

Макаров Аркадий Николаевич

кандидат филологических наук,
доцент кафедры иностранных языков
Кировской государственной медицинской академии
тел.: (8332) 37-48-68

РАННЕЕ ТВОРЧЕСТВО И.В. ГЕТЕ И ТРИВИАЛЬНОСТЬ

Аннотация:

Статья посвящена особенностям раннего творчества И.В. Гете с точки зрения тривиальности.

Ключевые слова:

И.В. Гете, тривиальность, «шекспиризация», жанровые искания, драма.

Makarov Arkadiy Nikolaevich

Candidate of Philology,
associate professor of the chair of foreign languages,
Kirov State Medical Academy
tel.: (8332) 37 48 68

EARLY CREATIVITY OF J.W. GOETHE AND TRIVIALITY

The summary:

The article is devoted to the features of the early creativity of J.W. Goethe in terms of triviality.

Keywords:

J.W. Goethe, triviality, "Shakespeareization", genre searchings, drama.

Разнообразие и многоликость драматических жанров в Германии 1770-х гг. связаны с различными эстетическими концепциями, распространенными в Европе (классицизм, барокко, рококо, предромантизм). Репертуар немецкого театра в значительной степени определялся не столько «бюргерскими» (третьесловными), сколько «мещанскими» (тривиальными) пьесами. Большое распространение получили балет, пантомима и комическая опера. Определенное место занимали и народные драмы (например, «Вильгельм Телль»).

К 1770-м гг. значительный вес в репертуаре стали обретать созданные в русле новых требований произведения (напр., пьесы К.Ф. Вайссе, 1724–1804, одного из самых известных авторов того времени, писавшего слезливые комедии, например, «Испытание дружбы», а также трагедии в духе французского классицизма с использованием исторических сюжетов «Ричард III», 1765; «Освобождение Фив», 1768; комические оперы, 1768–1772, 3 т.).

В такой ситуации появление разноплановых произведений Гете вполне соответствует жанровой пестроте театральных афиш, чему отдал должное и Г.Э. Лессинг (например, комедии «Молодой ученый», 1748; «Старая дева», 1749; драмы «Вольнодумец», 1749; трагедия «Мисс Сара Сампсон», 1755, и т.д.). В отличие от многих писателей, Гете не ограничивался работой в какой-то одной, определенной разновидности драмы, а стремился попробовать возможности разных жанров. Под влиянием сформировавшейся к этому времени предромантической концепции народного искусства Гете пытается воплотить ее идеи непосредственно в художественных произведениях. Первым сочинением такого типа стал его «Гетц фон Берлихинген», произведение, соответствовавшее его пониманию творчества Шекспира, исторического процесса и роли в нем народных масс и личности. В «Гетце» у Гете проявился интерес к наиболее важным, узловым моментам истории, когда в судьбе человека отражается судьба нации, закономерности движения истории.

Интерес к личности человека следует отметить у Гете в более специфической форме в драме «Клавиво» и в других бюргерских пьесах. Здесь автор рассматривал проблемы отдельной личности почти на семейном уровне. Гете проверял возможности разных жанров для того, чтобы максимально полно показать мир человеческих отношений. Произведения раннего Гете дают основание говорить о его попытках написать произведения, складывающиеся в его сознании прежде всего под влиянием традиционных (то есть тривиальных) тем и сюжетов, широко распространенных в Германии того времени.

Видимо, не случайно Гете, а после него Шиллер делали попытки создания настолько неожиданных и непохожих одно на другое произведений, что складывается впечатление об их экспериментальном характере, о стремлении писателей интерпретировать разнообразные темы в существенно отличающихся друг от друга драмах и романах.

Традиционно штюрмерское внимание к произведениям Шекспира, которое, как справедливо отмечает В.А. Аветисян, проявляется в переходные для Гете периоды творчества [1, с. 35], к Оссиану, к народному искусству постепенно ведет Гете к отказу от шекспиризирующей драмы, от наивно простого искусства. Им создаются сентиментальный «Вертер» (1774, 1787), «Гетц фон Берлихинген» (1771, 1773), бюргерская драма «Клавиво» (1774), сентиментальные «Стела»

(1776) и «Клаудина фон Вилла Белла» (1776), а затем, уже на исходе штюрмерского периода, он вновь обращается к историческому материалу в «Эгмонте» (1775, 1787).

Понятие «шекспиризация» в немецкой литературе на протяжении XVIII в. включало в себя различные черты и понималось по-разному. Первоначально «шекспиризация» сводилась в большей степени к интересу к творчеству Шекспира в целом, когда предпринимались попытки перевода его сочинений на немецкий язык как следствие интереса к нему в Англии и Франции, а затем Шекспир становится глобальным образцом, в котором сочетались разнообразнейшие стороны личности как самого драматурга, так и его сочинений, ставшие интересными к 1770-м гг., то есть подкрепленные развитием духовной жизни Германии и становлением новых представлений о литературе [2, с. 149–154].

К этому времени «шекспиризация» включает в себя уже и появившееся понятие «гений» («оригинальный гений»). Вместе с тем не следует выводить понятие «гения» из неудержимого стремления молодых авторов показать буйство чувств или неудержимую смелость своих героев. Это было. Это волновало Г.Э. Лессинга в «Гетце» Гете. Это же помогло молодому Гете скорректировать свою пьесу таким образом, чтобы она оказалась максимально сценичной, что в достаточной степени странно, ибо пьесы самого Лессинга (да и, не будем этого скрывать, Гете) были далеки от сценичности, хотя читались публикой с удовольствием, но или аккуратно проваливались, или достаточно быстро исчезали из репертуара театров.

Гете неустанно искал даже не столько свой путь, сколько возможность сочетать свою самобытность с требованиями окружающего читательского и театрального мира. На первый взгляд, кажется, что эти поиски свидетельствуют о нерешительности Гете, о его творческих сомнениях. Однако это не так. Гете не сомневается в своих возможностях. Ему важно не столько экспериментировать (к убеждению в правильности своих позиций он пришел еще в Страсбурге, в начале своего знакомства с Гердером), сколько преобразовать свои представления в новые формы организации материала. Жанровые искания Гете отражали пока еще в пределах известного и отработанного другими авторами подхода к изображению человека.

Известно, что для теоретических воззрений просветителей историзм не характерен, равно как и для взглядов допросветительских литераторов. В этом смысле неисторической оказалась и бюргерская (мещанская) драма, имеющая типичные черты социально-бытовой, в своем «чувствительном», тривиальном варианте принципиально отличающаяся от исторической драмы и тяготеющая к внешне изжившим себя принципам классицизма, к попыткам подчинить действие и характеры определенной узкой схеме.

Конструируя свои произведения по точному и последовательному плану («тайная точка» у Шекспира), Гете стремится показать не только чувство человека («Вертер»), но его жизнь как исторически обусловленный феномен («Гетц»). Правда, в данном случае вряд ли стоит противопоставлять персонажей этих произведений, ведь Вертер и Гетц – с точки зрения историзма – являются продуктами вполне определенной эпохи. Сентиментальная концепция мира и новое отношение к действительности в рамках раннего творчества Гете не противопоставлены друг другу, а рассматриваются как существенное дополнение чувственного и рационального мировосприятия. Следовательно, вряд ли можно согласиться с точкой зрения Х. Перлза о том, что, в конечном счете, в творчестве Гете основные акценты приходятся исключительно на чувство [3, с. 18].

Поэтому Гете и ограничивается в своем раннем творчестве практически одним образом по преимуществу сентиментального героя – Вертера. Гетц становится не только чувствующим, но и думающим человеком, прислушивающимся к своим чувствам и к голосу своего разума. В этом смысле он более полнокровный герой, чем Вертер.

Новаторские искания Гете в «Вертере» и «Гетце» не исключали создания произведений, в определенной мере тривиальных, то есть традиционных для той эпохи произведений – «Капризы влюбленного» (пастораль) и «Совиновники» (просветительское, скептическое сочинение). «Капризы» и «Совиновники» были пробой пера начинающего литератора. Приближался новый этап в развитии немецкой литературы. К вступлению в него Гете был готов, проверяя возможности различных жанров и подходы к их воплощению.

Гете испытал на себе сильное влияние барокко и рококо, тяготение к таинственности, использованию атрибутов «романа ужасов» (тайное судилище в «Гетце») и, можно предположить, особенности мира народных сказок. Собственно говоря, подобные поиски Гете демонстрируют его интерес именно к обыденному, к известному и понятному всем. Не следует забывать и об интересе Гете к германскому прошлому. В контексте исторических штудий Гете необходимо помнить и об его внимательном исследовании сущности древнего искусства в целом.

Естественно появление имен выдающихся деятелей культуры (например, Эрвина из Штайнбаха, ум. в 1318 г., архитектора и строителя, оставившего человечеству Страсбургский собор). Поэтому вряд ли справедливо утверждение, что готическая архитектура неверно пони-

малась Гете как форма, типичная для старых германцев, ведь создание определенных архитектурных форм в определенное время (а не вообще в прошлом) тесно связано с сознанием создающего их народа.

Размышляя о соборе Эрвина, Гете обращается к искусству архитектуры того времени, к Эрвину, отразившему в своем создании несколько вычурную, но устремленную ввысь душу народа, придавленного к земле и не помышляющего ни о какой иной возможности для самовыражения в наиболее внушительной и наглядной форме (вспомним мнение В. Гюго в его романе «Собор Парижской богородицы», 1831). Следует отметить, что готические соборы Европы, а также ступенчатые профили ее старых городов как раз и подчеркивают многозначность подходов к пониманию мира, когда город того времени напоминает в определенной мере горный и лесистый ландшафт, нередко окружавший людей, и демонстрирует определенную вычурность мышления человека, с чем связан и интерес к ландшафтному парку (парк «английского типа»).

Уже было замечено, что драма Гете на тему из отечественной истории не имела скольконибудь значительных последователей, хотя, по мнению Л.В. Дудовой, такими можно считать пьесы Клингера «Отто» и «Конрадин» [4, с. 8]. Бардиты Клопштока, за исключением первого («Битва Германа», 1769), также были написаны уже после создания «Гетца» Гете – «Германн и князь» в 1784 г., а «Смерть Германа» в 1787 г.

Становление исторического жанра, таким образом, в основе своей связано не только с именем Гете, но и с именем Клопштока. Произведения Гете сформировались как ответ на требования времени и ожидания читающей публики. В данном случае уместно вспомнить, о чем говорил великий поэт в беседах со своим секретарем Эккерманном: «Все мои стихотворения – стихотворения «на случай», они навеяны жизнью и в ней же коренятся. Стихотворения, взятые, что называется, с потолка, я в грош не ставлю» [5, с. 72]. Гете совершенно откровенно отметил: на протяжении всей жизни он писал о том, что его волновало, о чем он размышлял, что могло быть интересным не только для него, но и для других, то есть об обыденном!

Прямота великого немца позволяет сделать вывод о том, что и сама тривиальность как элемент культуры ему не была чужда. Актеры, драматурги и публика постепенно привыкали к новому, хотя этот процесс шел не гладко. Вспомним в данном случае произведения штюрмеров, отвергших классицистские единства, но при всем их бунтарстве и попытках передать нечто принципиально новое на практике то и дело сползавших обратно к привычным канонам классицизма. Для некоторых современников (среди них был и Г.Э. Лессинг) новаторство Гете заключалось прежде всего в правде костюма, внешнего, без проникновения в суть явления.

Первый вариант пьесы молодого писателя Лессинг воспринял в традиции уже существовавших псевдоисторических тривиальных сочинений. Перерабатывая драму, все более отдаляя ее от бытовавшей традиции, Гете стремился сконцентрировать действие и смягчить несомненную резкость, характерную для ее первого варианта. Важно и то, что Гете выбирает образ Гетца, если вспомнить исторический прототип, за противоречивость и неординарность, ведь его персонаж – и герой, и предатель.

Отказываясь от второй стороны личности Гетца, Гете подчеркивает прежде всего героическое, титаническое начало, идеализируя этого человека. Прошлое проникает в художественные системы вполне закономерно и постепенно становится принципиально новым литературным фактом художественной реальности. Недаром поэтому ряд ведущих немецких литераторов (Бодмер, Бюргер, Гаманн, Гердер, Ленц) высоко оценивал значение «Гетца фон Берлихингена».

Вскоре после «Гетца» Гете пишет известную сатиру «Боги, герои и Виланд» (1774), а затем трагедию «Клавиго» (1774) по мотивам мемуаров выдающегося французского писателя Бомарше, который рассказывает о судьбе своей сестры, обманутой испанским журналистом. Произведение основывалось на широко известном в ту пору материале. Гете сознательно стремился написать пьесу иного плана по сравнению с предыдущими, обратившись к другому жанру, перейдя от исторической трагедии к бюргерской драме. Писатель повторял путь Г.Э. Лессинга, начавшего свою литературную деятельность с произведений в духе мещанской драмы («Мисс Сара Сампсон», 1755), обратившегося затем к отечественной современности («Минна фон Барнхельм», 1760–1763; 1767) и в итоге пришедшего к классицизму («Натан Мудрый», 1779, пост.1783).

Не следует забывать, что у Лессинга, как и у Гете, были небольшие пьесы, которые нередко представляются в истории литературы явлением «камерным», незначительным, тривиальными, ибо опираются на общеизвестный материал (а подчас таковыми и являются). Формируется любопытная ситуация, при которой Гете опирается не на новый, необычный материал, а прибегает к тому, что было давно и прочно знакомо как читателям, так и театральным деятелям и зрителям.

Не потому ли в одном из прологов к «Фаусту» Гете настойчиво и упорно пытается доказать сам себе, что автор-драматург не должен зависеть от публики? А как это было на самом деле? Мы видим, что многие и многие годы проблема давления тривиальности, привычек была для выдающегося немецкого мастера далеко не изжитой и постоянно подталкивала его к попыткам заставить публику делать то, что считает важным драматург, видеть в произведении нечто выходящее за привычные рамки театральной практики, что, как мы знаем, не удалось ни ему, ни Шиллеру.

Разрабатывая сюжет пьесы «Клавиго», Гете, как известно, изменил мотивировку и структуру конфликта. Клавиго показан страстным человеком, который стремится выйти из подчинения страсти, но в то же время не может вырвать из своего сердца любовь к сестре Бомарше. Несмотря на расчет, на объективную для него необходимость отказаться от подлинной любви ради карьеры и богатого будущего, Клавиго находит в себе силы сбросить гнет меркантилизма, правда, позднее, чем следовало.

В образе Клавиго Гете стремился показать иной вариант подхода к проблемам нравственности, проявившийся у него в «Стеле» (1776) и в романе «Избирательное сродство» (1809), который был написан спустя годы и знаменовал для Гете совершенно иную эстетическую позицию. Гете, наделяя своего героя необузданным желанием занять определенное место в иерархической системе испанского общества, дает ему возможность выбирать между нравственностью и привычками «высшего света», куда Клавиго активно стремится проникнуть.

Карьера или любовь – дилемма, перед которой оказался Клавиго. К его чести, окончательное решение принимается им в пользу чувства, хотя Клавиго возвращается к Мари в последние минуты жизни и, как Гетц, обретает понимание цели и ценности человеческого бытия лишь перед смертью. Человек, не умеющий любить, – человек безнравственный. Клавиго возвращается к нравственности, лишь отказавшись от честолюбивых устремлений. Бюргерская пьеса Гете отражает типичные, всем давно известные, достаточно понятные и привычные проблемы, связанные с «третьим сословием».

«Стела», по словам Гете, «драма для любящих», создана через несколько месяцев после написания «Клавиго» и переработана спустя много лет (1806). В ней представлена концепция любви, разительно отличающаяся от того, что говорил Гете в «Клавиго». Если трагедия из испанской жизни создана писателем в традиционном, даже тривиальном ключе, то в «Стеле» Гете обращается к теме двойной любви, решая ее для своего времени смело и неожиданно: его герой любит двух женщин и любим ими. Гете меняет жанровые характеристики. «Пьеса для любящих» трансформируется в «трагедию», ибо нет возможности для счастливого разрешения такого запутанного конфликта (этого выхода он сознательно избегает в 1806 г., чтобы снова вернуться к нему в 1809 г. в романе «Избирательное сродство», хотя и здесь писатель не видит возможности для безоблачного счастья любящих людей). «Стела» – размышления Гете о сложных путях любви, возможность разрешения конфликта, очередной эксперимент молодого драматурга. Здесь гораздо больше элементов, напоминающих о классицизме, чем в любом другом его произведении.

Молодой Гете в это время пишет «пьесу с пением» «Клаудина фон Вилла Белла». Сочинение отвечало вкусам и привычкам времени. Достаточно вспомнить о музыкальных пасторалях И.Андре (1741–1799) и К.Ф. Вайссе, очень известных в свое время музыкантов, произведения которых были широко распространены и любимы [6, с. 194–198]. Драматург нередко прибегал к традиционным сюжетам, но переделывал их таким образом, что трансформировал привычный жанр. Подобное можно наблюдать и на примере «Клаудины», где появляется благородный разбойник Кругантино. Обратим внимание на то, что он возник в литературе до Карла Моора Шиллера, Абэллина Цшокке и Ринальдо Ринальдини Вульпиуса.

Кругантино в начале пьесы (сцена «Комната в плохой сельской корчме») скептически настроен по отношению к своему положению в обществе. Он считает себя пустым человеком, которому нет места среди порядочных людей. Кругантино устал жить среди отбросов общества и заявляет: «Если бы хотел быть на что-нибудь пригоден, я отправился бы в порядочное общество, а не возился бы с таким сбродом, как вы» [7, т. 4, с. 215].

В конце пьесы, обретя брата, Кругантино порывает с преступным миром и уступает дорогу Педро, влюбленному в Клаудину. Жизнь тяготит Кругантино. Он пребывает в нерешительности, что не мешает ему броситься в очередную любовную авантюру. В особо патетических местах герои Гете начинают изъясняться стихами. Автор сознательно возвращается к одному из приемов поэтики классицизма, когда стремится показать искреннее переживание, возвышающее душу человека. По сути дела, Гете не может выбраться за пределы круга, очерченного им для своего персонажа. И здесь традиционность, привычность, ожидаемость берут верх.

Среди ранних пьес Гете есть исторические («Гетц») и бюргерские драмы («Клавиго» и др.), нередко разрешаемые им в тривиальном, привычном для всех ключе. Если его интересовали проблемы народного искусства и истории, то здесь вполне закономерно обращение к жанру «исторической драмы». Перенос интереса в личную, интимную сферу человеческой жизни вызывал внимание к бюргерской драме или сентиментальной семейной драме (от «Клавиго» к «Стеле»).

Во всех жанрах Гете стремится сохранить сочетание чувственного и рационального начала в душе человека, что не исключает и чувственности как естественного проявления физической сущности человеческой природы. Гете развивает идеи, заложенные в произведениях его предшественников, и дает образцы жанровых вариантов. Многообразие жанровых форм в творчестве Гете свидетельствует и о том, что он прекрасно понимал взаимозависимость материала (содержания) и жанра как формы его организации. Гете доказал обязательность теснейшей связи и неразрывной зависимости содержательных и формальных элементов в творческом процессе.

Произведения раннего Гете наглядно демонстрируют, как писатель стремится показать характер («Гетц»), но возвращается к традиционному – типу («Стела»), где персонажи лишены того, что отличает их от других действующих лиц произведения. Это – воздействие традиции. Гете не смог от нее полностью избавиться, что подтверждает мысль о несомненном преобладании в «высокой» литературе привычных, ставших тривиальными форм. Появление новаторских сочинений пока еще подавляется обычаями и традициями литературы, воздействующими даже на наиболее талантливых писателей и демонстрирующими читателю несомненную взаимосвязь тривиальности и художественности в литературе, что будет существовать и в более поздние годы.

Ссылки и примечания:

1. Аветисян В.А. Своеобразие Гетевской рецепции творчества Шекспира // Филол. науки. 1986. № 2. С. 29–37.
2. Вершинин И.В., Луков В.А. Европейская культура XVIII века. Самара, 2002.
3. Perls H. Goethes Ästhetik und andere Aufsätze zu Literatur und Philosophie. Bern; München: Francke, 1969.
4. Дудова Л.В. Историческая драма штюрмеров 1770–1780 гг.: автореф. дисс. ... канд. филол. наук. М., 1988.
5. Эккерман И.П. Разговоры с Гете в последние годы его жизни. М., 1981.
6. Следует отметить, что сын указанного здесь Андре Йоханн Антон (1775 – после 1840) был известным музыкантом. Есть и другие музыканты, носители этого имени // Enzyklopaedie der gesammten musikalischen Wissenschaften, oder Universal-Lexikon der Tonkunst. 2.Aufl. Stuttgart: Verl. von F.H.Koehler, 1840. Bd.1.
7. Гете И.В. Собр. соч.: в 10-ти т. М., 1977.

References (transliterated) and notes:

1. Avetisyan V.A. Svoeobrazie Getevskoy retseptsii tvorchestva Shekspira // Filol. nauki. 1986. No. 2. P. 29–37.
2. Vershinin I.V., Lukov V.A. Evropeyskaya kul'tura XVIII veka. Samara, 2002.
3. Perls H. Goethes Ästhetik und andere Aufsätze zu Literatur und Philosophie. Bern; München: Francke, 1969.
4. Dudova L.V. Istoricheskaya drama shtyurmerov 1770–1780 gg.: avtoref. diss. ... kand. filol. nauk. M., 1988.
5. Ekkerman I.P. Razgovory s Gete v poslednie gody ego zhizni. M., 1981.
6. It should be noted that the son of the said here Johann Anton André (1775 - after 1840) was a famous musician. There are other musicians, carriers of this name // Enzyklopaedie der gesammten musikalischen Wissenschaften, oder Universal-Lexikon der Tonkunst. 2.Aufl. Stuttgart: Verl. von F.H.Koehler, 1840. Bd.1.
7. Gete I.V. Sobr. soch.: in 10 vols. M., 1977.