Германии.

Наконец, в самый критический момент, когда представители кирасир являются к Валленштейну, чтобы получить объяснение, почему император объявил его изменником, Валленштейн с большим чувством говорит о страданиях немецкого народа, о том, что факал войны льется уже 15 лет и нет надежды на мир и нет судьи, который положил бы конец раздорам:

Как тут найти исход?
Как узел возрастающий распутать?
Нет! Надо смело разрубить его.
Я чувствую, что призван я судьбою
На подвиг этот, и с пособием вашим
Его вполне надеюсь совершить.

«Смерть Валленштейна», д. II, сц. 15.

Однако кирасиры не склонны верить этим высоким порывам своего полководца, и мотив борьбы за единство страны не приобретает в трагедии главенствующего значения.

Для правильного понимания этого вопроса надо учитывать два обстоятельства. Во-первых, Шиллер справедливо не считал исторического Валленштейна борцом за единство страны, во-вторых, единая Германия в XVII в. ассоциировалась для него с империей Габсбургов, и он больше симпатизировал борьбе отдельных немецких князей за самостоятельность, чем объединительным усилиям императора¹⁶. Наконец, исходя из своей теории трагического, Шиллер, раскрывает не столько исторический, сколько морально-психологический конфликт. В ходе действия на первый план выступают не политические моменты, а личная судьба Валленштейна, не борьба социальных сил и партий, а борьба честолюбий. Автор заставляет нас напряженно следить за каждым шагом Валленштейна, за тем, как раскрываются многообразные стороны его незаурядного характера и как доверчивость и самонадеянность неотвратимо ведут его к гибели. Самоуверенность Валленштейна покоится на его убеждении, что ему одному дано держать в своих руках судьбу войны и мира. И действительно, его противники могут противопоставить ему не силу, не ум, не доблесть, а лишь хитрость и коварство. Когда Валленштейну докладывают, что Октавио Пикколомини отложился от него, Терцци восклицает:

Ты мне не верил.

Как звезды лгали — видишь ты теперь.

Валленштейн убежденно отвечает:

Не лгут нам звезды, но свершилось дело

Тут вопреки звездам. Верна наука;

Но в небеса правдивые внесло

Обман и ложь коварство сердца злого...

Октавио! не подвиг было это,

Не ум твой верх взял над моим: победу

Твоя душа лукавая над честной

Моей душой постыдно одержала.

«Смерть Валленштейна», д. III, сц. 9.

Кольцо заговора замыкается вокруг Валленштейна. Валленштейн убит. Октавио Пикколомини получает княжеский титул. Так обрывается этот напряженный ритм сцен, в которых Шиллер запечатлел суровый дух эпохи и трагедию страны в самом разгаре затянувшейся опустошительной войны.

Но трилогия Шиллера выходит за грани исторической хроники. Автор насыщает ее морально-философскими конфликтами, привнесенными сюда из своего века.

Важное место в трилогии занимают образы дочери Валленштейна, Теклы, и сына Октавио, Макса Пикколомини. Оба они не имеют исторических прототипов. Автор признавался, что только к этим двум героям трилогии он питал личную симпатию. В мире, где царят низкие страсти и корыстные интересы, Макс и Текла пытаются создать свой маленький островок, не защищенный пороками времени. Макс — единственный герой трилогии, который говорит о мире страстно и убежденно. Он верит, что именно Валленштейн установит этот мир, явно переоценивая и возможности и стремления своего военачальника. В накаленную атмосферу Тридцатилетней

¹⁶ См. К. Н. Hahn. Die Bewertung der historischen Rolle Wallensteins durch Schiller.— «Weimarer Beiträge», Sondernummer, 1959, S. 205—207.

войны неожиданно врывается фаустовская тема — тема созидания. Ярко и вдохновенно в монологе Макса звучит просветительская мечта о будущем царстве разума. Макс грезит о том дне, когда вместо походов и сражений

Он может строить, насаждать сады,
За звездами следить, он может смело
Схватиться с мощью яростных стихий,
Течение рек менять, взрывать пороги,
Чтоб новый путь торговле проложить...

«Пикколомини», д. III, сц. 4.

Личность Валленштейна окружена для Макса ореолом лучезарной славы. Он преклоняется перед ним, беззаветно предан ему, верит в его правоту. И когда отец показывает ему тайный императорский указ, которым Валленштейн осужден и объявлен вне закона и командование передается Октавио, Макс не хочет этому верить и отказывается помогать отцу. Он догадывается, что Валленштейн не столько виновен, сколько нежелателен для двора:

Будь проклята политика такая!
Вы ею лишь толкаете его
На новый шаг, какого б он не сделал,
Когда б на нем вины вы не искали.

«Пикколомини», д. V, сц. 3.

Желая знать истину, Макс обращается к Валленштейну, но когда тот сообщает ему о разрыве с императором, сам оказывается перед тяжелым выбором.

Охваченный тревогой и скорбью, он обращается к Текле. В ней одной он находит сочувствие и понимание:

Несчастные свершились дела,
Сплелось преступленье с преступленьем
Звеньями цепи бедственной; но мы,
Безвинные, как очутились в этом
Кругу злодейств? Кому мы изменили?

Макс порывает с Валленштейном, но и не присоединяется к отцу. Он предпринимает во главе кавалерийского отряда отчаянный налет на позиции шведов и, сраженный в момент атаки, погибает под копытами своей конницы.

Подобно маркизу Позе, он уходит из жизни — гражданин грядущих поколений, которому нет места в мире, не созревшем еще для его высоких стремлений. Глашатай гуманистических идей XVIII в., Макс своим поведением и своими речами дает авторскую оценку событиям Тридцатилетней войны. Шиллер судит эту эпоху и ее деятелей, осуждает войну, раскрывает трагедию народа, но в своих суждениях исходит не столько из социально-исторических условий эпохи, сколько из абстрактных просветительских представлений о добре и справедливости, которые и воплощены в характерах Макса и Теклы.

Драма «Мария Стюарт» характеризуется еще более сложным отношением к историческому материалу, чем трилогия о Валленштейне. Мария не идеализирована в драме. Автор не утаивает темных сторон ее биографии. В диалоге Марии и Анны Кеннеди (д. I,) переданы важнейшие подробности преступного поведения Марии в прошлом. Выразительно показаны те внешние силы (католические партии Франции, Испании), на кото-

рые опирается Мария. Однако Шиллер подчеркивает в первую очередь личные связи Марии с определенными кругами в Европе. Характерно, что попытки освободить Марию предпринимаются не столько по мотивам политического характера, сколько вследствие безрассудного увлечения ее красотой.

В драме настойчиво подчеркивается мысль о соперничестве королей. С этим связана одна из самых сильных сцен в трагедии — сцена встречи Елизаветы и Марии (д. III, сц. 4).

Раскрывая поведение Елизаветы, Шиллер не дает ясного представления о тех пределах, которыми ограничена ее власть. По ходу действия не раз делаются ссылки на общественное мнение, на парламент и даже на народ. Когда Мария выражает надежду, что есть державы, готовые подняться против Елизаветы, чтобы помочь Марии, Мортимер указывает на мощные силы, которые стоят за Елизаветой:

Ей целый свет в оружии не страшен,
Пока она в согласии с народом.

Д. I, сц. 6. Пер. В. Лихачева

После покушения на Елизавету народ собирается под окнами дворца, требуя казни Марии. Однако эта ссылка на волю народа не получает серьезного подтверждения по ходу действия. Из финала драмы, собственно, следует, что судьба Марии находится в руках Елизаветы. Она располагала для этого достаточной полнотой власти. Роль самого народа представлена противоречиво. Если граф Кент, ссылаясь на волю народа, требует от Елизаветы утверждения смертного приговора, то граф Шруссбери, наоборот, призывает королеву к милосердию, ибо народ, по его мнению, переменчив и после казни будет сочувствовать Марии, видя в ней не врага религии, а лишь жертву зависти и злобы.

В уста Марии вложена резкая характеристика английского общественного порядка. Когда Берли доказывает Марии справедливость приговора, вынесенного лучшими людьми Англии, свободно выразившими свою волю, Мария произносит монолог, звучащий приговором елизаветинской Англии. В этой критике буржуазного государства Шиллер выходит за пределы просветительского мировоззрения и приближается к романтикам.

К «Марии Стюарт» Шиллера еще нельзя подходить с критерием исторической драмы. Показывая столкновение Елизаветы и Марии, Шиллер в известной мере абстрагирует этот конфликт от реальной исторической почвы. Его интересуют не детали социально-политической обстановки Англии XVI в., сколько судьба одной королевы, оказавшейся во власти другой. Героизируя Марию, драматург отнюдь не защищает те реакционные силы, которые в действительности за ней стояли. Немецкий зритель мог и не разбираться в деталях английской истории, тем более, что в немецких исторических условиях борьба католиков и протестантов (после Лютера) не имела того общественного смысла, какой она имела во времена Елизаветы I в Англии. Драматург остается верен просветительскому пафосу в обличении всякого насилия над человеческой личностью. Вот почему его не интересует история многолетней борьбы Марии за власть. Он отсекает ее и начинает драматическое действие лишь с момента, когда приговор произнесен и судьба Марии решена: теперь она жертва тирании государства.

Концентрируя драматургический конфликт вокруг событий последних дней перед казнью, Шиллер вводит нас в напряженную атмосферу борьбы. Тонко раскрывая индивидуальность каждого ее участника, Шиллер показывает, как причудливо переплетаются и сталкиваются в этой борьбе самые различные чувства и побуждения: честолюбие, оскорбленная гордость,

любовь и ненависть, рыцарское воодушевление и придворное вероломство. Ни в одной драме Шиллер не обнаруживал еще такой глубины психологического анализа. Драматургу удается в значительной мере преодолеть метафизическую прямолинейность в характеристике персонажа, которая была свойственна его раннему творчеству. Сохраняя просветительский пафос, Шиллер обнаруживает понимание сложности и противоречивости человеческой личности, нащупывает диалектику добра и зла и тем самым подымается на новую ступень художественного мастерства.

Необычайно богата гамма чувств, в которой раскрывается трагическая судьба Марии. В стремительной смене сцен героиня предстает перед зрителем как бы разными гранями своего характера, в смене разных настроений. Эта многогранность образа, глубина душевных переживаний героини неизменно привлекают внимание выдающихся актрис мира.

«Орлеанскую деву» Шиллер сам назвал романтической трагедией. Это одно из наиболее замечательных и самых противоречивых произведений великого драматурга.

Приступая к работе над новым сюжетом, взятым из истории Столетней войны между Францией и Англией, Шиллер подчеркивал, что этот сюжет толкнул его на поиски новой художественной формы. В эти годы Шиллер, несмотря на отрицательное отношение к субъективизму немецких романтиков, в частности братьев Шлегелей, несомненно заинтересовался произведениями романтической литературы. В ряде писем 1800 г. он сочувственно упоминает, например, драму Людвиг Тика «Жизнь и смерть святой Генофефы».

После того как Шиллер только что завершил работу над образом Марии, отличающимся тонкостью реалистического психологического анализа, была в известной мере неожиданной та трактовка человеческого характера, которая дана в «Орлеанской деве». Восстановившаяся в полемике с Вольтером исторически прогрессивный характер деятельности Жанны д'Арк, Шиллер, однако, не только придает ей черты фанатично-религиозной девушки (что само по себе соответствует исторической правде), но отчасти и сам вносит в мотивировку ее поведения мистический элемент.

В характере Иоанны драматург подчеркивает черты романтической исключительности. В прологе, находясь в окружении своей семьи, Иоанна обнаруживает мысли и чувства, весьма далекие от тривиальных забот ее отца и сестер. Первый же свой монолог Иоанна произносит в экстазе, как пророчица, вдохновенная свыше, истово верующая в свое высокое священное призвание:

Спаситель жив; грядет, грядет он в силе!..
Могущий враг падет под Орлеаном:
Исполнилось! для жатвы он созрел!..
Своим серпом вооружилась дева...

Пер. В. Жуковского

Отец Иоанны Тибо не разделяет этого религиозно-патриотического энтузиазма и не способен оценить воинственные наклонности дочери:

Да защитит всевышний короля
И Францию! Нам, мирным поселянам,
Меч незнаком; нам бранного коша
Не укротить; мы будем ждать смиренно,
Кого нам даст владыкою победа!

Первое действие переносит нас в ставку французского короля Карла VII. Положение его безнадежно. Английские войска и поддерживающий их герцог Бургундский теснят армию Карла на юг. Осажден город Орлеан.

Королева-мать отказалась от сына и провозгласила королем Генриха VI Английского. Карл чувствует себя бессильным и готов уступить обстоятельствам. Безвольный, неспособный отстаивать достоинство Франции, он при том не лишен благородства: отказывается выдать дю Шателя, хотя это обеспечило бы ему мир с герцогом Бургундским.

И в этот момент появление Иоанны среди войск вызывает коренной перелом в ходе войны. Победы сменяются победами, герцог Бургундский примиряется с Карлом. Иоанна равно успешно действует и мечом и волшебной силой увещевания. Но вот однажды на поле боя происходит роковая для героини встреча с английским военачальником Лионелем. Она в ужасе от того, что полюблила врага. Шиллер создает неожиданный кризис в истории Иоанны — столкновение религиозно-патриотического долга и личного чувства. Этот конфликт самой Иоанной рассматривается как нарушение обета, измена Франции и деве Марии. Дальнейшие события объясняются не объективным фактом измены (ибо никакого ущерба интересам Франции Иоанна не нанесла), а субъективным восприятием Иоанной нарушения обета. Именно потому, что она сама убедила себя в преховности своего чувства, она была не в силах оправдаться, когда явившийся на коронацию отец обвинил ее в «дьявольском искусстве», отвергнув мысль о святости ее побуждений.

Поведение отца Иоанны Гибо недостаточно мотивировано. Зрителю нетрудно разделить сомнения графа Дюнуа:

Безумец, кто жестокому безумцу,
Губящему детей своих, поверит?

Финал трагедии не соответствует историческим фактам. Как известно, Жанна д'Арк при попустительстве французских рыцарей, была захвачена в плен англичанами, предана суду и сожжена на костре. В исторической судьбе Жанны д'Арк была подлинная трагедия: народная героиня, спасительница Франции, предана дворянской верхушкой и осуждена не только английской, но и французской церковью. Шиллер пренебрег этим социальным конфликтом для того, чтобы в центре поставить морально-психологический конфликт и разрешить его патетическим финалом. Находясь в английской тюрьме, Иоанна чудесным образом разрывает скрывающие ее цепи, чтобы поспешить на выручку французскому королю и своей гибелью принести окончательную победу Франции.

Столкновение долга и чувства в известной мере сохраняет кантианский характер. И победа долга означает акт свободы, которая мыслится как торжество разума над чувственным миром, над природой. «Первый закон трагического искусства, — писал Ф. Шиллер в статье «О патетическом» (1793), — изображение страдающей природы. Второй — изображение нравственного сопротивления страданию» (т. 6, стр. 200). В изображении Иоанны главным должен был явиться не ее подвиг, а ее трагическая вина, тем более, что «возжигать в гражданине национальное чувство», как говорится в той же статье, Шиллер не считал главной задачей поэзии, ибо, по его мнению, «она никогда не занимается отдельными делами на службе человека... Она не может ни давать ему совета, ни сражаться рядом с ним, ни вообще исполнять за него какое-либо дело; но она может, воспитав в нем героя, призвать его к подвигам и вооружить мощью для всего, чем надлежит ему быть» (т. 6, стр. 220).

«Орлеанская дева», написанная в период активных творческих исканий поэта, во многом ломала эту канцессию. Если нарушение исторической достоверности в изображении гибели Иоанны, с одной стороны, продиктовано спецификой кантианского конфликта долга и чувства, то, с другой стороны, патетический финал трагедии означал прославление подвига.

Расширялось само понятие героического: оно состояло уже не столько в преодолении героиней чувственной природы, сколько в исторически-значимом подвиге во имя победы родины над иноземными захватчиками.

Эти сдвиги в мировоззрении Шиллера знаменовали собой пересмотр просветительских позиций. Романтическое восприятие средневековья внесло в концепцию драмы иррационалистический момент, мистические мотивировки, таинственное начало, не поддающееся контролю разума, но одновременно позволило преодолеть метафизичность вольтеровского подхода к теме Жанны д'Арк и оденить ее деяния в исторической перспективе.

Так своеобразно проявлялась и сила и слабость романтического мирозерцания. В этом плане показательна 4-я сцена III действия, в которой Иоанна пророчесствует. Иоанна борется за короля и отечество — для средневековой эпохи эти понятия неотделимы одно от другого. Но возвещая грядущую славу французской монархии, она тут же предупреждает:

И род твой будет цвесть, доколь любовь
Он сохранит к себе в душе народа;
Лишь гордостью погибнуть может он;
И в низкой хижине, откуда ныне
Спаситель вышел твой, таится грозно
Для правнуков виновных истребленье.

Упоминание о Французской революции, выраженное в форме пророчества, обнаруживает исторический подход драматурга к изображаемым событиям.

Постановка «Орлеанской девы» (Лейпциг, 1801) явилась триумфом Шиллера. Романтическая трагедия нашла живой отклик в разных слоях общества. Одним она напоминала о героической Франции, народ которой осуществил «справнуков виновных истребленье», другие видели в ней призыв отстаивать немецкие земли от французских войск, уже стоявших на западных рубежах Германии. И хотя средневековый колорит драмы, ее религиозно-экстатические моменты вступали в противоречие с передовыми идеями освободительного движения эпохи, «Орлеанская дева» продолжала и в последующие годы восприниматься как патетический гимн во славу национальной свободы и независимости. В таком истолковании она имела огромный успех и в России, когда М. Н. Ермолова на сцене Малого театра выступила в роли Иоанны, создав один из самых ярких образов в своем репертуаре.

Опыт создания романтической трагедии несомненно обогатил Шиллера, но не сделал его романтиком. Прошедший школу «критического разума» у Канта, Шиллер не мог принять полностью романтического иррационализма. Существенное значение имел при этом опыт немецкого романтического движения, развертывавшегося в эти годы. Признание сентиментальной поэзии сближало Шиллера с романтиками. Но усиление субъективизма в романтическом движении отпугивало Шиллера, который стремился к синтезу «наивного» и «сентиментального». Указывая на эти моменты, немецкий литературовед Г. Г. Борхердт не без основания заключает, что Шиллер, борясь с романтизмом, боролся, по существу, с такими тенденциями, которые были свойственны его собственному идейно-эстетическому развитию и которые он стремился преодолеть через обращение к античности¹⁷.

Поэтому не является случайным переход от «Орлеанской девы» к «Мессинской невесте», которой Шиллер предпослал знаменательную статью

¹⁷ См. «Schiller und die Romantiker. Briefe und Dokumente». Herausgegeben und eingeleitet von H. H. Borchardt, Einleitung, S. 3.

«О применении хора в трагедии» (1803). Теоретические положения этой статьи обычно рассматриваются как обоснование неудачного драматического эксперимента: восстановления на современной ему сцене форм античной трагедии. Но значение статьи шире. Шиллер вновь обращается к античности для решения актуальных, с его точки зрения, задач современного театра. Речь идет о характере и методе сценического воплощения. Шиллер здесь продолжает развивать эстетические принципы, которые он отстаивал и в других работах (например, в отношении поэзии в рецензии на стихотворения Бюргера). «Неверно ходячее мнение, будто публика принижает уровень искусства; это художник принижает уровень публики, и во все времена, когда искусство проходило в упадок, причиной этого были художники», — пишет Шиллер (т. 6, стр. 655—656). На художника возложена серьезная задача — «осчастливить человека, доставить ему высочайшее наслаждение».

В связи с этим драматург вновь ставит вопрос, в какой мере искусство должно быть реальным и идеальным. Идеальное и реальное, по его мнению, не только не исключают друг друга, но в подлинно художественном произведении находятся в единстве. И здесь должны быть устранены обе крайности — как разрыв с действительностью, так и плоское подражание ей. «Произвольно нанизывать фантастические образы — не значит вознестись в область идеала, а подражательно воспроизводить действительность — не значит изображать природу» (т. 6, стр. 658). Первая часть этой формулы направлена против субъективного произвола, характерного для некоторых романтиков венской школы, вторая — против тенденций плоского копирования жизни, проявлявшейся в театре Иффланда и Коцебу. Основной удар Шиллер направляет против этого второго — тривиально-мелочного — подражания действительности. Он исходит из кантовского положения: «Сама природа есть лишь идеал духа, никогда не воспринимаемая чувствами. Она лежит под покровом явлений, но сама никогда не обнаруживается в явлении». Из этого следует, что искусство не может опускаться до воспроизведения явлений; оно должно постичь «дух существа и закрепить его в осязаемой форме» (т. 6, стр. 658).

Представление об естественности, полном правдоподобии представляется Шиллеру пошлым, тем более, что искусство по сути своей является игрой, оно условно, и чтобы оно возвышало слушателя и зрителя, оно смелее должно пользоваться этой условностью, чтобы донести высокое, поэтическое, идеальное содержание. Этим обосновывает Шиллер необходимость восстановления в трагедии хора по образцу древнегреческого театра. Хор, по мнению Шиллера, вносит необходимый элемент обобщения в поэтическое произведение: «Хор покидает узкий круг действия, для того чтобы высказать суждение о прошедшем и грядущем, о далеких временах и народах, обо всем человеческом вообще, чтобы подвести великие итоги жизни и напомнить об уроках мудрости» (т. 6, стр. 662).

Шиллер обосновывает право драматурга на условность, подвергая сомнению принцип полного правдоподобия, разделяемый многими драматургами и режиссерами. В этом плане идеи Шиллера нашли новое применение в театре XX в. и можно, например, установить связь между художественной системой, изложенной в статье «О применении хора в трагедии», и теорией эпического театра Бертольда Брехта.

Хотя названная статья написана как предисловие к трагедии «Мессинская невеста», содержание и значение пьесы уже и меньше теоретической программы, изложенной Шиллером. В статье Шиллер, в частности, заметил, что если ввести хор во французскую трагедию, то он «показал бы всю ее скудность и совершенно уничтожил бы ее; но тот же хор в шекспировской трагедии, несомненно, только обнаружил бы ее подлинное величие» (т. 6, стр. 663). Но этой масштабности шекспировского или древнегречес-

кого спектакля и не хватает «Мессинской невесте». В. Г. Белинский назвал «Мессинскую невесту» «лирической трагедией», отмечая «волны лиризма, разливающегося широким потоком»¹⁸. Этот лиризм, а также идея предопределения, связывают (иным образом, чем «Орлеанскую деву») трагедию Шиллера с литературой романтиков, с будущей «трагедией рока».

В сюжете этой трагедии центральным становится мотив вещего сна, в котором предсказывается, что рождение дочери грозит гибелью ее братьям и всему княжескому роду. Мать не смогла пожертвовать своей дочерью и вопреки воле отца спасла девочку, воспитав ее тайно в монастыре. Но ссора братьев из-за неузнанной ими сестры, в которую они оба влюбились, приводит к трагическому финалу. Дон Цезарь убивает брата дона Мануэля, а потом, узнав правду, закалывается сам.

В критике уже отмечалось, что рок в трагедии Шиллера выступает не как религиозный принцип, а как эстетический прием, «удобно уравнивающий действие и придающий ему характер необходимости»¹⁹. Вместе с тем Шиллер, как бы внося корректив в концепцию судьбы, положенную в основу развития сюжета, подчеркивает трагическую вину, приведшую к катастрофе. Хор, постоянно комментируя ход событий, завершает трагедию многозначительными словами:

Одно я понял и постиг душою:
Пусть жизнь — не высшее из наших благ,
Но худшая из бед людских — вина.

Пер. Н. Вильямса

Глубоко трагичен образ матери. Всю жизнь она стремилась бороться со злом — она спасла дочь, она пыталась примирить сыновей, добиться мира в стране. И если она терпит поражение, то не потому, что ее преследует рок, а потому, что враждебные ей силы оказались непреодолимыми. В осуждении этих враждебных сил — ссоры братьев, вызывавшей всеобщее беспокойство в стране и ослабление государства, — актуальный смысл драмы.

Вершиной поздней драматургии Шиллера явилась драма «Вильгельм Телль». Сохраняя прежнее отрицательное отношение к идее насильственного социального переворота и идеализируя швейцарских патриархальных пастухов, Шиллер, однако, здесь по-своему осмысливает опыт народных движений эпохи Французской революции. Под воздействием этого опыта он вынужден пересмотреть свою прежнюю концепцию драматургического конфликта как конфликта «ваивного» и «сентиментального» сознания или конфликта долга и чувства. Общественный конфликт в новой драме Шиллера уже не осложнен искусственно привнесенными сюда коллизиями, как это имело место в истории Валленштейна.

Драмой «Вильгельм Телль» Шиллер развивает новую тему в европейской литературе первой половины XIX в. — тему национально-освободительного движения, которая займет значительное место в литературе европейского романтизма.

В основу сюжета положено историческое предание о восстании швейцарских пастухов против австрийского яга в начале XIV в. Созданию драмы предшествовала огромная подготовительная работа. Шиллер не только познакомился со всеми доступными историческими источниками, но и внимательно изучил географию страны, нравы и обычаи ее народа. Большую помощь оказал своими рассказами и советами Гете, который неоднократно бывал в Швейцарии и первоначально намеревался сам разработать сюжет о Вильгельме Телле. Мастерство воспроизведения в драме швей-

¹⁸ В. Г. Белинский. Полное собрание сочинений, т. V, М., Изд-во АН СССР, 1954, стр. 90.

¹⁹ Б. М. Эйхенбаум. Трагедия Шиллера в свете его теории трагического. — Сб. «Сквозь литературу». Л., «Academia», 1924, стр. 143.

царского колорита вызвало удивление уже у современников. В самой Швейцарии «Вильгельм Телль» стал популярной национальной драмой, а ее автор приобрел там славу национального поэта.

Многое смущало драматурга в этом сюжете: «...действие чрезвычайно разнородно по месту и времени, так как большей частью здесь говорится о делах государственного порядка..., которые не поддаются изображению на сцене» (письмо Г. Кернеру 9 сентября 1802). Трудности были аналогичны тем, с которыми он столкнулся при создании трилогии о Валленштейне. Но теперь Шиллер разрешил художественную проблему, воспроизведя исторический материал более последовательно и целенаправленно. Высокую поэтическую задачу он видел в том, чтобы «наглядно и убедительно показать на сцене целый народ в определенных местных условиях, целую отдаленную эпоху и, что главное, совершенно местное, почти что индивидуальное явление» (там же).

Первая сцена пьесы является образцовой по мастерству экспозиции. Она открывается тремя песнями — рыбака, пастуха и охотника, народные напевы воссоздают национальный колорит. Приближается буря. Рыбак вытаскивает на берег лодку, пастухи собирают скот. В это время появляется Конрад Баумгартен, крестьянин из Унтервальдена, который, оберегая честь жены, убил австрийского коменданта. Телль, рискуя жизнью, перевозит его во время бури через озеро, спасая от преследователей.

Сцена за сценой раскрывает перед зрителем картину жестокого и безответственного поведения австрийских завоевателей. В народе растет возмущение австрийским гнетом, но не все одинаково реагируют на новые акты жестокости и унижения. Охотник Телль, всю жизнь проведший в горах, так мужественно спасший Баумгартена, вместе с тем не думает об организованном сопротивлении австрийцам:

Терпеть, молчать — весь подвиг ныне в этом.

И когда Штауффахер доказывает ему необходимость коллективных усилий, Телль даже ставит их под сомнение:

Ш т а у ф ф а х е р. Силой лишь, даже слабые могут.

Т е л л ь. Тот, кто силен, всего сильнее один.

Д. 1, сц. 30. Пер. Н. Славятинского

Мысль о сопротивлении Шиллер вкладывает в уста жены Штауффахера, Гертруды. Именно она предлагает собрать честных людей и обдумать, как покончить с ненавистным гнетом. Постепенно идея борьбы против австрийцев овладевает умами.

Сцена на Рютли (д. II, сц. 2) — одна из центральных в драме. На удивленной площадке среди гор встречаются представители трех швейцарских кантонов. Вся эта сцена пронизана мыслью о необходимости единства народа перед лицом национального унижения. Штауффахер обосновывает перед всеми участниками встречи право народа на вооруженное сопротивление жестоким иноземцам. Устами Вальтера Фюрста Шиллер ограничивает цели борьбы изгнанием иноземных пришельцев. Вальтер Фюрст призывает к умеренности и недвусмысленно заявляет о желании сохранить в неприкосновенности сложившиеся веками социальные отношения в стране:

Цель наша — свергнуть ненавистный гнет
И отстоять старинные права,
Завещанные предками. Но мы
Не гонимся разнузданно за новым,
Вы кесарево кесарю отдайте,
И пусть вассал несет свой долг, как прежде.

Так Шиллер, прославляя подвиг швейцарцев в национально-освободительной борьбе, одновременно полемизирует с идеями Французской революции. Нафос народного восстания противоречиво сочетается с филистерским признанием неизбежности существующих феодальных порядков.

Замечательная особенность драмы — изображение человеческих характеров в развитии, в движении, в сложном взаимодействии с окружающей средой. Рост национального сознания фрядов швейцарцев раскрывается на конкретных примерах и ярче всего на истории главного героя — Вильгельма Телля, который далеко не сразу становится активным деятелем освободительного движения.

Вильгельма Телля не было среди тех, кто давал клятву на Рютли. Но когда австрийский наместник заставил его стрелять в яблоко на голове сына — иначе ему и сыну грозила смерть за неуважение к выставленной на площади шляпе, — Вильгельм Телль преодолевает свою прежнюю политическую пассивность и выступает грозным мстителем за себя, за сына и за поруганную родину. Он убивает Геслера. Меткий выстрел Телля становится сигналом к всеобщему восстанию и приводит к изгнанию австрийцев из швейцарских кантонов.

Для Германии, стоявшей накануне национального подъема в освободительной войне против Наполеона, драма Шиллера приобрела особую актуальность. Глубокий смысл имел призыв к единству, звучавший на каждой странице «Вильгельма Телля». Задолго до того, как задача объединения Германии могла быть решена практически, Шиллер ясно высказался о путях этого объединения, решительно отбрасывая идею объединения страны сверху и тем более — объединения при посредстве внешних сил. Шиллер вдохновенно развивает программу демократического единства, объединения страны снизу²⁰. Эта программа получает у Шиллера глубокое обоснование, она является несомненно результатом серьезных раздумий драматурга над историческими процессами его времени.

Рисую в «Вильгельме Телле» союз разных социальных сил швейцарского народа, в том числе и феодального дворянства, Шиллер убедительно раскрывает всем ходом действия, что не дворяне, а именно народ — крестьяне, охотники, рыбаки — становится главной и решающей силой, определяющей ход исторических событий.

При первом обсуждении плана совместных действий Вальтер Фюрст предложил сначала выслушать мнение дворян. На это Вильгельм возразил:

Что нам дворяне? Справимся без них!
Будь мы одни в стране, давно б сумели
И без дворян найти себе защиту.

Но особенно примечательна сцена смерти старого барона Аттинггаузена. Он сокрушается, что уже не может ничем помочь своему народу и нет никого другого, кто взял бы на себя защиту национальных интересов. И когда ему сообщают о союзе, заключенном на Рютли, он не может скрыть удивления:

Как, без поддержки рыцарства крестьянин
Дерзнул подобный подвиг предпринять?
О, если он в свои так верит силы,
Тогда ему мы больше не нужны,
В могилу можем мы сойти спокойно.
Бессмертна жизнь... иные силы впрямь
К величию народы поведут.

Д. IV, сц. 2.

²⁰ См. Н. А. Славягинский. Вступительная статья к V т. Собрания сочинений Шиллера, М., 1946.

Просветительская идея прогресса, пронизывающая все творчество Шиллера, обогащена здесь новым историческим опытом и поэтому выражена с наибольшей социальной четкостью: именно народ представлен как движущая сила прогресса. В этом плане Шиллер делает шаг вперед в сравнении с теми просветителями, которые отдавали первенство разуму, т. е. развитию идей. В изображении колорита народной жизни Шиллер обнаруживает романтические черты. Вместе с тем, говоря о правах народа, Шиллер сохраняет просветительскую аргументацию. В той же сцене Мельхтал, подавая руку дворянину Руденцу, говорит:

Крестьянское рукопожатье стоит
Не меньше слова рыцаря. Притом —
Что вы без нас? Ведь мы — древней дворян.

Изображение народа как активной решающей силы в историческом конфликте является выдающейся художественной заслугой Шиллера. Не отдельная личность, отстаивающая интересы народа (как Карл Моор или маркиз Поза) или вышедшая из народа (как Иоанна), а именно народ сам, представленный многочисленными типами тружеников, рядовых граждан общества, выступает в качестве центрального действующего лица в драме «Вильгельм Телль».

Воспроизводя страницу отдаленного прошлого, Шиллер в этой драме глубоко современен. «...Хотя эти швейцарцы ничем не напоминают пламенных трибунов и якобинцев, хотя время действия — конец тринадцатого века, — пишет Томас Манн, — все же в «Вильгельме Телле» веет ветер французской революции, от которой Шиллер отрекся, но которая дала жизнь идее единства свободы и нации, и потому, вопреки отвращению к «безумию, что страшней любого зверя», осталась родиной его пафоса»²¹.

«Вильгельм Телль» — последняя законченная драма Шиллера — блистательно завершает его творческий путь. Напряженность действия, в развитии которого каждая сцена представляет собой необходимое и логическое звено, многообразие человеческих характеров, воссоздающих в целом судьбу целого народа, богатство поэтического стиля, сочетающего непосредственность народной песни и афористичность шиллеровской рационалистической речи — все это выдвигает драму «Вильгельм Телль» на высокое место в истории немецкой и мировой драматургии.

В последние месяцы своей жизни Шиллер работал над сюжетом из русской истории. Трагедия «Дмитрий», однако, осталась незавершенной, написано только два акта.

Действие начинается с изображения польского сейма в Кракове, на котором выступает Дмитрий, рассказывая историю своей жизни. Дмитрий у Шиллера — трагический герой. Шиллер исключает у него корыстный и честолюбивый умысел, ибо Дмитрий убежден, что он — сын Ивана IV. Он не сомневается в подлинности тех примет и свидетельств, которые подтверждают его царское происхождение. Это обстоятельство становится источником трагедии. Он невольно стал самозванцем и поздно понял, что служит орудием в руках иноземцев. Но и до того он чувствовал трагизм своего положения:

Прости меня, прости, земля родная!
Прости меня и ты, столб пограничный
С наследственным родительским орлом!
Простите, с оружием враждебным
Я в мирный храм насильственно вхожу,
Чтоб возвратить законное по праву;
И достойные отче и имя!

Д. II сд. 2. Пер. Л. Мел

²¹ Т. Манн. Слово о Шиллере. — Собрание сочинений, т. 10, стр. 592.

В трагедии были намечены народные сцены, одна из которых показывает группу вооруженных топорами русских крестьян, поставленных перед трудным выбором в тяжелую годину войны.

Шиллер-драматург прошел сложный путь от «Разбойников» до фрагмента «Дмитрия». Менялись идейное содержание, структура и стиль его драматургии; в поисках наиболее полного и яркого воплощения своих идей Шиллер обращался к разным художественным средствам, но его художественному методу оставались присущи некоторые общие черты, характерные для просветительского реализма XVIII в. Такой существенной чертой является прежде всего сочетание суровой критики конкретных явлений действительности с утверждением абстрактного идеала разума и свободы. Оценка Ф. Энгельсом драмы «Коварство и любовь» как политически тенденциозной драмы и высказывание Маркса о превращении Шиллером героев в простые рупоры духа времени²² характеризуют не только индивидуальный метод Шиллера, но в известной мере указывают и на общие черты реализма XVIII в.

Шиллер неизменно выступает страстным пропагандистом великих идей XVIII в. — свободы, равенства, справедливости. С этим связан пламенный пафос Шиллера, пронизывающий все его творчество и составляющий одну из особенностей его художественного метода.

Отказавшись от бунтарства «Бури и шатиска», перейдя от драмы в прозе к стихотворной драме, Шиллер сохранил в своей драматургической системе героя-рупора (маркиз Поза). Структура его поздних драм приобрела более сложный характер. Преодолевая прямолинейность в обрисовке персонажей, свойственную ранней драматургии (Вурм, Кальб), Шиллер углубляет психологическую характеристику, сочетая, однако, тонкий анализ душевных движений с просветительской тенденцией.

Художественные искания последних лет деятельности Шиллера развиваются в направлении романтизма. Черты схематизма в характеристике героев уступают место более сложному, диалектическому раскрытию человеческого характера. Абстрагированный от национальной почвы, космополитический образ (маркиз Поза, Макс Пикколомини) сменяется национальным характером, тесно связанным с конкретной средой (герои «Вильгельма Телля»). Самое понятие среды раскрывается с такой исторической конкретностью, которая была недоступна большинству просветителей.

Последнее пятилетие творческой жизни Шиллера отмечено сложными процессами в его мировоззрении. Эти процессы получили особенно яркое и тонкое отражение в его лирике. Поэтическое творчество Шиллера последних лет поражает широким диапазоном применяемых художественных средств.

Античная тема по-прежнему привлекает внимание поэта. В эти годы он создает такие поэтические шедевры, как «Геро и Леандр» («Hero und Leander», 1801) и «Торжество победителей» («Siegesfest», 1803).

«Торжество победителей» — величественная попытка охватить поэтической мыслью судьбы двух народов в исторический момент победы греков над Троей:

Суд окончен; спор решился;
Прекратилась борьба;
Все исполнила судьба;
Град великий сокрушился.

Пер. В. Жуковского

²² См. К. Маркс и Ф. Энгельс. Избранные письма. М., 1947, стр. 112.

Корабли победителей отплывают к родным берегам. Но победа была нелегка, и судьба вырвала из рядов сражавшихся многих достойнейших:

Сколько бодрых жизнь поблекла!
Сколько низких рок падят!
Нет великого Патрокла,
Жив презрительный Терсит.

Торжество победы не означает оправдания самой войны, и горе победивших волнует поэта не меньше, чем радость победителей. Глубина изображения античного мира в этой небольшой поэме проявляется в том, что здесь уже нет той идеализированной античности, которая выступала в прежних стихотворениях Шиллера как царство прекрасного идеала, противостоящего неустроенности современной действительности. Взгляд Шиллера становится историчнее. Вместо абстрактного образа античной гармонии перед нами сложный комплекс человеческих судеб, отражающий трагические конфликты отдаленной эпохи.

Но в этом отказе от идеализации античности вместе с тем обнаруживается кризис просветительского оптимизма Шиллера. Явственно проступают черты трагического мироощущения поэта, что сближает Шиллера с романтизмом, несмотря на решительное стремление отмежеваться от нового литературного направления.

Романтическая интонация звучит и в стихотворении «Путешественник» (1803). По-новому раскрывается здесь тема, поставленная в свое время в стихотворении «Идеал и жизнь». Если раньше поэт, всем существом устремленный в царство идеала, был воодушевлен верой в его торжество, то теперь идея разрыва между идеалом и действительностью осмысливается трагически:

И вовеки надо мною
Не сольется, как поднесь,
Небо светлое с землею...
Там не будет вечно здесь.

Пер. В. Жуковского

В лирике последних лет все чаще появляется и национальная тема.

Интересным свидетельством раздумий поэта над судьбой Германии является незавершенный фрагмент «Немецкое величие» («Deutsche Grösse», примерно 1800 г.), предназначенный для праздника в честь нового столетия. Шиллер говорит здесь о национальном достоинстве немцев как просветитель, для которого величие состоит в успехах человеческого разума:

Доблесть немца и величие
Не в неправде ратных дел.
Битвы против заблуждений,
Чванных злобных обольщений;
Мир духовных достижений —
Вот достойный наш удел.

Пер. Н. Славятинского

Национальная программа Шиллера носит здесь подчеркнуто антифеодалный характер. Впервые с такой определенностью поэт говорит о крушении старой Германской империи:

Не в Империи германской,
Не в князьях народа честь.
Рухи древняя держава,
Он величье, гордость, славу
Сможет сам в века пронести.

Смена столетий отмечена и другим стихотворением Шиллера — «Начало нового века» (1801). Все оно пронизано тревогой перед лицом событий, развертывающихся в Европе:

Старый век грозой ознаменован,
И в крови родился новый век.

Пер. В. Курочкина

С горечью поэт пишет о том, что нет на свете такой страны, которая цвела бы вечнозеленым садом свободы.

И на всей земле неизмеримой
Десяти счастливым места нет.

В лирике, как и в драматургии последних лет находит отражение процесс переосмысления идей Просвещения, процесс, развивавшийся в направлении романтизма. Меняется и поэтическая манера Шиллера. Философско-рационалистические жанры отходят на второй план; стихи приобретают большую задушевность; в их ритме звучат песенные интонации. Рушится та стена, которая отделяла Шиллера от фольклорных поэтических традиций. Не случайно в России, в первой половине XIX в. Шиллер-поэт воспринимается в русле романтического движения и наиболее яркую интерпретацию получает в переводах В. А. Жуковского.

Глубокие противоречия, свойственные мировоззрению Шиллера, не могли не сказаться на его литературной судьбе на всем протяжении полтора столетий.

В общественной борьбе, развернувшейся в XIX в., имя Шиллера не стало знаменем для тех или иных борющихся партий. Немецкие буржуазные идеологи, превращавшие Гете в бесстрастного олимпийца, с большим шумом провозглашали Шиллера пророком либерализма. Цитируя слова маркиза Позы о том, что «век еще не созрел», они обосновывали ими политику постепенных реформ.

Именно эта политическая концепция определила направление официальных празднеств в Германии в юбилейный 1859 г. Подобный характер шиллеровского юбилея вызвал резкое отношение к нему со стороны Маркса.

Борьба вокруг наследия Шиллера не прекращалась и в XX в. Передовые деятели страны, начиная с Ф. Меринга, автора биографии Шиллера, предназначенной для немецких рабочих, решительно отстаивали прогрессивную традицию шиллеровского наследия. В этой борьбе вокруг наследия Шиллера, особенно обострившейся в юбилейные 1955 и 1959 гг., выдвигаются самые разные концепции.

Полемизируя с юбилейной речью О. Гротеволь²³, в которой было отмечено актуальное значение творчества великого поэта-просветителя, президент ФРГ Т. Хейс в своей речи²⁴ пытался убедить слушателей не связывать Шиллера с современной политикой и не делать его почетным членом той или иной партии. Но именно в ФРГ предпринимаются все новые и новые попытки подчинить наследие Шиллера целям антикоммунистической пропаганды. Автор одной из книг, вышедшей под броским названием

²³ O. Grotewohl. Wir sind ein Volk.— «Neues Deutschland», 14.IV 1935.

²⁴ Th. Heuss. Würdigungen. Tübingen, 1955, S. 34.

²⁵ A. Raabe. Schiller im Atomzeitalter. Bonn, 1961, S. 239.

«Шиллер в атомный век» А. Раабе²⁵ рассматривает все творчество поэта и драматурга под углом зрения экзистенциалистской философии XX в. Раабе падевательски пишет об юбилейных спектаклях и вечерах, пропагандирующих стихи и драмы Шиллера. По его мнению, надо поднять на щит религиозную мысль Шиллера, чтобы бросить ее на чашу весов в решающей схватке с коммунизмом.

Потоку речей и книг, создающих новые реакционные легенды о Шиллере, выразительно противостояло «Слово о Шиллере», произнесенное Томасом Манном.

Примечательна судьба литературного наследия Шиллера в России. Уже при жизни Шиллера появились переводы его произведений. В первой половине XIX в. завершается перевод всех художественных произведений Шиллера. Среди переводчиков мы встречаем имена крупнейших поэтов и писателей — Г. Р. Державина, В. А. Жуковского, М. Ю. Лермонтова, позднее — А. А. Фета, Ф. И. Тютчева, Л. Н. Мей, М. Л. Михайлова.

Передовая русская мысль высоко оценила благородный пафос великого немецкого поэта. «Да здравствует великий Шиллер, благородный адвокат человечества, яркая звезда спасения, эманципатор общества от кровавых предрассудков предания!» — восклицал В. Г. Белинский (письмо к В. П. Боткину 4 октября 1840 г.²⁶). Во второй статье о сочинениях А. С. Пушкина Белинский назвал Шиллера «поэтом гуманиности», указывая на ненависть поэта к «фанатизму религиозному и национальному, к предрассудкам, к кострам, к бичам, которые разделяют людей»²⁷.

Прогрессивные русские литераторы постоянно подчеркивали живое звучание Шиллера, активную роль его идей и образов в общественной жизни. Вечно молодой пафос великого немецкого поэта и драматурга отзвучал боевым настроением передовых писателей, участников русского освободительного движения.

С волнением вспоминал о Шиллере в «Бытом и думах» А. И. Герцен, считая, что «тот, кто теряет вкус к Шиллеру, тот или стар или педант, очерствел или забыл себя»²⁸.

Н. Г. Чернышевский теоретически осмыслил этот процесс освоения наследия Шиллера в русском обществе и русской критике. Отмечая выдающуюся роль его произведений, великий революционный демократ указывал в рецензии на новое издание Шиллера, что благодаря переводам немецкий поэт стал «участником в умственном развитии нашем»²⁹.

Великая Октябрьская социалистическая революция, открывшая широким массам народа доступ к сокровищам мировой литературы, сделала достоянием народа и наследие великого Шиллера. В годы гражданской войны огромным успехом пользовались ранние драмы Шиллера. Их боевой пафос оказался глубокосозвучным революционному зрителю. Эта популярность Шиллера нашла отражение в ряде классических произведений советской литературы, посвященных первым годам Советской власти (А. Толстой. «Хождение по мукам», К. Федин. «Необыкновенное лето»).

²⁶ В. Г. Белинский. Полное собрание сочинений, т. XI, 1956, стр. 556.

²⁷ В. Г. Белинский. Полное собрание сочинений, т. VII, 1955, стр. 164.

²⁸ А. И. Герцен. Полное собрание сочинений, т. VIII. М., Изд-во АН СССР, 1956, стр. 84.

²⁹ Н. Г. Чернышевский. Полное собрание сочинений, т. IV. М., 1948, стр. 503.

«Нет, Луиза не напрасно терзалась своими муками,— писал К. Федин, рассказывая о спектакле во время гражданской войны,— она была не одинока в своем презрении к насилию, в своей гордости перед лицом властелинов, не одинока даже в бессилии и слезах. Солдат революции, искавший правду жизни повсюду, становясь зрителем, требовал правды и от театра. Он находил частичку этой правды в беззащитной девушке... Уходя на фронт, бойцы кавалерийского отряда заявляли, что такие замечательные произведения, как «Коварство и любовь», еще крепче закалили их волю к победе над буржуями» (гл. 34).

Этот успех Шиллера в годы революционной войны народов России свидетельствовал о неумирающем значении созданных им художественных образов.

ТВОРЧЕСТВО ГЕТЕ ВЕЙМАРСКОГО ПЕРИОДА

7 ноября 1775 г. Гете прибыл в Веймар по приглашению герцога Карла Августа, только что занявшего престол.

Выдающиеся способности и разностороннее образование Гете, ясно выраженное стремление поэта к участию в практической деятельности были достаточным основанием, чтобы возложить на Гете ряд административных обязанностей, тем более, что герцогу было выгодно противопоставить нового человека прежним министрам, с которыми он не ладил.

В июле 1776 г. Гете становится тайным советником и членом правительственного совета. Постепенно в его руки переходит руководство военными, дорожными, финансовыми делами. В 1782 г. Гете по ходатайству герцога получает дворянское звание: фактически он — ближайший советник герцога.

В первые годы своей административной деятельности Гете пишет мало, ограничивается преимущественно набросками и не завершает ни одного из крупных произведений. Почти прекращаются печатные публикации Гете. Например, в 1781—1784 гг. появляются только парадные издания к придворным праздникам в честь герцога и его близких, выходящие малыми тиражами; редко переиздает Гете и прежние произведения. При всей ограниченности веймарских масштабов и средств, государственная деятельность Гете в 70-х и 80-х годах была разносторонней и интенсивной. Она свидетельствовала о поразительной одаренности Гете, с большим рвением занимавшегося судопроизводством, усовершенствованием дорог, лесоводством, развитием горного дела, школьной реформой. В этой многогранной деятельности выразился свойственный Гете дух преобразования. Почти все, что было сделано им на государственном поприще, отмечено идеями просветительских реформ, которые он мужественно пытался провести в жизнь. Но постепенно Гете стал более объективно оценивать жалкие возможности веймарского государства, неразвитость немецкого общества, в котором глохли его попытки. Все определеннее стали вырисовываться перед ним иллюзорность и утопичность его просветительских мечтаний. Тем большее значение приобретают для Гете уже тогда — на исходе 70-х годов — его занятия естественными науками. Гете увлекают минералогия и ботаника, биология и анатомия, физика и геология. Его понимание проблем эстетики, его философские взгляды обогащаются и углубляются под влиянием нового материала, добытого в ходе научных исследований, составившего могучую эмпирическую базу для умозаключений и теоретических обобщений.

В середине 80-х годов Гете все определеннее стал ощущать давление придворной атмосферы, узость интересов и кругозора окружавшей его среды. Нарастало острое недовольство собой, чувство одиночества. Назревший конфликт с веймарским обществом разрешился неожиданным отъез-

дом в Италию. Проведя конец лета 1786 г. в Карлсбаде, Гете в сентябре поспешно под чужим именем покинул Германию.

Совершив путешествие по Италии, Гете поселился в Риме в обществе немецких художников, он не только изучал искусство древности и Возрождения, но и сам занялся живописью. Швейцарский художник Генрих Мейер, поклонник Винкельмана и страстный поборник классицизма, консультировал Гете по вопросам античного искусства и позднее, в Веймаре.

В Италии Гете возвращается к драматическим замыслам «Эгмонта» («Egmont»), «Ифигении в Тавриде» («Iphigenie auf Tauris»), «Торквато Тассо» («Torquato Tasso»), пишет цикл элегий («Elegien. Roma»). Письма и дневники этих лет послужили материалом для позднейшей книги «Путешествие по Италии» («Italiänische Reise», было напечатано в 1816—1817 гг.). В Италии формируются новые эстетические взгляды Гете.

В июне 1788 г. Гете вернулся в Веймар. Его положение заметно изменилось: он отказался от административных обязанностей, но двор вынужден считаться с Гете еще больше, чем раньше, ибо его отсутствие лишило Веймар высокого значения в немецкой культурной жизни. Жизнь карликового герцогства и его двора теперь меньше докучала Гете. К тому же его отношения с веймарским светом расстроились из-за того, что Гете взял к себе в дом молодую девушку из обедневшей мещанской семьи, Христину Вульпиус, работавшую в цветочной мастерской. Она стала верной подругой его жизни.

Преодолев герцогскую опеку, Гете смог больше времени уделять творчеству и научным занятиям. В 90-х годах ему удается обеспечить себе в известной мере независимое положение в немецком обществе.

В 1792 г. в свите веймарского герцога Гете участвовал в поездке к месту военных действий между революционной Францией и войсками феодальной коалиции.

13 июня 1794 г. Ф. Шиллер предложил Гете сотрудничать в журнале «Оры», на что Гете ответил согласием. Следующее письмо Шиллера к Гете от 23 августа 1794 г., содержащее глубокую характеристику мировоззрения и творчества Гете, положило начало замечательной дружбе двух великих поэтов, оборванной только смертью Шиллера.

90-е годы отмечены интенсивной поэтической и научной деятельностью Гете. Гете создает роман «Годы учения Вильгельма Мейстера» («Wilhelm Meisters Lehrjahre», 1796), поэму «Герман и Доротея» («Hermann und Dorothea», 1797).

Существенны сдвиги в мировоззрении Гете в конце 90-х годов XVIII в. В эти годы окончательно складывается замысел «Фауста» и завершается первая часть трагедии, создаются многие замечательные стихотворения, в том числе баллады, написанные в 1797 г. в соревновании с Шиллером.

С 1791 г. Гете руководил основанным в Веймаре придворным театром. Сохраняя известную независимость, Гете вынужден был поддерживать тесную связь с веймарским двором, участвовать в официальных церемониях, проявлять сдержанность в высказываниях, умалчивать о своих разногласиях с герцогом и недовольстве окружающей средой.

Но нередко он все же шел против немецкого общественного мнения, проявляя смелость и прозорливость. Это особенно сказалось в его отношении к Наполеону. Гете резко противостоял националистической кампании периода освободительной войны против Наполеона. Особенно критично ему шовинистическая антифранцузская пропаганда; Гете подчеркивал, что он не может поносить нацию, которой он столь многим обязан. Гете с интересом следил за тем, как Наполеон объединял немецкие земли против воли их государей. Он не скрывал и того, что ему импонировала



Иоганн Вольфганг Гете
С гравюры Грессона по рис. О. Кипренского (1823)



Спящая Христина

Рисунок Гете.

личность Наполеона. В 1809 г. в Эрфурте состоялась встреча Гете с Наполеоном, во время которой они выразили друг другу уважение. Гете не только принял от Наполеона орден Почетного Легиона, но и рассматривал его как самый высший знак почести из всех, какие он получал в своей жизни. И когда империя Наполеона рухнула под ударами русских и немецких армий, Гете отнюдь не разделял энтузиазма немецкого общественного мнения. Он прозорливо понял, что вместе с победой над Наполеоном в Германии восторжествуют старые феодальные силы.

Первое десятилетие XIX в. было для Гете творчески мало плодотворно. Закончив в 1801 г. первую часть «Фауста», Гете несколько лет ее не публикует (напечатана в 1808 г.) и за эти годы завершает лишь одно крупное произведение — семейно-бытовой роман «Избирательное сродство» («Die Wahlverwandschaften», 1809).

Романтическое движение в немецкой литературе конца XVIII — начала XIX в. вызывает настороженное отношение со стороны Гете. Дейтели пенской школы (бр. Шлегель, Л. Тик) относились с большим почтением к великому поэту, были частыми гостями в его доме, но не смогли привлечь его на свою сторону. Эстетические принципы романтизма были неприемлемы для Гете, одного из создателей веймарского классицизма. Не случайно Гете именно в эти годы выступает с программной статьей, посвященной Винкельману («Winckelmann», 1805).

Особенно резко Гете отвергал реакционные тенденции в немецкой романтике, враждебные его гуманизму. Вместе с тем Гете с интересом относится к отдельным формам романтического движения. Он приветствует сборник Арнима и Брентано «Волшебный рог мальчика», ставит

в. руководимом им театре романтические драмы, внимательно следит за деятельностью Байрона. Он разделяет интерес романтиков к культуре народов Востока и не без их влияния приступает в 1813 г. к большому поэтическому циклу «Западно-восточный диван» («West-östlicher Diwan»).

Гете и в новых условиях XIX в. продолжал жадно следить за развитием философских идей, научной и технической мысли, за новыми общественными идеями, в частности теорией утопического социализма.

Значительное место в художественном творчестве последних десятилетий занимают мемуарные работы. Гете работает над автобиографическими книгами «Поэзия и правда. Из моей жизни» («Dichtung und Wahrheit. Aus meinem Leben», 1811—1814), «Путешествие по Италии», публикует свою переписку с Ф. Шиллером (1828).

Веймар благодаря Гете превратился в столицу немецкой культуры, местом паломничества из многих стран мира. Здесь побывали В. Жуковский, О. Кипренский, В. Теккерей, А. Мицкевич, Г. Гейне. Дом Гете был похож на музей — здесь можно было видеть и слепки античных скульптур, и минералогические коллекции, и собрание старинных гравюр. С 1823 г. при Гете безотлучно находился его секретарь и восторженный почитатель — П. Эккерман, который тщательно записывал каждое слово, сказанное великим поэтом.

В последнее десятилетие своей жизни Гете написал роман «Годы странствий Вильгельма Мейстера» («Wilhelm Meisters Wanderjahre», 1821) и в 1831 г. завершил работу над второй частью «Фауста».

Гете умер 23 марта 1832 г. на 83-м году жизни.

За время пребывания в Веймаре (1775—1786, 1788—1832) в мировоззрении и творчестве Гете происходят сложные процессы, которые трудно уложить в жесткие рамки периодизации.

П. Эккерман писал со слов Гете о первых годах его жизни в Веймаре: «Его поэтический талант был в конфликте с теми требованиями реальной жизни, которые он вынужден был выполнять в силу своего положения при дворе и взятым им на себя различным отраслям государственной службы. Поэтому в течение первых десяти лет он не создал ничего поэтически значительного» (10 февраля 1829 г.).

В 1775—1786 гг. происходит медленный процесс переоценки ценностей. Гете стремится осмыслить новое положение, наметить для себя пути в жизни и творчестве. Постепенно намечается дистанция, все более и более отделяющая его от социальных, этических и эстетических идей «Бури и натиска».

В стихотворении «Вечерняя песня охотника» (1775), как бы завершающем довеймарский период, появляется новый для Гете мотив — умиротворения и покоя. Спустя несколько лет этот мотив будет облечен в совершенные формы поэтической миниатюры «Ночная песня странника» (1780).

Вместе с тем мотив успокоения отнюдь не означал поэтизации пассивно созерцательного отношения к жизни. Состояние покоя было несовместимо с идеей разумной деятельности, лежавшей в основе просветительского мирозерцания Гете. «Гете был слишком разносторонен, он был слишком активной натурой, слишком соткан из плоти и крови...» — писал Ф. Энгельс¹.

Большинство стихотворений этих лет носит характер поэтических раздумий. В отдельных случаях это поток ассоциаций, охватывающих боль-

¹ Ф. Энгельс. Немецкий социализм в стихах и прозе.— К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 4, стр. 233.

шой круг явлений («Зимняя поездка на Гарц», 1777), или же фрагменты, как бы фиксирующие одну важную для поэта мысль, например известное четверостишие:

Все даруют боги, бесконечные,
Своим любимцам сполна;
Все восторги бесконечные,
Все страдания бесконечные, сполна.

Пер. М. Лозинского

Метрика стихов этих лет преемственно связана с предшествовавшим этапом развития лирики Гете. Но тем же свободным ритмам Гете придает теперь большую уравновешенность. Экстатический порыв «Песня странника в буре» уступает место философски умпированному раздумью над смыслом человеческого существования («Границы человечества», 1779²). Размышление о пределах человеческого сознания, человеческих устремлений звучит уже как отказ от безграничных дерзаний Прометея.

Непосредственно к образу Прометея Гете возвращается в стихотворении «Ильменау» (1783), когда он вспоминает весь пройденный путь. Ему кажется теперь, что пламя, разожженное им в молодости, не было чистым пламенем с алтаря Прометея. Он даже называет «неумными» свои прежние песни в честь мужества и свободы.

Но вместе с тем Гете не порывает с идеей прогресса. Мысль о человеке как творце особенно ярко подчеркнута в стихотворении «Божественное» (1783): «Только человеку дано постигнуть невозможное...» По-прежнему Гете отличает масштабность мысли, стремление охватить все многообразие мира в единстве.

Правда, сама идея прогресса теперь переосмысливается Гете. Отказываясь от бунтарства «Бури и натиска», Гете утверждает мирный путь постепенного совершенствования человеческой личности. Преобладающей становится идея воспитания, и себя поэт мыслит активным участником осуществления проветительской воспитательной программы.

Односторонним представляется ему теперь и субъективно-сентиментальный аспект восприятия действительности, проявлявшийся в литературе «Бури и натиска». В творчестве Гете все больше обнаруживается стремление к объективизации поэтического образа. Если в центре многих ранних стихотворений Гете было переживание, эмоциональный порыв, то теперь чаще проявляется склонность к лиро-эпическим жанрам. Гете создает замечательные баллады: «Лесной царь» (1782), «Певец» (1782) и др. Содержание баллады «Певец» глубоко связано с личной судьбой поэта в веймарском обществе. Но образ певца отделен от авторского «я», повествование разворачивается в эпически-спокойной манере; умно и тонко говорит великий поэт в своем праве на независимость: певец отвергает золотую цепь, королевский дар, за спетую им песню, он свободен, как птица.

Тема искусства и образ художника находят выражение не только в лирике и драматических фрагментах, но и в повествовательной прозе Гете. Еще в 1777 г. возник замысел большого романа: «Театральное призвание Вильгельма Мейстера» («Wilhelm Meisters Theatralische Sendung», 1777—1785; иногда называется «Urmeister»; роман остался незаконченным, и рукопись его была обнаружена в 1910 г. в одном семейном архиве г. Цюриха).

Сюжет и основные действующие лица предваряют содержание «Годов учения Вильгельма Мейстера», что дает основание рассматривать это произведение как «Прамейстер». Но в «Театральном призвании» наличест-

вует самостоятельный замысел о становлении немецкого национального театра. Главным героем романа является театральный деятель и актер незаурядного дарования. Гете назвал его Вильгельмом: в этом отразилось увлечение Вильгельмом Шекспиром и более глубокая мысль автора: в финале романа Вильгельм Мейстер должен был предстать перед читателем как немецкий Шекспир.

В романе намечена широкая картина театральной жизни Германии XVIII в. Колоритно изображены бродячие труппы и энергичная руководительница одной из них — мадам Ретти, прообразом которой явилась Каролина Нейбер. Другие актеры — Зерло и Аврелия — знаменуют более высокий этап немецкой театральной культуры (по-видимому, в образе Зерло отражены некоторые черты деятельности великого немецкого актера Шредера). Споры о судьбах театра, о характере актерской игры, о миссии актера и его месте в обществе составляют содержание романа, а искания Вильгельма связаны с историей театральных усилий Лессинга и самого Гете.

Образ Вильгельма Мейстера в «Театральном призвании» занимает особое место среди произведений Гете, посвященных теме искусства («Прометей», «Земная жизнь художника», позднее «Торквато Тассо»). Он представлен в реальной обстановке Германии XVIII в. Гете не идеализирует ни этой обстановки, ни самого героя и вместе с тем изображает его как активного деятеля, поставившего перед собой общественные просветительские цели². Это один из наиболее реалистических положительных героев Гете.

Решительное осуждение дворянской и бюргерской среды, реалистическое изображение быта и нравов, живой интерес к народу, стремление показать жизнь в ее будничном облике — все это связывает роман с художественной традицией «Бури и натиска», с которой великий поэт еще не порывает в первые годы пребывания в Веймаре.

Но, по-видимому, Гете вскоре перестала удовлетворять та манера, в которой были написаны законченные части, — он отказался от реалистической бытописи «Бури и натиска», а поиски нового направления в прозе пока не привели к осязаемым результатам. В известной мере можно согласиться с немецким литературоведом-марксистом Паулем Рилла: «Именно потому, что это был реалистический роман, работа над „Театральным призванием“ не могла не остановиться»³. Гете вернулся к своему герою позднее, на новом этапе и дал новое направление сюжету.

Незавершенность многих произведений, возникших в Веймаре, а частично даже начатых до переезда сюда, свидетельствовала об известном творческом кризисе. Поездка в Италию вывела великого поэта из состояния длительной депрессии, помогла обрести свое поэтическое «я». Итальянский дневник Гете (позже он стал основой книги «Путешествие по Италии») дает представление о том, как необходимо было ему это бегство из Веймара, как свалась его душа на свободу.

«Я живу здесь в такой ясности, в таком покое, каких я уже давно не чувствовал. Мое стремление видеть и изучать вещи такими, каковы они на самом деле, отказ от каких-либо претензий возвращаются ко мне постепенно с чувством тихого и глубокого счастья. Каждый день я вижу что-нибудь новое и значительное, каждый день свежие, большие, удивительные впечатления и все это в целом — о чем давно мечталось и думалось и что никогда не достижимо силой одного воображения», — так начинает Гете одну из записей в дневнике. Отъезд в Италию — возвращение к

² См. Е. И. Волгина. Роман Гете о возрождении прогрессивной немецкой литературы и театра. — «Ученые записки ЛГУ им. А. И. Герцена», т. 158, 1958, стр. 162.

³ P. Rilla. Essays. Berlin, 1955, S. 131.

мечтам юности, к большим темам и замыслам. А так как творческие замыслы Гете в Италии уже были далеки от идей и образов, волновавших его в начале 70-х годов, накануне кризиса, то ясно, что поездка в Италию — не возвращение к прошлому, а возрождение творческого восприятия жизни, которое росло у Гете, но в Веймаре не находило условий для свободного проявления.

Итальянский дневник, замечательный по тончайшему словесному мастерству, свидетельствует о том, что поэта увлекали отнюдь не только священные камни римской древности и памятники итальянского Ренессанса. Не с меньшим любопытством следит поэт и за жизнью итальянского народа. Гете создает яркие описания городов — деловитой буржуазной Вероны, мрачноватой и великолепной Венеции, многоликого Рима. От внимания поэта, умудренного политическим опытом, не укрылись трагические противоречия итальянской жизни. В итальянском дневнике черазрывно слиты поэт, природа страны и ее художественные сокровища, которыми Гете не устает наслаждаться. Гете умел передавать словом то, что изображено резцом и кистью. Это качество превращает «Путешествие по Италии» в замечательную творческую мастерскую, в которой совершенствуется талант художника. «Напротив нас в Палаццо Ронданини есть маска Медузы: ее величественное и прекрасное лицо, изваянное в естественную величину, несказанно точно выражает пугающее ощущение смерти. У меня уже есть хороший гипсовый слепок, но волшебство мрамора непередаваемо. Исчезла благородная полупрозрачность желтоватого, выпадающего в цвет плоти, камня...» — так Гете-поэт восполняет то, чего не в силах была схватить гипсовая копия.

В Италии оформляется новая эстетическая программа Гете — то понимание искусства, которое стало одной из основ веймарского классицизма. Эстетическая система Гете была сложной, но весьма подвижной и емкой. Эстетику Гете меньше всего можно назвать нормативной. Она была почти не связана с традицией европейского классицизма XVII—XVIII вв. в его французском варианте. Гете не предписывал ни себе, ни другим строгих правил, как это делал Буало, и не замыкался в узком кругу немногих художественных авторитетов. Его художественная практика была многогранной, он выступал в разных жанрах, и многие его произведения лишь косвенно и опосредованно были связаны с эстетикой веймарского классицизма.

Как теоретик Гете опирался на Винкельмана, считал его своим учителем, но определяющим для него был дух Винкельмана, его трепетно-вдохновенное отношение к искусству античности, его стремление постигнуть величие памятников древности, а не отдельные положения или, тем более, догмы «президента древностей».

«Языческое мироощущение светится во всех поступках и работах Винкельмана», — отмечает Гете в статье 1805 г., и в этом плане ярче всего проявляется связь двух мыслителей. Винкельман помог Гете постигнуть жизнеутверждающий характер античного мировоззрения. В отличие от Шиллера, Гете интересуют не формы красоты, а самая почва, на которой возникает замечательная гармония античного искусства, возвышающего и воспевающего человека. Гете восхищается, что «в минуты высокого наслаждения равно как и глубочайшего самопожертвования, более того, в минуты гибели, мы одинаково видим в древних проявление несокрушимо здорового естества» (X, 545⁴). И тут же он отмечает, что деятельность героев древности была обращена к современности.

⁴ Ссылки даются по изд.: И. В. Гете. Собрание сочинений в 13 томах. М., 1932—1949. В скобках указываются том и страница.

Собственно античная тема не занимает центрального места в творчестве Гете. Величие Гете-классика ярче всего раскрывается в жизненном полнокровии «Элегий» (1788), написанных после возвращения из Италии и сохранивших всю свежесть и непосредственность римских впечатлений.

Не форма стиха и даже не античные образы, рассыпанные в тексте «Элегий», составляют основу гетевского классицизма. Гете удается передать в живых ярких образах языческое мироощущение как реально-прежитое, как воплощение собственного восприятия мира.

«Элегии», или, как принято их называть, «Римские элегии», — цельное произведение, хотя каждое стихотворение цикла обладает самостоятельной ценностью, живет своей жизнью. Содержание их многогранно и не может быть сведено к одной теме. Увлечение совершенной античной красотой, образ «вечного города» с его историей, его культурой, его героями и мифами, и искренняя земная любовь поэта к простой девушке из народа — все это дано как бы единым дыханием. Гете находит для себя новый мир, бесконечно богатый и разнообразный, и противопоставляет его немецкому убожеству. О веймарском обществе Гете пишет в таких тонах презрения, которые еще не звучали в его творчестве:

Чтите, кого вам угодно, а я в надежном укрытье,
Дамы и вы, господа, высшего общества двст,
Спрашивайте о родне, о двоюродных дяде и тете,
Связанный ваш разговор скучной смените игрой.
С вами также прощусь я, большого и малого круга
Люди, чья тупость меня часто втопила в тоску.
Политиканы бесцельные, вторьте все тем же суждениям,
Что по Европе за мной в ярой погоде прошали...
Нынче ж не скоро меня разыщут в приюте, который
Дал мне в державе своей князь-покровитель Эрот.

Пер. И. Вольпиной

Изображая «державу Эрота» — свое счастье с возлюбленной, Гете создал несколько элегий, в которых обрисован образ любимой, пренебрегающей ради него пересудами и толками своей среды. Ее оправдание — в счастье того, кого она выбрала. Простота, непосредственность, глубокая душевная чистота характеризуют героиню «Римских элегий».

Многообразна в «Элегиях» тема Рима. Это и протонародный Рим XVIII в. с его говорливым, жизнерадостным людом, с его грязными, но веселыми улочками и кабачками, который так полюбился Гете. Сквозь облик этого Рима подчас проступают черты веймарской жизни. Возникающий веймарский классицизм раскрывает здесь одну из своих характерных сторон — изображение современности классическими художественными средствами, как бы озаренными светом античной поэзии. В этом проявляется своеобразие просветительского реализма Гете на новом этапе. Это вместе с тем и «вечный город», полный торжественной и волнующей памяти о прошлом, остро напоминающей Гете о ходе истории, о поступи времени; как величавы тени прошлого в Риме рядом с крикливой нынешней жизнью!

Любовь и искусство, противопоставленные в «Римских элегиях» веймарскому бомонду и немецкому убожеству, были, конечно, вызовом, декларацией нравственного освобождения от оков немецкой действительности. Конфликт с веймарским обществом, отраженный в «Римских элегиях», обостряется и тем, что Гете открыто пренебрегает его моралью, хотя и понимает то тяжелое положение, на которое обрекла себя его подруга.

«Римские элегии» — одно из наиболее значительных достижений мировой поэзии. В. Белинский тонко ощутил жизнестворное веяние материалистического мироощущения великого мыслителя, с такой непосредственностью проявившееся в реалистическом полнокровии и вызывающей смелости «Элегий»⁵.

Но шафос ухода в мир красоты, звучащий в «Римских элегиях», отразил и другую сторону сложного развития Гете, его побег от действительности, и ненавистной, и презренной, но настолько прочной в своей законченности, что бороться против нее, призывать к борьбе с нею Гете не считал возможным и нужным. Он чувствовал себя стоящим над нею, а по существу, уходил от прямого столкновения, уступал. Его «приют Эротта» действительно становился убежищем от тревожащей повседневной жизни.

В конце 80-х годов Гете завершил «Эгмонта», «Ифигению в Тавриде», «Торквато Тассо»; последние две трагедии знаменуют поиски нового героя и обнаруживают новую манеру Гете, связанную с эстетикой веймарского классицизма.

Трагедия «Эгмонт», завершенная в Риме в августе 1787 г., была начата во Франкфурте, незадолго до переезда в Веймар. Трудно установить, какие части трагедии были написаны в 1775 г., но явственны многие черты, сближающие «Эгмонта» с драматургией периода «Бури и натиска». Как и «Гец фон Берлихинген», «Эгмонт» написан прозой. В шекспировской традиции воссоздан широкий исторический фон, раскрыты сложные и противоречивые судьбы героев в конкретных социальных условиях. Но в драме нет героя-бунтаря, подобного Гецу или Прометею. В центре трагедии — образ известного полководца и политического деятеля, графа Эгмонта, казненного испанцами за близость к освободительному движению во Фландрии.

В рецензии на драму Гете Фридрих Шиллер дает точную характеристику этого образа: «Исторический Эгмонт — отнюдь не великий характер; таким не является он и в трагедии. Здесь это благородный, жизнерадостный, открытый человек, всем друг, полный легкомысленной самоуверенности и доверия к другим, свободный и смелый духом, словно ему принадлежит весь мир...»⁶ Исторический граф Эгмонт погиб на эшафоте уже пожилым человеком, отцом многочисленного семейства. Гете изображает его молодым, очень живым и общительным. Характер Эгмонта раскрывается в трагедии многообразно. Задолго до появления на сцене, образ его возникает в речах действующих лиц: в кругах испанской знати и его поборников о нем говорят с опаской, в народе — с надеждой. Возлюбленная героя, молодая горожанка Клерхен восхищается его героизмом и гордится его любовью.

Появлению Эгмонта во втором действии предшествует большая массовая сцена, поэт колоритно раскрывает разные взгляды и настроения, распространенные в народе. Гете воссоздает живописный исторический фон, на котором разыгрывается история главных героев действия, — богатый и бурный Брюссель XVI в. Мы узнаем о восстаниях, то здесь, то там вспыхивающих против испанского владычества и против его опоры — католической церкви. Один из важнейших драматических образов — плебей Фансен, ссылаясь на старинные свидетельства, убежденно разъясняет горожанам их права и незаконность испанской оккупации: «Если бы кое у кого хватило смелости, а кое у кого мозги работали, мы бы теперь разом сор-

⁵ В. Г. Белинский посвятил «Римским элегиям» две рецензии. — См. Полное собрание сочинений. М., Изд-во АН СССР, 1954, т. IV, стр. 175—176; т. V, 229—263.

⁶ Ф. Шиллер. Об «Эгмонте», трагедии Гете. — Собрание сочинений в 7 томах, т. 6, М., 1957, стр. 599.

вали с себя испанские цепи». Смелые слова Фансена одних опшугивают, другие внимательно к ним прислушиваются. Враждебно к Фансену отнеслись плотник и мыловар. По-видимому, это зажиточные цеховые мастера. Один из них, узнав о выступлении народа в других городах, раздраженно говорит: «Беда, если голытьба за дело берется: этому народу терять ведь нечего. Им наши требования только предлог для буйства; они всей стране принесут лишь одно несчастье!» И когда Фансен напоминает о восстании в стране, мыловар бросается на него с кулаками. Горожане защищают Фансена. Равдаются голоса: «Свобода и привилегии!». Эгмонт, появившийся во время ссоры, принимает сторону плотника и мыловара: «...не думайте, будто мятежом можно укрепить свои права! Сидите по домам, не позволяйте людям толпиться на улицах! Благоразумный человек может многое сделать».

Эта сцена существенно дополняет образ Эгмонта. Личная храбрость сочетается в нем с умеренной компромиссной позицией по отношению к испанскому владычеству. Народу он не доверяет и с опаской относится ко всяким попыткам революционных элементов поднять восстание.

Как и в «Геце фон Берлихингене», Гете удается убедительно и живо передать атмосферу эпохи, настроения и поведение представителей разных слоев общества. Шиллер отмечает мастерство, с которым Гете раскрыл «ужас той эпохи». Так портной Иеттер не находит себе покоя: «Все казни эти проклятые! Никак о них не забудешь! К примеру, парнишки кушаются, а я, как увижу голую спину, так тут же вспомню десятки таких вот спин, исполосованных розгами. Встречу толстяка, и уже представляю себе, как его поджаривают на костре...» Размышления Иеттера еще больше подчеркивают политическую бесчечность и пассивность Эгмонта, приведшие в конце концов его к гибели.

Эгмонт мужественно держится перед герцогом Альбой, но это мужество рыцаря, а не вождя и политического деятеля. Альба показан как умный и беспощадный лалач. Он убивает Эгмонта не столько потому, что тот опасен для него и владычества испанской короны, сколько потому, что казнь всеобщего любимца должна устрашить и привести к повинновению народ Нидерландов.

Финал драмы патетичен. Клерхен в мужественном порыве поднимается до подлинного героизма. Верная волюбленная Эгмонта, она пытается после его ареста поднять в городе восстание: «Побежим в разные стороны от дома к дому, созовем горожан! Пусть каждый прихватит свое старое верное оружие... Враги не успеют оглянуться, как будут окружены, затоплены, подавлены. Разве горстка холопов может устоять перед нами?»

Заключительные сцены написаны в ясном ключе, чем драма в целом. Они уводят от реальности. Даже Шиллер был удивлен этим несоответствием: «...из правдивейшей и трогательнейшей ситуации нас посредством сальто-мортале перебрасывают в мир оперы, чтобы мы увидели сон наяву». В финале умершая Клерхен является Эгмону как символ свободы, и драма заканчивается вдохновенным монологом, в котором Эгмонт, идя на эшафот, призывает к борьбе за освобождение. Но именно эта заключительная сцена ярче всего раскрывает непрерывную связь Гете 80-х годов с позицией «Бури и натиска».

Героическое начало в образах Клерхен и Эгмонта Бетховен усилил в своей музыке на сюжет драмы Гете.

Трагедия «Ифигения в Тавриде» (также завершенная в Италии) переносит нас в совершенно иную атмосферу. В этом произведении Гете сильнее всего абстрагируется от действительности Германии XVIII в. и наиболее последовательно осуществляет принципы классицизма. Мифологический сюжет, строго очерченный состав действующих лиц, соблюдение



Сцена из «Ифигении в Тавриде» Гете (III действие)

единства места и времени, логически ясная характеристика каждого участника действия — все это делает «Ифигению в Тавриде» самой классической драмой в наследии веймарского периода Гете и Шиллера.

Сюжет трагедии Гете представляет собой заключительный эпизод известного древнегреческого мифа: чудесно спасенная богиней Артемидой (Дианой) во время жертвоприношения Ифигения перенесена в Тавриду (Крым) и здесь становится жрицей при храме богини. Тем временем кончилась Троянская война, отец Ифигении Агамемнон, принесший ее в жертву, убит женой по возвращении с войны. Брат Ифигении, Орест, отомстил матери за убийство отца и, преследуемый богинями-мстительницами, после многих скитаний прибыл к берегам Тавриды.

Драматургический конфликт в трагедии несложен: царь Фоант намерен казнить Ореста и его друга Пилада, ибо обычай велит убивать каждого чужеземца, вступившего на таврический берег. Ифигения добивается отмены приговора и получает согласие царя на отъезд вместе с братом на родину. Суровый Фоант побежден гуманной проповедью мужественной и правдивой гречанки. Орест же очищен от скверны прошлого и готов начать новую жизнь. Победа Ифигении знаменует собой торжество высоких принципов гуманности. Гете вслед за Эсхилом стремится придать изображаемому конфликту всемирно-историческое значение, запечатлеть процесс перехода от варварства к цивилизации. Для Гете проблема варварства была связана не только с мифами античной древности. Подданный веймарского герцога видел вокруг себя, в немецкой жизни своего времени черты средневекового варварства. И просветитель Гете был убежден, что часы прошлого сочтены и сам он стоит на пороге нового века, озаренного светом цивилизации.

В отклике на французское издание драматических произведений Гете без комментариев цитирует статью французского критика Ампера из жур-

нала «Глоб». Автор высоко оценивает мастерство Гете: «Тут не только с величайшим искусством воссозданы внешние формы античной трагедии; самый дух античного искусства всюду одинаково оживляет и сопровождает своей спокойной красотой образы, созданные поэтом». Критик отмечает и другое: то, что концепция трагедии самостоятельна и далека от подражания древним образцам: «Он нашел у античной музыки характерные акценты для своих созданий, но для того, чтобы внушить ему сокровенный смысл этих песен, было необходимо присутствие двух живых муз: его души и его времени» (X, 669—670).

Но характер этого отклика на запросы времени был глубоко противоречив. Гуманистическая проповедь Гете в «Ифигении в Тавриде» лишена социальной остроты. Благородная воля героини представлена основной движущей силой. Ифигения действует убеждением, покоряет искренностью и чистотой помыслов, она безгранично верит в силу слова и резко удерживает Ореста, когда он пытается взяться за оружие. Победа Ифигении над варварством царя Фоанта питала опасную политическую иллюзию мирного разрешения социальных конфликтов. Этот противоречивый смысл идейной концепции «Ифигении» стал особенно очевиден в ближайшие годы, когда началась революция во Франции.

Если в «Ифигении в Тавриде» Гете максимально абстрагируется от конкретных условий немецкого общества, «пытается бежать от него» (Ф. Энгельс) и в самой общей форме намечает программу гуманистического воспитания, то в последней из трех драм — «Торквато Тассо» (завершенной непосредственно после возвращения из Италии) Гете прежде всего волнует проблема взаимоотношения поэта со светским обществом. История Торквато Тассо, жившего при дворе феррарского герцога, давала для этого богатый материал.

Гете в разговоре с Энкерманом (3 мая 1827 г.) выразил согласие с точкой зрения критика Ампера, который писал, что автор «Торквато Тассо» стремился освободиться от всего тягостного и печального, что было связано с веймарскими впечатлениями. Именно в этом разговоре Гете сознался: «отчаяние погнало меня в Италию». Но вместе с тем Гете смягчает конфликт поэта с обществом, идеализирует представителей феррарской придворной группы, а самого Тассо наделяет беспокойным, неуживчивым характером. Влюбленный в сестру герцога, Леовору д'Эсте, Тассо проходит школу придворного этикета, учится смирять свои чувства и стремления и подчинять их установленному порядку. Гете здесь делает шаг назад не только по сравнению с Вертером, отчетливо противопоставившим себя обществу, но и с героем баллады «Певец», заявившим о своем праве на свободу песнопения.

Тассо изливает свои чувства принцессе, но она отталкивает его; герцог называет поэта безумцем; трагедия завершается знаменательным диалогом между придворным и поэтом. Секретарь герцога многоопытный, практичный Антонио призывает поэта опомниться, взять себя в руки, найти свое место в жизни. Но Тассо видит теперь свое призвание в том, чтобы воплотить в песнях свои страдания:

Нам слез ручья 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.

Пер. С. Соловьева

Драматическая история великого итальянца давала возможность поэту сказать о том, как он страдал за годы придворной службы в Веймаре.

Великая французская революция, оказавшая большое влияние на развитие всей немецкой идеологии, стала значительнейшим фактором и в творческой эволюции Гете. Однако вопрос этот очень сложен. Во-первых, необходимо различать непосредственные отклики Гете на события во Франции, его высказывания и оценки, в том числе и в произведениях, специально написанных на эту тему, и собственно влияние идей революции (подчас субъективно не ощущаемое самим поэтом) на все его мировоззрение и художественную практику. Во-вторых, надо учитывать, что процесс воздействия французских идей был замедленным, затяжным и поэтому хронологически выходил за рамки революционного периода. Гете признал в разговоре с Эккерманом (4 января 1824 г.), что в период революции он не мог еще разглядеть ее благодетельные последствия.

Современный немецкий литературовед Карл Гриванк справедливо подметил, что революционный взрыв во Франции совпал с таким моментом в жизни Гете, когда он менее всего был подготовлен к сочувственному восприятию революционных событий⁷. Он только что вернулся из Италии, погруженный в научные и художественные интересы, захваченный многообразными творческими планами. Поездка в Италию была для него освобождением от административных работ и возвращением к тому, что составляло его призвание. Желание вырваться из придворной атмосферы Веймара приводит к известной отрешенности от окружающего реального быта. На время поэт хочет замкнуться в своих художественных интересах. События во Франции воспринимаются на новом этапе как нечто далекое от классически-ясного и гармоничного мира, который пытался создать автор «Ифигении» и «Римских элегий».

В наброске первого акта драмы «Девушка из Оберкирха» («Mädchen von Oberkirch»; дата возникновения неизвестна; впервые опубликовано в 1895 г.) один из главных участников действия, барон, информирует графиню о положении в ее поместьях: «разграбили, разрушили», и графиня кратко резюмирует: «Таков дух времени» («Das ist der Geist der Zeit»).

Гете, стремившийся в своей деятельности к созданию (а классический идеал служил, по его мнению, целям формирования прекрасного разумного гармоничного мира), на первых порах не видел в революции ничего, кроме разрушения, и для него была непостижима в этот момент ее творческая сторона. В этом смысле характерен самый ранний поэтический отклик на революцию, который содержится в «Венецианских эпиграмах» («Epigramme. Von Venedig», 1790). В известной мере Гете здесь продолжает линию, намеченную в «Римских элегиях». Причудливо-яркий облик Венеции, ее море, ее небо, мрамор ее дворцов, встает через призму переживаний поэта. Выписывая реальные детали венецианской жизни, Гете не погружается в экзотику, а передает неисчерпаемое богатство действительности, которому он не устает радоваться. И тут же (эпиграммы 51—59) он порицает французских революционеров, как бы противопоставляя их деяния классической гармонии.

Гете ослепло не оправдывал старого режима во Франции. Позднее он признал, что «во всякой великой революции виновны не народ, а правительство» (разговор с Эккерманом 4 января 1824 г.). Еще в 1785 г. его внимание привлекла скандальная история с ожерельем Марии Антуанетты, наглядно свидетельствовавшая не только о падении нравов в придворной среде, но и о гнилости самой государственной системы во Франции. (В смягченном виде Гете изобразил эту историю в драме «Великий

⁷ Dem Tüchtigen ist diese Welt nicht Stumm. Beiträge zum Goethe-Bild. Jena, 1949. S. 142.

Кофта» — «Der Groß-Cophtha», 1792). В годы революции Гете интенсивно занимается естественными науками. Его захватывает идея, подтверждения которой он настойчиво ищет в процессе своих исследований по морфологии растений и животных и по анатомии человека, — идея эволюции в живой природе.

Идея развития у Гете тесно связана с просветительской концепцией прогресса. Она близка гердеровской идее непрерывного совершенствования как закона развития природы. Но в эту концепцию не укладывались события во Франции. Как характерно, например, то обстоятельство, что, сопровождая герцога веймарского в его французском походе, Гете упорно занимается физическими опытами по теории света. Можно подумать, что природа цвета для него важнее всего, что происходит почти на его глазах в Европе. Гете, однако, не выключается из жизни. Он не перестает размышлять над всем происходящим. Надо полагать, что он о многом и умалчивает, — с кем бы он здесь мог поделиться своими мыслями?

В день битвы при Вальми, когда придворным и офицерам коалиционной армии победа французских революционных войск казалась необъяснимой и скорее всего случайной, игрой военной судьбы, Гете произнес знаменательные слова: «С этого места и с этого дня начинается новая эпоха всемирной истории, и вы можете сказать, господа, что присутствуете при этом» (правда, Гете об этом сообщил только спустя почти тридцать лет в книге «Французская кампания 1792 г.»). В этих словах было признание исторического смысла событий во Франции, хотя он по-прежнему им не сочувствовал и в годы революции позволял себе мелкие нападки на нее в пьесах «Гражданский генерал» («Bürger-general», 1793) и «Мятежные» («Die Aufgeregeten», 1793).

В неоконченной драме «Мятежные» Гете издевается над попыткой группы немецких крестьян во главе с местным цирюльником поднять восстание против гуманной графини, которую один из героев даже называет ученицей великих просветителей. Инициатору восстания цирюльнику Бреме приписываются корыстные мотивы, а его племянница Луиза приходит к такому обобщению: «Кто не знал людей, теперь может их легко узнать. Многие из них борются за дело свободы и всеобщего равенства только ради того, чтобы добиться влияния, каким бы то ни было способом».

В автобиографической хронике, подготовленной в поздние годы («Tag- und Jahreshefte», 1817—1826), Гете выражает сожаление по поводу казни Людовика XVI, Марии Антуанетты и принцессы Елизаветы. Обстановка 1794 г. охарактеризована им здесь следующими словами: «Злодеяния Робеспьера ужаснули мир, и чувство радости было настолько утрачено, что его гибель не вызвала восторга; в особенности потому, что внешние военные операции нации, возбужденной внутренними событиями, неудержимо расширялись, вызывали потрясение во всем окружающем мире и угрожали всему существующему если не гибелью, то переворотом»⁸.

Ретроспективно Гете передает настроения тех лет, смятение и растерянность перед лицом событий, которые стремительно разворачивались перед его взором. Но сразу же после Термидора начинает вызывать тревогу опасность французского вторжения в Германию. События во Франции теперь оцениваются именно под этим углом зрения, и весьма показательна, что в поэме «Герман и Доротея», написанной спустя два года, критическое отношение к событиям во Франции связано отнюдь не с оценкой политической деятельности якобинцев. Речь идет прежде всего о шествии французских войск на германской территории.

⁸ Goethes Werke, Bd. 16. Herausgegeben von K. Heinemann, Leipzig und Wien, Bibliographisches Institut, S. 26.

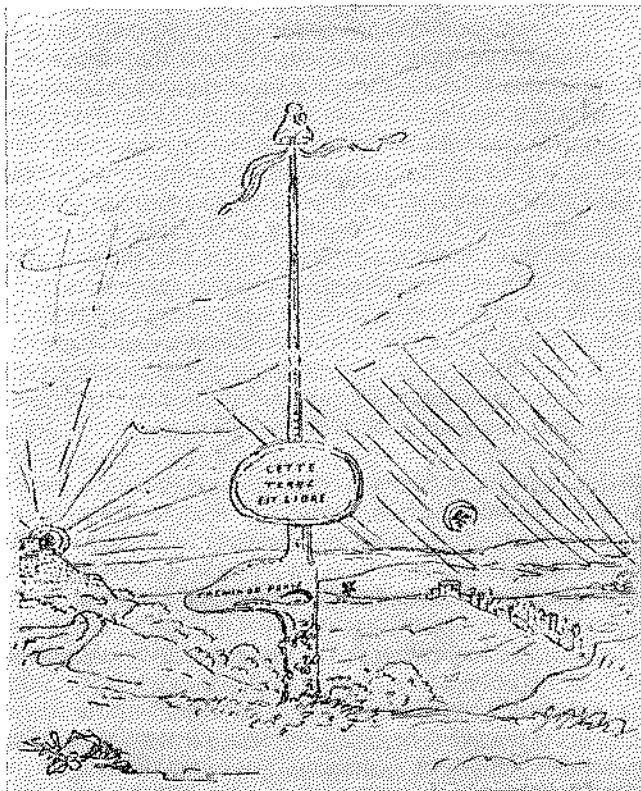


Рисунок Гете в письме к Гердеру после битвы при Вальми

Позиция Гете в первую половину 90-х годов была особенно сложной и противоречивой. Осуждая феодальные порядки в сатире «Рейнеке Лис» («Reineke Fuchs», 1793), не одобряя старого режима во Франции, опрокинутого революцией, и не принимая самой революции, Гете оказывался в тупике.

В эти годы Гете создал роман, в котором сделана попытка разобраться в сложном комплексе немецкого социального быта, но в котором пока совершенно игнорируется исторический опыт французской революции.

Гете вернулся к своему незавершенному замыслу романа о Вильгельме Мейстере. После трехлетнего упорного труда роман «Годы учения Вильгельма Мейстера» был закончен. Уже в самом названии романа намечен общий смысл этого произведения. Мейстер (Meister) — слово, обозначающее одновременно и учителя, и мастера, зрелого и опытного в избранной области труда. Однако «Годы учения» рассказывают о той поре жизни Вильгельма, когда он еще проходит трудную школу жизни. В письмах и разговорах с друзьями Гете в шутку именовал его Wilhelm-Schüler (Вильгельмом-учеником). Гете хотел рассказать о духовном созревании, о становлении человеческой личности.

Сюжет романа сложен. В нем несколько искусственно переплетено множество сюжетных линий. Все они, однако, сплетаются и вьются вокруг Вильгельма — юноши из богатой бюргерской семьи, порывающего с ее размеренным бытом, страстно ищущего свое подлинное призвание.

Развивающийся характер Вильгельма, близкий к идеалу действительного гуманизма, — это исторически конкретный характер немецкого юноши конца XVIII в. Вильгельм тяготеет атмосферой бюргерского существования с ее филистерством и стяжательством, которые с такой силой запечатлены и осуждены в друге Вильгельма — молодом Вернере. В поисках другой духовной атмосферы Вильгельм обращается к театру, так как театр, в его понимании, дает хотя бы иллюзорную власть над жизнью, представление о свободе, обретаемой в мире фантазии, воплощаемом средствами актерского искусства. Вильгельм тянется к иллюзии, и вместе с тем он прикован к жалкой немецкой действительности и часто уступает ее давлению. Он покорно склоняется перед чванным графом и его приближенными, он даже заискивает перед графом и в угоду ему превозносит Распна, который стал непревзойденным художником якобы потому, что он жил среди людей высшего круга. Гете искусно показывает, что Вильгельм, сам того не замечая, принужден лгать даже в том царстве иллюзорной свободы, ради которого он покинул бюргерский быт.

Но тут-то и раздается голос Ярно, который с неудовольствием прислушивается к беседе графа и Вильгельма о театре. Ярно указывает Вильгельму на искусство Шекспира, и через Шекспира Вильгельм приходит к новому взгляду на искусство как на раскрытие трагической сущности жизни. В беседе с режиссером Зерло, знатоком Шекспира, Вильгельм начинает понимать значение известных строк из Гамлета о «распавшейся связи времен».

В самом Вильгельме зарождается и развивается гамлетовское чувство человека, живущего на переломе двух эпох, накануне грандиозных событий, о которых скупо пророчествует Ярно, предрекающий близость зры каких-то перемен. Вильгельм чувствует, что он уже не может жить так, как живет большинство в старой Германии с ее княжескими дворами, тихими городками и сонными деревушками. Он ищет нового пути не только потому, что он во власти духовных исканий, но еще и потому, что общественное развитие подсказывает ему путь, на котором Вильгельм надеется стать полезным для общества.

Для европейской литературы XVIII в. идея труда, идея служения обществу была весьма характерной. Но в немецких условиях эта идея раскрывалась нередко в узком плане и сочеталась с консервативным отношением к отсталому укладу Германии. Вильгельму также присущи типично немецкие черты. Он — натура артистическая и глубоко чувствующая, но пассивная, созерцательная. Шиллер верно подметил, что значительность Вильгельма — «в его душевном складе, но не в его проявлениях; в его стремлениях, но не в его действиях...» В таком духе Вильгельм и собирается толковать роль Гамлета.

Художник нашел новые средства для раскрытия внутреннего мира Вильгельма по сравнению с тем, что было сделано в «Страданиях молодого Вертера». Гете углубляет подробный и захватывающий анализ переживаний и чувств героя, показывает ход его мыслей, делая поиски жизненного смысла центром тяжести романа.

Образ Италии, возникающий в песне Миньоны, примечателен и как символ чудесного сказочного края поэзии, маящего не только Миньону, но и Вильгельма. Этот образ вместе с тем — некий эстетический принцип, противопоставляющий немецкому убожеству мечту о жизни, отданной искусству. Тема Миньоны воскрешает важную страницу из жизни Гете, связанную с его поездкой в Италию, его поисками нового эстетического идеала. Наконец, эта песня — характеристика Миньоны, ее музыкальной и поэтической сущности. Сходное значение имеют и песни арфиста: они определяют и настроение Вильгельма, и служат характеристикой самого певца и его трагической доли.

Вильгельм показан через отношения с другими персонажами романа, например, из бюргерской среды. При всем том, что Гете относится к ней критически, он находит множество различных новых образов. Отмечая филистерство и самодовольную ограниченность бюргерства (младший Вернер, Норберг), Гете вместе с тем показал и культурную, историческую миссию немецких бюргеров. Этой миссией гордился Гете, сам наследник старинного бюргерского рода. Вильгельм наследует лучшее, что было в его семейной традиции; в отличие от деда, он стремился не только к наслаждению искусством, но и к творчеству.

Гете сдержанно осуждает и претенциозность немецкой знати, ее спесь, ее отчужденность от немецкой культуры. Холодный эгоизм и надменность свойственны графу, в замке которого начинается театральная деятельность Вильгельма. Те же качества присущи в еще более грубых формах приближенным графа, особенно барону, состоящему при графе в роли управляющего. Гете не раз говорит о том чувстве неловкости, враждебности и унижения, которое испытывает Вильгельм, попадая в аристократическую среду.

Но Гете судит отдельных лиц, а не сословие в целом. Компромиссность его позиций особенно бросается в глаза, если учесть, что роман создавался в период Французской революции. Вильгельм тянется к просвещенному дворянству, и Гете идеализирует в романе представителей новых течений в духовной жизни немецкого дворянства. Это Ярно и его друзья из братства Башни, это графиня, скованная предрассудками своей среды, но искренне увлеченная Вильгельмом, это ее сестра Наталия и особенно младший брат Фридрих. Он прост, человечен в своем подходе к людям, в своей жизнерадостности и активности, но Фридрих дальше всех отошел от старого дворянского быта, по существу порвал с ним.

Знаком театральной жизни, великий реформатор немецкого театра и неустанный наставник нескольких поколений немецких актеров, учивший уважению к их профессии, Гете в «Годах учения Вильгельма Мейстера» создал исчерпывающую по своей полноте картину немецкой театральной жизни XVIII в. Рядом с талантливым дилетантом Вильгельмом вырисовывается значительная фигура Зерло — замечательного режиссера и педагога, зажигающего своим творческим замыслом пеструю труппу пройдох Мелины; в образе Аурелии Гете создал обобщенный портрет трагической актрисы, являющейся в роль Офелии, а затем — в роль Орсины. Филина — один из самых очаровательных по живости женских образов романа. Комедиантки трагичны в своей незащитности. Марианна вынуждена стать содержанкой богатого бюргера, Филина, всегда веселая и падкая на соблазны жизни, не сознает своего незавидного положения. Но и Филина, и Марианна — добрые, отзывчивые женщины, способные на большое искреннее чувство. Вступаясь за них, Гете возвышал голос против пошлой обывательской клеветы на жизнь театральной среды.

Толпой актеров распоряжается корыстный Мелина, вымогатель, интриган, лстец, беспощадный к тем, кто попадает в зависимость от него, раболепный перед знатыми покровителями.

Иным оказывается мир странствующих комедиантов-циркачей, среди которых Вильгельм находит Миньону. Это мир бедняков, с трудом добывающих свой горький хлеб, о чем так проникновенно поет старый арфист, изведавший в полной мере нищую и голодную жизнь бродячего певца. Несмотря на грубость и жестокость, царящую среди бродячих комедиантов, они более цельны и самостоятельны, чем жалкие актеры и актрисы из труппы Мелины, живущие на подачки публики и покровителей и нередко опускающиеся до положения холопов. Гете повествует о труппе бродячих комедиантов с увлечением. Однако его отношение к ним противоречиво, и в этом сказывается одна из черт бюргерской ограниченности ве-

дикого писателя: он вырывает Миньону — это воплощение живой поэзии — из плебейской среды и, как бы возвышая Миньону, соединяет ее судьбу с судьбой Мейстера, переносит ее в тот круг театральной интеллигенции, в котором живет в то время Мейстер. Но, в отличие от буйных товарищей Миньоны, друзья и подруги Мейстера — да и сам он в гораздо большей степени зависят от гнетущего, порабощающего воздействия немецкой действительности, с которой они пытаются ужиться. Зерло, Аурелия, Вильгельм тяготеют к недостойному положению, в котором прозябает театр в Германии, и все же верят в его лучшее будущее.

Специальные театральные проблемы нередко заслоняют в романе картину немецкого общества. Шиллер был близок к истине, когда упрекал Гете в письме 15 июня 1795 г.: «...иной раз кажется, что вы пишете для актера, тогда как собирались-то вы писать о нем». Здесь в известной мере отражалось то обстоятельство, что в первом варианте романа («Театральное призвание Вильгельма Мейстера») в центре внимания находилась именно театральная деятельность. Наслоение двух линий нарушало единство романа. Но еще больше сказывалась на всей структуре романа противоречивость идейных позиций Гете. Например, в восьмой книге на первый план выдвинут мотив морального совершенствования; действительность с ее яркими красками отступила назад, теснимая новым замыслом автора.

Примерно с середины романа — после духовного кризиса, пережитого Вильгельмом вслед за постановкой «Гамлета», — все большее значение получает тема некоего тайного братства. Оно следит за жизнью Вильгельма и исподволь, незаметно для него самого направляет его шаги. В этом, по замыслу Гете, должна была выразиться закономерность обращения Вильгельма к идеалам братства. Но на деле появление «братьев» производит впечатление искусственного вмешательства в судьбу Вильгельма, ведет к утрате правдоподобия (например, история с участием членов братства в постановке «Гамлета»). Шиллер разочарованно, хотя и очень осторожно, писал Гете о «машинерии» в его романе, подразумевая под этим выражением искусственное вмешательство тайных покровителей в судьбу героя. Сильная, реалистическая сторона творческой природы Гете влекла его к созданию картин немецкой действительности, полных мысли и движения. Но для положительного идеала Гете не нашел в ней места. Отсюда обращение к масонской утопии, к проповеди туманных идеалов братства; она дисгармонизировала с объективным и жизнеутверждающим замыслом его произведения.

При всех своих противоречиях, роман Гете одно из значительных достижений просветительского романа в европейской литературе XVIII в. Но одновременно роман «Годы учения Вильгельма Мейстера» многими сторонами предвещает романтическую эстетику. Близок будущим романтическим героям Вильгельм, стремящийся порвать путы бюргерства и преобразующий царство буржуазной корысти, хотя его идеал духовного преобразования человечества связан с комплексом просветительских идей. В образе Миньоны запечатлен порыв Гете к классической Италии, и вместе с тем в этом образе воплощено романтическое томление по прекрасному. Столь чуждая всей немецкой жизни, Миньона поет песню, зовущую в даль, в край мечты. Едва ли случайно совпадает смерть Миньоны с крахом эстетических иллюзий Вильгельма: в его душе больше нет места для Миньоны.

Романтический колорит в этом романе представлен и эпизодами из жизни странствующих мастеров (один из этих эпизодов Гете сам называл «романтическим»), и в описании постановки «Гамлета», и Башни Лотарио, и в новелле об арфисте. «Годы учения Вильгельма Мейстера», оставаясь в сфере просветительского воспитательного романа XVIII в., в известной мере подготавливали появление новых форм романа. Конфликт искусства

и меншанской корысти — один из распространеннейших в реалистической литературе, как и критика буржуазных отношений, намеченная в этом романе, — одна из характерных тем искусства XIX в. В глубине психологического анализа, показавшего тайные утолки и противоречия душевного мира Вильгельма, открылись новые возможности изображения человека, еще неизвестные до Гете и позже широко развитые реалистами XIX в.

Не раз в своих письмах о «Годах учения Вильгельма Мейстера» Шиллер восторженно говорит о замечательной простоте художественных средств. Надо полагать, что Шиллер имел в виду прежде всего язык романа, поразительно богатый, доступный широким читательским кругам той поры. Гете не пренебрегает архаизмами, если они еще живы, не стонотряет иностранными слов, естественно обогащающих немецкий язык, не щеголяет просторечием, но и не избегает его. Стиль романа воспитывал чутье языка, показывал неограниченные возможности, которые предоставляет родной язык писателю, любовно относящемуся к нему. Неспешно ведя свое повествование, не раз вдаваясь в детализированное описание бытовых сцен, природы, интерьеров, Гете создал, несомненно, новую манеру эпического и вместе с тем бытового повествования, полно отражающего немецкую действительность второй половины века. Вместе с тем, его стиль делается напряженным, стремительным при описании сложных душевных состояний.

Решает Гете и сложную задачу речевой характеристики, еще отсутствовавшей в «Вертере». В «Годах учения Вильгельма Мейстера» отчетливо видны особенности речи немецких аристократов, нередко уснащенной французскими словечками и изысканными выражениями; их оттеняет бойкий и грубоватый язык актеров, богатый нюансами, образный язык Зерло. Необычная манера речи Миньоны, придающая ей своеобразную прелесть, производит особенно живое впечатление рядом с затемненной, полпой намеков и неясностей речью участников братства Башни. Взятое вместе, все это языковое и образное богатство и создает впечатление большой жизненности и простоты.

Противоречие всей концепции романа «Годы учения Вильгельма Мейстера» состояло в том, что стремление героя определить место в жизни и найти применение своим силам рассматривалось только с точки зрения задач воспитания личности. В романе ощутимы неуверенность и бесперспективность позиций Гете — только этим можно объяснить, что поэт с таким здоровым, стихийно-материалистическим мироощущением мог закончить роман таинственной историей братства Башни.

Вторая половина 90-х годов начинается новыми исканиями поэта, в сознании которого назревает перелом. Дружба с Шиллером ускоряет этот процесс. Шиллер, с его философским складом ума, обостряет и у Гете интерес к большим поэтическим обобщениям. Но проходит еще несколько лет, прежде чем Гете находит темы и образы для воплощения масштабных идей.

Оставаясь верным принципам веймарского классицизма, Гете трактует их вольно и широко, многообразно преломляя в своем творчестве художественный опыт античности, перед которым он преклонялся, и неизменно тяготея к современной теме.

Поэма «Герман и Доротея», над которой Гете работал с сентября 1796 г. по июнь 1797 г., воплотила художественные искания Гете, в основе которых лежали эти две противоположные тенденции: антиквизирующая и современная. Гете снова обращается к изображению современного немецкого провинциального быта; в тематическом плане поэма примыкает к только что законченному роману «Годы учения Вильгельма Мейстера». Гете поэтизирует тихий бюргерский уклад. Он применяет эпические формы, античный гексаметр для изображения будничной повседневности. Но

он стремится придать значительность своему сюжету, в ходе работы над бюргерской идиллией он увеличивает число песен с шести до девяти и называет их именами муз⁹. Идиллия перерастает в поэму.

Первоначальным толчком для сюжета послужила история одной зальцбургской амшпрантки, бежавшей в 1731 г. от религиозных преследований. Но Гете переосмысливает сюжет, делает его современным и придает ему политическую злободневность: героиня поэмы, Доротея,— беженка из рейнских земель, оккупированных французскими революционными войсками. Один из беженцев, судья, подробно рассказывает о разыгравшихся там событиях, и этот рассказ становится сюжетным стержнем поэмы.

Гегель в лекциях по эстетике критически оценивает жанр современной идиллии; подобные произведения, по его мнению, лишены настоящего содержания, поскольку авторы их «отвлекаются от всякой связи с более глубокими перипетиями, с более содержательными целями и отношениями». Гегель язвительно замечает, что вся суть содержания идиллии обычно сводится к тому, что потерялась овечка или влюбилась девица. Именно поэтому он выделяет поэму «Герман и Доротея», в которой Гете «также концентрируется на изображении подобной области, выхватывает из современной жизни тесно ограниченный особенный случай, но он вместе с тем в качестве заднего фона и атмосферы, в которой движутся изображаемые им идиллические характеры и события, открывает перед нами великие интересы революции и собственного отечества и приводит в связь сам по себе ограниченный сюжет со значительнейшими, огромнейшими мировыми событиями»¹⁰.

Шестая песня поэмы, обозначенная именем музы истории Клио, отражает концепцию автора, а также отсталость немецкого политического сознания конца XVIII в.

Один из героев поэмы, местный священник обращается к судье, прибывшему вместе с беженцами, с вопросом о тех событиях, свидетелями и участниками которых они явились. Судья пространно рассказывает о событиях во Франции и на Рейне. По его мнению, революция и приход французов сначала у всех вызвали душевный подъем и надежды:

Кто же отрицать посмеет, что сердце его всколыхнулось,
Грудь задышала вольней и быстрее кровь заструилась...
В час, как услышали мы о великих правах человека,
О вдохновенной свободе, о равенстве, также похвальном...

Пер. Л. Бродского и В. Буцаевского

Однако вскоре, по словам рассказчика, в поведении французов обнаружилось такие стороны, которые всех от них оттолкнули:

...К господству стали тянуться
Люди, глухие к добру, равнодушные к общему благу.
Между собой враждуя, они притесняли соседей
Новых и братьев своих, высылая разбойные рати.
Грابتить и бражничать стало начальство большое помногу,
Всякую мелочь хватали людишки поменьше...

Далее рассказывается о том, что Доротея едва избежала насилия. В последней песне поэмы сообщается о женихе Доротеи, который, сочувствуя идеям революции, отправился в Париж, но был там посажен в тюрь-

⁹ S. Scheiba. Zu Hermann und Dorothea (1. Zur Entstehungsgeschichte, 2. Zur Textgeschichte).— «Beiträge zur Goetheforschung». Herausgegeben von Grumach. Berlin, Akademie-Verlag, 1959.

¹⁰ Гегель. Сочинения, т. XII, М., 1938, стр. 194—195.

му и казнен. Таким образом, события во Франции оцениваются не в их всемирно-историческом значении, а по отдельным более или менее случайным фактам.

В поэме Гете, как в зеркале, отразилась слабость и политическая незрелость немецкой общественной мысли конца XVIII в. Трагедия Гете состояла в том, что, воспроизводя типичные для своей среды настроения, он не смог сам подняться над уровнем общественного сознания героев немецкого провинциального захолустья и не сумел передать подлинного дыхания эпохи, которую он так проникательно оценивал в известных словах по поводу битвы при Вальми.

Нельзя не отметить, что в тех узких рамках, которые очертил для себя поэт, он проявил выдающееся мастерство. Спокойно-неторопливый ритм повествования позволяет Гете запечатлеть тихую атмосферу провинциального быта, размеренный уклад жизни мелких собственников, колоритно воспроизвести своеобразие немецкой полугородской-полусельской провинции, сформировавшейся в условиях феодальной раздробленной страны. Детально выписаны в поэме реальные приметы окружающей местности (например, в начале IV песни). Выразительны портретные характеристики родителей Германа, аптекаря, священника. Запоминается внешняя облик Доротеи; каждая деталь ее скромного девичьего убранства подчеркивает особенности ее характера и поведения: ажурность, ловкость, расторопность.

По мастерству изображения немецкого быта поэма «Герман и Доротея» успешно соперничает с лучшими страницами гетевской прозы — романами «Страдания молодого Вертера» и «Годы учения Вильгельма Мейстера».

Год 1797 можно считать началом нового этапа в творческом развитии Гете. 18 января 1797 г. Гете в письме к Шиллеру подтверждает мысль своего друга, что он вступил в «удивительную эпоху» своего развития. Шиллер же видит отличительную черту этой новой эпохи в синтезе, в органическом слиянии всех завоеваний прежних этапов его развития: «Теперь, мне кажется, зачатый и зрелый, Вы возвращаетесь к Вашей юности и соедините плод с цветком» (письмо к Гете 17 января 1797 г.).

В 90-е годы Гете продолжал успешно заниматься естественными науками. В 1790 г. он публикует «Опыт объяснения метаморфозы растений» («Versuch die Metamorphose der Pflanzen zu erklären»). Гете особенно увлекался исследованием процессов эволюции, стремился проникнуть в суть стимулов и причин, рождающих те или иные важные изменения живого организма, побуждающих его к росту. В точнейших описаниях различных моментов жизни растений Гете остается художником: в его восприятии явления природы всегда чувствуется и пытливый, бесстрашно трезвый разум естествоиспытателя, и восхищение поэта, постигающего реальную красоту природы. Все более усложнялся и обогащался и взгляд поэта на человека, понятого им как высший организм, как самое замечательное явление природы, — в попытках подчинить ее себе все же подчиняющееся тем самым ее законам, какие он открыл.

Упорно и даже запальчиво Гете оспаривал теорию Ньютона и пытался опровергнуть идею смешения цветов спектра. В XIX в. этот спор представлялся неосновательным и бесперспективным, но научная мысль XX в. оценила и приняла многие важные аргументы Гете, связанные с физиологией зрения («Об оптике» — «Beitrage zur Optik», 1791—1792; «К учению о цвете» — «Zur Farbenlehre», 1810).

Соединяя неутомимый труд эмпирика, страстного экспериментатора со стремлением к обобщениям, Гете познает мир в его богатстве и безостановочном движении. Если философские концепции Гете были в своем становлении связаны со Спинозой, трудами которого он увлекся еще

в молодые годы, то со временем труд естествоиспытателя обогатил поэта новым материалом, а неустанно работавшая мысль его развивалась самостоятельно и смело: в истории материалистической мысли начала XIX в. Гете занимает весьма почетное место.

Когда в 1830 г. во французской Академии в споре выявилось превосходство эволюционных идей Сент-Илера над метафизическими представлениями Кювье, Гете увидел в этом торжество своих идей, которым он посвятил целую жизнь (разговор с Эккерманом 2 августа 1830 г.).

Непрерывно развивавшееся научное представление Гете о природе отражалось на его художественной концепции человека, на его понимании и изображении общества как вечно нового и изменяющегося явления — таким оно показано в двух романах Гете о Вильгельме Мейстере. Научные интересы Гете, его мысли и догадки живут во многих его стихотворениях. Письма Гете к его друзьям и ученым корреспондентам, его беседы с Эккерманом наглядно показывают, как в огромной лаборатории творческого ума Гете соединялись и взаимообогащались научные и эстетические идеи.

В отличие от Шиллера, Гете значительно меньше уделял внимания изучению философских трудов и почти не выступал с сочинениями специально на философские темы. Как поэт и мыслитель, он смело черпал из мировой сокровищницы человеческой мысли, нередко заимствуя идеи и образы из книг самого разного направления. Широта интересов Гете была использована буржуазными исследователями для того, чтобы делать предметом изучения самые случайные связи и контакты Гете с философскими системами и особенно настойчиво подчеркивать близость Гете к идеализму¹¹. При этом часто игнорируются исходные позиции Гете, без понимания которых невозможна оценка его частных высказываний о Канте, Фихте, Шеллинге, Гегеле. К разным философским концепциям Гете подходит «избирательно», выделяя и одобряя то, что находилось в русле его философских изысканий как естествоиспытателя и поэта.

Пантеистические моменты привлекали его в Шеллинге, хотя в целом его мистическая система была совершенно чужда земной натуре Гете. Для пантеистического восприятия мира характерна более ранняя статья 1782 г. «Природа» («Die Natur»), которую можно назвать стихотворением в прозе. А. И. Герцен в «Письмах об изучении природы» приводит полный текст статьи Гете в собственном переводе и отмечает ее жизнеутверждающий характер: «...трепет сочувствия к жизни, к живому пробегает по всем строкам, каждое слово дышит любовью к бытию, упоением от него»¹².

«Избирательно» его отношение к Канту, которого он высоко ценил как мыслителя и в разговоре с Эккерманом (11 апреля 1827 г.) отмечал благотворное влияние его идей на все духовное развитие немцев. «Он влиял также и на вас, хотя вы его не читали, — сказал он Эккерману, — оп вам сейчас не нужен, потому что то, что он вам мог бы дать, уже стало вашим достоянием». Он особенно рекомендует Эккерману «Критику способности суждения».

Но Гете не входит в подробности эстетической системы, изложенной Кантом в «Критике способности суждения». Его интересует только один, главный для него пункт: «Различие между субъектом и объектом, затем воззрение, что каждое творение существует для самого себя и что пробковое дерево растет совсем не для того, чтобы было чем закупоривать бутылки, — это у меня общее с Кантом, и я очень рад, что на этом мы сошлись». Таким образом, Гете опирается на Канта в той части его учения, которая помогает его, Гете, аргументации в борьбе против телеологиче-

¹¹ См., например кн.: J. Schubert. Goethe und Hegel. Leipzig, 1933.

¹² А. И. Герцен. Собрание сочинений в 30 томах, т. III. М., Изд-во АН СССР. 1954, стр. 138.

ской точки зрения. Сам Гете убедительно доказывал, что понятие цели тормозит развитие подлинной науки (в статье «Опыт всеобщего сравнительного учения», 1792). Как поэт и как ученый Гете стоял на стихийно-материалистических позициях. Он неоднократно критиковал Шиллера за то, что его друг исходил из идеи, а не реального факта.

Глубокую характеристику мировоззрения Гете дал А. И. Герцен: «Он был одарен в высшей степени прямым взглядом на вещи; он знал это и на все смотрел сам; он не был школьный философ, цеховой ученый — он был мыслящий художник; в нем первом восстановилось действительно истинное отношение человека к миру, его окружающему; он собою дал естествоиспытателям великий пример. Без всяких дальних приготовлений он сразу бросается in medias res¹³, и тут он эмпирик, наблюдатель; но смотрите, как растет, развивается из его взгляда понятие данного предмета, как оно разворачивается, опертое на свое бытие, и как в конце раскрыта мысль всеобъемлющая, глубокая»¹⁴.

В одной из поздних статей — «Значительный стимул от одного единственного меткого слова» («Bedeutende Fördernis durch ein einziges geistreiches Wort», 1823) Гете с удовлетворением принимает характеристику, которую дал ему немецкий антрополог Х. А. Гейнрой. Он определил мыслительную способность Гете как предметную (gegenständlich): «...этим он хочет сказать, что мое мышление не отделяется от предметов, что элементы предметов созерцания входят в него и интимнейшим образом проникаются ими; что самое мое созерцание является мышлением, мое мышление — созерцанием»¹⁵.

Гете распространяет эту характеристику и на свое художественное творчество, говоря о «предметной поэзии» (gegenständliche Dichtung). Он упоминает о балладах, о стихотворениях на случай и песнях. Относительно своих песен он отмечал, что не все они пользуются популярностью, ибо «в основе каждой из них лежит что-то свое, что внутри каждого плода, в той или иной мере значительного, находится какое-то ядро». Кроме того, по мнению Гете, они «предъявляют к исполнителю требование перенестись из своего безразличного состояния в особенное, чуждое созерцание и настроение»¹⁶.

Гете не упоминает, что именно в его предметном поэтическом мышлении не находит признания у современников, и продолжает свою мысль следующим образом, на первый взгляд без достаточной связи с предыдущим: «Именно к этим размышлениям непосредственно примыкает многолетняя направленность моего духа в сторону Французской революции и объясняется беспредельное усилие поэтически овладеть этим самым ужасающим событием в его причинах и следствиях. Оглядываясь назад, на те далекие годы, я ясно вижу, как зависимость от этого необозримого предмета с давних пор почти бесплодно поглощала мою поэтическую способность»¹⁷.

Гете сообщает далее, что он предполагал написать продолжение трагедии «Побочная дочь» («Die natürliche Tochter», 1804), перенеся действие в эпоху революции. Но, разумеется, суть вопроса не в изображении самой революции, а в овладении тем историческим опытом, который привнесли с собой события во Франции. Как великий поэт, стремившийся осмыслить явления жизни в единстве, в процессе развития, он неизбежно должен был включить в ход своих размышлений и «самое ужасающее

¹³ В самую суть дела (лат.). — *Ред.*

¹⁴ А. И. Герцен. Письма об изучении природы. — Полное собрание сочинений, т. III, стр. 114.

¹⁵ И. В. Гете. Избранные сочинения по естествознанию. М., Изд-во АН СССР, 1957, стр. 383.

¹⁶ Там же, стр. 384—385.

¹⁷ И. В. Гете. Избранные сочинения по естествознанию, стр. 385.

событие» своего времени, которое пугало и одновременно неотразимо приковывало к себе.

В этой же статье Гете подчеркивал: «...весь мой метод зиждется на выведении (Ableiten); я не успоаиваюсь, пока не найду правильного пункта (prägnanten Punkt), из которого я много могу вывести или, скорее, который многое добровольно из себя производит и несет мне навстречу, и тогда я осторожно и старательно (vorsichtig und treu), трудясь и воспринимая, приступаю к делу»¹⁸.

Перелом в мировоззрении Гете в последние годы XVIII в. связан с очень сложным процессом восприятия идей буржуазной революции в крайне неблагоприятных условиях Германии. «Осторожно и старательно» Гете осваивает исторический опыт своего поколения. В известной мере именно на этой основе сложилась и окрепла дружба Гете с Шиллером, который в эти годы с неменьшим напряжением и с еще большей страстью искал ответа на те же животрепещущие вопросы эпохи.

Богата и разнообразна лирика Гете, созданная на рубеже двух столетий. Сохраняя верность винкельмановскому идеалу античности, Гете охотно обращается к мифологическим темам, подыняя вместе с тем разработку сюжетов «духу времени». Это понятие (Zeitgeist) все больше и больше входит в сознание Гете как выражение ощущения развивающейся современности.

В маленьких поэмах, элегиях и балладах Гете обнаруживает замечательное мастерство эпического поэта. Именно к этим произведениям Гете отнес термин «предметной поэзии», о котором шла речь выше: «Некоторые великие мотивы, легенды, предания седой старины так глубоко запечатлелись в моей душе, что я уже сорок — пятьдесят лет сохраняю их в себе живыми и действительными; мне казалось, лучшим моим достоянием вновь видеть столь ценные картины в воображении...»¹⁹

Эпически предметные образы не мешают поэту раскрывать свой душевный мир и свое понимание жизненного призвания человека. Полнокровным изображением человеческого чувства близка «Римским элегиям» и маленькая поэма «Новый Павсий и его цветочница» (1797), и баллада «Бог и баядера» (1797). В балладе, написанной на сюжет индийской легенды, вдохновенно раскрывается возвышающая и очищающая сила любви. Как и в другой прославленной балладе Гете — «Коринфская невеста» (1797) — любовь здесь торжествует над смертью. В «Коринфской невесте» эта тема поднята до большого философско-исторического обобщения. Перед нами конфликт двух мировоззрений — античного и христианского, и Гете (недаром его называли «язычником») сурово судит мрачную религию распятого бога с ее аскетизмом и презрением к жизни. Н. Г. Чернышевский рассматривал эту балладу как одно из самых значительных творений Гете после «Фауста».

Подвижен и многообразен мир, расстилающийся перед мысленным взором поэта. Как говорилось выше, мотивы покоя были преходящими в лирике Гете, ибо состояние покоя было несовместимо с идеей разумной деятельности, лежавшей в основе его просветительского мирозерцания.

Деятельный человек — любимый лирический герой Гете. В этом смысле сохраняется, а в 90-е годы и усиливается, глубокая преемственная связь с периодом «Бури и натиска». В поэзии 90-х годов нет бунтующего Прометея, но образ творца проходит через все творчество Гете и находит ярчайшее выражение в «Фаусте».

Тема труда и созидания пронизывает многие стихотворения, она возникает иногда как своеобразный подтекст в пейзажной лирике этих лет.

¹⁸ И. В. Гете. Избранные сочинения по естествознанию, стр. 386.

¹⁹ Там же, стр. 384.

Таковы два поэтических шедевра Гете «Штиль на море» (1796) и «Счастлирое плавание» (1796). Они характерны для поэтики веймарского Гете четкостью композиции, логической завершенностью поэтической картины. Перед нами выразительно нарисованный морской пейзаж, но поэт видит свою задачу не в том, чтобы представить то или иное явление природы. Для него море — арена человеческой деятельности. Потому так страшен штиль (Todesstille fürchterlich) и радостен ветер, надувающий корабельные паруса.

Особое место в поэтическом наследии этих лет занимают «Ксении» («Xenien», 1797), которые создавались совместно с Ф. Шиллером. Короткие двустишия и четверостишия были удобной формой, в которой находили отражение взгляды обоих поэтов на разные явления общественной и литературной жизни (подробнее о «Ксениях» см. в главе XXIII).

Тяжела была для поэта преждевременная смерть Шиллера (1805), видимо, отозвавшаяся и на творческих планах Гете. В годы наполеоновских войн он занят подготовкой собрания своих сочинений. Среди крупных произведений этих лет следует отметить роман «Избирательное сродство». С мастерством новатора в нем Гете изобразил сложнейшие психологические коллизии.

Мирная супружеская жизнь Эдуарда и Шарлотты нарушена появлением Капитана и Оттилии, помимо своей воли вносящих тревогу и беспокойство в тихий дом Эдуарда, философа и естествоиспытателя. Супружество, основанное только на взаимоуважении и взаимопонимании, не скрепленное земным чувством, непрочное. Оно превращается и для Эдуарда, и для его жены в мучительные узы, так как Шарлотта находит в Капитане человека, о котором она мечтала, а Эдуард вынужден признаться себе в том, что он в первый раз по-настоящему полюбил, узнав Оттилию.

Возникновение чувства, решающего судьбу четырех героев, изображено с психологической полнотой, какой еще не знала немецкая проза. Это было углубление и обогащение искусства Гете-психолога, уже известного по «Страданиям молодого Вертера». Каждое действующее лицо романа переживает это чувство по-своему: в каждом случае сказывается живая индивидуальность, особый характер. Однако буря чувств, врывающаяся в тихий уголок, где жили Эдуард и Шарлотта, не становится бурей освобождения, началом новой и счастливой жизни. Богатство переживаний и настроений, вызванных любовью, оплачено самой тяжкой ценой. Жизнь Эдуарда и Шарлотты расстроена, но Шарлотта не желает дать Эдуарду согласие на развод.

Общественные условия, предрассудки, обычаи сильнее, чем воля героя быть счастливым и сделать счастливой Оттилию. Эдуард оказывается одиноким в своем упорном желании добиться счастья, на которое он имеет право, но Оттилия уже отступилась от него. За смертью Оттилии, гибнущей в состоянии тяжкого духовного кризиса, следует смерть Эдуарда. Объективно роман приобрел трагическое звучание; большим искренним чувствам нет места, если они не отвечают узкой ханжеской морали. На эту острую тенденцию, раскрывающуюся в судьбах Эдуарда и Оттилии, указывают современные исследователи романа, подчеркивая его общественное значение, горький реализм его лучших страниц²⁰. Вместе с тем нельзя не заметить серьезных уступок официальной морали немецкого общества. Гете горячо сочувствует Эдуарду и Оттилии, видит в их любви цельное, естественное, чистое чувство, не менее священное в его глазах, чем узы брака, так тяготящие Эдуарда. И все же самоотречение Капитана, которое укрепляет Шарлотту в ее сопротивлении просьбам

²⁰ См. Н. J. Geerdts. Goethes Roman «Die Wahlverwandschaften». Weimar, Arion-Verlag, 1958.

Эдуарда о разводе, а затем — самоотречение Оттилии, ведущее к ее смерти и к гибели Эдуарда, изображены как своего рода духовный подвиг, как выражение высокой духовной силы, присущей Капитану — и затем властно запрещающей Оттилии любить Эдуарда.

Название романа расшифровывается как термин из области химии: «избирательный» характер носит и человеческое чувство (по аналогии с химическими элементами, которые избирательно реагируют на другие элементы). С этим связана известная фатальность чувств. Мотивировки временами утрачивают социально-осмысленный характер, а на сюжет романа ложится отпечаток искусственности и надуманности.

Робость поэта в решении моральной темы особенно бросалась в глаза, если учесть, что за год до романа вышла в свет первая часть «Фауста». Так у Гете нередко соседствовали сильные и слабые тенденции. В конечном счете здесь речь идет не просто о творческих успехах и неудачах, но о глубоких противоречиях, свойственных мировоззрению Гете, что гениально вскрыл Ф. Энгельс: «...Гете то колоссально велик, то мелок; то это непокорный, насмешливый, презирующий мир гений, то осторожный, всем довольный, узкий филистер»²¹.

Новый период в творчестве Гете начинается в 1813 г., когда поэт приступает к работе над циклами стихотворений, которые позднее были объединены в одну книгу под общим заглавием: «Западно-восточный диван» (1819). Эта книга была во многом неожиданна, — обнаружилась новая грань творчества великого поэта. И по содержанию и по форме «Западно-восточный диван» выходит за рамки веймарского классицизма и несет на себе печать влияния того литературного направления, к которому Гете относился неприязненно, — романтизма.

Гете следил с острым интересом за войнами Наполеона. Военные действия в Германии в 1813 г., закончившиеся разгромом армий Наполеона под Лейпцигом, волновали великого поэта. Антинаполеоновская война в Германии привела не только к вытеснению французских войск, но и к победе сил реакции. Гете предвидел многие из этих событий. Его выжидательное отношение к освободительскому движению 1813 г., его нежелание выступить против Наполеона говорят не только об осторожности, но и о политической мудрости Гете, о недоверии к правящим кругам немецкого общества. Гете видел разбедненность и незрелость немецкого народа, ближайшее будущее которого внушало ему глубокую тревогу.

1813 и 1815 годы принесли не только окончательное поражение Наполеона, но и торжество международной реакции во всей Европе. И это обстоятельство вызвало в Гете чувство горечи и разочарования. От Западной Европы, где на его глазах вновь торжествовали силы, казалось, насмерть раненные Французской революцией, где разрушительные войны бушевали от Москвы до Парижа, Гете обратился к Востоку.

Запад, Север, Юг — в крушенье,
Царств и тронов разрушенье;
На Восток умчимся дальний,
Воздух пить патриархальный,—

Пер. С. Шеремиского

так начинается первое стихотворение «Западно-восточного дивана», недвусмысленно названное «Хеджра» («Побег» — в память о бегстве Магомета из Мекки).

Умудренный жизнью, стареющий поэт и мыслитель, переживший грозные триумфы Бонапарта, а теперь видевший его падение, перестрадав-

²¹ Ф. Энгельс. Немецкий социализм в стихах и прозе.— К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 4, стр. 233.

ший вместе со своим народом годы поражения и теперь зорко угадывавший приближение новой национальной трагедии, обратился к странам Востока с их пустынями, белыми городами и зелеными оазисами, чтобы там найти ту мудрость, которой в эту эпоху так не хватало здесь, в Германии, оглашаемой прохотом пушек, выхотанной армиями всей Европы.

Восток видел Александра, Чингис-хана, Тимура, — но их нет, а страны, некогда разоренные ими, живут; живет их искусство, их мысль, обогащенная древним опытом народов, которых не смогла сломить или уничтожить ярость завоевателей. Эта тема явственно звучит в «Диване».

Однако неверно было бы видеть в «Диване» только отклик на явления европейской действительности. Новым для Гете был интерес к Востоку, к его истории и культуре. Он отвечал общему направлению романтической литературы, тяготевшей к восточной тематике.

Ранним летом 1814 г., — когда во Франции заканчивалась историческая драма Наполеона, — Гете познакомился с творчеством гениального персидского поэта XIV в. Хафиза в переводах известного немецкого ориенталиста Гаммера фон Пургшталь. Сборник стихотворений Хафиза назывался, как и многие другие сборники поэтов Ближнего и Среднего Востока, «Диван», что в переносном смысле слова обозначало собрание песен. В поэзии Хафиза Гете нашел много близкого собственному творческому гению; не случайно образ Хафиза занимает большое место в «Западно-восточном диване».

С этой поры ориенталистические занятия Гете становятся особенно интенсивными. Он берется за изучение восточных языков, жадно собирает и внимательно читает книги о Востоке — тогда еще столь немногочисленные — включая заметки, оставленные путешественниками прошлых веков, например Олеария. От Библии, которую он теперь изучает как поэт, до первых ориенталистических работ немецких филологов XIX в. — таков диапазон его научного чтения. Нужный для него материал Гете умеет находить в самых сухих и прозаических источниках. Рождение нового сборника его стихов не может быть понято вне этого поразительного по своей гармоничности труда Гете — историка, филолога и поэта. Поэтический мир, расцветший в «Диване», возник в воображении Гете на основании скрупулезного и неутомимого изучения материалов самого различного характера.

Наконец, нельзя обойти и ту роль, которую в рождении «Дивана» сыграли отношения Гете с Марианной фон Виллемер, с которой он познакомился в 1814 г. В то время ей было 30 лет, а Гете — 65. Марианна не только стала лирической героиней «Дивана» (под именем Зулейки), но и сама отвечала Гете стихами, говорившими о ее поэтическом даровании и тонком понимании стиля поэта. Некоторые из стихотворений Марианны Гете включил в «Диван».

Хотя Восток в «Диване» не условная экзотика, а реально и конкретно переданная жизненная обстановка, комплекс настроений, круг характеров и типов, однако «Диван» недаром называется «Западно-восточным». Сам Гете говорил о том, что и в этом сборнике он остается немецким поэтом, пишет о страстях и мыслях, порожденных немецкой действительностью. Несколько раз в «Диване» идет речь о «немецком поэте». «Поэт рассматривает себя как путешественника, — писал Гете, — он любит обычаи, нравы, предметами, религиозными верованиями и взглядами, он даже не отклоняет подозрения в том, что сам он мусульманин. Во всё врывается его собственные поэтические переживания...»

«Западно-восточный диван» включает в себя 12 книг, 12 лирических циклов. Указывая, что в «Книге Хафиза» заключены характеристика, оценка и почитание этого замечательного человека, Гете подчеркивает, что там выражено и «отношение немца к персу, которым он пылко

увлечен. В самом деле, здесь нетрудно увидеть выражение особого взгляда на немецкую действительность, попытку отступить на несколько шагов от нее, чтобы посмотреть «со стороны», но не во имя отчуждения, а во имя большей объективности. Стихи «Западно-восточного дивана» вмещают целую жизнь — неисчерпаемо богатую природу, быт большого города с его сложным и расслоенным обществом, в котором сильный гнетет слабого и в котором стремятся найти себе независимое и достойное место поэт, и мир личных чувств, увлечений и страстей, любви. В этом сборнике Гете нашли место подлинны шедевры любовной лирики, оправленные в романтически пеструю рамку ориентального колорита. Над этими картинами нависает грозная тень войны. Недаром одна из книг «Дивана» называется «Книгой Тимура». Образ завоевателя многих стран Востока выстлется среди других образов «Дивана» как особенно эффектная и яркая поэтическая характеристика, навеянная трагедией Наполеона. Меч Тимура, грозящий миру, грозит и счастью лирических героев «Дивана» — поэта Хасема и Зулейки. Легко себе представить, что и их жизни будут унесены кровавым ураганом войн. Но войско Тимура гибнет. Остается только утрюмая память о былой бранной славе Тимура. А песнь любви в «Диване» все такая же торжествующая и страстная («Книга Зулейки» идет в «Диване» сейчас же за «книгой Тимура»), и в одной из последних книг — в «Книге Парса» — как гимн звучит «Завет староперсидской веры», стихотворение, славящее красоту человеческого мирного труда, украшающего землю, возвышающего душу:

Помните же, братья, завещанье,
Претворив его в дела, в желанья:
Труд тяжелый каждодневный чтите —
Большого не ждет от вас учитель!

Пер. Е. Лейтина

Одна из основных тем сборника — тема поэта. Как и в других произведениях Гете, поэт — мудрец и жизнелюбец, для него поэзия — сама жизнь с ее радостями и страданиями, с ее повседневным трудом, несущим чувство удовлетворения. Поэт «Дивана» — поэт мощной свободной мысли; об этом говорит третье стихотворение «Дивана» — «Свободомыслие». В «Свободомыслии» поэт-странник мечтает о том, чтобы «удержаться в своем седле», «радостно скакать в любые дали», видя только звезды над собою. Звезды на то и даны, чтобы, глядя на них, «вверх», выбирать свой путь. В свободном выборе пути по признакам, которых не умеют заметить менее мудрые современники, и заключается свобода мысли поэта.

Наряду с таким пониманием задач поэта, действительно возвышающим Гете над поколением молодых немецких поэтов, для которых будущее было заслонено кровавым туманом ненависти к французам, в «Диване» есть и другое понимание значения поэта, тесно связанное с представлениями Гете об исключительности и избранности поэта, о его божественном призвании. В одном из стихотворений «Книги Хафиза» рассказана притча о том, как судья велел сжечь стихи поэта Мисри, но пощадил самого поэта: он поступил так потому, что смерти достойны те, кто узнает дерзкие мысли поэта, а сам поэт только перед богом в ответе за свой талант, дарованный богом.

Чуждые и тени литературной стилизации, замечательные как своей простотой и непосредственностью, так и глубоким содержанием, стихи «Дивана» тесно связаны с немецкой национальной традицией. Примечательно, что Гете не пожелал подражать газелле — стихотворному восточному жанру, примеры которого так часто можно встретить у поэтов,

писавших на восточные темы. Строфика, метрика, рифма стихов «Дивана» укладываются в рамки системы гетевского стиха и вместе с тем нередко близки немецкой песне или народному стиху.

Стихи «Дивана» — неоценимый вклад в развитие мировой поэзии. Написанный в ту пору, когда внимание многих европейских поэтов-романтиков все чаще обращалось к Востоку, «Диван» обозначил важный этап в истории лирической поэзии XIX в. В нем неразрывно соединились, образуя подлинное художественное единство, черты ориентальной романтики, в других формах представленные в «Еврейских мелодиях» Байрона, позже — в «Ориенталиях» Гюго, в «Подражаниях Корану» Пушкина, — и полнокровное реалистическое восприятие действительности, чуждое условной экзотики и эстетизации Востока.

К изданию «Дивана» Гете нашел нужным прибавить «Примечания и пояснения для лучшего понимания „Западно-восточного дивана“» — замечательный комментарий, являющийся составной частью всего творческого замысла Гете. Немецкие филологи правы, называя эти комментарии «краткой историей культуры Ближнего Востока».

Восточному миру посвящены и другие стихотворения позднего Гете, отражающие его неослабевающий интерес к восточной культуре. Это цикл стихотворений «Пария» (1821), задуманный еще в конце XVIII в. и только теперь законченный, и «Немецко-китайские времена года и суток». Восточные циклы поздней лирики Гете замечательны гуманистическим проникновением в мир индийской и китайской старины, стремлением открыть общечеловеческое содержание и значение культуры народов Востока, приблизить ее к пониманию европейского читателя.

Своими стихами о Востоке Гете вслед за Гердером, открыл новый мир для многих поэтов XIX в. Воздействие ориентальной поэзии Гете чувствуется у Шамиссо, Рюккерта, Платена — вплоть до Боденштедта.

Новых вершин мастерства достиг Гете в цикле поздней философской лирики — в пяти «орфических» октавах («Демон», «Случайность», «Любовь», «Судьба», «Надежда»), полно раскрывающих его взгляд на взаимосвязь и закономерность процессов, происходящих в действительности, в которой «живя, развивается сложившаяся форма» — человек.

Себя не избежишь, так будь собою,—

говорит Гете в октаве «Демон».

В философских октавах Гете показал себя непревзойденным мастером стиха, высокопоэтического и необыкновенно емко вбирающего сложнейшее морально-философское содержание.

Шедевром поздней лирики Гете была элегия 1823 г. — так называемая «Мариенбадская элегия», связанная с поздней страстью Гете к семнадцатилетней Ульрике фон Левецов. Встреча с Ульрикой на водах в Мариенбаде была и прощанием с нею. Насыщенная горьким и острым чувством, эта элегия — поэма расставания, прощание с миром любовных переживаний, трагический и пылкий финал всей любовной лирики Гете.

Обычное для него органическое соединение непосредственных эмоций и глубокого психологизма, конкретных жизненных деталей и глубоких обобщений выражено в Мариенбадской элегии с опромной силой. Замечательно, что эта трагическая элегия совершенно чужда мотивов отрешенности от жизни, старческой резиньяции. Семидесятилетний поэт с жадностью юноши тянется к уходящим радостям земного существования и остается их восторженным певцом, даже в скорби находит стимул к творчеству. Пораженный горем разлуки, спотыкаясь, ищет он путь от дверей, где расстался со своей возлюбленной, и чувствует себя прешником, изгоняемым из рая, но не забывая ищет он, а обращается ко своему внутрен-

нему миру, чтобы прислушаться к нему и поведать о чувствах, которые мучают его.

В художественной прозе позднего Гете важнейшее место занимают автобиографические работы, в которых поэт подводит итог своей жизни.

Гете еще в 70-х годах проявлял интерес к заметкам автобиографического характера, которые он публиковал после тщательной литературной обработки. Таковы его письма из Швейцарии 1775 г., связанные одновременно и со «Страданиями молодого Вертера» и, по материалу, с последней книгой — «Поэзия и правда», а также письма, посвященные поездке в Сен-Готард (1796), опубликованные в издании сочинений Гете 1803 г. Это были наброски большого автобиографического полотна, за которое Гете взялся в мрачные годы военных бурь, свирепствовавших над Европой. Начав книгу как добавление и пояснение к собранию своих сочинений, Гете год за годом расширял ее план, она приобрела самостоятельное значение. Он назвал ее: «Поэзия и правда. Из моей жизни». Три ее части вышли в 1811—1814 гг. После значительного перерыва была закончена четвертая часть, появившаяся уже после смерти Гете, в 1833 г.

«Поэзия и правда» — род автобиографического «воспитательного романа». Идут годы, кончается детство и вступает в свои права юность с ее душевными кризисами, поисками, молодыми страстями; все богаче и сложнее делается душевный мир молодого поэта и все психологичнее, все глубже становится рассказ Гете, все меньше в нем внешних деталей и подробностей, всё тоньше и богаче изображение духовной жизни и творческих процессов, которыми живет юноша-Гете. Изменяется и темп повествования; сохраняя эпичность, оно становится все более напряженным, драматичным. Если первые три книги охватывают два десятка лет жизни писателя, то четвертая книга почти целиком посвящена одному году. Правда, это один из самых трудных годов жизни Гете — 1775 год, когда он решил на переезд в Веймар. Заключительная сцена, в которой Гете вспоминает о жестокой душевной борьбе, после которой он решил ехать в Веймар, поражает своей сдержанной, необыкновенно лаконичной манерой письма при огромном внутреннем напряжении, которое и сейчас читатель переживает вместе с Гете. Подлинным трагизмом — и не эффектным, не внешним, а трагизмом повседневности, трагизмом немецкой жизни XVIII в. веет от заключительных страниц «Поэзии и правды».

Бесценная как источник для биографии великого писателя, раскрывающая творческую историю многих его произведений, книга эта замечательна и как многокрасочная картина немецкой действительности эпохи Гете. Сцены бюргерской жизни, описанные с глубокой любовью к патриархальному быту Франкфурга, жизненному укладу немецкого патрициата, сменяются сценами жизни городских улиц, описаниями народных праздников, затем, — сценами университетской жизни, описанием странствий молодого Гете.

В тесной связи со сценами общественной жизни показывает Гете — и это его великое писательское открытие — жизнь идей, глубокое брожение, охватившее немецкую молодежь. Вместе с тем автор уже критически оценивает идеи, которыми он увлекался в молодости. К бунтарству «Бури и натиска» Гете иронически-сниходителен. Гете, несомненно, заглушеывает тот конфликт с обществом, который имел место у штюрмеров 70-х годов XVIII в.

Книга Гете содержит множество портретов и характеристик друзей и современников Гете. Особенно убедительно искусство Гете-портретиста сказывается в женских образах «Поэзии и правды». Так, например, описывая свою первую встречу с Фридерикой, Гете сперва вводит читателя в дом ее отца — скромного сельского священника, «маленького, замкнутого, но любезного человека», добродушно смотрящего на суматошливую

старшую дочь, которой не терпится поскорее познакомить гостей с Фридрихой — своей младшей сестрой: «В этот момент она и появилась в дверях. И вправду как бы прекрасная звезда взошла на этом сельском небе. Обе дочери одевались еще, как говорится, по-немецки, и этот почти забытый ныне национальный наряд особенно шел Фридрихе. Коротенькая белая круглая юбочка с оборкой, длинная настолько, чтобы видно было хорошенькую ножку до щиколотки, белый корсаж в обтяжку и черный гафтяной передник — в этом наряде она выглядела не то крестьянкой, не то горожанкой. Легко и свободно, как будто ничто не стесняло ее движений, вошла она, и ее шея показалась слишком хрупкой для тяжелых золотых кос, украшавших ее очаровательную головку. Ее живые голубые глаза смотрели очень внимательно, а хорошенький носик вздернут был так заorno, как будто не существовало в мире никаких забот. Соломенная шляпа висела у нее на руке; так-то имел я радость при первом взгляде на нее сразу же увидеть и понять все ее очарование» (ч. II, кн. 10).

В размеренную жизнь городков и деревень, любовно описанную Гете, врывается грохот войны, исторические события. Но они проходят как бы извне, и воспоминания о них либо зарубцовываются — как память о вступлении французских войск во Франкфурт, либо остаются в ряду картин необычайных и почти фантастически ярких — как коронация императора Франца.

Впрочем, дремотный покой бюргерского мирка делается все тягостнее для юного мыслителя и поэта. Это чувство нарастает в книге. Стремление к иному и более действительному существованию, мечты о творчестве, жажда впечатлений — все благородное беспокойство развивающегося поэтического гения Гете находит себе выход только в занятиях философией и литературой, о которых подробно рассказывает «Поэзия и правда» — книга, дышащая поэзией творческого труда и правдой жизни, нередко горькой. Идиллическая в начале, книга Гете о его жизни под конец приближается к трагедии: это путь и самого молодого Гете и его страны.

Совпадая по материалу с «Вертером», хотя и совершенно отличаясь от него по характеру повествования, третья и четвертая части «Поэзии и правды» являются как бы еще одной повестью о судьбах молодого человека в Германии середины XVIII столетия, близкой по ситуациям и образам к «Вертеру», но переданной другими художественными средствами. Описание чувств лишены сентиментальности, общий тон эпический, а не лирический, картина нравов и социальных отношений дана не сквозь призму «чувствительной литературы», а в духе новой манеры Гете, отмеченной чертами развивающегося реалистического метода.

«Поэзия и правда» связана и с «Годами учения Вильгельма Мейстера» как общей проблематикой, так и манерой повествования.

К четырем частям «Поэзии и правды» примыкают и по содержанию, и по манере еще многие замечательные автобиографические фрагменты и повести Гете, поражающие полнотой и остротой восприятия действительности. Среди них воспоминания об Италии под шутивым названием «И я в Аркадии!», впоследствии названные Гете более сдержанно — «Путешествие по Италии». Среди них и полные отзвуков истории «Французская кампания 1792 года» (1822) и «Осада Майнца в 1793 году» (1829). События захватывают и волнуют писателя: он остро чувствует значение исторического момента и с жадностью впитывает новые впечатления. Гете говорит о мужестве французских патриотов, о бесполезной попытке справиться с революционным народом посредством нескольких тысяч австрийских и немецких солдат. Вновь и вновь возвращаясь в XIX в. к воспоминаниям о событиях 90-х годов, Гете в полной мере убеждается в правоте своей мысли о том, что под Вальми, в день поражения коалиции, началась новая эра в истории человечества.

Сам Гете во «Французской кампании» — уже в полной мере герой литературного произведения, а не просто автор воспоминаний: объективный момент повествования заметно преобладает. Во «Французской кампании», в отличие от «Поэзии и правды», Гете сохранил форму дневника, что делает его военные записки еще более непосредственными и яркими. «Французская кампания» — свидетельство совершающегося мастерства Гете, автора своеобразной автобиографической и вместе с тем исторической повести.

Центральное место здесь занимает описание битвы при Вальми. Подробно повествует Гете о местности, на которой произошла эта историческая встреча двух армий, об их позициях и маневрах. Живая, движущаяся картина боя, полная звуков и красок, была новаторством в художественной литературе, предвещая манеры Стендаля. Гете мастерски изображает напряженную путаницу битвы, передвижения и маневры, которые оказываются ненужными, растерянность офицеров, нервозность солдат. Расстроенной армии союзников противостоят французы, расположенные могучим полукругом на окрестных холмах и держащие противника под упорным артиллерийским огнем, который длится много часов подряд, потрясая и надламывая дух немецких войск. Где-то среди бесцельно блуждающих или выжидающих полков и эскадронов мелькает одинокий всадник в штатском — это упрямый и любознательный Гете хочет поближе увидеть подлинный облик войны.

В конце «Французской кампании» Гете довольно подробно рассказывает о том, как создавались его произведения о Французской революции — пьесы-памфлеты «Гражданский генерал» и «Мятежные». Теперь Гете не останавливается перед несколько скептической оценкой собственных творений.

В поздних произведениях, в которых Гете вновь возвращается к теме Французской революции, отразилось изменившееся и более глубокое отношение писателя к событиям, некогда и привлекавшим и пугавшим его. Теперь, на расстоянии, он яснее видит правоту и героизм французского народа, историческую закономерность поражения сил старой Европы, послылавшей наемные войска против революционной Франции.

Серьезное значение для дальнейшего развития мастерства Гете-прозаика имеет и его работа над переводом повести Дидро «Племянник Рамо» (1805). Этот блестящий по точности передачи содержания и стиля перевод, появившийся в Германии раньше, чем «Племянник Рамо» был напечатан во Франции, интересен отбором языковых средств, говорящих об их близости к стилю автобиографической прозы Гете.

В целом сложное развитие Гете-прозаика в 1810-х годах позволяет говорить о том, что в автобиографической прозе Гете намечается новая линия, ведущая от просветительского реализма к реализму критическому. Она сказывается и в новой художественной концепции изображения общества, показанного в его эволюции, и, особенно, в изображении человеческого характера. Говоря о своем сложном духовном пути, превращая самого себя в объект правдивого художественного изображения, Гете раскрывает ход своего духовного развития прежде всего средствами углубленного психологического анализа. «Роман воспитания», жанр, который так ясно чувствуется в автобиографической прозе, создается уже не теми средствами, которыми пользовались реалисты-просветители XVIII в. и сам Гете в «Годах учения Вильгельма Мейстера». Гете стремится воплотить жизнь общества и индивидуума во всех сложных и диалектических взаимосвязях, раскрыть процессы, происходящие в душе человека глубоко и непредвзято, вне просветительской дидактики. Здесь существенна роль романтизма при всем негативном к нему отношении со стороны Гете.

Борьба Гете за реализм нашла выражение и в его многочисленных вы-

сказываниях по вопросам эстетики и в его работах и замечаниях, относящихся к истории литературы и литературной критики. Оставаясь на позициях, выраженных в статье о Винкельмане, Гете тяготеет к классически-обобщенному образу, характерному для просветительского реализма. Вместе с тем Гете неизменно подчеркивает объективный характер искусства, близость художника к природе.

Зрелый Гете все чаще употреблял термин «реальное искусство», противопоставляя это понятие искусству «идеальному». Эта антитеза намечена им в статье «Шекспир и несть ему конца» («Shakspeare und keine Ende», 1813—1816) и в его высказываниях о Шиллере.

«Я придерживался в поэзии принципов объективного изображения и находил, что надо следовать предпочтительно ему, — вспоминал Гете в одном из разговоров с Эккерманом, — Шиллер же, творчество которого было чисто субъективно, считал свое направление правильным и в полемике со мною написал статью о наивной и сентиментальной поэзии» (21 марта 1830 г.).

К статьям и заметкам о немецкой литературе примыкает работа Гете «О немецком театре» (1812—1813), дающая краткий очерк истории театра в Германии и являющаяся как бы завещанием Гете его продолжателям — будущим деятелям немецкого театра. Гете видел в театре мощное средство развития национальной немецкой культуры.

Гете был одним из первых критиков, разъясвивших реалистическую сущность Шекспира — одного из любимейших своих писателей. Свое отношение к великому английскому драматургу он полнее всего изложил в известной статье «Шекспир и несть ему конца». Именно в этой работе творчество Шекспира раскрыто как неисчерпаемо богатый живой мир образов и положений, в которых английский драматург сумел уловить действительность во всех ее сложных оттенках. Гете указал и на мировое, и на национальное значение Шекспира, подчеркнув мысль о том, что общечеловеческое значение творчества Шекспира связано прежде всего с полнотой изображения английской жизни.

Высказывая глубокое суждение о том, что Шекспир — сын великой эпохи, сумевший найти для ее отображения достойные ее средства, Гете пишет: «Всюду Англия, омываемая морями, окутанная туманами и облаками, деятельная во всех частях света. Поэт живет в замечательную и значительную эпоху и показывает ее развитие, да, пожалуй, и ее изменение с поразительной жизненностью: да, он не так действовал бы на нас, если бы не был равен своему полному жизненным сил времени» (X, 584).

Говоря о гуманизме Шекспира, Гете нашел замечательный образ для его определения: «...никто не презирал „внешний костюм“ так, как он: зато он великолепно знает „внутренний костюм“ человека, а в этом все равны. Говорят, он хорошо описал римлян. Я этого не нахожу. Скорее это самые настоящие англичане, но прежде всего это люди и, как таковым, им подходит и римская тога» (X, 584).

Большой интерес представляет заметка Гете о Байроне («Zum Andenken Byrons»), написанная для одного английского издания в 1824 г. Называя Байрона не только своим современником, но и человеком, какими-то сторонами своего гения близким ему по духу, Гете осуждает английское общество за травлю поэта и говорит с глубоким уважением о таланте Байрона, о его борьбе за свободу Греции. Статья Гете о Байроне важна как признание международного значения великого английского романтика, сделанное в тот год, когда на это отважились лишь немногие избранные умы европейского общества. Тем существеннее, что это признание сделано самим Гете, который сумел объективно оценить значение Байрона, хотя ему были чужды романтическое разочарование и ощущение раздвоенности мира автора «Манфреда».

Наследие Гете-критика и историка литературы — носит энциклопедический характер. У Гете есть высказывания о самых различных выдающихся явлениях античной литературы, литератур Запада и Востока, устойчивого народного творчества. Среди многих плодотворных историко-литературных идей, выдвинутых Гете, — наиболее замечательна идея органического единства литературного процесса, понятие «мировой литературы»²².

Опираясь на свои широчайшие знания в области истории и естественных наук, Гете рассматривал культурное развитие человечества как сложный процесс, законы которого он жаждал постигнуть и иногда сравнивал — в этом он ошибался — с биологическими законами развития. Но сильная сторона его культурно-исторических построений заключалась в умении увидеть и понять взаимодействие различных национальных культур, представить их себе в целом как великое сокровище, создаваемое человечеством и принадлежащее всем народам. Цена в полной мере вклад, уже сделанный в эту сокровищницу древними народами Запада и Востока, Гете был уверен, что каждый народ рано или поздно внесет нечто свое и только ему присущее в величественное дело создания общечеловеческой культуры.

Глубокое проникновение Гете-поэта в сущность античного культурного мира («Римские элегии»), в мир древнего и средневекового Востока («Западно-восточный диван») наглядно свидетельствует о том, насколько творческой и жизненной была его вера во взаимное культурное влияние народов мира, в единство мировой культуры, представляющей, по мнению Гете, сложный живой организм.

В романе «Годы странствований Вильгельма Мейстера» Гете снова обращается к истории своего героя, показывая его на новом этапе — жизненном и историческом.

Наблюдения Гете над бурной современностью, его мысли о путях дальнейшего развития человечества, о месте человека в обществе легко и свободно укладывались в ту форму своеобразного философского повествования, которую выбрал писатель. Роман этот был начат в 1820 г., в 1821 г. вышла в свет первая часть. Вернувшись к роману только в 1825 г., Гете закончил его зимой 1828—1829 гг. В издании, подготовленном самим Гете, роман состоит из трех частей. «Годы странствий», несомненно, связаны общим замыслом с «Годами учения». Но связь этих двух книг заключается не в прямой сюжетной преемственности — она как раз отсутствует, — а в развитии ряда идей, намеченных в «Годах учения» в образах Вильгельма Мейстера и его друзей.

Сам Гете считал «Годы странствий» «работой, которая носит характер собрания материалов, причем и предпринята она в известной мере для того, чтобы объединить весьма различные отдельные ее части». Действительно, основная линия повествования — странствования Вильгельма, который связан обетом в течение трех лет не оставаться более трех дней под одной кровлей, — прерывается вставными новеллами, отрывками из писем и дневников, принадлежащих действующим лицам романа, часто не связанных с историей Вильгельма. Гете включил в свой роман мысли и афоризмы, служащие как бы комментарием к общему идейному содержанию романа, но имеющие самостоятельное значение; это «Размышления странствующих» и «Из архива Макарии». В роман включены стихотворения, связанные с замыслом романа, как, например, замечательное философское стихотворение «Завещание».

Эта сокровищница мыслей Гете, при всей своей видимой пестроте, объединена и общей большой идеей, которая раскрывается уже в подзаголовке романа «Годы странствий Вильгельма Мейстера, или отречение».

²² См. Н. П. Верховский. Тема «мировой литературы» в эстетических взглядах позднего Гете. — «Ученые записки ЛГУ, серия филолог. наук», 1939, вып. 3.



Гете в рабочем кабинете в Веймаре, 1831

С картины И. Шмеллера

И сам Вильгельм, и его друзья, известные читателю по первому роману и здесь встречающиеся вновь, Ярно, Лидия, Филина, отрекаются от своих прежних жизненных условий и находят для себя новое место в обществе — прежде всего место человека, приносящего своей деятельностью пользу другим.

«Если у тебя есть опыт, ты должен быть полезен», — гласит одно из «Размышлений странствующих», этого комментария к роману, введенного Гете в ткань произведения. «Мало знать, надо уметь применить знание: мало хотеть, надо действовать», — заявляет Гете в той вводной части романа, которая названа «Из архива Макария», и это изречение удивительно близко к мысли из «Фауста»: «В начале было дело».

Мечтатель, артист-дилетант, страстный поклонник созерцательного существования, Вильгельм становится врачом: он полезен другим людям. Философ Ярно отдаётся изучению горного дела; Филина и Лидия, беззаботные грации первого романа, живое воплощение гедонистической морали конца XVIII в. — теперь труженицы, швеи. Ленардо — один из друзей Вильгельма — подробно повествует о ткацком ремесле в швейцарских деревнях. Труд — физический и умственный, но обязательно приносящий видимую пользу, нужный людям — возникает как серьезная тема нового романа Гете, перекликаясь с прославлением труда в «Западно-восточном диване» и во второй части «Фауста». Общество «Вашни» теперь как бы преобразуется в общество «Странствующих», идущих по великому пути жизни.

Намечается и цель странников. Они мечтают о благе общем, о содружестве труженников, основанном на законах социальной справедливости, которые могут быть созданы, по мысли Гете, в ходе реорганизации экономических отношений на новых, коллективных началах, без эксплуатации. «Годы странствий» связаны с утопической мыслью начала XIX в. Гете, по замечанию Отто Гротевоя, выступает в этом романе как автор социальной утопии, пусть весьма неясной, но антикапиталистической и прогрессивной по своему духу.

Охваченный все той же гуманистической идеей всестороннего развития человеческой личности, Гете видит основную задачу в разумной организации труда. Эти идеи высказывались и раньше, но самая деятельность мыслится теперь Гете как коллективная деятельность. Тем самым вопрос о воспитании переводится в новый план. Человек нуждается в коллективе, чтобы воспитать в себе человека.

Но эпоха, в которую жил Гете, не давала еще возможности решить эту проблему. Еще менее ее можно было решить в условиях той социальной и политической отсталости, которыми характеризовалась тогдашняя Германия. Поэтому ремесло становится для Гете основной формой деятельности, и утопическая мечта о счастливом будущем человечества переплетается с убогими патриархальными иллюзиями. Попытка конкретизировать социальную программу, отдаленно перекликающуюся с программой социалистов-утопистов, неизбежно отражала убожество и мелко-масштабность немецкой действительности.

Все это определяет нечеткость и противоречивость идейных позиций автора. Поднимаясь до замечательных догадок и открытий, воспевая красоту материалистического мировоззрения (стихотворение «Завещание»), высказывая глубокие соображения о диалектике экономических и общественных отношений, Гете увлекается наивными идеями натурфилософии. Это особенно чувствуется в эпизоде с Макарией — ученой дамой, вся жизнь и существо которой, по словам Гете, чудесным образом связаны с жизнью мироздания, с движением солнца. В эпизодах с Макарией особенно ясно чувствуются романтические черты эстетики «Годов странствий», сказывающиеся, впрочем, и во многих пейзажах этого произведения.

Но Гете пользуется лишь некоторыми сторонами романтической поэтики. В основе своей «Годы странствий» — философский просветительский роман. Морально-философский замысел «Годов странствий» диктует, в конечном счете, и композицию романа, и введение разнообразного материала, не всегда разработанного художественно.

«ФАУСТ» ГЕТЕ

Величайшим созданием Гете, итогом более чем полувековых его творческих усилий явилась трагедия «Фауст». Гете воплотил в «Фаусте» огромный исторический опыт переломной эпохи, кульминационным моментом которой явилась Великая французская революция. В сложном процессе идейных исканий западноевропейских философов и поэтов XVIII в. «Фауст» занимает особое место как величайший художественный памятник, суммирующий достижения просветительской мысли.

Легендарный сюжет предоставлял Гете неограниченные возможности для постановки самых разных проблем, волновавших его современников. Легенда о чернокнижнике и чародее докторе Фаусте еще в детские и юношеские годы привлекала внимание Гете. Она была ему известна и по кукольному представлению, которое ему довелось видеть еще в родном городе, и по тексту последней переработки народной книги, изданной в 1725 г.¹

Но только после знакомства с Гердером эта легенда приобрела для Гете особое значение как памятник немецкой национальной культуры, подобный Страсбургскому собору, о котором он с увлечением писал. Именно после продолжительных занятий германской историей XVI в. Гете обращается к жизнеописанию Геца фон Берлихингена и почти одновременно к легенде о докторе Фаусте.

Около 1773 г. возникает первый вариант «Фауста», так называемый «Прафауст» («Urfaust»), рукопись которого была обнаружена известным филологом Эрихом Шмидтом в 1887 г. Молодой Гете изображает Фауста бунтарем, решительно отвергающим мертвое схоластическое знание и стремящимся постигнуть сокровенные тайны природы, разгадать некую тайну Духа земли. Природа в «Прафаусте» так же, как у штюрмеров или Гердера, противопоставлена рационалистической схоластике, мертвому сухому знанию, извлеченному из пыльных фолиантов.

Живой природы пышный цвет,
Творцом на радость данный нам,
Ты променял на тлен и клам,
На символ смерти, на скелет.

Пер. Н. Холодковского

Подобно другим «бурным гениям», Фауст жаждет деятельности, он готов ринуться в водоворот опасных испытаний, чтобы вырваться из плена

¹ История легенды о Фаусте и всех ее литературных обработок до Гете подробно рассмотрена в кн.: «Легенда о докторе Фаусте», под ред. В. М. Жирмунского. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1958. См. также «Историю немецкой литературы», т. I, М., 1962.

спокойно-размеренного уклада жизни и восполнить недостаток своего жизненного опыта.

Готов себя я в мир отважно кинуть,
Земных скорбей, земных восторгов жребий вынуть,
Под бури смело парус ринуть
И в час крушенья с робостью не стынуть.

Пер. В. Брюсова

Сюжетная линия Маргариты уже подробно разработана в «Прафаусте». Тема соблазненной и покинутой девушки, решающейся на детоубийство, характерна для штюрмеров. Эта тема звучала как осуждение морального уродства мещанского общества, толкающего на преступление. В первом варианте «Фауста» еще не был намечен его будущий философский смысл, не раскрывалась позитивная просветительская программа Гете.

«Прафауст» остался незавершенным. Вновь к работе над этим сюжетом Гете обращается в 1788 г. во время пребывания в Италии. Гете вносит некоторые коррективы в прежний текст, слегка смягчая штюрмерскую интонацию в нем, и в 1790 г. в несколько сокращенном виде публикует этот вариант; он заканчивает сценой «Собор» («Faust. Ein Fragment»).

Третий этап работы над «Фаустом» связан с периодом, непосредственно следовавшим за Французской революцией (июнь 1797 г.—январь 1801 г.). Именно в эти годы, не без влияния Шиллера, окончательно складывается концепция «Фауста», переосмысливается ранний текст, создаются сцены, имеющие решающее значение для всего замысла философской трагедии («Пролог на небесах», сцены: «За городскими воротами», перевода Евангелия, договора с Мефистофелем). Теперь идея «Фауста» приобретает тот всемирно-исторический масштаб, который принес трагедии Гете великую славу².

Последний этап работы Гете над «Фаустом» падает на февраль 1825—июль 1831 гг., когда была создана вторая часть (эпизод с Еленой написан в 1800 г.).

Первая часть «Фауста» была завершена в 1801 г. и опубликована в 1808 г. В «Прологе на небесах» (1797) четко намечена оптимистическая просветительская идея трагедии. Циничному скептицизму Мефистофеля, его клевете на человека Гете противопоставляет жизнеутверждающую концепцию, вложенную поэтом в уста Господа, высказывающего уверенность, что Фауст, пройдя через все заблуждения и опасные соблазны, добьется победы и отстоит высокое звание человека (разумеется, Господь предстает здесь не в официально-христианском облике, а как некий верховный судья, олицетворение просветительского разума).

В «Прологе» уже раскрывается и глубокий диалектический смысл конфликта Фауста и Мефистофеля. Скепсис и зло, воплощенные в Мефистофеле, рассматриваются поэтом не метафизически, а в сложном взаимодействии с противоположными тенденциями, носителями которых является Фауст.

Слаб человек; покорствуя уделу,
Он рад искать покоя,— потому
Дам беспокойного я спутника ему:
Как бес, дразня его, пусть возбуждает к делу.

Пер. Н. Холодковского

Из концепции «Фауста» вытекает, что никакое движение вперед ~~немыслимо без отрицания старого, без разрушительной работы, расчищаю-~~

² См. Б. Я. Гейман. «Фауст» Гете в свете исторического перелома на рубеже XVIII и XIX вв.— «Ученые записки ЛГУ» им. А. И. Герцена», т. 121, 1955.

щей дорогу к будущему. Противопоставляя Фауста Вагнеру, Н. Г. Чернышевский писал, что Фауст не может удовлетвориться узким миром чувств и идей Вагнера. «Ему нужна истина более глубокая, жизнь более полная, потому-то он и необходимо должен войти в союз с Мефистофелем, то есть отрицанием»³.

Путь к истинному знанию, которого ищет Фауст, ведет не через «тлен и хлам» схоластического крохоборства Вагнера. Фауст призывает к мужеству и дерзости, он напоминает о тернистом пути подлинных мужей науки:

Их распинали, били, жгли...

Важное место в развитии сюжета первой части занимает сцена «За городскими воротами». В изображении пасхального дня отсутствуют религиозные мотивы. Это ликующий праздник весны, когда ясным солнечным утром нарядные горожане выходят за городские ворота. Праздник становится праздником народа, вырвавшегося из полумрака средневековых улиц на широкий простор. Монолог Фауста, появившегося среди народа, раскрывает символический смысл этой сцены, где старинный город, окруженный крепостной стеной, предстает как воплощение тесного и мрачного уклада Средневековья.

В этой массовой сцене, одной из немногих в драматургии Гете, очень колоритно представлены многочисленные слои немецкого общества: богатые и бедные горожане, крестьяне, солдаты, студенты, служашки. Каждая группа персонажей обрисована кратко, но выразительно. Гете многообразно использует ритмические возможности стиха. Неторопливо медлительный ритм передает поведение немецкого бюргера; в маршевом темпе написана солдатская песня; народный танцевальный напев положен в основу крестьянской песни. С радостным чувством вмешивается в праздничную толпу Фауст. Именно здесь, на лоне природы, сбросив бремя ежедневных забот, каждый чувствует себя человеком, и вместе со всеми это ощущает Фауст.

Тема народа впервые так многозначительно входит в историю исканий Фауста. Мыслитель, только что усомнившийся в смысле всех наук и осудивший беспомощные усилия догматика Вагнера, смущенно принимает благодарность старого крестьянина за помощь во время эпидемии, глубоко переживая свою ответственность перед этими простыми людьми, которые ждут реальной пользы от его науки.

Важнейшее значение во всей концепции трагедии имеет сцена перевода Евангелия от Иоанна. Стремясь просветить народ, Фауст обращается к Евангелию. Он хочет перевести его на свой «любимый немецкий язык». Но традиционный канонический текст не может его удовлетворить. Он считает себя не вправе передать народу ложное знание. Евангелие от Иоанна начинается словами: «В начале было Слово... и Слово было Бог». «Я слово не могу так высоко ценить», — возражает Фауст, и это звучит как возражение не только евангельскому учению, но всякой идеалистической концепции, где на место «бога» и «слова» были бы поставлены «идея» и «абсолютный дух» или другие понятия. Для него ясно, что чувство, ощущение, мысль (в подлиннике — Sinn) «творить и действовать» также не могут. После мучительных поисков он удовлетворенно записывает: «В начале была дело» («Im Anfang war die That» — дело, деятельность).

Именно в деятельности Фауст ищет разрешения противоречий между идеалом и действительностью. В первой части это только намечено, в финале второй части получит разрешение. Фауст начинает утверждаться на

³ Н. Г. Чернышевский. Примечания к переводу «Фауста». — Полное собрание сочинений, т. III. М., 1947, стр. 785.

стихийно-материалистических позициях и в сцене договора недвусмысленно формулирует свое отношение к коренному вопросу философии:

Здесь, на этой земле рождаются мои радости.

И это солнце светит моим страданиям.

Важнейшим моментом в истории героя является его договор с Мефистофелем. Эта сцена также отсутствовала в «Прафаусте» и «Фрагменте», написана была в 1800—1801 гг. и впервые включена только в окончательный текст первой части, образовав одно из основных звеньев в сюжетной линии трагедии.

Договор между Фаустом и адским духом имел место и в народной книге о Фаусте. Там, однако, весь смысл договора сводился к тому, что Мефистофель обязывался служить Фаусту, удовлетворять все его желания, и в оплату Фауст отдавал свою душу. Точно был определен и срок договорных отношений — 24 года. Само предложение исходило от Фауста. У Гете Мефистофель сам, незванным, является к Фаусту и хитро и осторожно предлагает ему традиционную сделку. Фауст саркастически отвечает на предложение Мефистофеля:

Что дашь ты, жалкий бес, какие наслаждения ?

Дух человеческий и гордые стремления

Таким, как ты, возможно ли понять?

Функция Мефистофеля диалектична. В отличие от народной книги, где выступал обыкновенный, традиционный для средневековых представлений дьявол, «враг», пособник «греха», в «Фаусте» Гете Мефистофель — «часть вечной силы, всегда желавший зла, творивший лишь благо».

Фауст отвергает соблазны Мефистофеля, он спорит с ним и борется, но вместе с тем трезвость Мефистофеля, его циничная откровенность являются своеобразным реалистическим противовесом идеальным порывам Фауста. Сам Гете воспринимал в единстве два главных образа своей трагедии. Он говорил Эккерману (3 мая 1827 г.), что не только «неудовлетворенные стремления славного героя, но также издевательство и горькая ирония Мефистофеля» составляют часть его «собственного существа».

Примечательно, что фантастическая фигура Мефистофеля наделена у Гете весьма колоритными чертами. Поэтому многие выдающиеся актеры находили благодарный материал для создания живого полнокровного сценического образа.

Значительное место в первой части трагедии занимает история Гретхен. В основных чертах она сложилась еще в ранние годы, и все сцены, ее составляющие, уже имелись в «Прафаусте». Почти не изменяя текста этих сцен, Гете лишает их первоначального самостоятельного значения, и они оказываются этапом на пути Фауста к истине.

История Гретхен представлена в трагедии с большим искусством. Перед нами проходят одна за другой сцены, в которых многообразно раскрывается облик героини и реалистически воспроизведена обстановка небольшого немецкого города. Гете передает типичные черты социального уклада, господствующие моральные нормы, силу традиций, власть церкви.

Впервые появившись в комнате Маргариты, Фауст, как в свое время Вертер, пришел в восхищение. И для Фауста Маргарита — воплощение самой природы. В духе просветительских идей XVIII в. она для него — «естественный человек». И он тянется к Маргарите не потому, что этого хочет циничный Мефистофель. Фауст, только что оставивший «тлен и клам» своего ученого кабинета, отбросивший мертвое знание, воспринимает весь жизненный уклад и облик Маргариты по контрасту с миром Вагнера.

Есть глубокая связь между народной сценой «За городскими воротами» и всей историей отношений Фауста и Маргариты. Там не было еще Маргариты, но легко можно представить ее в ликующей толпе, среди тех, кто радостно отмечал весенний праздник. Именно там Фауст почувствовал себя человеком. Встреча с Маргаритой явилась как бы продолжением его встречи с народом. Вся сложность и противоречивость позиции Фауста состояла однако в том, что восхитившая его патриархальная простота и естественность одновременно знаменовали отсталость и убожество немецкого социального быта. Реальная Маргарита в конечном счете так же воплощала этот маленький и узкий мирок. Она не смогла из него вырваться и пала жертвой его морали, его предрассудков, жертвой общества и церкви, осуждавших всякое отклонение от установленных нравственных норм.

Сам Фауст осужден на муки совести. Познавший радость, он познал горе. Он выйдет из этого горя более мудрым, еще сильнее почувствовавшим свою ответственность перед каждым человеком, который встречается на его пути. В этом понимании ответственности каждого человека перед другим человеком — глубокий общественный гуманистический смысл трагедии.

Заключив первую часть трагедии, Гете не раз возвращался к мысли о дальнейшей работе над своим гигантским замыслом. Вплотную к созданию второй части «Фауста» он приступил только в 1826 г. Работа над второй частью «Фауста» заняла основное место среди трудов Гете в последнее пятилетие его жизни. В его дневниках и письмах она нередко фигурирует под многозначительным названием «главного дела». Сложный материал не легко укладывался в намеченные им композиционные рамки — в «схему», как называл Гете в беседах с друзьями свой план «Фауста». «Схема — вот она, — говорил он Эккерману, — но самое тяжкое — ее воплощение — еще впереди».

Вторая часть «Фауста» — монументальная трагедия (7499 стихов), разделенная на пять актов. В ней сплетены эпизоды, рисующие жизнь немецкого общества в феодальную эпоху, с эпизодами античными, близкими по колориту к «Ифигении в Тавриде», и с фантастическими сценами. Однако и немецкое общество, и античный мир, воссозданный с обычной для Гете любовью к образам античной культуры, и сложные символические эпизоды трагедии — все это только материал для постановки больших политических, философских и этических проблем, увлекавших Гете и его современников.

Идейное содержание второй части «Фауста» необыкновенно богато. Сцены, изображающие жизнь императорского двора, при котором оказывается Фауст в качестве советника-ученого, помогающего молодому и легкомысленному владыке, тесно связаны с немецкой политической современностью эпохи Гете, изобилуют едкими намеками на немецкую и шире — европейскую — политику того времени. «Классическая вальбургиева ночь», куда Фауст и Мефистофель устремляются за Гомункулом (искусственным человеком, созданным в колбе стараниями учеников Фауста), полна отголосков мыслей Гете о жизни природы, вплоть до полемики со сторонниками тех теорий в науке о природе, с которыми писатель был не согласен. Встреча Фауста и Елены в античной Спарте, куда вторгаются дружины Фауста, содержит в себе целый комплекс мыслей Гете о тех элементах, из которых складывается новая европейская культура, одним из создателей которой был он сам. Сцены борьбы Фауста со стихиями и его титанической деятельности, обуздывающей силы природы, отражают впечатления Гете от новых социальных и экономических учений, а в равной степени восторженное преклонение писателя перед первыми успехами великого технического прогресса девятнадцатого столетия.

Многое во второй части «Фауста» нуждается в детальном научном комментарии. Философская сложность второй части «Фауста», ее энциклопедичность нередко была причиной недооценки ее художественных достоинств. Правда, здесь нет реалистического полнокровия первой части. Но надо иметь в виду жанровые особенности второй части как трагедии по преимуществу философской, художественно единой и весьма своеобразной.

Причудливый мир образов второй части «Фауста» объединен общей большой темой — историей дальнейшего развития Фауста, историей его дальнейших отношений с Мефистофелем, которые складываются как все более драматический поединок двух главных действующих лиц трагедии, заканчивающийся победой Фауста.

Во второй части трагедии Фауст, вырвавшись из стен маленького города, где прошла его жизнь, выходит на широкую арену жизни. Перед ним во всей трагической сложности открывается процесс исторического развития, в ходе которого рушатся старые общественные и моральные устои и рождаются новые отношения, отмеченные прежде всего властью денег.

Уже в I акте второй части, в изображении маскарада при императорском дворце, в разговорах придворных и приближенных императора возникает картина разваливающегося средневекового общества. Империя объята кровавой смутой, хаосом распада. Князья восстают против императора, миряне воюют с церковью, города с деревнями. В бешеной борьбе царствует один закон — закон наживы, закон чистогана. Наступление нового времени — царства денег — возведено в этом эпизоде трагедии с поразительной силой художественного обобщения. Как лейтмотив проходит через всю вторую часть «Фауста» тема насилия во имя обогащения, звучащая уже в первом придворном эпизоде и затем повторяющаяся в IV акте — в сценах боя, в V акте — в описании расправы прислужников Мефистофеля с дряхлыми стариками Филемоном и Бавкидой.

Чем глубже познает Фауст действительность, тем очевиднее становится для него, что циническая анархия, сменяющая кулачное право средневековья, так же страшна и оскорбительна для человечества, как и старое ярмо феодального строя, гибнущего на глазах у Фауста. И тем неотступнее становятся мысли Фауста о борьбе за лучшее будущее человечества; этому делу хочет посвятить он все свои силы, все свои знания. Порывы и мечты Фауста во второй части трагедии делаются все менее эгоистичными: Фауст поднимается до идеи служения общему делу. Он хочет осушить гигантские пространства, затопляемые морскими волнами, чтобы на них люди, освободившись от материальной зависимости и эксплуатации, могли бы вести достойное и безбедное существование. В трагедию Гете входит великая утопическая тема, которая приобретает все большее значение, сливаясь с темой Фауста. Служа великому делу общего блага, созданию нового счастливого общества, Фауст гибнет. Ослепший, одинокий, он принимает стук лопат, роющих ему могилу, за шум работ по осушке отнятых у моря плодородных земель. В этом трагическом эпизоде выражена глубокая мысль: в Германии и Европе начала XIX в. мечта Фауста еще не имела реальной почвы. Но Фауст умирает, найдя и утвердив своим делом великую этическую истину, которую он искал так долго: эта истина заключается в труде на пользу других, в пафосе борьбы за великое общее дело. Познав этот пафос, Фауст переживает и тот миг своей жизни, который ему хотелось бы продлить навсегда.

История развития Фауста во второй части трагедии — это и история его борьбы с Мефистофелем, ведущей к освобождению Фауста от Мефистофеля.

Роль Мефистофеля велика и сложна в первых актах второй части.

Он издевается над разлагающейся империей, над тупой светской чернью, жадно льнувшей к нему — шуту-временщику императора. В политических сценах I и IV актов Мефистофель, насмехаясь над гибнущим феодальным миром, ускоряет его крах, празднует его бесславную кончину. Еще сильнее, чем в первой части, привносит с собою Мефистофель стихию гротеска, подчеркивает своими словами и поступками все, что в старом обществе смешно до безобразия и безобразно до смешного.

С особой силой показана во второй части циничская (по тем самым и разоблачающая) сущность Мефистофеля. Трагедия целой эпохи, гибель государства и народов — для него предмет шутки, повод для острот и злобных насмешек над жалким родом людским. Радуюсь всеобщей продажности, всеобщему моральному падению, всемогущей власти денег, Мефистофель старается сделать эту власть еще более чудовищной и противостоит естественной, видит в ней залог своего полного торжества над человеком, надежное средство обесчеловечить человека. Растрепанная атмосфера лжи и разврата, господствующая при дворе императора и заражающая все государство, веселит Мефистофеля.

По мере того как Фауст все настойчивее стремится к осуществлению своего благородного плана, направленного на исцеление общества, на утверждение достоинства и свободы человека, Мефистофель все настойчивее мешкает ему — вернее, вносит злое начало в каждое его благородное начинание.

Фауст мечтает о развитии мореходного дела, о расцвете торговли. Издеваясь над Фаустом, Мефистофель превращает его замысел в пиратство и морской разбой. Фауст приказывает срочно закончить рытье каналов, которые должны оздоровить воздух на землях, отвоеванных им у моря: Мефистофель присылает своих прислужников лемуров, чтобы они поторопились вырыть могилу для Фауста. Отказавшись от помощи Мефистофеля, став просто обыкновенным смертным человеком, Фауст сразу испытывает на себе гнет забот и нужды; он слепнет, он умирает.

В этом столкновении Фауста и Мефистофеля раскрываются две стороны буржуазного прогресса. Утверждение нового общественного порядка сопровождается появлением нового зла. На историческую арену выходят зловещие силы, разрушающие гармонию разумного общества, которое пытался основать Фауст. Так, в концепцию «Фауста» Гете вторгается романтическая антибуржуазная тема.

Но Гете сохраняет оптимистическое звучание своей трагедии, которая завершается апофеозом Фауста. Правда, это торжество облечено в образы христианской символик. Религиозная концовка трагедии несколько ослабляет просветительски-утопический смысл финала «Фауста», но не может заслонить собою основного жизнеутверждающего содержания гениальной трагедии.

Фауст воплотил бессмертную идею движения вперед — движения во имя великих целей, во имя миллионов людей, которые будут жить на свободной земле. Истина, которую ищет и находит Фауст, становится конкретной: она выражена в известных стихах трагедии о подвиге борьбы во имя будущего:

Лишь тот достоин жизни и свободы,
Кто каждый день за них идет на бой!

Поэтому грубой фальсификацией «Фауста» Гете является истолкование этого произведения, данное в 20-х годах известным немецким реакционным философом О. Шпенглером в его книге «Закат Европы». «Европейский человек» Шпенглера, носитель «фаустовской культуры», недосягаемой для цветных рас, движется вперед во имя самого движения, бесцельно-инстинктивно, и гибнет, как считает Шпенглер, вместе со своей

культурой. Но герой Гете — гуманист, своим примером подтверждающий плодотворность своего подвига, находящий высшую истину в том, чтобы ошастливить человечество, видящий начало воплощения своих мечтаний и завещающий всему человечеству свой опыт, завоеванный дорогой ценой.

В смутных очертаниях гуманистической утопии Гете высказал мысль о новой ступени развития человечества, о борьбе за справедливый социальный строй. В этой утопии Гете можно видеть отражение его интереса к учениям французских утопических социалистов. Их критика капитализма, их попытки теоретически обосновать идею построения общества без эксплуататоров и эксплуатируемых глубоко увлекли Гете.

Наряду с этим, Гете во второй части трагедии выразил в образной форме свои мысли о будущем европейской культуры. III акт второй части имеет в этом смысле программное значение. Его действие разворачивается в Спарте и начинается сценой в чисто античном духе. Елена повествует о своей трагической судьбе. Меняется сцена, и перед нами Фауст в одежде средневекового рыцаря. Елена становится гостьей в его рыцарском замке, выстроенном в горах Спарты. Фауст клянется своим мечом защитить Грецию и Елену от тех, кто будет им угрожать.

В сложной системе эпизодов III акта сплетено множество реминисценций и намеков. Речь идет и о появлении германских племен в Греции в эпоху раннего Средневековья и о рыцарских замках крестоносцев Латинской империи, поделивших преческую землю и носивших громкие имена коннетабля Афинского или герцога Ахайи. Несомненно, что звучат в этих сценах и мысли о современности — об участии европейских держав в борьбе Греции за независимость, развертывавшейся как раз в годы написания второй части Фауста. Но как бы ни был сложен исторический подтекст фантастического III акта, на первом плане в нем остается вопрос о слиянии культуры древней с культурой новой. Воздействие великой античной культуры облагораживает Фауста, другими словами, благотворно влияет на культуру новой Европы и, побеждая христианский спиритуализм, несет с собою жизнерадостность, культ земного счастья. Как плод союза античности и новой европейской культуры в трагедии появляется сын Фауста и Елены — Эвфорион, гибнущий подобно Икару в своем порыве к солнцу.

Как известно, Эвфорион — своеобразное поэтическое выражение мыслей Гете о Байроне, к таланту и деятельности которого Гете относился с большим интересом. Образ Эвфориона имеет и более широкое обобщающее значение. Порождение синтеза новой и древней культуры, Эвфорион, как и сам Фауст, прекрасен своим стремлением уйти дальше и выше своих предшественников. Его героическая гибель полна глубокого смысла: еще не настало время торжества Эвфориона.

Эвфорион гибнет, а Елена покидает Фауста, оставив в его руках только свое покрывало. Так терпит крушение дерзкое желание Фауста возродить античность.

Философская сложность второй части «Фауста» определила глубокое своеобразие ее формы. Сцены бытовые, полные сарказма и убийственной иронии (как, например, дворцовые сцены I акта и многие придворные сцены II акта), перемежаются с фантастическими видениями (вроде «классической вальпургиевой ночи»), соседствует со сценами, насыщенными символикой (как, например, сцена смерти Фауста).

Различны по своей сущности и образы второй части. В Филемоне и Бавкиде, в постаревшем Вагнере и легкомысленном Императоре проступают реальные земные черты. Глубоко символичны парк из вальпургиевой ночи, угрюмые фигуры Заботы и Нужды, зловещие Трое Сильных, сияющий образ Эвфориона и особенно образы, возникающие в финале трагедии. Сам Гете сознавал, что второй части его трагедии присуще это

органическое смешение реальности с вымыслом, гротеска и символики — недаром он даже назвал ее «символическо-юмористическим представлением» (в оповещении о X томе собрания своих сочинений, подготовлявшемся у издателя Котта).

Композиция второй части «Фауста» отмечена пестрым, а временами несколько искусственным соединением могучих массовых сцен (таковы сцены маскарада, войны) со сложными философскими диалогами, составляющими идейную сердцевину трагедии. Гете щедро пользуется во второй части опытом европейской драматургии — от шекспиризма «Бури и натиска», ярко сказавшегося в сценах битвы и маскарада, до драматургии немецких романтиков, — и опытом драматургии античной, например в аристофановски бурной стихии «классической вальпургиевой ночи». У античных драматургов заимствовал Гете и хоры, и «вестника», поясняющего ход действия и дополняющего само действие. При анализе композиции второй части «Фауста» надо учесть и опыт большой оперной драматургии XVII—XVIII вв., знатоком и любителем которой был Гете. Музыкальная по всему своему существу, вторая часть трагедии Гете здесь приближается к феерической опере. Речитативы, хоры, арии, многочисленные трио (например, Три парки, Нужда, Надежда и Мудрость, Трио фурий, Три святых отца) создают композиционную основу многих сцен второй части.

Музыкален стих трагедии. Он поразительно разнообразен по своей метрике, рифме, мелодии; это результат упорной творческой работы. «Классическая вальпургиева ночь должна быть написана рифмованным стихом, — говорил Гете Эккерману, — однако все в ней должно носить классический характер. Нелегко найти такой род стиха. А тут еще диалог». Речь Фауста звучит то четким александрийским стихом, то вольным пятистопным ямбом. В сцене битвы грубые рубленые реплики ландскнехтов Мефистофеля сменяет вдохновенный стремительный рассказ Фауста о столкновении двух войск. Богатейшие возможности античной метрики используются рядом со средствами немецкого народного стиха.

Вторая часть трагедии «Фауст» блистательно завершает творческий путь Гете. Перегруженность символикой, многоплановость и противоречивость содержания отражают сложность развития позднего Гете, разнообразие его интересов и творческих поисков, новаторское устремление создать такую поэтическую форму, которая вместила бы огромное философское, этическое и эстетическое содержание замысла «Фауста».

Мировое значение Гете определилось еще при его жизни. Писатель, унаследовавший лучшие традиции немецкой национальной культуры и традиции европейского Просвещения, он смог развить их и продолжить в трудную пору.

Чутко и внимательно следя за развитием мировой литературы своего времени, отзываясь на то новое и большое, что было принесено в нее писателями романтизма и не отказываясь от творческого использования их опыта, Гете своим титаническим трудом способствовал дальнейшему развитию реализма. Оставаясь в целом на позициях просветительского реализма, он нередко предвосхищал открытия критических реалистов XIX в. и подготовлял их появление как в немецкой литературе, где традиция критического реализма связывает Томаса Манна и Гете в звенья одной цепи, так и в литературе мировой. Реализм Гете, обогащенный в XIX в. веяниями романтизма, проявлялся и в его новаторской лирике с ее широким раскрытием мира человеческих чувств, и в его прозе, начинающей историю нового европейского романа, и в смелых гигантских символах «Фауста». Реализм Гете неисчерпаемо богат в своих проявлениях, оставаясь при этом неизменно искусством гуманистической правды, которому дано пережить века и обогатить культуру новых и новых поколений будущего.

**УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН
И НАЗВАНИЙ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ***

- Аббт Томас 93, 207, 208
 — «Письма о литературе» 208
 — «Vom Verdianste» 93
 Абель Яков Фридрих 293
 Август III, курфюрст саксонский и король польский 77
 Агис IV, царь Спарты 61
 Аддисон Джозеф 41, 53, 60, 68—70, 131, 132
 — «Умиравший Катон» 60, 131, 132
 Аделунг Иоганн Христоф 280
 Адикес Эрих 342
 Александр I, император 256, 257
 Александр VI (Борджиа), папа римский 260
 Александр Македонский 425
 Алексеева Е. А. 256
 Алексей Петрович, царевич 257
 Альбани Александр 112
 Алявидна А. А. 113
 Амнер Жан Жак 409, 410
 Анакреонт 46, 47, 100, 104, 240
 Анна Амалия, герцогиня Саксен-Веймарская 179
 «Антология на 1782 год» 293, 298
 Ашгий Клавдий 149
 Ариосто Лодовико 179, 187, 188, 285
 — «Наистовый Роланд» 187, 285
 Аристотель 26, 50, 53—55, 68, 131, 142
 — «Поэтика» 55
 Аристофан 55, 192
 д'Арк Жанна 386—388
 Арниго Альберто 112
 Арним Алим фон 213, 401
 Арнольд Готфрид 15, 16
 — «Беспристрастная история церкви и ересей» 15, 16
 Асмус В. Ф. 31, 332, 334
 — «Философия Иммануила Канта» 332, 334
 — «Шиллер как философ и эстетик» 334
 Базедов Иоганн Бернгард 129, 163
 Байрон Джордж Гордон 402, 427, 431, 442
 — «Еврейские мелодии» 427
 — «Манфред» 431
 Вальде Яков 220
 Барклай де Толли М. Б. 257
 Барт Каспар фон 249, 250
 Бассенге Фридрих фон 336
 Баталин Н. И. 202
 Батре Шарль 129—131
 Батюшков К. Н. 178
 Баумгартен Александр Готлиб 37, 110, 131, 211, 339, 343
 — «Aesthetica» («Эстетика») 37, 131
 Баумгартен Зигмунд Яков 109
 Бауэр Бруно 78
 Бауэр, генерал 320
 Бегенау Гейнц 208, 222
 — «Grundzüge der Aesthetik Herders» 208, 222
 Бейль Иоганн Давид 315
 Бейль Пьер 36, 52, 62, 78, 110, 153
 — «Словарь исторический и критический» 52, 110
 Бек Генрих 315
 Белинский В. Г. 292, 294, 390, 397, 407
 — «О русской повести и повестях г. Гоголя» 294
 Бенда Жюльен 336
 — «Кант — классик свободы» 336
 Берендис Иероним Дитрих 110, 112
 Беренс Христиан 204
 Бёрк Эдмунд 338, 350
 — «Философское исследование о происхождении наших представлений о высоком и прекрасном» 338
 Берлихинген Гец фон 242, 435
 Бернини Лоренцо 113
 Бернриттер Фридрих 326
 — «Зигварт, или кашуца...» 326
 Бернсторф Иоганн 163, 164
 Бернулли Иоганн 64
 Бессер Иоганнес фон 20, 50, 59
 Бетховен Людвиг ван 308, 407
 Бехер Иоганнес 356, 363
 — «Поэтическая исповедь» 356
 Блавкенбург Христиан Фридрих 19, 135
 — «Опыт о романе» 19
 Блэкуэл Томас 108
 Боде И. И. 105
 Боденштедт Фридрих 427
 Бодмер Иоганн Яков 21, 41—43, 49, 62, 63, 67—74, 78, 84, 85, 91, 160, 162, 163, 172, 179, 180, 274, 277
 — «Вильгельм Тель» 67
 — «Критические размышления о поэтических картинах у поэтов» 68, 70

* Указатель составлен Т. Е. Киселевой.

- «Критическое рассуждение о чудесном в поэзии и о связи чудесного с справедливо-бытым на основе защиты поэмы Мильтона о «Потерянном рае» 68
- «Месть и плач Кримхильды» 73
- «Ной» 67
- «Переписка о природе поэтического вкуса» 68
- «Политимет» 73
- «Предисловие к «Критической поэтике» Брейтингера» 78
- «Швейцарские пьесы» 67
- Бодмер И. Я. и Брейтингер И. Я. 68, 72, 73
- «О значении воображения и о пользовании им для исправления вкуса» 68
- «О счастливых условиях для поэзии во времена императоров из швабского дома» 72
- «Образцы швабской поэзии XIII века» 72
- «Собрание песен миннезингеров швабского периода, содержащие произведения ста сорока поетов» 73
- Бойе Генрих Христиан 272, 281, 283
- Бойль Роберт 39
- Боккаччо Джованни 284
- «Декамерон» 284
- «Большая гейдельбергская рукопись» 72, 73
- Бомарше Мария 250
- Бомарше Шьер Огюстен Карон 250, 303
- «Женитьба Фигаро» 303
- «Мемуары» 250
- Боор Гельмут де 222
- Борк Каспар Вильгельм фон 56, 86
- Боркхордт Ганс Генрих 300, 388
- Боткин В. П. 397
- Бракель Гаральд 257
- «Über F. M. Klinger als Menschen und Staatsbürger» 257
- Брейтингер Иоганн Якоб 21, 41, 42, 62, 63, 67—73, 78, 84, 85
- «Критическая поэтика...» 68, 69, 71, 78
- «Критическое исследование о природе, задачах и способах пользования сравнения» 68
- Бреитано Клеменс 203, 213, 401
- Брехт Бертольд 263, 389
- Брион Софи 265
- Брион Фридерика 239, 263, 265, 428, 429
- Бродский Д. Г. 418
- Брокес Бартольд Генрих 41—44, 65, 74, 102
- «Воздух» 44
- «Волки» 43
- «Горы» 44
- «Дождь» 44
- «Земное наслаждение в боге, стихи естественные и моральные» 43
- «Книга вселенной» 43
- «Небосвод» 44
- «Рыси» 43
- «Страсти Христовы» 43
- Брюль Генрих фон 77
- Брюсов В. Я. 436
- Буало Никола 20, 45, 53, 58, 68, 72, 76, 92, 129, 131, 405
- «Налой» 92
- «Поэтическое искусство» 129
- Бутаевский В. А. 418
- Булгарин Ф. В. 257
- Буур Доминик 53, 160
- «Разговор Ариста и Евгения» 160
- Буфф Шарлотта 244
- Бухер Урбан 40
- Буонау Генрих фон 109, 140, 112
- «История империи» 110
- Бюргер Готфрид Август 10, 20, 23, 46, 100, 101, 203, 225, 232, 233, 244, 272—275, 277, 280—283, 358, 377, 389
- «Восхваление свободы» 286
- «Граф-разбойник» 283, 286
- «Деревенька» 281
- «Дикий охотник» 283, 284
- «Дочь пастора из Таубенхайна» 284, 285
- «Европа» 283
- «Из книги Даниеля Вундерлиха» 281
- «К Молли» 281, 285
- «Клоуштоку, поэту, и Лессингу, критику» 280
- «Христианин — своему светлейшему тирану» 284
- «Ленардо и Блаздина» 284
- «Ленора» 272, 283, 284, 286
- «Магнитные горы» 287
- «Магушка Шинис» 284
- «Нам, кто не думает как вы, законно править...» 287
- «Ночное празднество Венеры» 281
- «О распространенности поэзии в народе» 282
- «Одинокий певец» 358
- «Отречение от политики» 287
- «Песня о молодце» 284
- «Сон бедной Зусхен» 283
- «Средство от дворняжеской слеси» 10
- «Ты за кого идешь на бой...» 287
- «Удивительные путешествия по воде и по земле, походы и забавные приключения барона Мюнхгаузена» 285
- Бюхнер Георг 284, 359
- Бюхнер Г. и Вейдиг Л. 284
- «Гессенский вестник» 284
- Вагнер Генрих Леопольд 12, 19, 233, 239, 254, 265, 268—270, 297, 356
- «Детубийца» 268, 269
- «Жизнь и смерть Себастиана Зиллига» 268
- «Прометей, Девкалион и его рецензенты» 268
- Вагнер из Кведлинбурга, Габриель 12, 31, 39, 40
- «Критика опыта Томазиуса о сущности духа» 39
- «Раздумия и сомнения по поводу Введения в придворную философию Хр. Томазиуса» 39
- Вакенродер Генрих 24
- Валленштейн Альбрехт 367, 382, 383
- Варнгаген фон Эвзе Карл Август 328
- Вейдиг Людвиг 284
- Вейвберг П. И. 265
- Веклин Вильгельм Людвиг 23
- «Хронология» 23
- Вергилий Публий Марон 74, 92, 160, 278, 339
- «Буколики» 74

- «Энеида» 92
Верховский Н. П. 432
— «Тема «мировой литературы» в эстетических взглядах позднего Гете» 432
Виланд Христоф Мартин 10, 16—18, 20—23, 44, 49, 67, 74, 94, 105, 124, 129, 133, 179—202, 227, 228, 239, 250, 259, 264, 266, 272, 273, 277, 290, 365, 375, 377
— «Авраам испытываемый» 180
— «Алафодемон» 181, 182, 192
— «Альцеста» 201
— «Аристипп и некоторые его современники» 191, 202
— «Выбор Геркулеса» 201
— «Гандалий, или любовь за любовь» 187
— «Герон Благородный. Рассказ из времен короля Артура» 187, 189
— «Грациан» 191
— «Джиннистан, или избранные сказки о феях и волшебные сказки, отчасти заново сочиненные, отчасти заново переработанные и обработанные» 187
— «Диана и Эддицион» 180
— «Зимняя сказка» 187
— «Золотое зеркало, или властители Шешана» 23, 192—195, 202
— «Идрис и Ценида» 187, 188, 190, 273
— «История абдеритов» («Абдеритяне») 10, 23, 184—187, 202
— «История Агатоны» 22, 195—198, 202
— «Клелия и Синибальд, легенда XII века» 187—189, 192
— «Клементина Порретская» 201
— «Ключ к истории абдеритов», см. «История абдеритов»
— «Комические рассказы» 180, 184
— «Леиди Иоанна Грей» 201
— «Летняя сказка, или узда мула» 187
— «Менаандр и Гликерия» 191
— «Музаарион» 191—193, 202
— «Новые разговоры богов» 182, 183
— «Новый Амадис» 189
— «Об историческом в Агатоне» 195, 196
— «Оберон царь волшебников» 189, 190, 202
— «Перфонте, или желавия» 187—189
— «Послание умерших живущим друзьям» 180
— «Приключения дона Сильвио де Розаллы, или победа природы над мечтательностью» 180, 202
— «Птичье пение, или три совета» 187, 189
— «Разговоры богов» 199, 200
— «Разговоры с глазу на глаз» 199—201
— «Размышления о современном положении отечества» 199
— «Рассказы и сказки» 187
— «Рассуждение о красотах эпической поэмы «Ноахида» 180
— «Рассуждения о пояснениях Кондорсе, чем является крестьянин и рабочий во Франции» 198
— «Сикст и Клеркен» 187, 189
— «Сновидения на яву» 201
— «Тайна ордена космополитов» 17
— «Ханн и Гюльпенке, или Много сказано — ничего не сказано. Восточная повесть» 187
— «Чувствования христианина» 180
— «Шах Лоло» 187, 188
Виллемар Мариавна фон 425
Вильмонт Н. Н. 211, 241, 390
— «Гердер о Шекспире» 211
Винкельман Иоганн Иоахим 21—23, 83, 106—120, 143, 160, 164, 191, 204, 207, 210, 220, 231, 249, 360, 361, 368, 370, 400, 401, 405, 431
— «Всеобщая история искусств» 210
— «История искусства древности» 108, 109, 113—115
— «Мысли об устном изложении новой истории» 111
— «Мысли по поводу подражания греческим произведениям в живописи и скульптуре» 112—114
— «Напоминание о том, как созерцать произведения искусства» 113
— «Пояснения к мыслям о подражании греческим произведениям» 114
Волгин В. П. 10
— «Развитие общественной мысли во Франции в XVIII веке» 10
Волгина Е. И. 404
— «Роман Гете о возрождении прогрессивной немецкой литературы и театра» 404
«Волшебный рог мальчика» сборник 401
Вольпин Н. Д. 406
Вольтер Франсуа Мари 10, 53, 61, 62, 76, 104, 111, 114, 122, 124, 126, 130, 133, 142, 150, 152, 154, 168, 179, 180, 190, 207, 237, 265, 267, 307, 386
— «Век Людовика XIV» 111, 124
— «Гебрида» 61
— «Кандид» 154
— «Магомет» 150
— «Опыт о нравах и духе народов» 111
— «Орлеанская девственница» 168, 190
— «Простаки» 267
— «Смерть Цезаря» 265
Вольф Христиан 16, 20, 25, 33—38, 40, 43, 50, 70, 71, 125, 207, 231
— «Начальные основания всех математических наук» 35
— «О нравственной философии китайцев» 36
— «Разумные мысли о боге, мире и душе человека и вообще о всех других предметах» 35
— «Разумные мысли о силе человеческого ума и правильном его употреблении при познании истины» 35
Вольцоген Людвиг фон 256
Вуд Роберт 249
Вулстон Томас 110
Вульпиус Август Христиан 330
— «Ринальдо Ринальдини» 330
Вульпиус Христиана 400
Вяземский П. А. 178
Гагедорн Фридрих фон 20, 44—49, 74, 85, 94, 100, 101, 104, 111, 126, 162
— «Альстер» 47
— «Вино» 46
— «Влюбленный крестьянин» 48
— «К Герацию» 47
— «К радости» 46

- «К Цельсию, молодому анакреонти-
ческому поэту» 46, 47
- «Кондор и скворцы» 48
- «Опыты стихотворных басен и рас-
сказов» 49
- «Собрание новых од и песен» 45
- «Старуха» 48
- «Стихотворные опыты, или Избран-
ные пробы пера в часы досуга» 45
- «Юность» 46
- «Der Fuchs und der Bock» 48
- «Der Nase und viele Freunde» 48
- «Der kranke Hirsch und die Wölfe» 48
- Гагедорн Христиан Людвиг 111
- Гадебуш Фридрих Конрад 263
- Гайм Рудольф 40, 108, 221
- «Гердер, его жизнь и сочинения» 40,
108, 221, 223
- Галилей Галилео 350
- Галлер Альбрехт фон 24, 43, 63—67, 73,
76, 85, 102, 172
- «Альпы» 64—66, 102
- «Альфред, король англосаксов» 64
- «Испорченные нравы» 66
- «Лживость человеческих добродете-
лей» 65
- «Модный герой» 66
- «Мысли о разуме, суеверии и неве-
рии» 64
- «О вечности» 65
- «О происхождении зла» 65
- «Опыт швейцарской поэзии» 64
- «Первые начала физиологии» 64
- «Узонг» 64
- «Фабий и Катон» 64
- «Флора Швейцарии» 64
- Галченков Ф. 249
- Гамаи Иоганн Георг 204, 207, 220, 226,
228, 263, 264
- «Достопримечательные мысли Сокра-
та» 226
- «Карманная эстетика» 226
- «Облака» 226
- Ган Людвиг Филипп 273
- Гарве Христиан 37
- Гассенди Пьер 40
- Гварини Джанбаттисто 104
- Гебель Иоганн Петер 75
- Гегель Георг Вильгельм Фридрих 17, 109,
217, 226, 304, 332, 334, 337, 341, 344,
345, 347—349, 354, 356, 357, 374, 418,
420
- «Лекции по эстетике» 304, 332
- Гейзе Вольфганг 38
- «Mathias Klutzen» 38
- Гейман Б. Я. 10, 436
- «Фауст» Гете в свете исторического
перелома на рубеже XVIII и XIX вв.»
436
- Гейне Генрих 33, 38, 118, 203, 221, 273,
275, 276, 278, 288, 358, 359, 402
- «К истории религии и философии в
Германии» 33, 38, 221
- «Романтическая школа» 203, 275, 278,
288
- Гейзе Вильгельм 100, 105, 230, 233
- «Ардингелло» 230
- Гейнрой Христиан Август 421
- Геккинг Гюстер 100
- Геллерт Христиан Фюрхтеготт 16, 21, 22,
24, 42, 49, 85, 93—100, 130, 141, 162,
235, 324
- «Барская лошадь» 94
- «Бедный моряк» 94
- «Богомошка» 16, 96
- «В защиту трогательной комедии» 95
- «Духовные оды и стихотворения» 93
- «Ивкле и Ярико» 94
- «История шведской графини фон Г.»
98, 99
- «Лотерейный билет» 96
- «Моральные лекции» 93
- «Нежные сестры» 96—98
- «Письма с приложением подробного
рассуждения о хорошем вкусе в
письмах» 93, 94
- Гельвеций Клод Адриан 40
- Гельдерин Фридрих 24, 169, 171, 332, 334,
337, 344, 349
- Гёльти Людвиг 272, 275
- «Бедный Вильгельм» 275
- «Лесной костер» 275
- «Освобожденный раб» 275
- «Свобода» 275
- «Сельская жизнь» 275
- «Элегия на могиле моего отца» 275
- Гемминген Отто Генрих 316, 317, 321
- «Мангеймская драматургия» 316
- «Немецкий отец семейства» 316, 317
- Генцель Георг Фридрих 43
- Генна Л. Е. 9
- «Немецкий разбойничий фольклор
XVIII века как выражение антифео-
дального протеста» 9
- Генрих I («Птицелов») 160, 172
- Генрих IV, король Франция 200
- Генрих VI, император римско-герман-
ский 173
- Гервинус Георг 159
- «История немецкой национальной ли-
тературы» 159
- Гердер Иоганн Готфрид 13, 17—23, 34, 40,
43, 44, 73, 75, 105, 106, 108, 110, 114,
115, 159, 178, 187, 203—226, 228, 231—
233, 236, 238—240, 242, 254, 263, 264,
266, 273, 279, 281, 284, 315, 332, 336,
350, 359, 361, 366, 413, 427, 435
- «Адрастел» 220
- «Бог» 214
- «Брут» 220
- «Голоса народов в песнях» 203, 204,
206, 212, 219
- «Дневник моего путешествия в
1769 году» 13, 204, 206
- «Дух захватничества» 220
- «Еще один опыт философии истории
для воспитания человечества» 215
- «Жалоба крепостных на гиравов» 214
- «Идеи о философии истории челове-
чества» 204, 206, 207, 215, 219, 222,
361
- «Как сделать философию полезной
для народа» 208
- «Каллигона» 207, 217—219, 350
- «Конь на горе» 214
- «Критические леса» 105, 204, 209—211
- «Легенды» 220
- «Метафритика на критику чистого ра-
зума» 207, 336, 350

- «Народные песни», см. «Голоса народов в песнях»
- «О влиянии поэтического искусства на нравы народов в старые и новые времена» 212
- «О немецком искусстве» 284
- «О познании и ощущении человеческой души» 212
- «О происхождении языка» 208, 209
- «О сочинениях Томаса Аббта» 209
- «Отрывок из перешкоки об Оссиане и о песнях древних народов» 211
- «Памятник Иоганну Вилкельману» 108
- «Парамифнии» 220
- «Песня тиоришцев» 214
- «Письма о поощрении гуманности» 206, 207, 216, 219, 361
- «Послание о немецкой национальной славе» 220
- «Поэт, ставший кротким» 220
- «Путь правды» 220
- «Разорванные листки» 220
- «Раскованный Прометей» 220
- «Сид» 218, 219
- «Старые басни с новым применением» 220
- «Терпсихора» 220
- «Тимон Второй» 220
- «Фрагменты о новой немецкой литературе» 18, 75, 204, 208—210, 228
- «Черты для характеристики мышления Аббта» 19
- «Шекспир» 211
- «Эон и Эонида» 220, 221
- Гермес Иоганн Тимофеус 99, 100, 324
- «Путешествие Софьи из Мемеля в Саксонию» 100
- Геродот 117
- Герстенберг Генрих Вильгельм 23, 73, 105, 163, 178, 212, 219, 228
- «Опыт о Шекспире» 228
- «Письма о литературных достопримечательностях» («Шлезвигские письма») 105, 212, 228
- «Поэма скальда» 178, 228
- «Уголья» 73, 228
- Гертнер Карл Христиан 84, 162
- Герцен А. И. 14, 337, 397, 420, 421
- «Былое и думы» 397
- «Письма об изучении природы» 420, 421
- Гесснер Соломон 21, 63, 74, 75, 239, 240, 274
- «Дафнис» 74
- «Желание» 75
- «Идиллии» 74
- «Новые идиллии» 74
- «Предисловие к сборнику «Стихотворения» 74
- «Смерть Авеля» 74
- «Стихотворения» 74
- «Эраст, или честный разбойник» 74
- Гете Иоганн Вольфганг 10, 12—14, 16, 17, 20, 21, 23, 24, 34, 40, 46, 53, 73, 75, 77, 78, 93, 105, 106, 109, 111, 112, 114, 120, 125, 143, 145, 159, 164, 165, 171, 172, 176, 178, 184, 188, 190—192, 195, 196, 198, 199, 201, 203, 206, 208, 211—213, 215—217, 221, 224—256, 259, 263—268, 270—276, 279, 281, 283—286, 289, 292, 296, 298, 304, 308, 315, 316, 319, 321, 323, 326, 327, 332, 334, 337, 339, 341, 347—349, 352, 355—364, 366, 373—375, 378, 380, 390, 396, 399—444
- «Ахиллеида» 362
- «Бог и баядера» 422
- «Боги, герои и Виланд» 201, 250
- «Божественное» 403
- «Брачная ночь» 236
- «Великий Кофта» 411, 412
- «Венецианские эпиграммы» 411
- «Вечерняя песня охотника» 402
- «Вилкельман» 359—361
- «Влияние новой философии» 374
- «Галимед» 239, 241
- «Герман и Дорогея» 400, 412, 417—419
- «Гед фон Берлихинген» 10, 21, 23, 120, 145, 165, 212, 224, 230, 236, 239, 242—244, 250, 251, 253, 266, 270, 271, 284, 304, 356, 357, 407, 408
- «Годы страданий Вильгельма Мейстера» 21, 125, 143, 195, 196, 402, 432—434
- «Годы учения Вильгельма Мейстера» 10, 400, 403, 413—417, 419, 420, 429, 430, 432
- «Грандандский генерал» 412, 430
- «Границы человечества» 403
- «Делушка на Оберкирхе» 411
- «Демон» 427
- «Дикая розочка» 238
- «Дневники» («Tag- und Jahreshefte») 412
- «Завещание» 432, 434
- «Западно-восточный диван» 402, 424—426, 432, 433
- «Завет староперсидской веры» 426
- «Книга Зулейки» 426
- «Книга Парса» 426
- «Книга Тимура» 426
- «Книга Хафиза» 425
- «Побег» 424
- «Свободомыслие» 426
- «Земная жизнь художника» 250, 404
- «Зимняя поездка на Гарц» 403
- «Значительный стимул от одного единственного меткого слова» 421
- «Из архива Макарии» 432—434
- «Избирательное сродство» 401, 423, 424
- «Ильмену» 403
- «История Готфрида фон Берлихингена с железной рукой» 242
- «Ифигения в Тавриде» 120, 362, 400, 407—411, 439
- «К луце» 236
- «К учению о цветке» 419
- «Кант. Влияние новейшей философии» 332
- «Капризы влюбленного» 235, 236
- «Клавиг» 250, 251
- «Ко дню Шекспира» 211, 239
- «Коринфская невеста» 422
- «Ксенин» 125, 375, 376, 423
- «Лесной царь» 403
- «Лигературное санжюкотство» 358
- «Любовь» 427
- «Магомет» 236, 239, 241, 242, 272
- «Майская песня» 240, 252
- «Мариенбадская элегия» 427
- «Мятажные» 412, 430
- «Навсикая» 112

- «Надежда» 427
- «Немецко-китайские времена года и суток» 427
- «Новая Элонга» 264
- «Новый Павсий и его цветочница» 422
- «Почная песня странника» 402
- «О немецком эдичестве» 211, 232, 238, 242
- «О немецком театре» 431
- «Об оптике» 419
- «Опыт всеобщего сравнительного учения» 421
- «Опыт объяснения метаморфозы растений» 419
- «Осада Майнда» 429
- «Памяти Байрова» («Zum Andenken Вугон») 431
- «Пария» 427
- «Певец» 403, 410
- «Перемена» 236
- «Песня странника в бурю» 171, 240, 272, 403
- «Побочная дочь» 421
- «Поэзия и правда. Из моей жизни», 14, 16, 165, 191, 201, 206, 230, 231, 238, 242, 402, 428—430
- «Прафауст» 12, 178, 236, 270, 435, 436, 438
- «Примечания и пояснения для лучшего понимания «Западно-восточного дивана» 427
- «Природа» 420
- «Пролог к новейшим открывениям господином в немецком пересказе доктора К. Ф. Барта» 250
- «Прометей» 236, 239, 241, 242, 296, 356, 360, 404, 407
- «Путешествие в Италию» 400, 402, 404, 405
- «Путник» 241
- «Размышления странствующих» 432, 433
- «Рейнеке Лис» 413
- «Речь памяти отменного поэта, брата и друга Виланда» 184, 191
- «Римские элегии» 400, 406, 407, 411, 422, 432
- «Свидание и разлука» 240, 252, 308
- «Случайность» 427
- «Совиновники» 235—237
- «Созерцающая способность суждения» 341
- «Спасение» 236
- «Стелла» 250—252, 321
- «Страдания молодого Вертера» 164, 224, 225, 227, 230, 236, 244—253, 264, 268, 275, 326, 327, 355, 356, 410, 414, 417, 418, 423, 428, 429, 439
- «Судьба» 427
- «Счастлиное плавание» 423
- «Театральное призвание Вильгельма Мейстера» 53, 120, 403, 404, 416
- «Торквато Тассо» 400, 404, 407, 410
- «Триумф чувствительности» 275
- «Утренняя песня странника» 241
- «Фауст» 12, 24, 195, 206, 235, 236, 239, 241, 253, 268, 270, 363, 364, 375, 400—402, 422, 424, 433, 435—443
- «Фавнзская кампания 1792 г.» 412, 429, 430
- «Шекспир и несть ему конца» 431
- «Штиль на море» 423
- «Эпюмон» 10, 252, 400, 407, 408
- «Элегия» см. «Римские элегии»
- «Ямзику Кроносу» 239
- Гете Иоганн Каспар 235
- Гете (Шлоссер) Корнелия 235
- Геттнер Герман 16, 25, 36, 39, 78, 81
- «История всеобщей литературы XVIII века» 25, 36, 39
- «Geschichte der deutschen Literatur im achtzehnten Jahrhundert» 16, 39, 81
- Гетц Иоганн Николаус 100, 104, 105
- «Девичий остров» 104, 105
- «Стихотворные опыты уроженца Вормса» 104
- Геце Иоганн Мельхиор 156—158, 250, 252
- «Краткие, но необходимые напоминания о «Страданиях молодого Вертера» 250
- Гвине Николай Дитрих 49, 84, 85, 162
- Гизы де, герцогский дом 367
- Гивзбург Л. М. 214, 298, 376, 381
- Гиншель Теодор 330, 331
- «Жизненные пути по восходящей линии» 330
- «Походы вкривь и вкось рыцаря от А до Цет» 331
- Гиншократ 296
- Глебов А. В. 334, 336
- «Вокруг трактата Канта «О вечном мире» 334, 336
- Глейм Иоганн Вильгельм Людвиг 13, 18, 49, 74, 100—102, 104, 105, 162, 163, 281
- «Анакреонт» 101
- «Опыт шуточных песен» 100, 101
- «Песни» 101
- «Песни для народа» 101
- «Песни прусского гренадера в походах 1756 и 1757 годов» 13, 18, 102
- «Слуги любви» 101
- «Хижинка» 101
- Глюк Христоф Виллибальд 175
- Гоголь Н. В. 222
- Гольбах Поль Анри 237
- «Сиггема природы» 237
- Гольберг Людвиг 322
- Гольдонн Карло 322
- Гольдсмит Оливер 231
- Гомер 55, 92, 109, 112, 140, 160, 174, 211—213, 229, 231, 240, 245, 246, 248, 249, 274, 275, 277, 282, 285, 286, 339
- «Илиада» 92, 274, 277
- «Одиссея» 112, 245, 248, 277
- Гораций Флакк Квинт 45, 47, 53, 55, 104, 160, 170, 189, 192, 278, 346
- «Поэтическое искусство» 55
- Горчаков Д. П. 324
- Горький А. М. 188
- «О скааках» 188
- Готтингер Иоганн Якоб 75
- Готшад Иоганн Христоф 16, 20, 21, 24, 41, 42, 46, 50—62, 67—73, 83—89, 93, 94, 118, 124, 125, 128, 129, 135, 139, 143, 160, 162, 167, 168, 172, 185, 235, 348
- «Агис» 53, 58, 60—62, 86
- «Немецкий театр, построенный согласно правилам древних греков и римлян» 53, 56—59

- «Опыт критической поэтики для немцев» 52—56, 58, 94, 118
- «Основы немецкого словесного искусства» («Немецкая грамматика») 52, 59
- «Парижская кровавая свадьба» 52, 53, 60, 61
- «Первоосновы всей философии» 50
- «Подробная риторика» 52
- «Происхождение ошибки, то есть решение вопроса философии об испорченности пороков» 51
- «Умирающий Катон» 54, 60—62, 86, 118
- Готшед Луиза Адельгунда, 16, 53, 56, 57, 59, 92
- «Завещание» 59
- «Пиетизм в корсете» 16
- «Француженка-гувернантка» 56, 57
- Гощи Карло 366
- «Принцесса Турандот» 366
- Гребер Фридрих 179
- Грей Томас 275
- «Сельское кладбище» 275
- Грессе Жан Батист 104
- «Почугай» 104
- Гриб В. Р. 121
- Гриванк Карл 411
- «Beiträge zum Goethe-Bild» 411
- Григорьян Б. Т. 334
- «Неокантлянизм» 334
- «О современном неокантлянизме» 334
- Гримм Вильгельм 213
- Гримм Фридрих Мельхиор 53
- Гримм Якоб 213
- Графгус Андреас 53, 54, 85, 88
- «Екатерина Грузинская» 54
- Гроссман Фридрих Вильгельм 316
- «Не больше шести блюд» («Семейная картина») 316
- Гротеволь Отто 234, 396, 434
- «Im Kampf um die einige Deutsche Demokratische Republik» 234
- «Wir sind ein Volk» 396
- Гроций Гуго 25
- Гуковский Г. А. 57
- «Русская литература в немецком журнале XVIII века» 57
- Гульга А. В. 38, 223, 336
- «Гердер как критик эстетической теории Канта» 223
- «Проблемы культуры в философии истории Гердера» 223
- «Материалистические тенденции в немецкой философии XVIII века» 38
- Гумбольдт Вильгельм 109, 360, 380
- Гус Ян 321
- Густав Адольф, король Швеции 367
- Гутенберг Иоганн 259
- Гуттен Ульрих фон 296
- Гюто Виктор 427
- «Ориентализм» 427
- «Гюон де Бордо» 190
- Даламбер Жан Лерон 367
- Дальберг Вольфганг Гериберт фон 293, 300, 304, 307, 315, 316
- Данте Алигьери 65, 228
- «Божественная комедия» 228
- Данцель Теодор Вильгельм 50, 62, 69
- «Gottsched und seine Zeit» 50, 62, 69
- Дарвин Чарлз 235
- Даргомльжский А. С. 279
- Дасье Андре 53
- «Дафнис и Хлоя» 74
- Дах Симон 213
- Декарт Рене 39, 50
- Дельвиг А. А. 279
- Дементьев Э. Г. 19
- «О некоторых проблемах реализма в «Шлемяннике Рамо» Дидро» 19
- Денис Михаил 178
- Державин Г. Р. 397
- Детун Филипп 53, 57, 88, 94, 124, 127
- «Ложная Агнесса» 57
- Дефо Даниель 81, 308
- «Робинзон Крузо» 81
- Дешан Франсуа 60
- Дидро Дени 10, 19, 75, 96, 108, 120, 124, 133, 137—139, 141, 168, 206, 207, 209, 237, 265, 267, 303, 306, 317, 338, 367, 372, 430
- «Отец семейства» 317
- «Парадокс об актере» 137, 138
- «Шлемянник Рамо» 19, 430
- «Салон» 120
- Дмитриев И. И. 257
- Добролюбов Н. А. 121
- Долгоруков И. М. 324
- Дюбо Жан Батист 69, 70
- «Критические размышления о поэзии и живописи» 70
- Дюрер Альбрехт 238
- Дюссис Жан Франсуа 263
- Евгений Савойский, принц 80
- Еврипид 85, 142, 185, 192
- «Андромеда» 185
- «Ифигения» 85, 142, 185, 192
- Екатерина II 257, 263, 320
- Екатерина Медичи 367
- Елизавета I, королева Англии 385
- Елизавета, принцесса 412
- Ермолова М. Н. 388
- Жан-Поль (Иоганн Пауль Фридрих Рихтер) 100, 231, 324, 331
- «Vorschule der Ästhetik» 324
- Жирмуновский В. М. 23, 108, 170, 206, 207, 241, 223, 226, 249, 336, 369, 435
- «Гёте в русской литературе» 249
- «Жизнь и творчество Гердера» 23, 207, 241, 223, 226
- «Иоганн Готфрид Гердер» 108
- «Жители Шильды» 184
- Жуковский В. А. 162, 178, 241, 283, 386, 394—397, 402
- Заболоцкий Н. А. 378
- Завадовский П. В. 256
- Зальцман Христиан 263
- Занд Карл 320
- «Зезенгеймский песенник» 265
- Зейлер Абель 254
- Зейме Иоганн Готфрид 23, 283, 360
- Земмлер Иоганн Соломон 37
- Зиквинген Франц фон 242
- Зоден Юлиус фон 317
- «Немецкая мать семейства» 317
- Зульшер Иоганн Георг 249
- Зюссмильх Иоганн Петер 208

- Иван IV Грозный 321
 Иерусалем Карл Вильгельм 244
 Иосиф II, император австрийский 12, 164, 173
 Ифланд Август Вильгельм 315, 317—319, 321, 323, 324, 363, 375, 389
 — «Кокорды» 319
 — «Моя геатральная карьера» 318
 — «Опцовские радости» 317
 — «Отцовский дом» 317
 — «Охотники» 319
 — «Преступление из тщеславия» 319
 — «Фрагменты об изображении людей» 318
 Каль К. 286
 Кальвин Жан 153
 Кампе Иоахим Генрих 37, 165
 Кан С. Б. 9
 — «Два восстания силезских ткачей. 1793—1844» 9
 Каниц Рудольф фон 20, 50, 59, 76
 Кант Иммануил 14, 17, 204, 207, 214, 217—221, 231, 263, 297, 313, 315, 332—354, 359, 362, 365, 369—374, 380, 388, 389, 420
 — «Аналитика прекрасного» 340—342, 346, 349, 350
 — «Антропология в прагматическом отношении» 217, 337, 350—354
 — «Всеобщая естественная история и теория неба» 17
 — «Дедушка чистых эстетических суждений» 340, 342, 344, 346, 347, 353
 — «За установление вечного мира» 337, 351
 — «Концепция всеобщей истории с общемировой точки зрения» 340, 344
 — «Критика практического разума» 334, 336
 — «Критика способности суждения» 217, 218, 332, 334, 336—350, 353, 354, 370, 420
 — «Критика чистого разума» 336
 — «Метафизика нравов» 334, 336
 — «Наблюдения над чувством высшего и прекрасного» 336—339, 349
 — «О вечном мире» 336
 — «Основоположения метафизики нравов» 334
 — «Религия в пределах только разума» 334, 337, 345, 350
 — «Спор факультетов» 337
 Кантемир А. Д. 57
 Канут Великий, король Дании 87
 Карамзин Н. М. 65, 178, 202, 222, 251, 257, 264
 — «Письма русского путешественника» 202, 251, 264
 Карл Август, герцог Веймарский 179, 207, 236, 270, 399
 Карл Великий 173
 Карл IX, король Франции 61
 Карл Евгений, герцог Вюртембергский 255, 288, 290, 291, 293, 294
 Карл Леопольд, герцог Мекленбургский 77
 Карл, принц Брауншвейгский 177
 Карл Фридрих Баденский, маркграф 165
 Карлейль Томас 320
 Каршн Анна Луиза 100
 Катенин П. А. 283
 Катон Утический 54, 60
 Катулл Гай Валерий 104
 Каутская Минна 301
 Кауфман Христоф 226
 Кёниг Ева 126
 Кёниг Иоганн Ульрих фон 20, 126, 166
 — «Лагерь Августа» 166
 Келлер Иоганн 39, 220
 Кёрнер Христиан Готфрид 294, 360, 368—370, 375, 377, 391
 Кёстнер Иоганн Христиан 244
 Кипренский О. А. 402
 Клавихо и Фахардо Хосе 250
 Клаудиус Маттиас 279
 — «Военная песня» 279
 — «Застольная» («Увенчайте полный кубок...») 279
 — «Первая встреча» 279
 — «Смерть и девушка» 279
 Клейст Генрих фон 100
 Клейст фон, бароны 264
 Клейст Эвальд Христиан фон 44, 74, 91, 102, 103, 163, 172
 — «Весна» 102
 — «Господину ротмистру Адлеру» 103
 — «Жажда шокола» 103
 — «Иривя» 103
 — «Ода прусской армии» 103
 — «Похоронная песня» 103
 Клингер Фридрих Максимилиан 21, 87, 203, 225, 227, 229—231, 233, 254—262, 266, 268, 270, 274, 289, 297
 — «Аристодем» 257
 — «Близнецы» 87, 231, 254, 258
 — «Бурия и натиск» 230, 254, 258
 — «Дамаск» 257
 — «Дервиш» 254, 259
 — «Захир — первенец Евы в раю» 253
 — «История Джафара Бармекида» 255, 261
 — «История немца — нашего современника» 255, 261
 — «История Рафаэля д'Ангильяс» 255, 261
 — «Наблюдения и размышления над различными явлениями жизни и литературы» 256, 257, 261
 — «Новая Аррия» 254, 258, 259
 — «Новый Орфей» 254, 259
 — «Ориант» 257
 — «Отто» 254, 257
 — «Принц Зейденвурм» 254, 259
 — «Путешествие перед потоком» 255, 261
 — «Родерико» 257
 — «Светский человек и поэт» 256
 — «Симсоне Гризальдо» 254
 — «Слишком раннее пробуждение гения человечества» 256, 261
 — «Стильдо и его сыновья» 254, 259
 — «Страждущая женщина» 254, 257, 258
 — «Сын богов в изгнании» 254, 259
 — «Фаворит» 257
 — «Фауст Восточных стран» 255
 — «Фауст, его жизнь, деяния и низвержение в ад» 255, 259—261
 — «Формозо» 254
 Клингер Ф. М., Лафатер И. К. и Саравин Я.
 — «Плывильямпласко» 254

- Клоппшток Фридрих 11, 13, 16, 21—23, 44, 65, 67, 71, 73, 83—85, 91, 103, 108, 110, 124, 129, 130, 133, 134, 160—180, 198, 219, 227, 228, 231, 233, 240, 249, 263, 272, 273, 275, 279, 280, 288—290, 298, 326, 339
- «Битва Германа» 164, 175, 176, 228
- «Близость далекой» 164
- «Будущая возлюбленная» 162
- «Вингольфф» см. «К друзьям поэта» 162
- «Война за свободу» 177
- «Вопросы» 173
- «Восхваление князей» 165, 173, 176
- «Вседержителю» 171
- «Генеральные штаты» 176
- «Герман и князь» 175
- «Герман и Туснельда» 173
- «Давид» 164
- «Две музы» 173
- «Духовные песни» 169, 171, 172
- «Завоевательная война» 177
- «К друзьям поэта» 162
- «К тени Дарошфуко» 177
- «К Эберту» 169
- «Князь и его наложница» 177
- «Лента из роз» 164, 170
- «Мессиада» («Мессия») 11, 16, 21, 71, 84, 129, 160, 162—169, 172, 173, 178, 227, 263, 288
- «Мое заблуждение» 177
- «Мысли о природе поэзии» 164, 170
- «Наши князья» 173
- «Немецкая муза» 173
- «Немецкая республика ученых» 164, 273
- «О языке поэзии» 164, 171
- «Они, а не мы» 177
- «Познайте себя» 177
- «Праздество весны» 164, 169—171
- «Пророчество» 176
- «Ранние могилы» 170
- «Рейнвейн...» 273
- «Смерть Адама» 164, 171, 178
- «Смерть Германа» 175
- «Соломон» 164
- «Туйскоп» 175
- «Ученик греков» 169
- «Холм и роща» 175, 272
- «Цидли» 164
- «Цюрихское озеро» 163, 169, 170
- Клотц Христиан Адольф 123, 211
- Книге Адольф 327—329
- «Из бумаг ныне покойного господина статского советника Самуэля Конрада фон Шафскопфа» 328, 329
- «Иозефа фон Вурмбрада, бывшего императорского абessinского министра, политическое исповедание в отношении французской революции» 328
- «История бедного г-на фон Мильденбургта в письмах» 328
- «Об обхождении с людьми» 328, 329
- Кнутцен Маттиас 33, 39
- Кольман Гаспар де Шативьон 367
- Кольман Э. Я. 31
- Константин, принц Веймарский 179
- Контти Антонио 69
- «Сравнение итальянской трагедии с французской» 69
- Корнель Пьер 53, 54, 69, 131, 137, 139, 142, 307
- «Полневкт» 54
- Кортум Карл Арнольд 326, 327
- «Иовиада, или жизнь, мнения и дела Иеронима Иова, канцлера» 326, 327
- Корф Герман Август 240, 241, 359, 363
- «Geist der Goethezeit» 359, 363
- «Goethe im Bildwandel seiner Lyrik» 240, 241
- Котта Иоганн Фридрих фон 443
- Коцебу Август 317—324, 329, 363
- «Аделаида фон Вульфенген» 321
- «Браг Мориз, чужак» 321
- «Вороний угол» 322
- «Гиперборейский осел, или нынешнее образование» 323
- «Гуситы под Наумбургом в 1432 году» 321
- «Дева солнца» 321
- «Дмитрий, царь московский» 321
- «Индусы в Англии» 321
- «Иноконито» 322
- «История немецкой империи» 320
- «Ла Перуз» 321
- «Немецкая хозяйка» 317
- «Ненависть к людям и раскаяние» 321
- «О дворянстве» 320
- «Остастия» 321
- «Примечательнейший год моей жизни» 320
- «Провинциалы» 322, 323
- «Старый лейб-кучер Петра I» 320
- «Султан Вампум» 322
- Крамер Иоганн Андреас 84, 85, 129, 162—164, 178
- Крамер Карл Фридрих 272, 273, 330
- Кребийон-старший Простер 265, 307
- Кребийон-младший Клод 259
- Кречман Карл Фридрих 178
- «Жалоба Рингульфа» 178
- «Песнь барда Рингульфа после победы над Варом» 178
- Кристиан VII, король датский 164
- Крюгер Иоганн Христов 53, 68
- «Gotsched und die Schweizer J. J. Bodmer und J. J. Breitinger» 68
- Ксенофонт 240
- Курочкин В. А. 396
- Кутузов А. М. 178
- Кодмон 174
- Кюве Жорж 420
- Кюхельбекер В. К. 178
- Ламетри Жюльен де 136, 180
- «Искусство наслаждения» 136
- Ламонт Удар Антуан де 53
- Ланге Н. Н. 335
- Ланге Самуил Готтольд 37, 101, 128
- Лавжарон А. Ф. 257
- Ларош Софи де 179, 325
- Ларошфуко Франсуа де 177
- Лассаль Фердинанд 242
- Лафатер Иоганн Кашар 67, 178, 226, 227, 254, 264, 274, 312, 313
- «Физиогномические фрагменты для поощрения человекопознания и человеколюбия» 226, 227
- Лафонтен Август 48, 49, 104, 134, 179, 327
- «Естественный человек» 327

- «Рудольф фон Верденбург» 327
- «Семья Сен Жюльен» 327
- «Чудаки» 327
- Левцов Ульрих фон 427
- Левик В. В. 306, 376
- Левшин В. А. 202
- Лейбниц Готфрид Вильгельм 14, 25, 31—40, 50, 65, 70, 71, 76, 104, 131, 149, 154, 155, 162, 172
- «Монадология» 31, 32
- «Опыт теодицеи» 32, 33, 65
- Лейзенци Йоганн Антон 23, 225, 254, 272, 278, 279
- «Новогодний вечер» 278
- «Опись имуществу» 278
- «Полуночное посещение» 225, 278, 279
- «Юлий Тарентский» 278
- Лейтн В. Н. 426
- Ленау Николаус 275
- Ленин В. И. 11, 12, 32, 334, 357
- «От какого наследства мы отказываемся» 12
- Ленц Якоб Михаэль Рейнгольд 19, 21, 225, 229—233, 239, 254, 263—269, 274, 356
- «Борис Годунов» 264
- «Где ты генерл...» 265
- «Домашний учитель» («Готтмейстер») 225, 263, 266, 268
- «Замечания о театре» 232, 264, 265
- «Замечания по поводу рецензии на одну новую французскую трагедию» 263
- «К Генриетте» 265
- «К сердцу» 265
- «Народные бедствия» 263
- «Немецкая песня для танца» 265
- «Новый Менова» 264, 267
- «О Геце фон Берлихингене» 229
- «О разработке немецкого языка» 264
- «Отшельник» 264
- «Письма о моральном смысле «Страданий молодого Вертера» 230, 264
- «Сицилийская вечерня» 264
- «Солдаты» 225, 264, 267, 268
- «Тантал» 264
- Леопольд II, император римско-германский 319
- Лермонтов М. Ю. 397
- Лессинг Готхольд Эфраим 11, 13, 18—24, 26, 34, 40, 46, 49, 56, 57, 62, 66, 73, 77, 83, 87—89, 95—97, 102, 108, 110, 118, 120—160, 163—165, 168, 172, 176, 195, 204, 202, 204, 206—208, 210—212, 219, 224, 224, 227, 228, 231, 232, 237, 239, 241, 243, 248, 249, 252, 259, 263, 266, 275, 278, 280, 282, 293, 296, 299, 303—305, 313, 315, 316, 348, 356—358, 360, 364, 372, 375, 377, 404
- «Авгст-Геце» 126, 157
- «Басни» 133, 134
- «Безделки» 122, 126
- «Быть ленивым — вот мой долг» 126
- «Вадемекум для г. пастора Ланге» 124
- «Виноградная лоза» 168
- «Виргиния» 134
- «Водяная змея» 134
- «Вольнодумец» 122, 127, 130
- «Воробей и полевая мышь» 168
- «Воспитание рода человеческого» 126, 144, 153, 155
- «Вреднейший зверь» 127
- «Гамбургская драматургия» 19, 22, 57, 88, 97, 126, 136, 137, 139—145, 195, 202, 231, 232, 304, 305, 358
- «Герои, умыслившие против Цезаря» 127
- «Гусь» 134
- «Достойному частному лицу» 126
- «Евреи» 122, 127
- «Защиты» 153
- «Клеонид» 87, 135
- «Кодр» 135
- «Кунц и Гинц» 127
- «Лаокоон, или о границах живописи и поэзии» 22, 66, 108, 120, 125, 136, 139, 140, 144, 210, 231, 232, 239
- «Лиса и Аист» 134
- «Мальчик и Змея» 134
- «Медведь и Слон» 134
- «Мишна фон Бархельм» 18, 22, 102, 125, 136, 146—149, 356
- «Мисс Сарра Сампсон» 124, 132, 133, 146
- «Молодой ученый» 122, 127, 130
- «Мысли о нервнгутерах» 153
- «Мышь» 134
- «Натан Мудрый» 23, 120, 126, 152, 157, 158, 356
- Некому поэту» 168
- «Новейшее из области остроумия» 129
- «О человеческом блаженстве» 153
- «Освобожденный Рим» 134
- «Ослы» 134
- «Письма» («Литературные письма») 124, 127, 129, 135, 228
- «Письма о новейшей литературе» 22, 56, 89, 124, 128, 129, 133, 164, 172, 201
- «Подарок фей» 134
- «Предисловие к трагедиям Томсона» 131
- «Рассуждения о слезливой, или прогательной комедии» 130, 133
- «Самуэль Генци» 87, 127
- «Соловей и Павлин» 134
- «Спор зверей о рангах» 134
- «Страусы» 134
- «Театральная библиотека» 130
- «Фауст» 19, 135, 136
- «Филотас» 73, 87, 135
- «Христианство разума» 153
- «Эмилия Галотти» 19, 22, 23, 73, 126, 135, 136, 146, 149—152, 231, 243, 249, 296, 299, 303, 356, 360
- «Эпиграммы» 127
- «Эрнст и Фальк. Беседы для масонов» 156
- Лессинг Г. Э. и Мендельсон М.
- «Поп-метафизик» 131, 154
- Лилло Джордж 96, 130, 131
- «Лондонский купец, или история Джорджа Барнвелля» 130, 131
- Линднер Герберт 33, 38
- «Das Problem des Spinozismus im Schaffen Goethes und Herders», 33, 38
- Лишперг Филипп Даниель 111
- Лисков Христиан Людвиг 20, 73, 76—80, 82, 85, 89, 90

- «Брионгес Младший, или похвальное слово...» 79
- «О бесполованности добрых дел для спасения души» 78
- «Освотательное доказательство превосходства и необходимости жалких писак» 79, 80
- «Равбитые стекла, или письма кавалера Роберта Клифтона к одному ученому самоседу...» 79
- Лифшиц М. А. 109
- «Визкельман и три эпохи буржуазного мировоззрения» 109
- Лихачев В. С. 158, 385
- Лихтаер Магнус 49
- Лихтенберг Георг Христоф 23, 105, 227, 311—314, 329
- «Милостивое послание Земли Луне» 312
- «Мир в картинах» 312
- «О физиогномике против физиогномистов» 227, 312
- «Отрывок о хвостах» 312
- «Параклетор, или утешение тем несчастным, кто не являются самобытными гениями» 312
- «Письма из Англии» 311
- «Подробные объяснения к гравюрам Хогарта» 313, 314
- «Тимор, или защита двух евреев, которых сила лафатеровских доводов и геттингенских колбас побудила принять истинную веру» 313
- Лихтенштадт В. О. 332, 341, 348, 352
- «Гете» 332, 341, 352
- Лозинская Л. Я. 279, 283
- Лозинский М. Я. 368, 403
- Локк Джон 30, 38, 39, 50, 69, 70
- «Опыт о человеческом разуме» 30
- Ломоносов М. В. 37
- Лонгин Дионисий Кассий 53
- Лозинштейн Давидель Каспар фон 42
- Луээн Рише де 124
- Лукан 179, 182, 192, 201
- Лукреций Тит 131, 179, 346
- «О природе вещей» 346
- Луначарский А. В. 223
- Людовик XIV, король Франции 142
- Людовик XVI, король Франции 178, 200, 313, 369, 412
- Лютер Мартин 58, 59, 153, 242, 272, 273, 385
- Люценко Е. П. 189
- «Магдебургский авоним» 38, 39
- Малыцкий М. Я. 257
- Мазюс 28, 30
- Майер Гале 19, 82
- «Lessing, Mitwelt und Nachwelt» 19
- «Johann Gottfried Schnabels Romane» 82
- Макферсон Джеймс 23, 174, 175, 178, 232, 249, 264, 282, 356
- «Поэмы Оссиана» 23, 174, 175, 178, 249, 264, 282, 356
- Малле Поль Анри 174
- «Введение в историю Дании» 174
- «Памятники мифологии и поэзии кельтов, в частности, древних скандинавов» 174
- Ман Н. 296
- Мавдевилль Бернард 78
- «Басня о пчелах» 78
- Манн Томас 239, 245, 375, 379, 381, 393, 397, 443
- «Вертер» Гёте» 245
- «Слово о Шиллере» 375, 379, 381, 393, 397
- «Фантазия о Гёте» 239
- Марииво Пьер 87
- Марино Джавбаттиста 43
- «Вифлеемское избитие младенцев» 43
- Мария Антуанетта, королева Франции 411, 412
- Мария Стюарт, королева Шотландии 385
- Мария Федоровна, императрица 255
- Маркс Карл 7, 9, 11, 17, 31, 36, 43, 75, 81, 138, 159, 182, 242, 296, 337, 370, 394, 396
- «Введение (Из экономических рукописей 1857—1858 годов)» 81
- «Восемнадцатое брюмера Луи Бонапарта» 138
- «Морализующая критика и критицизирующая мораль» 75
- «Философский манифест исторической школы права» 337
- Маркс К. и Энгельс Ф. 7, 296, 370
- «Немецкая идеология» 7, 296, 370
- Марциал Марк Валерий 104
- Мёзер Юстус 13, 86
- «О немецком языке и немецкой литературе» 13
- Мей Л. А. 393, 397
- Мейер 360, 400
- Меленченко З. Н. 334
- «Неокантизм как философская основа ревизионизма» 334
- Менгс Антон Рафаэль 112
- Мендельсон Моисе 24, 37, 122, 124, 125, 128, 131, 158, 224, 231, 313, 329, 343
- «Об ощущениях» 124, 125
- «Федон» 125
- Менцер Пауль 334, 338
- «Эстетика Канта в ее развитии» 334, 338
- Меринг Франц 8, 13, 62, 109, 145, 147, 148, 152, 155, 156, 159, 203, 221, 336, 337, 396
- «Иоганн Готфрид Гердер» 203, 221
- «Легенда о Лессинге» 8, 13, 62, 145, 147, 152, 155, 159
- «На страже марксизма» 336
- Мерк Генрих 274
- Мерсье Себастьян 265, 267, 268
- «Новый опыт о драматическом искусстве» 265, 268
- Милюс 122
- Миллер Иоганн Мартин 272, 275, 289, 290, 325, 326, 327, 329, 330
- «Ангел смерти у одра тирана» 326
- «Добавление к истории нежности» 326
- «Зигварт. Монастырская история» 275, 289, 326, 327, 329, 330
- «Карл и Каролина» 326
- «Христианские песни» 275
- «Любовные песни» 275
- «Моим друзьям в Геттингене» 326
- «Песни монахинь» 275, 326
- Мильтон Джон 21, 69, 70, 72, 91, 144, 166, 167, 339

— «Потерянный рай» 69, 91, 166

Минаев Д. Д. 358

Миримский И. В. 307, 359, 379

Михайлов М. Л. 298, 397

Михаэлис Иоганн Бенъямин 100

Мицкевич Адам 402

«Младшая Эдда» 174, 228

Мовийон Элеазар 160

— «Письма французские и немецкие...» 160

Мозер Фридрих Карл 12

— «О немецком национальном духе» 12

Моллер Маргарита 163

Мольер Жан Батист 53, 87, 147, 323, 352

— «Мизантроп» 53

— «Тартюф» 147

Монзамбано Северино де, см. Шуфендорф Самуэль

Монтень Мишель де 78, 110

Монтескье Шарль 10, 111, 114, 207, 234, 306

— «Дух законов» 114, 234

Моргенштерн Карл Симон 256, 257

Мориц В. Э. 240

Мориц Карл Филипп 14, 329

— «Антон Рейзер» 14, 329

Морозов А. А. 35, 372

— «Западные писатели в царской цензуре» 372

— «М. В. Ломоносов. Путь к зрелости» 35

Морунген Генрих фон 73

Мотт Гюон де ла 329

Мошковская Ю. Я. 109

— «Георг Форстер. Немецкий просветитель и революционер» 109

Музеус Иоганн Карл 187, 324, 325

— «Грандисон второй» 324, 325

— «Немецкие народные сказки» 187

Мур Эдуард 96

Муральт Беат Людвиг фон 63, 64, 67

— «Письма о французах и англичанах, а также о путешествиях» 63

Муратори Лодовико Антонио 53

Мюллер из Итцгове, Иоганн Готверт 325

— «Зицфрид фон Лиценберг» 325

Мюллер-живописец, Фридрих 75, 226, 233, 268, 270, 274

— «Голо и Генофафа» 270, 271

— «Жизнь и смерть доктора Фауста» 270

— «Стрижка овец» 270

— «Сцены из жизни Фауста» 270, 271

— «Чистка орехов» 270

Мюнхгаузен Карл Фридрих Иероним фон 285

Мюнцер Томас 15

Наполеон I, император Франции 199, 234, 274, 320, 392, 400, 401, 424—426

Невальд Рихард 222

Нейбер Каролина 53, 85, 122, 404

Нейкирх Бенъямин 50, 59, 76

Нерваль Жерар де 321

Неустроев В. П. 76, 204, 222

— «Немецкая литература эпохи Просвещения» 76, 204, 222

Николай Христоф Фридрих 13—16, 21, 22, 24, 37, 38, 40, 105, 108, 124, 125, 131, 156, 158, 163, 168, 176, 207, 230, 231, 249, 266, 325, 339, 375

— «Жизнь и мнения магистра Зебальдуса Нотанкера» 14—16, 22, 325

— «Радости молодого Вертера. Страдания и радости Вертера, мужа» 249

Ницше Фридрих 221, 335

Новиков Н. И. 264

Ньюкс 29

Ньютон Исаак 31, 39, 419

«О немецком характере и искусстве» 211

Овидий Публий Назон 278, 346

Одоевский В. Ф. 324

Олар Альфонс 336

— «La Paix future d'après la Révolution Française et Kant» 336

Олеарий Адам 425

Опиц Мартин 53, 219

Орлов Г. Г. 257

Ортега и Гассет Жозе 349

— «Kant, Hegel, Dilthey», 349

Оссиан, см. Макферсон Дж.

Павел I, император 255, 320

Парацельс Теофраст 39

Паррот Георг Фридрих фон 257

— «Переписка двух друзей о сущности души» 40

Перес де Хита 213

Перро Шарль 53

Перси Томас 174, 213, 232, 284, 288

— «Памятники старинной английской поэзии» 284, 288

— «Пять образчиков рунической поэзии, перевод с исландского языка» 174

«Песнь о Нибелунгах» 73

Песталоцци Генрих 67

Петр I, 35, 257

Петрарка Фрэнческо 65

Пикар Луи 323

— «Провинциальный город» 323

Пиксерекур Рене Шарль 322

Пиль Роке де 249

Пиндар 240

Пира Иммануэль 101

«Письма темных людей» 78

Плещ Иоганн Валентин 50, 59, 166

— «Победа Карла VI над турками» 166

Плавт Тит Макций 129, 264, 265

— «Пленники» 129

Платен Август фон 427

Платон 180, 240, 274

— «Диалог» 274

Плеханов Г. В. 334, 337, 342—344

— «Литература и эстетика» 337, 342, 344

— «Н. Г. Чернышевский» 337

— «Французская драматическая литература и французская живопись XVII века с точки зрения социологии» 342

Плутарх 293, 294, 296, 350, 360

— «Сравнительные жизнеописания» 293

Полевой Н. А. 178

— «Аббадонна» 178

Понтошпидан Эрик 267

— «Меноза, азиатский принц, объехавший весь свет в поисках христианства, но с малым успехом» 267

Поп, Александр 43, 92, 109, 131, 154, 263

— «Опыт о человеке» 43

— «Похищение локона» 92

- Попов С. И. 334
 — «Кант и кантианство» 334
 «Похвальное слово глухости» 78
 Пракситель 132
 Пруц Роберт 274, 315, 324
 — «Лекции по истории немецкого театра» 315
 — «Göttingener Hainbund» 274
 Птолемей 118
 Пугачев Е. И. 291
 Пургиталь Гаммер фон 425
 — «Диван» 425
 Пурфендорф Самуэль (Северино де Монзамбаво) 12, 25
 — «О строе нашей романо-германской империи» 12
 Пушкин А. С. 189, 220, 244, 320, 334, 348, 349, 397, 427
 — «Кипжаль» 320
 — «Подражание Корану» 220, 427
 Пфейль Иоганн 99
 — «История графа фон П.» 99
 Пышин А. Н. 223

 Раабе А. 397
 — «Шиллер в атомный век» 397
 Рабенер Готлиб Вильгельм 22, 42, 85, 89—91, 162
 — «О злоупотреблении сатирой» 89
 — «Сатирические письма» 90, 91
 — «Тайное известие о завещании д-ра Джонатана Свифта» 90
 Радлицев А. Н. 222, 323, 324
 — «Предупреждение к «Памятнику дактилохорейческому витязю...» 323, 324
 — «Путешествие из Петербурга в Москву» 222
 Рамлер Карл Вильгельм 13, 103, 104, 375
 — «Лирические стихи» 103
 — «Оды» 13, 103
 Расин Жан 53, 137, 139, 307, 366, 414
 — «Ифигения в Авлиде» 53
 — «Федра» 366
 Распе Эрих 285
 — «Мюнхгаузен» 285
 Раух, шатер 112
 Рафаэль Сантя 113, 114
 Рачинский И. 346
 Рашель Элиза 321
 Ребман Георг Фридрих 14, 23
 Рейман Пауль 206, 262, 277, 281, 286
 — «Основные течения в немецкой литературе 1750—1848» 206, 277, 281, 286
 — «Über die realistische Kunstauffassung» 262
 Реймарус Герман Самуил 156, 157
 — «Фрагменты неизвестного» 156
 Рейнгард Иоганн Христиан 379
 Рейтер Христиан 76
 Реньяр Жан Фравсуа 87
 Ридзель, барон 113
 Ридла Пауль 404
 — «Essays» 404
 Рист Иоганн 213
 Рихтер Иоганн Пауль Фридрих, см. Жан Поль
 Ричардсон Самуэль 21, 98, 99, 163, 195, 201, 308, 324, 325, 352
 — «История Грандисона» 201, 308
 — «Кларисса» 163, 325
 — «Памела» 98, 99, 308
 Робеспьер Максимилиан 412
 Рождественский Вс. А. 323
 Розанов М. Н. 265
 — «Поэт периода «бурных стремлений»
 Якоб Ленц. Его жизнь и произведения» 265
 Розен А. Е. 257
 — «Записки декабриста» 257
 Роллан Жан Мари 165
 Роу Николай 201
 — «Леди Иоанна Грей» 201
 Румер О. В. 284
 Руссо Жан Батист 130
 Руссо Жан Жак 11, 22, 63, 64, 67, 74, 75, 106, 116, 119, 207, 215, 223—225, 228, 230, 231, 237, 245, 251, 252, 254, 263, 293, 296, 297, 299, 302, 327, 338, 350
 — «Новая Элоиза» 251
 — «Общественный договор» 11, 64, 225
 — «Рассуждения о происхождении неравенства» 207
 — «Эмиль» 327
 Рылеев К. Ф. 257
 Рюккерт Фридрих 427

 Сакс Ганс 57, 272
 Саллюстий Кай Крисп 71
 Сапожников Ф. 202
 Сапфо (Сафо) 104, 213
 Саразин Якоб 254
 Свифт Джонатан 76, 78, 251
 — «Предсказание Исаака Бикерстафа» 78
 Севт-Илер (Жюффрау Этьен) 420
 Сервантес Мигель 17, 72, 160, 187
 — «Дон-Кихот» 71, 72, 160, 331
 Сильман Т. 268
 — «Драматургия эпохи «Бури и натиска» 268
 Скотт Вальтер 253
 Славянский Н. А. 382, 391, 392, 395
 Смолетт Томас 314
 Смолян О. 257
 — «Клингер в России» 257
 — «Fr. M. Klingers Leben und Werk» 257
 Соколов Н. М. 338, 340
 Сократ 242
 Соловьев С. М. 410
 Соломон 79
 Софокл 109, 136, 140, 143, 265, 274
 — «Филоклет» 136, 140, 143
 «Спаситель» («Heliand») 174
 Спиноза Барух 16, 34, 36, 38—40, 154, 214, 241, 313, 348, 359, 419
 Стадт Анна Луиза Жермен де 256, 322
 — «О Германии» 322
 Стендаль 430
 Стерн Лоренс 105, 204, 325, 330, 331
 — «Сентиментальное путешествие» 105
 Стиль Ричард 41, 53, 68
 Стоп, барон 113
 Сумароков А. П. 57
 — «Синав и Трувор» 57

 Тарнов Фанни 256
 — «Briefe auf einer Reise nach Petersburg an Freunde geschrieben» 256
 Тассо Торквато 410
 Татищев И. И. 202

- Тауэнцин Фридрих Богислав фон 125
 Тацит Публий Корнелий 174, 175
 — «Германия» 174
 Теккерей Вильям 402
 Тибулл Аулус Альбий 104
 Тикс Иоганн Людвиг 24, 81, 271, 323, 327, 329, 386, 404
 — «Вильям Ловелль» 329
 — «Жизнь и смерть святой Генофеды» 386
 — «Нот в сапогах» 323
 — «Чербино» 327
 Тимме Христиан Фридрих 326
 — «Чувствительный маур Панкратиус Циприан Курт, прозванный также Зельмаром. Модный роман» 326
 Тимур (Тамерлан) 425, 426
 Толанд Джон 110
 Толстой А. Н. 397
 — «Хождение по мухам» 397
 Томашус Христиан 16, 25—31, 34, 35, 37, 39, 41, 42, 76, 79, 224
 — «Введение в природную философию, или первые строки книги о разумном размышлении» 27
 — «Введение в этику» 30
 — «О возникновении и распространении инквизиционных судов над ведьмами» 30
 — «О преступлениях колдовства» 30
 — «Опыт о сущности духа» 30
 — «Принципы естественного права и права народов, основанные на здравом рассудке» 25
 — «Речь о том, как и что следует пережить у французов для нашей повседневной жизни» 27, 28
 — «Три книги божественной науки о праве» 25
 — «Этика» 30
 Томсон Джеймс 43, 66, 74, 91, 102, 132
 — «Времена года» 43, 66, 102
 Триллер Даниель 49
 Тронская М. Л. 76—79, 91, 93
 — «Немецкая сатира эпохи Просвещения» 76, 78, 79, 91, 93
 — «Сатира Лискова» 77, 78
 Тургенев А. И. 178
 «Тысяча и одна ночь» 71, 168
 Тюммель Мориз Август фон 256
 Тютчев Ф. И. 397
 Услар фон, графы 281
 Устери Леонгард 110
 Уц Иоганн Петер 100, 104, 129
 — «Германия в беде» 104
 — «К радости» 104
 — «Литерические стихотворения» 104
 — «Поэзия» 104
 — «Теодицея» 104
 — «Der verlorene Aton» 104
 — «Der Traum» 104
 Фауст Георг 242, 259, 270, 435, 438
 Федян К. А. 397, 398
 — «Необыкновенное лето» 397, 398
 Фенелон Франсуа 63
 Феокрит 74, 240
 — «Эклоги» 74
 Фердинанд, принц Брауншвейгский 121, 126
 Фег А. А. 397
 Фидий 109
 Филдинг Генри 76, 195, 290, 313, 324
 — «Джозеф Эндрус» 324
 — «Том Джонс» 290
 Филимонов Б. С. 178
 Фихте Иоганн Готлиб 24, 125, 332, 337, 420
 — «Наукоучение» 24
 Фогельвейде Вальтер фон дер 73
 Фонтенель Бернар 53
 Форстер Георг 11, 14, 17, 23, 108, 231, 274, 311, 337, 360, 365, 369, 376
 Фосс Иоганн Генрих 23, 75, 225, 272—278, 280
 — «Вольноопущенники» 276, 277
 — «Как Фриц Штольберг сделался рабом» 278
 — «Крепостные» 276, 277
 — «Луиза» 277
 — «Маленькая швея» 276
 — «Облегченная участь» 276
 — «Песня немцев» 277
 — «Песня новых франков» 277
 — «Пряха» 276
 — «Светобоязь» 278
 — «Сенокос» 276
 — «Уборка картофеля» 276
 — «Юнкер Корд» 277
 Франке Август Герман 15, 16, 30, 37
 Франц I, император австрийский 429
 Фридрих I, король Пруссии 31, 37, 39
 Фридрих II, король Пруссии 12, 13, 37, 102, 103, 110, 122, 124, 125, 142, 146—148, 195, 197, 244, 281, 283
 — «О немецкой литературе, ее недостатках, их причинах и о средствах к их исправлению» 13, 244
 Фридрих Вильгельм II, король Пруссии 103, 335
 Фредерик V, король Дании 163, 164, 173
 Фуот Иоганнес из Майнца 259
 Фюсли Иоганн Генрих 67
 Хагенау Рейнмар фон 73
 Хафиз (Шамседдин Мохаммед) 425
 Хейс Теодор 396
 — «Würdigungen» 396
 Херасков М. М. 264
 — «Россиада» 264
 Хогарт Вильям 313, 314
 — «Анализ прекрасного» 314
 Ходовецкий Даниель Николаус 97, 99, 246, 247, 301, 313
 Холодковский Н. А. 12, 435, 436
 Хольберг Людвиг 53, 56, 86
 — «Жан де Франс» 56
 Цахарни Фридрих Вильгельм 85, 91—93
 — «Забянка» 91—93
 — «Радости меланхолии» 91
 Цезарь Кай Юлий 60, 242
 Цельтер Карл Фридрих 348
 Цицерон Марк Туллий 192
 Чернышевский Н. Г. 18, 21, 26, 77, 121, 159, 298, 397, 422, 437
 — «Лесинг, его время, его жизнь и деятельность» 18, 21, 26, 77, 121, 159, 298

- «Примечания к переводу «Фауста» 437
- Чингис-хан 425
- Чирнгауз Эренфрид Вальтер фон 31, 39
- Чулков М. Д. 264
- Шамиссо Адальберт фон 427
- Шарлемань Армак 322
- «Мелодрама на бульварах» 322
- Шарота Элида Мария 69
- «Lessings Laokoon» 69
- Шашкевич П. Д. 332
- «Теория познания Иммануила Канта» 332
- Швабе Иоганн Исаах 84, 89, 92, 93, 104
- Шекспир Вильям 56, 67, 69, 85—88, 135—137, 140, 142, 143, 145, 190, 202, 203, 211—213, 228, 229, 231, 232, 239, 242, 244, 254, 263—265, 278, 282, 285, 316, 366, 375, 380, 404, 414, 416, 431
- «Гамлет» 414, 416
- «Кориолан» 264
- «Макбет» 285, 366
- «Отелло» 87
- «Ричард III» 87, 140
- «Ромео и Джульетта» 263
- «Сон в летнюю ночь» 190
- «Юлий Цезарь» 56, 86, 265, 380
- Шеллинг Фридрих Вильгельм 332, 420
- Шёнайх Христоф Отто фон 103, 168, 172
- «Вся эстетика в ореховой скорлупе, или словарь неологизмов» 103, 172
- «Герман» 172
- Шёнборн Готлоб Эрнст 250
- Шервинский С. В. 424
- Шеридан Ричард Бринсли 321
- Шефтсберн Энтони (Антони Эшли Купер) 53, 65, 108, 191, 370
- Шиллер (Кодвейс) Доротея 293
- Шиллер Иоганн Каспар 293
- Шиллер Фридрих 13, 18, 23, 24, 34, 63, 65, 66, 109, 118, 145, 150, 159, 165, 172, 173, 176, 178, 198, 201, 203, 216, 217, 221, 224, 225, 227, 228, 230, 232, 233, 268, 269, 274, 275, 278, 285—287, 289, 292—310, 315—317, 319, 323, 327, 332, 334, 339, 344, 347, 356—398, 400, 405, 407—409, 414, 416, 417, 419—423, 431, 436
- «Боги Греции» 274, 368, 369, 374
- «Валленштейн», трилогия 292, 323, 363, 366, 372, 379—384, 390, 391
- «Лагерь Валленштейна» 380, 384
- «Опадание и смерть Валленштейна» 382, 383
- «Пшкколомини» 382—384, 394
- «Великодушный поступок из новейшей истории» 308—310
- «Величие мира» 298, 308
- «Вечер» 293, 298
- «Вильгельм Телль» 63, 366, 380, 390—394
- «Власть несомнения» 376
- «Геро и Леандр» 378, 394
- «Граф Эберхард» 298
- «Дева с чужбины» 376
- «Детобуйца» 298
- «Дмитрий» 366, 393, 394
- «Дон Карлос» 294, 305—307, 310, 357, 372, 379, 380, 384, 393, 394, 396
- «Дурные монархи» 298
- «Духовидец» 310
- «Завоеватель» 298
- «Заговор Фиско в Генуе» 228, 293, 299—301, 303, 357, 360
- «Ивиковы журавли» 378
- «Игра судьбы» 309, 310
- «Идеал и жизнь» 359, 376, 377, 395
- «Извещение к Рейнской Тапии» 18
- «История оплачения Соединенных Нидерландов» 365
- «История Тридцатилетней войны» 365, 367, 382
- «История французских смут» 367
- «К радости» 307, 308
- «Каллий, или о красоте» 370, 371
- «Коварство и любовь» 225, 269, 294, 301—304, 307, 310, 317, 319, 357, 394, 398
- «Кубок» 378
- «Луиза Миллер», см. «Коварство и любовь»
- «Мария Стюарт» 366, 384—386
- «Мессинская невеста» 388—390
- «Музей антиков в Мангейме» 368
- «Начало нового века» 396
- «Немецкое величие» 395
- «О грации и достоинстве» 365, 370
- «О наивной и сентиментальной поэзии» 66, 275, 366, 373, 374, 376
- «О патетическом» 387
- «О применении хора в трагедии» 389
- «О современном немецком театре» 232
- «О трагическом в искусстве» 379
- «Об «Эдмонте», трагедии Гете» 407
- «Орлеанская дева» 366, 386—388, 390, 393
- «Пегас в ярме» 376
- «Перчатка» 378
- «Песнь о колоколе» 379
- «Письма об эстетическом воспитании человека» 310, 362, 365, 366, 374—373
- «Письмо датского путешественника», см. «Музей антиков в Мангейме» 368
- «Поликратов чертень» 378
- «Поручка» 378
- «Преступник из-за потерянной чести» 309
- «Путешественник» 395
- «Разбойники» 178, 224, 230, 233, 290, 293—300, 302—304, 306, 307, 309, 310, 356, 360, 393, 394
- «Раздел земли» 376
- «Руссо» 298
- «Рыцарь Тотенбург» 378
- «Спихтворения Бюргера» 286
- «Театр, рассматриваемый как учреждение нравственное» 232, 294, 304
- «Тень Шекспира» 323
- «Торжество победителей» 394, 395
- «Хождение на железный завод» 378
- «Художники» 369, 377
- Шилферт Герхард 8
- «Deutschland von 1648 bis 1789» 8
- Шлегель Август Вильгельм 24, 75, 85, 208, 218, 278, 287, 288, 319, 321—323, 332, 377, 380, 386, 401
- «Почетные врата и триумфальная арка президенту театра фон Коцебу» 321—323

- «Сchauspiele von Iffland», 319
Шлегель Адольф 49, 84, 85, 162
Шлегель Фридрих 24, 85, 109, 218, 221, 332, 359, 374, 375, 386, 401
— «Люцинда» 221
— «Об изучении греческой поэзии» 374
Шлегель Элиас 53, 85—89, 163
— «Брат и сестра в Таврии» 85
— «Гекуба» 85,
— «Герман» 86, 87
— «Деловой бездельник» 87
— «Кауф» 86, 87
— «Мысли о датском театре» 88, 89
— «Немая красotka» 88
— «Сравнение Шекспира с Андреасом Грифиусом» 85, 86
— «Тамиственный человек» 87
— «Торжество честных женщин» 88
— «Троянки» см. «Гекуба»
Шлейермахер Фридрих 229, 254, 256
Шлоссер Иоганн Георг 255
Шлоссер Фридрих Христоф 78
Шмидт Иоганн Христоф 84
Шмидт Конрад Арнольд 9, 84
Шмидт Мария Софи 162, 163
Шмидт Эрих 146, 147, 435
Шнабель Иоганн Готфрид 20, 76, 80—82, 89, 99
— «Кавалер, блуждающий в любовном лабиринте» 81, 82
— «Остров Фельденбург» («Судьбы нескольких мореплавателей») 20, 81, 82, 99
Шольё Гильом Амфри де 104
Шоссе Нивель де 94, 130
Шпенглер Освальд 441
— «Закат Европы» 441
Шпенер Филипп Яков 14—16
Шпис Христиан Генрих 330
Шрёдер Фридрих Людвиг 252, 317, 404
— «Завещание» 317
— «Кольцо» 317
— «Портрет матери» 317
Штадион, граф 179
Штерн Адольф 81
Штилер Готфрид 12, 39, 40
— «Gabriel Wagner» 39
Штольберг, граф 80
Штольберг Фриц (Фридрих Леопольд) фон 163, 176, 272—275, 277, 278, 289, 369, 376
— «Гард» 273
— «Западные гувны» 274, 277
— «История христианства» 274
— «К природе» 274
— «Моя отчизна» 274
— «О чистом сердце» 274
— «Песня немецкого мальчишка» 274
— «Песня свободы из двадцатого века» 176
— «Свобода» 273
Штольберг Христиан фон 163, 176, 272, 274, 275, 289
— «Взоры» 274
— «Незнакомке» 274
Штольберг Ф. Л. и X.
— «Патриотические стихи» 274
— «Священное знамя» 274
— «Стихотворения братьев Штольбергов» 274
Штольпе Гейнц 108, 174
«Die Auffassung des jungen Herder vom Mittelalter» 108, 174
Штоппе Даниель 49
Штош Фридрих Вильгельм 39, 40
— «Согласие разума и веры, или гармония моральной философии и христианской религии» 40
Шубарт Христиан Даниель 13, 23, 46, 101, 120, 168—170, 175, 178, 225, 226, 233, 250, 266, 274, 280, 283, 284, 288—291, 293, 296, 360
— «Блудный сын» 290
— «Гробница государей» 284, 290, 291
— «Земляная песня швабского парня» 290
— «Из истории человеческого сердца» 120, 170, 290
— «История жизни и убеждений Шубарта, составленная им самим в тюрьме» 288
— «Крестьянин зимой» 290
— «Мысл Доброй Надежды» 290, 291
— «Немецкая свобода» 290
— «Свадебная песня Ливахен» 290
Шуберт Франц 279
Шульц Иоганн Генрих 40
Эберт Иоганн Арнольд 84, 85, 108, 162, 273
Эгмонт Ламораль, граф 407
Эдельман Иоганн Христиан 16, 40
Эзер Адам Фридрих 111, 112
Эзон 134
Эйндзидель Август фон 40, 215, 216
— «Идеи» 40, 215
Эйндзидель Гильдебрандт фон 40
Эйхенбаум Б. М. 390
— «Трагедия Шиллера в свете его теории трагического» 390
Экгоф Ганс Конрад 318
Эккерман Иоганн Петер 159, 188, 190, 204, 323, 348, 358, 402, 410, 411, 420, 431, 438, 439, 443
— «Разговоры с Гёте в последние годы его жизни» 159, 188, 190, 204, 323, 348, 358, 410, 411, 420, 431, 438
Энгель Иоганн Яков 37, 135, 327
— «Господин Лоренц Штарк» 327
Энгельс Фридрих 9, 11, 17, 31, 35, 36, 43, 63, 121, 159, 179, 182, 199, 201, 224, 235, 294, 301, 315, 357, 370, 373, 394, 402, 410, 424
— «Анти-Дюринг» 11, 315
— «Диалектика природы» 31, 36, 43
— «Заметки о Германии» 179, 199
— «Карл Грюн. «О Гете с человеческой точки зрения» 235
— «Немецкий социализм в стихах и прозе» 373, 402, 424
— «Положение в Германии» 224, 294, 357
— «Эмигрантская литература» 121
— «Энциклопедия наук, искусств и ремесел» 168, 367
Эннкур 26, 350
Энштейн А. Д. 9
— «История Германии от позднего средневековья до революции 1848 г.» 9
Эрвин из Штейнбаха 238
Эсхил 274, 409
Эткинд Е. Г. 213, 291

- Этьен Аври 46
 Эшенбах Вольфрам фон 73
 — «Парацельс» 73
 Эшенбург Иоганн Исаах 143, 248
 Ювенал Децим Юний 66
 Юнг Эдуард 22, 85, 91, 204, 207, 208, 225,
 226, 273, 338
 — «Ночные думы» 85, 273
 — «Рассуждения об оригинальном твор-
 честве» 225, 226
 Юнг-Штиллинг Иоганн Генрих 14, 227
 — «Старость Штиллинга» 227
 — «Странствия Генриха Штиллинга» 227
 — «Юность Генриха Штиллинга» 14, 227

- Adler R.
 — «Werther im Spiegel seiner Zeit» 250
 «Annalen der deutschen Literatur» 222

- Baumecker G.
 — «Winckelmann in seinen Dresdener
 Schriften» 108
 «Beiträge zur Geschichte des vormarxisti-
 schen Materialismus» 38, 39
 Bittner K. J. G.
 — «Herder und A. N. Radišev» 222
 Böhling A.
 — «Shakespeare und unsere Klassik» 221
 Boor H. und Newald R.
 — «Geschichte der deutschen Literatur»
 222

- Bossert A.
 — «Herder, sa vie et son oeuvre» 223
 Braitmayer F.
 — «Geschichte der poetischen Theorie und
 Kritik von Diskursen der Maler bis auf
 Lessing» 72
 Brüggmann Fr. 87, 89, 98
 — «Gellerts «Schwedische Gräfin» 98

- Dobbeek W. 206, 215, 222
 — «Johann Gottfried Herder» 222
 — «A. v. Einsidel. Deutsche Zeitschrift für
 Philosophie» 15

- Eisler R.
 — «Kant-Lexikon» 337
 Ephraim Ch.
 — «Wandel des Griechenbildes im acht-
 zehnten Jahrhundert» 109

- Frey A.
 — «Albrecht von Haller und seine Bedeu-
 tung für die deutsche Literatur» 64
 Friederici H.
 — «Das deutsche bürgerliche Lustspiel
 der Frühaufklärung» 57, 96
 Froitzheim J.
 — «Zu Strassburger Sturm- und Drang-
 periode» 221
 Fromm E.
 — «Immanuel Kant und die preussische
 Censur» 335

- Якоби Иоганн Георг 75, 100, 105
 — «Зимнее путешествие» 105
 — «Летнее путешествие» 105
 — «Поэтические опыты» 105
 — «Хармид и Теона» 105
 — «An die Karschin» 105
 — «Der Kuß» 105
 — «Das Täubchen» 105
 — «Der Sommertag» 105
 Якоби Фриц (Фридрих Генрих) 21, 105,
 214, 227
 — «Вольдемар» 227
 — «Письма Эдуарда Альвиля» 227

- Geerdт H. J.
 — «Goethes Roman «Die Wahlverwand-
 schaften» 423
 Gruber J. G. 16, 68
 — «J. Chr. Gottsched und die Schweizer
 J. J. Bodmer und J. J. Breitinger» 68

- Handworck H.
 — «Studien über Gellerts Fabelstil» 94
 Hahn K. H.
 — «Die Bewertung der historischen Rolle
 Wallensteins durch Schiller» 383
 Harnack O.
 — «Schiller» 375
 Hartung W.
 — «Die deutschen moralischen Wochen-
 schriften als Vorbild Rabeners» 90

- Kindermann H.
 — «Einführungen in Deutsche Literatur
 in Entwicklungsreihe» 222
 Koch H.
 — «J. J. Winckelmann. Sprache und
 Kunstwerk» 106
 Köster A.
 — «Die deutsche Literatur der Aufklä-
 rungszeit» 89
 Kraft G.
 — «Historische Studien zu Schillers
 Schauspiel «Die Räuber» 296

- Lauterbach M.
 — «Das Verhältnis der zweiten zur ersten
 Ausgabe von Werthers Leiden» 248
 Justi C.
 — «Winckelmann. Sein Leben, seine
 Werke und seine Zeitgenossen» 109,
 110

- Milberg E.
 — «Die deutschen moralischen Wochen-
 schriften des XVIII Jahrhunderts» 41
 Mottek H.
 — «Wirtschaftsgeschichte Deutschlands» 8
 Mühlpfordt G.
 — «Christian Wolf, ein Enzyklopädist der
 deutschen Aufklärung» 35
 Muncker F.
 — «Friedrich Gottlieb Klopstock» 160

- Nivelle A.
 — «Les Theories esthétiques en Allemagne de Baumgarten à Kant» 339
- «Raisonnierendes Theaterjournal von der Leipziger Michaelismesse» 317
- Rehm W.
 — «Griechentum und Goethezeit» 109
- Reichel E.
 — «Gottsched» 50
- Rieger M. von 229, 254, 256, 257
- «Klinger in der Sturm- und Drangperiode» 229, 257
- «Klinger in seiner Reife» 254, 256
- Rödel W.
 — «Forster und Lichtenberg» 11
- Sachse A. 168
- Servaes F.
 — «Die Poetik Gottscheds und Schweizer» 68
- Scheibe S.
 — «Zu «Hermann und Dorothea» 418
- Schink J. F.
 — «Dramaturgische Monate» 319
- Schneider F. J.
 — «Die deutsche Dichtung der Geniezeit» 222
- Schröder C. M.
 — «Bremer Beiträge. Vorgeschichte und Geschichte einer deutschen Zeitschrift des XVIII Jahrhunderts» 84
- Schubert J.
 — «Goethe und Hegel» 420
- Schultz-Frankenthal H.
 — «Christian Thomasius» 29
- Stahlmann H.
 — «A. von Hallers Welt- und Lebensanschauung» 64
- «E. W. von Tschirnhaus und die Frühaufklärung in Mittel- und Osteuropa» 31
- Unger R.
 — «Hamann und die deutsche Aufklärung» 24
- Waniek G.
 — «Gottsched und die deutsche Literatur seiner Zeit» 51
- Wertheim U.
 — «Zur aktiven Rolle des klassischen Dichters in Kämpfen um ihre Einheit» 222
- Wolff H. M.
 — «Die Weltanschauung der deutschen Aufklärung in geschichtlicher Entwicklung» 30
- Würfe Ch.
 — «Über Klopstocks poetische Sprache» 171

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Христиан Томазиус	29
Готфрид Вильгельм Лейбниц	33
Фридрих Гагедорн	45
Иоганн Христоф Готшед	51
Титульный лист «Опыта критической поэтики для немцев». (Лейпциг, 1730)	55
Христиан Людвиг Лисков	77
Христиан Фюрхтеготт Геллерт	95
Гравюра Ходовецкого к «Васням» Геллерта (издание 1777 г.)	97
Иоганн Иоахим Винкельман	107
Титульный лист первого издания книги Винкельмана «История искусства древности»	117
Готхольд Эфраим Лессинг	123
Титульный лист первого издания «Гамбургской драматургии» Лессинга (Гамбург, 1767)	137
Гравюра Ходовецкого к драме Лессинга «Минна фон Бархельм»	147
Фридрих Готтлиб Клопшток	161
Титульный лист первого издания «Мессиады» Клопштока. (Галле, 1749)	169
Христоф Мартин Виланд	184
Титульный лист первого издания «Оберона» Виланда. (Веймар, 1780)	189
Иоганн Готфрид Гердер	205
Титульный лист первого издания «Критических лесов» Гердера	209
Титульный лист первого издания «Народных песен». Лейпциг, 1778	219
Титульный лист первого издания драмы Клингера «Буря и натиск»	225
Дом во Франкфурте-на-Майне, в котором родился Гете	237
Гравюра Д. Ходовецкого к «Страданиям молодого Вертера». Лотта	246
Гравюра Д. Ходовецкого к «Страданиям молодого Вертера». Вертер	247
Распоряжение Книжной комиссии саксонского курфюрста от 30 января 1775 г. о запрещении продажи «Вертера»	251
Максимлиан Клингер	255
Георх Леопольд Вагнер	269
Иоганн Фосс	276
Готфрид Август Бюргер	282
Гравюра К. Каля к «Леноре» Бюргера	286
Христиан Шубарт	289
Титульный лист драмы Шиллера «Разбойники», 1782	295
Гравюра Д. Ходовецкого к драме Шиллера «Коварство и любовь»	301
Иммануил Кант	333
Титульный лист «Антропологии» Канта (Кенигсберг, 1798).	353
Фридрих Шиллер. С портрета А. Граффа, 1786	366—367
Ф. Шиллер. Зарисовка карандашом И. Х. Рейнгарта, 1787.	379
Иоганн Вольфганг Гете. С гравюры Гревдона по рис. О. Кипренского, 1823	400—401
Спящая Христина. Рисунок Гете	401
Сцена из «Ифигении» Гете (III действие)	409
Рисунок Гете в письме к Гердеру после битвы при Вальми	413
Гете в рабочем кабинете в Веймаре, 1831. С картины И. Шмеллера	433

О Г Л А В Л Е Н И Е

ЛИТЕРАТУРА ЭПОХИ ПРОСВЕЩЕНИЯ

Глава I. Особенности развития литературы немецкого Просвещения (<i>Б. Я. Гейман</i>)	7
Глава II. Ранние просветители (<i>Б. Я. Гейман</i>)	25
Философская проза. Томазиус, Лейбниц, Вольф. Философы-материалисты.	25
Правоучительные журналы	41
Поэзия. Брокес, Гагедорн	42
Глава III. Готшед (<i>Б. Я. Гейман</i>)	50
Глава IV. Швейцарские писатели — участники литературного движения в Гер- мании (<i>Б. Я. Гейман</i>)	63
Галлер, Брейтингер и Бодмер, Гесснер	64
Глава V. Лисков, Швабель (<i>Б. Я. Гейман</i>)	76
Глава VI. Литературные направления 40—50-х годов (<i>Б. Я. Гейман</i>)	83
Бременская группа. И. Э. Шлегель, Рабенер, Цахариз	83
Геллерт	9
Поэзия 40—60-х годов. Глейм, Э. Клейст, Рамлер, Уц, Гётц, И. Г. Якоби;	100
Глава VII. Винкельман (<i>Б. Я. Гейман</i>)	106
Глава VIII. Лессинг (<i>В. Р. Гриб</i>)	121
Глава IX. Клопшток (<i>Б. Я. Гейман</i>)	160
Глава X. Виланд (<i>Б. И. Пуришев</i>)	179
Глава XI. Гердер (<i>Н. П. Ванникова</i>)	203
Глава XII. Движение «Бури и натиска» (<i>Л. Я. Лозинская и Н. Д. Молдавская</i>)	224
Глава XIII. Гете периода «Бури и натиска» (<i>С. В. Тураев</i>)	234
Глава XIV. Клинггер (<i>О. А. Смолян</i>)	254
Глава XV. Ленц, Вагнер, Мюллер-живописец (<i>Н. Д. Молдавская</i>)	263
Глава XVI. Геттингенский союз поэтов (<i>Л. Я. Лозинская</i>)	272
«Союз роции». Братья Штольберги. Гельти, И. Миллер	272
Фосе	275
Лейзениц, Клаудиус	278
Глава XVII. Бюргер, Шубарт (<i>Л. Я. Лозинская</i>)	280
Глава XVIII. Шиллер периода «Бури и натиска» (<i>С. В. Тураев</i>)	292
Глава XIX. Лихтенберг (<i>М. Л. Тронская</i>)	311
Глава XX. Мецанская драма и роман 80—90-х годов (<i>М. Л. Тронская</i>)	315

Глава XXI. Эстетика Канта (<i>Н. И. Балишов</i>)	332
Глава XXII. Кризис движения «Бури и натиска» и веймарский классицизм (<i>С. В. Тураев</i>)	355
Глава XXIII. Творчество Шиллера 1788—1805 годов (<i>С. В. Тураев</i>)	365
Глава XXIV. Творчество Гете веймарского периода (<i>Р. М. Самарин и С. В. Тураев</i>)	399
Глава XXV. «Фауст» Гете (<i>Р. М. Самарин и С. В. Тураев</i>)	435
Указатель имен и названий произведений	444
Список иллюстраций	462

История немецкой литературы, т. II

Утверждено к печати Институтом мировой литературы им. А. М. Горького
Академии наук СССР

Редактор издательства А. Т. Лифшиц. Технический редактор П. С. Нашина

РИСО АН СССР №34—121В Сдано в набор 11/VI 1963 г. Подписано к печати 6/IX 1963 г.
Формат 70×108¹/₁₆. Печ. л. 29+2 вкл. = 39,73+2 вкл. Уч. изд. л. 39,4(39,3+0,1). Тираж 4500 экз. Т-11636
Изд. № 5496. Тип. зан. № 2341
Цена 1 р. 80 к.

Издательство Академии наук СССР, Москва, К-62, Подсосенский пер., 21

2-я типография Издательства АН СССР, Москва, Г-99, Шубинский пер., 10

ОПЕЧАТКИ И ИСПРАВЛЕНИЯ

Страница	Строка	Напечатано	Должно быть
8	10 св.	Бюртемберге	Вюртемберге
27	17—18 св.	подражение	подражание
38	16 св.	Wessenschaften	Wissenschaften
43	23 св.	«frdisches	«Irdisches
61	1 св.	римланской	римлянской
74	22 св.	Reg	Der
102	18 св.	1763	1767
132	19 св.	материал бы	материал был
172	9 св.	Nu-	Nuß
172	9—10 св.	Neologischer	Neologisches
175	27 св.	Aermann	Hermann
187	29 св.	Гюльценхе	Гюльценхе
202	4 св.	«Мураазона	«Музариона
219	1 св.	Herdr	Herder
239	5 св.	стол	стоял
281	29 св.	ранее	раннее
286	23 св.	Бюргер	Бюргера
319	25 св.	Вильгель	Вильгельм
322	17 св.	острог	острот
343	10 св.	полимезирует	полемизирует
354	16 св.	антимоний	антиномий
358	27 св.	враждебному	врожденному
361	18 св.	воспитальном	воспитательном
389	11 св.	проходило	приходило
420	4 св.	телеолологической	телеологической