

Аркадий Георгиевич ГОРНФЕЛЬД

КАК РАБОТАЛИ ГЕТЕ, ШИЛЛЕР и ГЕЙНЕ

Серия «Как работали классики», редактор – Д.Д.Благой. Вып. III

М.: кооперативное издательство «Мир». 1933

Веб-публикация: библиотека Vive Liberta и Век Просвещения, 2010. Дореформенная орфография оригинала сохранена, исправлены только явные опечатки.

Вступительная статья И.М.Нусинова (помещена нами после основного текста)

От автора

I. Учеба

II. Поэтика вдохновения и сознательная работа

III. Рабочая обстановка

IV. У истоков замысла

V. Прообразы и признания

VI. Готовая фабула

VII. Исторические материалы и историческая точность

VIII. Работа над планами и работа по планам

IX. Обработка и переработка

От Автора

В письме друзей, открывающем писательскую автобиографию Гете, он передает обращенный к нему призыв поделиться с миром его поэтическим опытом. Они просят его не только распределить в новом издании его сочинения в хронологическом порядке, но, если можно, сообщить при этом о жизненных обстоятельствах и душевных состояниях, послуживших материалом для его созданий, равно как о примерах, воздействовавших на автора, а также о теоретических правилах, которым он следовал. «Не откажите в этом труде небольшому кругу читателей: из него воспоследует, быть может, нечто полезное и приятное широким слоям... Если не всякому престарелому писателю дано снова выступить на склоне дней с неожиданными и мощно действенными созданиями, то как раз в годы более совершенного познания и более отчетливого сознания должен явиться занимательным и освещающим делом новый подход к уже созданному как к материалу, чтобы такое его освещение послужило развитию тех, кто развивался на произведениях данного писателя и вместе с ним». Дидактическим ответом на этот призыв была «Поэзия и проза моей жизни» — рассказанная Гете история его начального литературного развития. Эта писательская автобиография — самый широкий, но, быть может, даже не самый значительный из образцов той теоретической поддержки, которую Гете старался подкрепить усилия всякого, избирающего словесное творчество делом своей жизни. Решительный сторонник теории, отводящей стихии внесознательного основную роль в творчестве, он, однако, без всякой непоследовательности, является величайшим учителем словесности. Обучать, правда, можно только тому, что происходит в пределах отчетливого сознания, но здесь нет никакого противоречия. Как бы ни смотрели мы на возникновение первичного замысла в художнике, какую бы, например, ни проводили мы исчерпывающую аналогию между внеконтрольным появлением живых образов в сновидении и интуитивным воображением художника, мы не можем отрицать основную между ними разницу: сновидение не подвластно воле, подлинное же творчество в состоянии бодрствования ею регулируется и направляется к определенной цели. Неизбежно к тому, что возникло в воображении самопроизвольно, присоединяются формы, добытые от него сознательным усилием, выбором, сосредоточением внимания. На дальнейших этапах поэтического созидания не только возрастает роль сознательной мысли; можно сказать, что и самая

обработка художественного произведения, которая есть постепенное осознание его будущего облика, начинается лишь с участия отчетливого размышления в процессе создания. Как бы ни были разнообразны, в зависимости от личности художника его приемы обработки, это именно приемы, немислимые вне сознания. Идет воплощение первичного замысла, осуществление плана, последовательная выработка отдельных частей, уточнение подробностей. В этом длительном процессе работы над первоначальным очерком важнейшую роль играет критический отбор из разнообразных параллельных возможностей: отбрасываются одни планы, заменяясь другими, производится перетасовка и браковка отдельных частей, вводятся новые эпизоды, создаются варианты. Наконец, произведение готово вчерне: в финале романа поставлена точка; вылепленная из глины модель переходит в руки ремесленника для изготовления формы и отливки, картину можно показать профану, и он сочтет ее законченной. Но не считает ее законченной сам художник, знающий, как бесконечно важны в искусстве оттенки и подробности: начинается последний обзор произведения, вносятся последние мелочи — часто в корректуре — там и сям еле заметным прикосновением намечаются завершающие штрихи — часто в том же творческом подъеме, в котором зарождалась первая мысль, но всегда при существеннейшем участии того, что мы называем техникой — совокупности приемов, поддающихся передаче и усовершенствованию и представляющих собою в целом капитал творческих орудий, набор приемов поэтического ремесла.

Что ремеслу этому можно учиться, знали всегда, так как всегда было ясно, что всякий новый поэт каким-то образом опирается на предыдущих, что-то усваивает у них, в чем-то продолжает их дело. Но учились не так, как учатся другим искусствам, где решающее значение имеет материальная техника, без овладения которою просто застрянешь в очевидных низах. Поэт ведь по преимуществу самоучка. Нет архитектора или музыканта, не сидевшего на скамье в той или иной школе своего искусства; наоборот, почти не было до сих пор такой школы для искусства поэзии. Есть с очень давних времен теории поэтического творчества, есть разрозненные советы и указания больших писателей, есть — это основной источник — их сочинения, есть оценки и анализы этих сочинений. Но все это мало приведено к научному сознанию, мало упорядочено, мало использовано для дидактической цели.

Придя к убеждению, что в искусстве поэзии можно научиться гораздо большему, чем это принято полагать, Гете, конечно, прежде всего предлагал для этой цели углубление в создания признанных мастеров. При этом — полагал он — иное, даже противоположное устремление их таланта скорее полезно, чем вредно, в учебе, так как этим достигается обострение и восполнение творческого мира в ученике. Но этой самостоятельной проработки для усвоения ремесла, очевидно, недостаточно: мы видим то, что уже готово, и далеко не всегда можем понять, как и из чего оно изготовлено. Лишь более или менее теоретические, и не всегда удачные, умозаключения дают нам возможность, на основании готовых уже произведений, судить о тех приемах, посредством которых они созданы. Только добившись доступа в мастерскую, мы получаем надлежащее представление о способах производства, применяемых в ней. Такой доступ в писательскую мастерскую невозможен без знакомства с материалами, на основе которых творил поэт, — материалами литературными и жизненными: его подготовкой, рукописями, с отражением его поэтической теории и его общего мировоззрения в его поэтической практике, с его анализами чужого соиздания и так далее.

С такими материалами, относящимися к работе трех виднейших немецких писателей, знакомит эта книга. Обзору и освещению подвергнуты в ней исключительно сознательные стихии творческого процесса: то, чему можно научиться. Для такого выделения целесообразных моментов в процессе творчества нет никакой нужды в препирательстве о том, отдавал ли себе поэт отчет в необходимости известного литературного приема, является ли то или иное его достижение результатом целенаправленного усилия. Мы имеем право просто не входить в каждом отдельном

случае в рассмотрение этого вопроса. Хорошо сказал большой германский литературовед, на склоне дней пришедший от истории поэзии к ее теории: «Толкование позднейшего любителя искусства будет направлено в духе художника, если вскроет все достоинства его метода; но оно не в праве повсюду отличать главные цели от второстепенных, сознательные устремления от случайных достижений. С восхищением следим мы за движением линий в поэзии; они бегут вверх и вниз, они переплетаются, — но кто окажет, какие из открывающихся нам красот были ясны и были целью для самого художника? Мы можем скорее расширять, чем суживать его намерения в этом отношении. Ибо без усилия редко что достигается в искусстве и за каждой из красот художественного произведения следует в виде общего правила предполагать мысль художника» (Шерер).

Задачей нашей будет обзор приемов; это значит, что ни общая история развития художника, ни душевные процессы, связанные с его творчеством, не будут целью нашего рассмотрения. Технологическая задача не есть задача психологическая; учась строить дом, мы не имеем необходимости углубляться в процесс размышлений проектировавшего его архитектора. Однако, искусство поэзии не однородно с инженерной работой, еще меньше однородны их пути и приемы. Там мы имеем определенные материалы, там стандартизован процесс производства; там шаблон есть метод полезного работника. Здесь он свидетельствует о бездарности, здесь все первобытное и индивидуальное, здесь теория недостаточно богата общепригодными и в то же время конкретными практическими выводами и наставлениями. Если поэтому относительно мало деловых указаний дает здесь суммарная история творчества писателя, то тем поучительнее история его отдельных произведений, история их становления от первичного замысла до завершающей отделки. Здесь многое может быть источником применимых наблюдений и основой для писательской выучки: внешние условия работы писателя, его общая и частная подготовка, поводы к зарождению в нем поэтического замысла, подыскивание живых моделей и литературных форм, изыскание и изучение необходимых материалов, построение планов и их осуществление, окончательная отделка деталей, переделка готовых произведений и так далее — от теоретических воззрений писателя до практических советов, преподанных им другим.

И все же — подобно тому, как в воспитании новых литературных поколений, как в основном завоевании — преодолении и пересоздании литературной традиции, — первостепенно важны не учительные советы больших мастеров, а их произведения, так и здесь, в обзоре их творческих приемов преимущественное педагогическое значение мы приписываем не разбору отдельных приемов, а воспитательному знакомству с их живой совокупностью. В конце концов учащийся быть писателем извлекает пользу не из знания того, что Шиллер, конструируя драму, составлял в своих предварительных заметках свод доводов за ту или иную драматическую ситуацию или фигуру, что Гейне, не довольствуясь оттачиванием отдельных лирических стихотворений, настойчивее, чем кто-либо из его предшественников, старался расположить их в сборнике в виде стройного осмысленного целого. Все это имеет значение главным образом постольку, поскольку втягивает читателя в опыты самостоятельных исканий, поскольку воспитывает в нем не ремесленника, пассивно применяющего усвоенные приемы, но мастера в их преодолевающем использовании находящего свою творческую личность.

Мы предполагаем рассказать как работали над своими художественными произведениями Гете, Шиллер и Гейне. Два первые — величайшие представители не только немецкой литературы, но и немецкого классицизма — объединены общностью эпохи и годами дружеского сотрудничества, но прежде всего общностью направления и теоретического единомыслия. Третий — Гейне — не был их эпигоном. Многим им обязанный, он перерос и господствующую литературную школу своего времени, и, преодолев рамки классицизма и романтизма, завоевал мир для немецкой лирики в ее новых достижениях. В их рабочих приемах, конечно, много общего, хотя у каждого особенное наше внимание привлекает иная стадия работы: у Гете — непосредственная

связь замысла с переживанием, у Шиллера — сосредоточенная выработка драматической структуры, у Гейне — напряженная отделка уже скомпонованного стихотворения. Различие в степени внимания к сходным стадиям творчества разных писателей объясняется и составом наличных материалов. Естественно также, что чаще приходилось опираться не на законченные общеизвестные создания поэтов, а на произведения, оставшиеся в виде схем, набросков и фрагментов. Ибо, вслед за Гете, решительным сторонником «аутодафе» всяких черновиков, другие тоже заботились не о сохранении, а об уничтожении своих подготовительных рукописей.

В читателе, стоящем уже на высоте потребности узнать, как работали эти писатели, мы вправе предполагать некоторое знакомство с их основными произведениями, — не исчерпывающее, конечно, не научно-углубленное, но позволяющее ссылаться на сюжеты и образы этих произведений, как на известные. Нет, однако, основания предполагать широко распространенное знакомство с подлинником: поэтому нам в подавляющем большинстве случаев пришлось ссылаться на переводы. Это не только затруднило задачу автора, но, что гораздо хуже, оно неизбежно съузило задачу книги. Сравнительно малое представление могла она дать о завершительной стадии отделки, о работе над языком, правке в рукописях и в корректурах: чтобы понять в каждом отдельном случае смысл и назначение этой работы, надо знать — и иногда знать довольно тонко — язык произведения. Мы можем, например, объяснить читателю — и сделаем это при случае — почему Гете, сперва назвав свою книгу «Wahrheit und Dichtung», потом произвел перестановку и озаглавил ее «Dichtung und Wahrheits. Но если Гейне заменяет один синоним другим, если вместо putzig он говорят spasshaft, если, вычеркнув в рукописи schlecht, он пишет schlimm, потом вычеркивает и это и говорит arg, то всякое объяснение смысла этих изменений неизбежно будет неполным, а потому и неверным, так как здесь — особенно в поэтическом изменении не обойтись без — воспитываемого в иностранце лишь долгим чтением — самостоятельного ощущения смысловых нюансов. То, что мы ценим в поэтическом произведении, создается, между прочим, и его благозвучием, а требования благозвучия в немецком языке не те же — или далеко не всегда те, — что в русском. Можно попутно отметить, как добивались его немецкие классики, но безнадежна попытка доказать русскому читателю, что один эпитет у Шиллера был предпочтен другому исключительно вследствие его гармоничности для немецкого уха.

Книга о работе немецких писателей, разумеется, опирается на материалы, собранные и освещенные немецкой наукой. К сожалению, далеко не всем, что сделано в этом вопросе, удалось, по ряду неблагоприятных обстоятельств, воспользоваться автору этой книги: ряд работ оказался для него недоступным. Тем живее благодарность, которую он выражает учреждениям и лицам, помогавшим ему в работе — Г. Публичной Библиотеке (в частности ее филиалу с стоящими во главе его А.Э.Маннзер и В.А.Маркететти и ее работником О.Б.Врасской и Б.Я.Бухштабу), библиотекам Академии Наук и Пушкинского дома, Н.К.Пиксанову, равно как О.А.Немеровско Е.А.Кофман, Д.П.Якубовичу.

А. Г. ГОРНФЕЛЬД

КАК РАБОТАЛИ ГЕТЕ, ШИЛЛЕР и ГЕЙНЕ

М.: кооперативное издательство «Мир». 1933

Vive Liberta и Век Просвещения, 2010

КАК РАБОТАЛИ ГЕТЕ, ШИЛЛЕР и ГЕЙНЕ

I. УЧЕБА

1. В ответ на вопрос как работали немецкие классики, первое, что хочется сказать, это: они работали. Разнообразен их лик и жизненный путь, разнообразны создания и приемы, но вся их жизнь — и в созревании, и в творческой зрелости — проникнута безраздельным упорством труда.

И прежде всего они работали над собой. Личность поэта есть высшее его создание не потому, что она имеет какую-то отвлеченную, самодовлеющую ценность, но потому, что она есть его высшее социальное достижение. И как страна, стремясь поставить свое производство на новую, высшую ступень, начинает расширение своей технической индустрии с орудий производства, с машиностроения, так в области литературного созидания подлинный творец начинает с работы над своим внутренним творческим механизмом, над усовершенствованием своих, природой данных, способностей, с работы над собой. «Гений есть терпение», — сказал Бюффон. Обыкновенно это изречение приводят для иллюстрации работы научного или художественного создателя над его произведениями, уже задуманными, полуготовыми. В той или иной стадии созидания, в обдумывании замысла, в наблюдении фактов, а собирании материалов, в вариациях планов или в заключительной чеканке создаваемого произведения требуется сосредоточенное внимание и терпение, требуется работа настойчивая, добросовестная, можно сказать, ремесленная: таково обычное содержание, вкладываемое в афоризм французского натуралиста. Забывают, что работа начинается много раньше, что тому, кто упорным трудом не подготовил себя к большим замыслам, уже не придется применять терпения к шлифованию этих замыслов. «Гений есть терпение» это значит: там, где осуществляется его назначение, гений всегда терпелив, всегда труженик. Он может ошибаться, те или иные причины могут поставить его на ложный путь. В годы учения он может быть юношески беспутен, он может болезненно сносить навязанную учебу; с точки зрения школы — старой схоластической школы — он может считаться лентяем, — но это только значит, что его заставляли работать над чуждым ему материалом, заставляли учиться тому, что было вне его интересов. Этот лентяй на школьной скамье, этот «неуспевающий» ученик, которому суждено когда-нибудь прославить свою школу, очень часто выходит из нее с знаниями, которых не имеют его преуспевающие сверстники. Таким образом, в школе или вне школы, все равно, носитель великих возможностей есть всегда носитель ранней любознательности и стало» быть раннего трудолюбия.

Хорошо при этом, конечно, тому, кто не вынужден разбрасываться и тратить силы на ненужное в его творчестве. В этом отношении нельзя назвать учебный путь великих немецких поэтов вполне удачным: достаточно напомнить, что Гете и Гейне получили законченное высшее образование на юридическом факультете, хотя основательное знакомство с системой римского права едва ли было необходимо для создания «Вертера» и «Книги песен». Шиллер, помотавшись между правоведением, теологией и медициной, должен был сосредоточиться на последней и окончил курс чем-то средним между врачом и фельдшером. Конечно, образовательное воздействие этой несоответственной специализации было сложно, и его никак нельзя считать чисто отрицательным. К тому, как все эти писатели энергично работали и в высшей школе, мы еще должны будем вернуться, пока же необходимо напомнить, с какими широкими знаниями и разнообразными интересами пришли они к этой высшей школе.

2. Уже из дому Гете вынес обширное и систематическое образование. Он учился и у отца, занявшегося первоначальным обучением сына, и у частных преподавателей, и в учебных заведениях. Он не был в средней школе, в его время находившейся по преимуществу в руках педантов и бездарностей, но он учился не отдельно, а в группах с детьми знакомых семейств и таким образом был в кругу товарищей, столь важном в образовании социального характера. Уже в юности он знал очень много: он был знаком с древними языками и владел недурно латинским и читал в древне-еврейском подлиннике Библию, в «божественном происхождении» которой разубедился тогда же, когда страстно любил ее поэзию, ее связь с природой. Образование подростка в те годы неизменно носило филологический характер, здесь же, точно в предвидении, что готовится не только великий писатель, но и великий натуралист, в круг занятий входили и естественные науки. Теоретическое изучение родного языка также не было в ходу, но место этимологии и синтаксиса с успехом было занято чтением современных немецких писателей и писанием сочинений. Много внимания было отдано также музыке, рисованию, танцам, фехтованию. Ко времени поступления в университет семнадцатилетний Гете был уже чрезвычайно начитан: он был знаком с главнейшими произведениями всемирной литературы, он знал историю, не только политическую; он играл на трех инструментах и рисовал так хорошо, что сведущие люди советовали ему посвятить себя живописи. С этими знаниями он пришел в университет. Здесь его не соблазнили ни правовая схоластика, — равнодушие к которой не помешало ему хорошо окончить курс, — ни схоластика тогдашней философии, к тому же очень плохо представленной в Лейпцигском университете. Но участь всему, чему мог, он поглощал все, так или иначе относящееся к художественной литературе и искусству. «В чем бы ни заключался процесс усвоения, — говорит по этому поводу один из его биографов, — в созерцании, упражнении или чтении, — Гете с одинаково неустанной настойчивостью доводил работу до конца. Надо сказать, — университет довольно рано потерял для него обаяние, и все же он чрезвычайно много узнал за эти годы». На втором плане оказались не только право и богословие, с которыми он, однако, освоился более чем достаточно, но и философия, и эстетика, и литература, в которой он отдал внимание и труд не одной теории и истории, но также литературной практике. Неожиданный, хотя и не такой уже исключительный результат бродяжничества по университетским факультетам; скучны были молодому Гете литературные упражнения с критиком Геллертом и мощно захватили его лекции Винклера по физике: здесь был зародыш той упорной работы над вопросами естествознания, которая впоследствии сделала из Гете не только великого поэта, но и одного из предшественников Дарвина. Переведясь в страсбургский университет, он остается юристом по факультету и словесником по преобладающим интересам: ведь он уже пишет и написал массу всевозможных произведений во всех литературных жанрах от трагедии и сатиры до романа и песни. Он пишет также диссертацию на степень доктора прав. И при этом мы вдруг узнаем: «добрую половину своего свободного времени он употреблял на расширение своих медицинских познаний... Со второго семестра он стал заниматься врачебной наукой так, как будто ей предстояло стать его специальностью». Он работал в анатомическом театре, был постоянным посетителем клиник, занимаясь также подготовительными дисциплинами, особенно химией. Он не только изучал больное тело — он приучал себя к нему: он преодолевал свое естественное отвращение ко всему физически отталкивающему и неприятному. Он настойчиво воспитывал себя, он героически преодолевал свои слабости. Он не выносил резких звуков; поэтому он ходил к казарме во время вечерней зори, когда от грохота барабанов у него чуть не лопалось сердце. Он не хотел бояться головокружительных высот и потому, взобравшись на вершину страсбургского собора, старался не держась смотреть вниз в простершуюся перед ним бездну. Его живое воображение имело дурные стороны: ночное уединение где-нибудь в заброшенной часовне или на кладбище могло действовать на его чувствительность и он последовательно приучал себя не пугаться ничего. И в старости он с удовольствием рассказывал о решающем успехе своих юных

борений, своего победоносного самовоспитания.

Мы не занимаемся здесь историей развития Гете и не должны останавливаться ни на последовательных стадиях его умственного роста и художественного возвышения, ни на многообразнейших влияниях, которые были тем напряженнее, глубже и плодотворнее, что он сознательно шел им навстречу, что он искал их со всей активностью, можно сказать, со всем самозабвением, свойственным его единственной натуре. Нас занимает здесь только эта активность, эта сторона нашего основного вопроса, — что делал Гете, чтобы стать тем, чем он стая: как работал он над собою? Для полного освещения этого следовало бы пройти весь путь поэта и мыслителя; мы отметим только, что многообразие интересов Гете соответствовало многообразию источников, в которых он черпал знания. В хорошо известном русском читателям отклике на смерть Гете, как будто исчерпывающе перечислены все разнообразные области, в которых почерпал знания и вдохновение немецкий поэт.

«Все дух в нем питало», — возглашал Боратынский:

...труды мудрецов,

Искусств вдохновенных созданья,

Преданья, заветы минувших веков,

Цветущих времен упованья.

Мечтою по воле проникнуться мог

И в нищую хату, и в царский чертог.

С природой одною он жизнью дышал;

Ручья разумел лепетанье,

Была ему звездная книга ясна,

И с ним говорила морская волна.

А. Г. ГОРНФЕЛЬД

КАК РАБОТАЛИ ГЕТЕ, ШИЛЛЕР и ГЕЙНЕ

М.: кооперативное издательство «Мир». 1933

Vive Liberta и Век Просвещения, 2010

Таким образом источником познаний Гете являются для Боратынского: 1) наука, 2) искусство, 3) история, 4) представления о лучшем будущем. Это верно, — но где же современность, где политика, где общественное движение, где потребность знать текущую жизнь во всех ее проявлениях? Министр финансов и государственных имуществ хотя и маленького государства мог ли быть ограничен в своих познаниях книжной наукой и эстетическими впечатлениями? Конечно, нет. Длинный ряд указаний свидетельствует о том, что Гете, независимо от юридического образования, с ранней молодости так или иначе знакомился с вопросами общественной жизни и политики и проявлял к ней живой интерес. Теоретические познания, равно как встречи и беседы с теоретиками и практиками политики и администрации имели здесь даже второстепенное значение в сравнении с непосредственными изучениями. Не «труды мудрецов» утоляли в первую очередь эту неутолимую жажду знания. Еще когда отец посылал его за чем-нибудь к ремесленникам, мальчик, не останавливаясь на поверхностном наблюдении их жизни, всматривался в их социальное положение, в условия их труда. Умная приятельница его матери как-то заметила ей: «Твой Вольфганг из поездки в Майнц (расположенный подле Франкфурта) возвращается более обогащенный новыми знаниями, чем другие из путешествия в Париж и Лондон». Студентом, бродя с приятелями по Эльзасу, он внимательно присматривается к богатствам местной промышленности, осматривает рудники и заводы, чтобы много лет спустя отметить в своей автобиографии: «Здесь, собственно зародилось во мне тяготение к экономическим и техническим размышлениям, занимавшим меня в продолжении большей части моей жизни».

Ученый и администратор, Гете, как известно, был не только писателем — и это не случайно, а вполне совпадает с его теоретическими воззрениями. Художник слова по призванию, высоко ценя свои поэтические силы, он не хотел быть только поэтом и посмеивался над поэтами по ремеслу, например, Клопштоком, попрекая их тем что они слишком заняты своим внутренним миром и не входят в деловые отношения с общественной жизнью. Он вошел в последнюю не только для того, чтобы «использовать все свои силы и возможности», он ожидал от этого и обогащения своего поэтического мира и настойчиво советовал молодым поэтам избирать литературу своим жизненным поприщем лишь после того, как они убедятся в подлинности своего дарования. Поэтому Гете был яростным обличителем дилетантизма, который он видел и в «гениальничании» поэтов «бури и натиска» и в безудерже ничем не дисциплинированной романтики. И он учился по книгам, из жизни, у людей. Новый человек для Гете прежде всего источник новых сведений. Ко всякому приезжему он относится с какой-то жадной любознательностью, выпрашивая о у него о самом существенном из всего, что видел и знает этот гость. Глубоким стариком он сообщает в письме сыну, что, проезжая по Богемии, на каждой попутной мельнице спрашивает, откуда там получают жернова, — и таким образом составляет себе понятие о геологии местности. Сочинения Гете, как его дневники и письма, как его беседы, — все свидетельствует о беспримерной и беспредельной широте его умственных запросов. Достаточно просмотреть «Разговоры» Эккермана, чтобы поразиться этой неисчерпаемой любознательностью. Никарагуасский канал, борьба Греции за освобождение, нравы певчих птиц, стрельба из лука, нравственное назначение человека, новый роман Манцони, «Критика чистого разума» и демонизм, лучший способ постройки шоссе и геологический спор между нептунистами и вулканистами — все это занимает поэта, обо всем он хочет знать, потому что обо всем задумывается. «Он стремится все дальше и дальше, — восклицает однажды Эккерман, изумленный пытливостью восьмидесятилетнего старика: — он все хочет учиться и учиться!» И эта неутомимая умственная жажда не бесцельное любопытство всем слегка интересующегося дилетанта: это естественное движение могучей мысли, силе которой соответствует твердое осознание своих пределов и возможностей. К человеку и к стране, к книге и к цветку, — ко всему он подходит с вопросом: кто ты, откуда ты, почему ты? Среди «Изречений в прозе» Гете, где перемешано свое, жизненно нужное для других, и чужое, ставшее своим, записан латинский афоризм: *vir bonus semper tiro*. Это значит, что человек, имеющий общественную ценность, всегда остается начинающим, всегда готов и способен учиться. Гете выписал это для других, но мог с гордостью применить эти слова к себе. По истине — как сказано было о другом человеке XVIII века -

Он всеобъемлющей душой

На троне вечный был работник.

И — признак высокой натуры — своими достоинствами он восхищался в других: как высшее качество Шиллера он восславлял его *furchtbare Furtschreiten*, его «страшное продвижение» все вперед.

3. Эта неукротимость Шиллера в работе мысли лишь во вторую очередь касается его поэтического творчества, прежде же всего это — характеристика того неустанного преодоления своего вчерашнего дня, которое мы находим в умственном развитии, в научных интересах всегда растущего Шиллера. Это не индивидуальное свойство таланта: это предъявляемое к себе моральное требование, это та форма творчества, которую откликается Шиллер на требование, поставленное ему его окружением, историческим и социальным. Человек очень образованный, он в известной точке своего пути, будучи на несомненной высоте, начинает тревожиться своей недостаточной подготовкой. Он поэт теоретической мысли, но эта мысль кажется ему догматичной и слишком афористичной. Лирика отдельных воззрений стремится возвыситься до поэзии цельного, решимся сказать даже, научно проверенного мировоззрения. Субъективная картина мира стремится перейти в его объективную систему.

Из эстетической потребности теоретической любознательности мировоззрение становится моральной неизбежностью и практической необходимостью. И вот, признанный поэт, прославленный драматург начинает учиться. Мы привыкли думать о Шиллере, как о великом поэте, и только поэтом занимаемся мы здесь. Но именно в виду этой цели никак нельзя забывать о том, что Шиллер, подобно Гете, был не только большим писателем, а сумел сделаться и большим ученым. Круг его знаний и научных интересов не так сверхчеловечески многообъемлющ, как у Гете, но, вне этого сопоставления, его осведомленность в разнообразнейших областях человеческого знания чрезвычайно широка и действенна. В собрание его сочинений входят, кроме трагедий и стихотворений, его работы по медицине и истории, по этике и эстетике, по педагогике и философии — и если кое-что может считаться здесь незначительным, то кое-что значительно даже в науке нашего времени. Прежде чем стать врачом, Шиллер занимался юридическими науками; уже выдвинувшись своими драмами, он занял кафедру истории, которую с честью преподавал в течение ряда лет в Иенском университете. К истории его привели не взятые из далекого прошлого сюжеты его драм, для которых приходилось углубляться в исторические сочинения, и не практическая необходимость зарабатывать на жизнь писанием исторических монографий; было и то, и другое, но все это было попутно, в основе же была потребность найти в прошлом урок и основу для понимания современности, для активности если не политического действия, то политической мысли. В воспитавшей Шиллера герцогской Академии, где палочная дисциплина соединялась с недурной образовательной программой, история была поставлена также специфически утилитарно, как и прочие предметы преподавания. Не мудрено, что история, бывшая здесь материалом для риторических упражнений и для восхваления великих мужей, создала в молодом человеке убеждение, что все человеческое развитие совершается деяниями этих героев Плутарха. И лишь увлечение «противокультурными» идеями Руссо ослабило в юном Шиллере этот культ героев. Он почувствовал необходимость знать подлинную историю — хотя бы для того, чтобы изменять ее ход, сперва в поэтических произведениях, а затем и в жизни. В «Фиеско» он пользовался немногими пересказами истории гегуэзского узурпатора. Но, углубляясь в «Дон Карлоса», он столкнулся лицом к лицу с первоисточниками и понял, что с какою бы свободой ни обходился поэт с историческими фактами, именно его поэзия требует от него полного знакомства с этими фактами, требует образования исторического и иного. И, занявшись историей, Шиллер не остался здесь учеником. Наоборот, он дал здесь ряд работ, которые, конечно, после мощного полуторавекового развития исторической науки не удовлетворяют наших методологических требований, но которые вполне стоят на научной высоте своего времени. И все же, разумеется, как ни расценивать исследовательское значение исторических трудов Шиллера, оно ничтожно пред лицом их значения в его поэтическом развитии. Важно не то, что поэт дал историческому исследованию, а то, что он от этого исследования получил.

«Пред творческим воображением поэта, до сих пор вынужденного питаться бурностью настроений и внутренним идейным брожением, исторические занятия раскрыли бесконечное многообразие опыта и созерцания, — говорит биограф Шиллера: — новое понимание обусловленности и связанности необузданнейших порывов сковывало строжайшими рамками полет этого воображения, но оно же одарило его возможностью с полнейшей уверенностью опускаться во все глубины и подыматься на все высоты человеческой жизни».

История окончательно перестала быть для драматурга Шиллера созданием ее показных творцов, окончательно перестала быть шахматной доской, на которой с большим или меньшим успехом передвигаются предустановленные фигуры с предустановленными возможностями. Достаточно напомнить, что только теперь в драмах Шиллера появляется народная масса, достаточно сравнить не только относительно отвлеченного «Фиеско», но и риторически романтического «Дон Карлоса» с Валленштейновской трилогией, чтобы видеть, какой шаг разделяет их, какая историческая выучка легла между ними. Парившее по поднебесью воображение идеалиста спустилось к земле, стало здесь твердой ногой и проявилось не только в более жизненном и конкретном изображении характеров, но и в реализме «Лагерь Валленштейна», в правдивости его массовых сцен, в его пышной исторической и этнографической колоритности.

И, конечно, история также была лишь этапом в «страшном продвижении» Шиллера. «Каждую неделю он был другой и все более совершенный, — говорил о нем Гете: — при всякой новой встрече казалось, что он сделал еще шаг вперед в начитанности, научной осведомленности, и своих суждениях». Но никогда эта осведомленность, эта жажда нового знания не была проявлением бесцельной прогулки по лугам науки, никогда не была эстетской целью в себе, а всегда была средством. Обогащая внутренний мир поэта, история все-таки представляла собою только материал: она уясняла многое, но именно поэтому во многом и не удовлетворяла, в особенности же не удовлетворяла потому, что и Шиллер, сын своего времени, знал исторические интересы, но не знал исторического метода. Чтобы дорости до мышления исторического, европейская мысль должна была пройти ту школу философии, которая в эпоху Шиллера едва переходила от предтеч и начинателей к своему основоположнику Канту. В вечном стремлении осознать свое жизненное дело, осознать свое искусство, Шиллер от отдельных проблем и вопросов естественно пришел к вопросу о едином ответе, к вопросу общего мировоззрения — вопросу, на который в его время, оставляя в стороне давно отвергнутую Шиллером религию, давала удовлетворяющий ответ, то есть предлагала удовлетворяющий метод, только философия. По мере того как возникает в Шиллере сознание его поэтической силы и высокого назначения, растет в нем и требовательность к себе. Он писал исторические драмы, не охватив углубленным взглядом истории; осознав этот недостаток, он ушел в историческую работу. Теперь он ощутил и более важные пробел: его лирика вдохновлялась философскими темами, но не опиралась на философские знания. То, что он высказывал, например, в «Художниках» как результат дилетантских размышлений и интуитивной угадки, должно было теперь стать проблемой настоящих научных исканий. Взгляды на существо и культурную ценность искусства, возникшие в области непосредственного переживания, должны были получить углубление и проверку в знакомстве с путями, уже пройденными другими, более глубокими мыслителями. И вот, знаменательная мелочь: найдя после долгой жизненной борьбы поддержку и возможность свободнее располагать своим временем и своими занятиями, что делает Шиллер? В самый день получения письма о пенсии, перестроившего его жизнь, он прежде всего спешит отправить в Лейпциг заказ — на «Критику чистого разума» Канта. И тут же, подписав к печати последний лист «Истории тридцатилетней войны» и завершая «исторический» этап своего самообразования, он перед самым переходом к философской выучке, считает нужным в письме заверить приятеля:

«Я — порт, остаюсь только поэтом и поэтом умру». Он, действительно, умер великим поэтом; однако, мы знаем, что философское самообразование Шиллера было увенчано не только новой углубленностью его поэзии, но и рядом самостоятельных трудов, и созданием своей собственной эротической системы, занимающей видное место во всякой истории эстетики; мало того, «теория игры» как объяснение ряда художественных явлений, до сих пор живая в науке, упоминается под названием «шиллеровой теории». Этот высокий результат есть результат второстепенный, так сказать «побочный продукт» философской учебы Шиллера: как раньше историком, так теперь философом он сделался главным образом для того, чтобы подняться в своем поэтическом развитии; но, воспринятая таким умом, наука и чисто научные результаты, — и не случайно все три поэта, которыми мы занимаемся, сказали свое слово не только в ограниченной области своего искусства, но и в науке.

4. Ибо если Гете до сих пор сохраняет почетное место в естествознании, а Шиллер в эстетике, то никакой историк литературного и культурного развития Германии не обойдет книг Гейне о романтической школе и об истории религии и философии. Не эти книги прославили Гейне, они написаны не специалистом, но с мнениями и оценками в них данными, нельзя не считаться и через сто лет. Это говорит не только об уме и даровании, но и об обширных и разносторонних знаниях, явившихся результатом большой научной любознательности и умственной активности, отличающих молодого Гейне. Ранняя школа дала ему не так много; должно, однако, отметить, что из нее он вынес, например, такое знание французского языка, что с очень небольшой натяжкой был вправе называть его своим вторым родным языком. Но жажда книги захватывала с детства этого, как называет его биограф: «яростного читателя», каким он оставался всю жизнь. Он зачитывался не только «Гулливером» и «Дои Кихотом», но и трудными, недоступными мальчику книгами, какие мог найти в библиотеке дяди, старого книголюба. В университете к пестроте книг присоединилась пестрота лекций, и Гейне успешно занимавшийся правоведением и окончивший по юридическому факультету, деятельно вбирал в себя гуманитарные знания и на лекциях у вождя романтиков Шлегеля, посвящавшего его в тонкости стихосложения, и у историка Раумера, и у великих филологов Воппа и Вольфа и, наконец, у Гегеля, являвшегося, по позднейшей оценке Гейне (в беседе с Лассалем) «по истине высшей точкой духовной жизни того времени». Гейне не только был усердным посетителем его лекций, охватывавших все области философского знания от логики и психологии до натурфилософии, но добился и знакомства с могучим мыслителем, глубокое влияние которого, при всем различии их взглядов и путей, запечатлелось на всю жизнь на молодом искателе мудрости. Нет нужды останавливаться на том широком образовании, о котором свидетельствуют не только исторические и политические статьи Гейне, не только его беллетристика, не только его блестящие афоризмы, не только его политические и исторические стихотворения, пересыпанные блесками знаний, но — самое главное — и его чистая лирика, которая, так много обязанная народной песне, тем от нее и отличается, что принадлежит человеку, по языку, по неуловимой сложности в выражении ощущении, по тонкому и грустному юмору явно стоящему на высоте культуры своего времени. Многие вбирают эту культуру бессознательно, незаметно для себя и удовлетворяются этим неглубоким усвоением, но неограниченная любознательность, присущая Гейне, этим не ограничивается. «Яростный читатель» проводит жизнь от начала до конца в самообразовании — и для этого поглощает далеко ив только художественную литературу и далеко не только то, что ему непосредственно необходимо. Очень молодым человеком он пишет другу (Мозеру):

«Пишу мало, читаю много. По прежнему летописи и первоисточники. Незаметно для себя я влез в историю реформации и в данный момент предо мною лежит 2 том инфолио Histor. litler. leturmalionis; вчера читал с большим интересом там протест Рейхдина против сожжения еврейских книг... С начала каникул поглотил две дюжины томов «Истории церкви» Шрека.» Проходит тридцать лет — вся жизнь, — и секретарь, помогавший полу-слепому поэту в предсмертные годы (Гиллебранд) вспоминает об их совместных занятиях: «Значительная часть времени посвящалась чтению. Я забыл почти все названия научных книг, которые читал ему вслух, так как меня они не интересовали, и я читал механически: это были главным образом труды по богословию или по истории церкви. Так я ему прочитал всего Шпиттлера и Толука, равно как «Религию» Шпальдинга, разумеется, также Библию, которую он знал чуть не наизусть и из которой я часто читал ему целые главы, особенно из ветхого завета. Газет — кроме разве Journal des Debas — он знать не хотел, но я должен был прочитать ему все три тома «Истории первого германского парламента» Лаубе».

Никакого прямого отношения к творческим работам Гейне в данную эпоху эти книги не имели. Он продолжал читать, потому что и на смертном одре продолжал работу мысли, работу над собой, которая была у него работой для других.

5. Ни один из трех поэтов, занимающих нас, не умер скоропостижно. Не говоря о Гете, скончавшемся в глубокой старости, болезнь долго подкашивала здоровье Шиллера и Гейне, прежде чем покончила с ними. И, однако, не только ни один из них не умер умственной развалиной, но все они умерли на посту. Записанные мемуаристом беседы 82-летнего Гете за неделю до его смерти отличаются той же живостью мысли и интересов, которая отличала его всю жизнь. Он работал вплоть до быстро скосившей его болезни и за пять дней до смерти внес в дневник запись о том, что ему нездоровится и что он, стало быть, не может заниматься. Шиллер также работал вплоть до того дня, когда слег, и монолог Марфы из неоконченного «Димитрия» остался еще на его рабочем столе. Медленно и мучительно угасавший Гейне за две недели до смерти написал еще прелестное стихотворение «Мушке».

Так последние дни всех трех поэтов стоят пред нами как символ их героической, сплошь рабочей жизни. И эта приверженность труду заслуживает особого внимания еще потому, что все они исповедывали теорию бессознательного поэтического вдохновения, налетающего без призыва и не подчиненного никаким усилиям. Каждый из них мог повторить слова певца Гете: «Я вольной птицею пою, что на ветвях гнездится», — потому что каждый из них до конца знал ограниченный смысл и вес этой гордой вольности, знал, какой неустанный и целесообразный труд должен всегда быть содержанием этого значения не освобождающего от труда, а к нему принуждающего.

II. ПОЭТИКА ВДОХНОВЕНИЯ И СОЗНАТЕЛЬНАЯ РАБОТА

1. Общность взглядов на искусство, на призвание и работу поэта была той основой, на которой произошло первоначальное сближение Гете и Шиллера. Получив значительнейшую в этой области работу Шиллера «Письма об эстетическом воспитании», Гете писал ему с восторгом, с которым он встретил в них столь законченное выражение того, что он «давно уже признал истиной, чем жил, чем хотел бы жить». А после вторичного чтения, он сообщал, что, не довольствуясь полным теоретическим согласием, ищет здесь практического поучения, черпает побуждения и силы для практики.

Эстетику немецких классиков должно назвать идеалистической. В предисловии к «Мессинской невесте» Шиллер определяет природу, как идею духа, понять которую дано лишь искусству. Гете условием проникновения в действительность ставит наше самоуглубление. Неоднократно он выражал убеждение, что подлинному поэту от рождения свойственно знание мира, для изображения которого он не нуждается в опыте. «Двадцати двух лет от роду — сказал он Эккерману — я написал моего «Геца фон Берлихинген», и через десять лет был поражен правдивостью моего изображения. Ничего такого я, как известно, не переживал и не видел и таким образом, очевидно, владел знанием разнообразных человеческих отношений в силу предвосхищения (Anticipation)». Такая «антиципация» сводится для Гете к творческому воображению и составляет естественное следствие закономерности, в которой мы воспринимаем внешний мир. «Личности человеческой — сказал он в другой раз — свойственна известная необходимость, известная последовательность, по причине которой та или иная основная черта характера непременно сопровождается определенными второстепенными чертами. В этом достаточно убеждает опыт, но у некоторых людей знание этого может быть прирожденным. Не стану расследовать присуще ли мне соединение этого прирожденного свойства и опыта, но знаю одно: поговорив с кем-нибудь четверть часа, я могу вложить в его уста двухчасовую речь». Здесь, конечно, нет ничего кроме силы воображения, воздвигающего целую систему — художественно-образную или организованно-научную — из немногих, иногда как бы незначительных, черт. Но Гете шел дальше. Собеседник указывал ему, что а «Фаусте» нет ни строчки, которая не свидетельствовала бы о тщательном изучении мира и жизни, так что невозможно предположить, будто все это явилось автору в виде какого-то подарка вне всякого опыта. Однако, Гете, с виду соглашаясь, продолжал уточнять свою мысль: «Возможно, — отвечал он: — но если бы я не носил уже в себе мира, познанного посредством прозрения, я и с зрячими глазами остался бы слепым, и всякое изучение и ознакомление осталось бы мертвым. Свет светит нам, и цвета окружают нас, но если бы мы не носили света и цветов в нашем глазу, мы бы ничего не видели во внешнем мире». Это метафизическое объяснение нашего зрения, — нашедшее выражение также в известном стихотворении Гете, — конечно, не принято в науке; не трудно видеть также, что отождествление антиципации с зрением лишает теорию поэтического «прозрения» ее первоначального значения. Ведь антиципация есть не зрение, а прозрение; зрение есть наша всеобщая способность, а прозрение, как говорил Гете, удел немногих избранных. Так или иначе — бессознательное постижение поэтом действительности, бессознательность поэтического замысла, не поддающееся волевому усилию вдохновения было одним из краеугольных камней эстетики Гете, и не его одного, но и Шиллера, и романтиков, усиливших мистическими чертами эту теорию, и Гейне. Даже научная истина постигается, по мнению Гете, прежде всего путем иррациональной угадки: «Все, что мы называем изобретением, открытием в высшем смысле слова, представляет собою действительное проявление своеобразного чувства истины, которое, после долгой сокрытой подготовки, неожиданно с молниеносной быстротой приводит к плодотворному познанию. Это синтез мира и духа, сообщающий блаженнейшую уверенность в вечной гармонии бытия».

Эта теория непосредственного познания может принять мистический характер, — но Гете отмежевывался от мистики — не даром теория эта высказана при характеристике известного мистика Юнг-Штиллинга:

«С сродными по духу, — насмешливо говорит Гете в своей автобиографии, — эти люди всего охотнее рассуждают о так называемых прозрениях и откровениях, психологического значения которых мы не отрицаем. Это, в сущности, то, что в области науки и поэзии мы называем *aperçu*, ощущение некоторой большой истины, всегда представляющее собою проявление гениальности. Не бывая следствием размышления, учения, усвоенного знания, оно есть лишь явление непосредственного созерцания... Чтобы быть убедительным, оно не требует никакой последовательности времени: оно является сразу в законченной форме. Отсюда благодушная старо-французская поговорка: *en peu d'heure le dieu labeure*. Внешние поводы часто ведут к таким взрывам прозрения, вызывая предположения о неких чудесах и пророчествах». Другими словами: здесь нет чудес, нет пророчеств. То, что Гете называет *aperçu* — прозрением научным или художественным, — объяснимо на почве чисто психологической, и если теория такого внеразумного постижения укладывается у него в обрывки мистической терминологии, то это никак не мифология, а только метафора и удобная форма выражения.

Также тверда и также позитивна идея внесознательного вдохновения у Шиллера, который в письме к Гете говорит: «Поэт начинает с бессознательного; он может считать себя счастливым, когда после яснейшего осознания в своих приемах, сможет в завершенном произведении найти вновь первичную темную общую мысль своего создания. Без такой темной, но могучей идеи, предшествующей всякой технике, не может возникнуть поэтическое создание, и поэзия, кажется мне, заключается именно в возможности высказать и передать, то есть перенести в объект это бессознательное». «Музыка стихотворения, — писал он Кернеру, — гораздо чаще реет пред душой, чем отчетливое представление содержания, которое часто неясно мне самому». В письме к Гете он продолжает: «Со всей нашей возвеличенной самостоятельностью как мы все-таки подвластны силам природы и как ничтожна наша воля, когда безучастна природа. То над чем я бесплодно бился в течение пяти недель, разрешил во дне мягкий солнечный луч в три дня». И Гете прибавляет к творческому признанию своего корреспондента: «В наших силах только нарубить и хорошенько высушить кучу дров; в свое время разгорается костер, — а мы сами удивляемся». Для этого, однако, необходимо то, что Гете охотно называет эстетическим или поэтическим настроением. В одном письме к Кернеру Шиллер определяет это настроение как состояние особенной чувствительности, предшествующее «всему техническому» и включающее лишь «смутную, но мощную цельную идею». Для второстепенных работ как будто достаточно «прерываемого и неполного настроения», но для большого творчества нужно ненарушаемое вдохновение, приходящее «неожиданно и без зова». Характерно для рационалистического уклона Шиллера, что он считал возможным «питать в себе лирическое настроение, чтобы при нужде воспользоваться им». Это «лирическое настроение», однако, «по своей бестелесности меньше всего подчиняется воле, так как не имеет никакой материальной опоры, коренится только в чувстве».

2. Легко назвать это «настроение» по-старому «вдохновением». Но если воспользоваться пушкинской терминологией, то это скорее «восторг», предшествующий вдохновению. Он необходим для первого замысла стихотворения, тогда как настроение, требуемое дальнейшей работой, уже не вне контроля сознания, а, наоборот, сознательно.

А. Г. ГОРНФЕЛЬД

КАК РАБОТАЛИ ГЕТЕ, ШИЛЛЕР и ГЕЙНЕ

М.: кооперативное издательство «Мир», 1933

Vive Liberta и Век Просвещения, 2010

Такое ограничение, связанное с тем, что непроизвольное вдохновение, раскрывающее поэту мир без его усилий, — дар судьбы, делающей гениями одних и тупицами других — занимает в теории классиков место высокое, но узкое. За его неприступной ограниченностью бушует море исключений, условий и требований, без исполнения которых и эта «улыбка провидения» остается печально бес плодной и во всяком случае оказывается не такой великодержавной. Необходимо помнить, что внеконтрольное и самопроизвольное вдохновение все-таки поддается каким-то усилиям воли. На вопрос Кермана, знает ли он средства для вызывания или поднятия творческого настроения, Гете ответил: «Никакое творчество высшего порядка - никакая большая идея, приносящая плоды и чреватая следствиями, не подчиняется усилиям. В таких вещах человек должен видеть неожиданные подарки судьбы, которые должен принимать с радостной признательностью и благоговением...» При этом, однако, Гете не устает твердить, что поэтическая выучка, хорошее усвоение ремесла совершенно необходимы в работе, и даже считает, что в известные ее моменты очень плодотворно необходимо напряжение воли «Я знаю, конечно, как это трудно, — пишет он Шиллеру, — но вы должны понемногу, посредством раздумья и упражнения усвоить столько приемов драматического ремесла, что не для всякой операции понадобятся вдохновение и поэтическое настроение». Правда, Это «упражнение» заключается в умении «сразу пользоваться настроением». Но в крайнем случае можно и властвовать над поэзией «Посмотрим, чего мы сумеем добиться посредством воли», — пишет он, Шиллеру при работе над «Ахиллеидой» — и через десять дней сообщает: «Пять песен продуманы и 180 гексаметров первой песни готовы. Я добился этого посредством особенной решительности и режима».

Эта воля прежде всего направляется, конечно, не на возбуждение в себе творческого вдохновения, но на осмысленную работу над поэтическим замыслом во всех стадиях его становления. Ни Гете, ни Шиллер не противопоставляют вольного полета вдохновения поступательному движению мысли, подчиненной строгим нормам, и ни в малой степени не склонны ждать законченных художественных созданий только от порывов прихотливой субъективности. Целесообразная работа, трудовая дисциплина, усердие в подборе материалов, в наблюдении, в обработке — вот наставления классиков, бесконечно чуждых того пренебрежительного отношения к ремесленной стороне творчества, которое в значительной мере свойственно как их современникам — «гениям» «бури и натиска», так и завершителям — поэтам романтической школы.

Провозгласив теорию «антиципации» и приведя в пример своего «Геца», Гете углубляет и ограничивает ее: «Утверждая, что знание действительности дано поэту от рождения, — заметил его собеседник, — вы имеете, конечно, в виду внутренний, а не эмпирический мир опыта; так что если поэту удалось верное изображение последнего, то здесь неизбежно имело место изучение действительности?» — «Разумеется, — ответил Гете: — область любви, ненависти, надежды, отчаяния и всяких прочих душевных состояний и страстей открыта поэту от рождения, и ее изображение удастся ему. Но у него нет прирожденного знания того, как творится суд, как ведется парламентское заседание и так далее, и для того, чтобы не разойтись с правдой в изображении этих вещей, он должен узнать их лично, или от других. Так, например, посредством антиципации я мог в «Фаусте» недурно охватить мрачное состояние от жизненного пресыщения в герое или любовные ощущения Гретхен; но для того, например, чтобы сказать:

В ущербе месяц; тусклою лампадой
Едва мерцает красным он лучом,
понятно, требовалось некоторое наблюдение природы».

Это поэтическое «наблюдение природы», конечно, не совпадает с научным наблюдением, основанным на определенной цели и близким к целесообразному опыту, — но как далеки мы здесь от внесознательного «прозрения», предвосхищающего всякие знания и всякую отчетливость мысли.

3. Таким же образом осложняет Гете теорию бессознательного творчества там, где речь идет о творчестве читателя, о его понимании и толковании. Положение кажется ясным: если поэт творит бессознательно, то ничего в своем произведении он не может и не должен объяснять читателю. И Гете на этом настаивает. «Вот они приходят и допытываются, какую идею я стремился воплотить в моем «Фаусте». Точно я сам это знаю и могу выразить! Он решительно отказывался сообщить читателю основную мысль своего произведения в прозаической формуле, в терминах рациональных и дискурсивных. Художественные символы, поэтические образы, убедительно воссозданная и тем преображенная жизнь — вот единственный способ, который он считал законченным и уместным для внушения читателю того, что задумал и хочет сказать поэт. Искатели идеи вызывали его насмешки: «Не удастся истолковать, так втолкните туда что-нибудь», — издевался он в эпиграмме и не только отказывался помочь тем, кто отыскивал в его произведениях единую объясняющую идею, но отвергал самое наличие такой идеи. Так, по его словам, он и не думал воплощать в «Тассо» какую-то идею: «Преодо мною была жизнь Тассо, была моя собственная жизнь, и в слиянии этих двух столь различных образов возник предо мною образ Тассо; в виде прозаического контраста я противопоставил ему Антонио, причем у меня тоже было с кого описывать». Для понимания художественного произведения следует не выискивать в нем его основную идею, но отдаться его общему впечатлению, быть от него развеселенным или растроганным, находить в нем поучение или вдохновение, словом загореться от него. «Хорош бы я был, в самом деле, рели бы все громадное богатство, пестроту, разнообразие жизни, представленной в «Фаусте», вздумал нанизать на тощую цепь одной, через все проходящей идеи». И Гете настаивал на том, что исходил в своем творчестве из живых впечатлений, а не из подлежащей воплощению идеи. Эти впечатления — жизненные, физические, радостные, многообразные, какие только могло доставить ему воображение, он воспринимал, художественно преображал и оформлял в образах, Гак, чтобы и другие, читая его, получали те же впечатления. «Если же я когда-либо чувствовал, как поэт, потребность в выражении какой-либо идеи, я делал это в маленьких стихотворениях, связанных определенным единством и легко обозримых, как, например, в «Метаморфозе животных» и «Метаморфозе растений», «Завещании» и многих Других. Единственное произведение большего объема, где я сознаю, что проводил единую идею, это, пожалуй, «Избирательное сродство». Это сделало роман более доступным рассудку, но не скажу, чтобы он стал от этого лучше. Наоборот, вот мое мнение: чем недоступнее рассудку поэтическое создание, тем выше».

Все это верно, но с одним ограничением: в этом же разговоре Гете с полной отчетливостью высказывает основную мысль своего «Фауста»: «Человек, неизменно стремящийся сквозь тяжкие заблуждения к добру, должен найти оправдание». По терминологии Гете это не «идея» его произведения, но это «действенная, многое уясняющая, хорошая мысль». Очевидно, стало быть, такая мысль, отчетливая и сознательная, в «Фаусте» есть, и Гете не отказывается ее сообщением помочь своему читателю. Надо стать на точку зрения поэта.

Есть ведь понимание и понимание. Гете знал, что хочет сказать, но считал необходимым, чтобы читателю было о чем догадываться, было над чем задуматься. Чрезмерная легкость понимания представлялась ему прозаизмом мысли, и его «реалистическая блажь» заключалась в том, что конкретность образа он предпочитал отчетливой формуле его идеи. Не внешний догмат его поэтики, а выражение его поэтического существа должно видеть в его знаменитом слове: «Bilde, Künstler rede nicht», — «художник, не разговаривай, а изображай». Но не надо забывать, что приходилось в конце концов и «разговаривать» — и в этом вопросе Гете прошел известный путь. Если пояснения не нужны при больших созданиях, то тем менее уместны они в лирике. Здесь больше, чем где-нибудь, художественное произведение само должно объяснять себя — таков «принцип объективного процесса», исключающий всякие авто-комментарии: лишь активности читателя принадлежит право — оно же есть обязанность — объяснения художественного произведения. Как ни самоочевидны эти истины для молодого Гете, он не боится впоследствии опровергать их своим примером. Правда, задуманные примечания к «Римским элегиям» не были составлены; но настала старость, произведения поэта отошли от него в прошлое, и он счел возможным окружить их объяснениями. Ибо в чем же назначение «Поэзии и правды» как не в комментировании произведений автора? И «Западно-восточный диван» восполнен целым сборником «Примечаний и статей для лучшего понимания», в которых автор видит теперь «живое восполнение» своей философской лирики. Мало того: обширными комментариями снабжаются те самые стихотворения, вроде «Зимнего путешествия на Гарц», самостоятельное понимание которых некогда представлялось поэту самым существом лучшего читателя.

Не следует в этом видеть какой-то отказ от теории бессознательного создания — и в этом нет нужды. Но теория оказывается ограниченной — и ограничивает ее отчетливая мысль писателя. Вспомним, как жадно хотел обратиться искусству поэзии, вспомним его горькие жалобы на безуспешные попытки его юности найти руководство в теоретических поэтиках всех времен, — а ведь чему бы здесь учиться, если бы все сводилось к вдохновению? «Нам давали, — рассказывает он, — теорию словесности Готтшеда; она представлялась достаточно пригодной и поучительной, так как представляла исторические сведения о всех поэтических родах и знакомила с ритмом я его различными формами. О таланте не было вопроса. Зато писателю предлагалось быть сведущим и даже ученым, обладать вкусом и так далее. В конце концов нам указывали на «Искусство поэзии» Горация; мы с благоговением восхищались некоторыми золотыми изречениями этого бесценного создания, но не могли взять в толк, как отнестись к целому и применять его к делу». При этом теоретики путались то в неладных аналогиях поэзии с живописью, то в отождествлениях художественной ценности с литературным поучением, вследствие чего высшим достижением поэтического творчества были объявлены басни Эзопа. Не трудно понять, в какую сумятицу погруженной ощущала себя молодая мысль в результате всех этих полупонятых законов, обрывочных учений и вывихнутых теорий. «Цеплялись за образцы, но это не помогало: иностранные, подобно Древним, были слишком далеки, а в основе лучших произведений отечественной литературы всегда обнаруживалась личность, положительные качества которой невозможно было усвоить, и, наоборот, всегда грозила опасность усвоить ее недостатки. Это доводило до отчаяния юношу, ощущавшего в себе творческие силы».

От этого отчаяния Гете очень хотел избавить новые поколения. В его прозе и в его стихах, в письмах и разговорах мы встречаем рассеянные разнообразнейшие указания и соображения, не только отвлеченно-эстетические, но и практически-литературные, касающиеся как поэтического творчества в целом, так и отдельных поэтических форм, родов и видов. Этого мало, — Гете пытался (совместно с Шиллером и Мейером) составить свод руководящих указаний, обширный отрывок которого дошел до нас. В основе этого наставления лежит мысль о дилетанте, смешивающем «искусство с материалом». Отдельные искусства распределены здесь по таблицам, где и даны соответственные суммарные указания.

Это только схема, и только отрывок из нее, но и здесь подчеркнута мысль, которую Гете отстаивал в течение всей жизни: поэт должен быть специалистом своего дела; дилетантизм также пагубен в поэзии, как и в любом деле. Поэтому, сторонник теории вдохновения, Гете — усердный учитель целесообразного наблюдения. «Имея общую исходную идею, необходимо конкретизировать ее» — так учит он своего Эккермана, хорошего мемуариста и плохого поэта, вознамерившегося воспеть времена года. «Теперь, — говорил Гете, советуя ему начать с зимы, — вам необходимо пробиваться к высшему и труднейшему, что есть в искусстве: к уловлению индивидуального; вы должны сделать это во что бы то ни стало, чтобы преодолеть общую идею. Вы вот побывали в Тифуртском замке — вот и постарайтесь схватить его характерные черты... Я сам бы это давно сделал, но не могу, я слишком хорошо его знаю, и частности во множестве теснятся во мне. А вы подойдите, как чужой, расспросите у коменданта об истории дворца и выделите важнейшее, значительнейшее... И нечего бояться, что частности не найдут отклика. Все характерное, как бы оно ни было своеобразно, все подлежащее изображению, имеет общее значение. Ибо все повторяется, и нет ничего на свете, что не было бы единственным. На этой ступени индивидуального изображения начинается то, что называется композицией».

Это советы мастера, советы специалиста; он учит делу, которому он и его собеседник посвящают жизнь. Его разносторонность как-будто противоречит этому сосредоточению народном ремесле. Ученый, администратор, писатель, он личным примером как будто опровергает свою теорию специализации. На самом деле он ее поддерживает, независимо даже от универсальности своих способностей и устремлений. Он вообще считал себя рожденным для литературной деятельности и доказательство этого видел в свойственной ему «прирожденной методике», которая, «последовательно направленная на природу, искусство и жизнь, развивалась до все большей уверенности и умелости». Результаты говорят за то, что если Гете не везде был профессионалом в узком смысле, то ведь нигде он не был дилетантом; и меньше всего он был и позволял им быть в поэзии, которую всегда считал своим истинным призванием и основным делом своей жизни.

4. Надо, однако, помнить, что, требуя от поэта специализации и мастерства в избранном деле, Гете, быть может, с еще большей решительностью настаивал на том, что поэт не должен быть только специалистом. Надо знать свое ремесло, но надо быть выше его; для того, чтобы быть поэтом, надо прежде всего быть человеком; нельзя овладеть поэтической формой, не овладев для нее жизненным — пока еще совсем не поэтическим — содержанием. Этому еще в ранней молодости научили Гете уже отмеченные нами тщетные его попытки чему-нибудь научиться из книг о поэзии. Он рассказал в «Поэзии и правде», как он оценивает значение поэтической теории в его творчестве в эпоху создания им юношеских, однако столь важных его произведений, как «Гец» и «Вертер».

«Эстетические спекуляции» представляются ему бесцельными в поэтической практике прежде всего потому, что ведь «всякое теоретизирование есть показатель недостатка творческой силы или неработоспособности». Он был знаком с эстетикой древних от Аристотеля до Лонгина, но мало вынес из них. «Они вводили меня в мир бесконечно богатый художественными созданиями, они раскрывали заслуги замечательных поэтов и ораторов... и слишком живо убеждали меня в том, что громадная масса жизненных явлений должна раскрыться пред нами прежде чем мы сможем охватить их мыслью. Особенно у прославленнейших ораторов — бросалось в глаза, что своим развитием они обязаны исключительно жизни и что невозможно говорить об их художественной личности, не останавливаясь на их личности моральной. У поэтов Это было не так заметно, но повсюду искусство соприкасалось с природой лишь при посредстве жизни, и таким образом результатом всех моих раздумий и размышлений было утверждение в старом намерении погрузиться в изучение внешней и внутренней природы и, любовно воспроизводя ее, заставить ее говорить самое за себя». Это есть требование жизненной содержательности: вне этого качества поэзия теряет всякое значение, перестает быть поэзией. Поверхностная красота форм есть обман, подлежащий проверке и разоблачению. Видимость значительности и глубины часто сообщается привлекательностью внешней формы; видимость поэтичности часто сочетается с бессодержательностью. Обратив внимание на то обстоятельство, что из молодых поэтов его времени никто не выступил с удачной прозой, Гете объясняет: «Дело очень просто: чтобы писать прозой надо иметь что сказать, а кому сказать нечего, тому остается сочинять стихи и рифмы, где за одним словом тянется другое и в конце концов выходит нечто, по существу не представляющее собою ничего, но имеющее такой вид, будто оно есть нечто». «Ритм прельстителен, — говорит Гете: — у нас расхваливали совершенно ничтожные стихотворения из-за их удачной ритмики». И он не раз предлагал «перелагать всякое значительное поэтическое, особенно Эпическое, произведение в прозу», потому что только тогда «обнаруживается чистое, совершенное содержание, часто — при его отсутствии — обманчиво показываемое нам и — при его наличии — скрываемое от нас блестящей внешней формой».

Из этого, однако, не следует, что Гете видел в стихотворном воплощении только привлекательную и обманчивую внешнюю форму. Как раз наоборот: из высокой оценки значительности стихотворной речи вытекала эта потребность сурового отношения к ее содержательности. Гете различал в художественном произведении материал, содержание и форму. Материал безразличен, все становится эстетическим в обработке художественной, в руках художника. Однако, есть материал, в данных условиях подходящий и неподходящий, благодарный и неблагодарный; выбор надлежащего материала вопрос для художника существенный (и сам Гете не раз признавался, что ошибся в материале). Читательский интерес к материалу, к голой фабуле, вне отношения к форме (свойственный, например, детям) свидетельствует о недостаточности художественного развития. Воплощенный в художественной форме материал становится содержанием. Содержание художественного произведения есть содержание личности художника. «При каждом стихотворении спрашивайте себя, заключено ли в нем нечто пережитое и продвинуло ли вас в чем-нибудь это пережитое... Молодой поэт должен высказывать лишь то, что жизненно и действительно, в каком бы виде эта жизненная действительность ни проявлялась». Поэтому вес и значительность содержания повышаются с углублением личности художника, и его исчерпывающей искренностью. Быть поэтом значит говорить о том, что знаешь, что проверил жизненным опытом:

«Я никогда не ломался в моей поэзии, — говорит Гете: — чего я не переживал, что не захватывало меня целиком, я не выражал в поэзии. Любовные стихи я писал только тогда, когда был влюблен. Без ненависти в душе как мог бы я писать песни ненависти?» Страна вела освободительную войну против французов, лирики-националисты громили врага в своей поэзии, но величайший поэт Германии молчал: «Ведь между нами говоря, я не питал ненависти к французам, хотя благодарил бога, когда мы от них избавились. Да и как бы я, для которого культура и варварство — понятия исполненные значения, мог бы ненавидеть народ, который принадлежит к культурнейшим на земле и которому я обязан столь великой долей моего образования».

И Гете издевался над теми, кто воспевает боевые настроения, не выходя из мирного кабинета: «Писать военные песни сидя в комнате — вот уж не моя манера! Нет, — на биваке, где ночью слышно ржание неприятельских коней, — это мне нравится. Но не моя это жизнь и не мое дело, а Теодора Кернера. Ему вполне к лицу его военные песни. А у меня, лишённого военного темперамента и воинского духа, такие песни были бы маской, совсем мне не подходящей».

Таким образом, и здесь «вольное» вдохновение поэта находит пределы: чтобы служить поэзии, он должен служить жизни, чтобы сделать свою поэзию не только звучной, но и веской, он должен сообщить ей неподдельное жизненное содержание. Это содержание черпает поэт в участии в организации жизни, в тесном общении с ее строителями, то есть, между прочим, со своими читателями. Здесь Гете проходит тот же путь, что и всякий сознательный поэт, который, провозглашая «ты сам свой высший суд», неизбежно требует от окружающих «памятника», то есть суда и признания. «И лучший поэт вырождается, если, создавая, имеет в виду публику» — эту мысль, высказанную в молодости, Гете повторял не раз, настаивая на «бездне», разделяющей поэта и читателей. Тем не менее впоследствии в эту индивидуалистическую теорию, грубо смешивающую очень различные вещи, внесла значительные ограничения сперва театральная практика поэта, а потом и общие соображения. Гете увидел в зрителях «конститутивный фактор» драматического искусства, а затем вообще выше оценил сотворчество читателя.

5. В высокой оценке сознательной мысли в поэтическом создании Шиллер шел еще дальше Гете. Для сообщения материалу художественной формы необходима его техническая обработка, и приемам этой обработки учит школа. Последняя может воспитать способность к «гениально-наивному». Он тоже считал бы великим достижением, — так пишет он Гете, — «если бы на какой-либо твердой основе было объединено все, что в этой области может считаться общеобязательным, я если бы известные нормы, руководящие художниками в их работе, были сформулированы отчетливо и общедоступно так, что в результате получился бы некий символ веры для поэзии». Что требуемое поэтикой классиков гармоническое соединение свободы творчества и его подзаконности есть труднейшая задача художника, Шиллер высказывал не раз в стихах и статьях, беседах и письмах. Но «в самом буйстве дерзновений змеиной мудрости расчет» — таков был его творческий закон.

При всем индивидуализме эстетики Шиллера, он еще в большей степени склонен рассматривать мысль, как результат совместных исканий. «Должен заметить, — писал он Рейнвальду, — что по-моему убеждению гений если не убивается, то ужасающе принижается, съезживается от отсутствия внешнего материала. Медлительно и мучительно вынужден я часто вырабатывать в себе подходящее творческое настроение, которое в присутствии мыслящего друга в десять минут приливает ко мне. Кажется, мысли вызываются лишь мыслями — и на наших душевных силах должны — точно на струнах инструмента — играть духи». В связи с этим Шиллер неизменно искал достойных собеседников, стимулирующих его размышления. В письме к Дальбергу он с благодарностью называет его «эластичной пружиной, которая необходима даже самой пламенной фантазии и самой деятельной творческой силе».

Такую силу читательское воздействие проявляет разными путями: необходимы как тонкие советы и подбадривания со стороны избранных ценителей, знатоков, друзей, так, в еще большей степени, окружение широкой читательской массы, к голосу которой не может не прислушиваться самый личный поэт, ее выразитель.

6. Немецкие классики стоят у преддверия романтического движения, Гейне его завершает; но взгляды его на искусство слова и работу поэта в основе не многим разнятся от практической поэтики классиков. Также как они, он исходит из теории подсознательного творчества для того, чтобы прийти к утверждению неизбежности сознательной поэтической работы, направляемой волей и разумом. Зарождение художественных образов представляется ему актом неосознаваемого прозрения. Точно во сне видит первоначально поэт то, чему дает настоящую жизнь в своих произведениях и «чувствует себя во время создания так, как будто он — согласно учению пифагорейцев о переселении душ, — уже жил некогда в различнейших преобразованиях: его интуиция напоминает воспоминание». Кантианская эстетика, эстетика Шиллера восполняется здесь эстетикой гегелианской. «По существу безразлично, что я описываю. Весь мир и все в нем достойно внимания, а чего мое зрение не открывает в вещах, то оно в них вкладывает». Возвращаясь в своем творчестве к эстетическим принципам классиков, Гейне особенно настаивает на их требованиях ясности и законченности, с которыми столь недостаточно считались поэты новой школы. От туманности последних отмежевывал свою поэтику Гейне в известной характеристике немецкого романтизма. Новое содержание, внесенное этим движением, естественно требовало новых форм, но непреложным для всякого поэтического создания и движения остается высший закон ясности, «пластической отчетливости», как называет ее Гейне. Верно, что назначением образом романтики всегда был скорее намек, чем точное обозначение. «Но никогда и ни в коем случае подлинная романтика не есть то, что многие выдают за нее, а именно мешанина из испанской томности, шотландских туманов и итальянской звучности, смутные и расплывающиеся образы, как бы бросаемые волшебным фонарем и причудливо возбуждающие и восхищающие чувство пестрою игрою красок и сильным освещением. На самом же деле образы, назначение которых породить эти романтические чувства, должны быть также ясно нарисованы и с такими же отчетливыми очертаниями, как и образы поэзии пластической». Тонкие ощущения совсем не требуют причудливого и туманного одеяния; образы романтической поэзии должны захватывать своим свежим содержанием. Это «драгоценные ключи, открывающие, по словам старинных сказок, чудесные сады фей». При этом «новая поэзия не нуждается ни в церковном елее, ни в рыцарском карауле: никакой поп не может бросить во тьму немецкие души, никакой дворянский царек не в силах погнать на барщину немецкие тела. Поэтому и немецкой музе полагается стать вновь вольной, цветущей, честной немецкой девушкой, не ломакой, не томной монахиней, не гордой предками знатной барышней».

Эта метафора — программа; программа широкого и крепкого реализма, она охватывает содержание и форму. Первое определяется личностью поэта, вторая есть результат его работы. Не вполне, конечно: теория бессознательных истоков поэзии идет у Гейне далеко. Не только большие очертания поэтического создания, большие темы и человеческие фигуры подсказываются поэту бодрствующей вне его сознания интуицией; но и подробности формы определяются внутренним голосом поэта, его тактом, его прирожденным дарованием. Ниже мы увидим, с какой учительной заботливостью отнесся Гейне к улучшению стиха и языка в поэме своего приятеля Иммермана.

Он требовал утонченнейшего внимания к ритму и рифме, к смыслу и весу эпитета, ко всему, что поддается сознательным исправлениям. Но и здесь, высоко ставя версификационные удачи Иммермана, он в письме к приятелю объясняет их прежде всего тем, что источником их явилась душа, это первичное средоточие метрики; их не сумел бы выдавить из себя никакой граф Платен со всем своим трудолюбием, которое, по мнению Гейне, есть отрицание метрики. «И у метрики, — пишет он, — есть своя стихийность, проистекающая лишь из истинно поэтического настроения и недоступная подражанию. Вы, любезный Иммерман, достаточно часто грешите против внешних правил метрики, которые не трудно заучить наизусть, но редко против внутренней метрики, закон которой — в биении сердца. Особенно это проявляется в ваших цезурах, а цезура — это таинственный вздох музыки, большая или меньшая продолжительность которого известна только тому, кто предавался мечтам, покоясь в ее объятиях. Здесь ваша метрическая сила, особенно проявившаяся в ваших сонетах против Платена. Бог знает, в чьих педантических объятиях выбарабанил сей последний свою метрику». Мы, конечно, не увидим здесь противоречия. Поэтическое чувство, чувство правды или чувство ритма основано на природенных способностях, выучкой добыть его нельзя. Но труд не только вызывает наружу скрытые способности; он подготавливает их проявление; он составляет неизбежное условие подлинного творчества. Бывает, что «гуляке праздному» приходит вдохновение, недоступное бессильному теоретику, который «алгеброй гармонию поверил» и поставил науку «подножием искусству». Но без той или иной науки гуляка праздный остается гулякой бестолковым и бесплодным, и теория гармонии, ее «проверка алгеброй» должна быть известна всякому гениальному композитору — иначе его гений останется в пределах примитивной песенки и не возвысится до симфонии. Не только на практике, но и в теории настойчивее чем кто-либо отдавал Гейне все должное поэтической работе и выучке.

Практическая поэтика идеологов романтической школы Шлегелей представлялась ему неудовлетворительной. Но самым отрицанием ее он утверждал необходимость какой-то поэтики. Доктрина романтиков сосредоточена была в переоценке искусства прошлого и в нормах для создания произведений искусства будущего. Критическая сторона была здесь сильна, но «рецепты для изготовления шедевров» очень неудовлетворительны — как, впрочем, еще у Лессинга. И он, столь сильный в отрицании, оказался бессильным в утверждении. Знаменательно, что причину этого бессилия Гейне видит в «отсутствии твердой философской системы».

Конечно, старая теоретическая выучка была плоха, механична, педантична, но даже ее педантизм не во всем был плох. С усмешкой вспоминал Гейне (в беседе с Фанни Левальд в 1850 г.) об одном письме старинного писателя Рамлера: «Этот чудак рассказывает, как он поступает при сочинении стихов, — как он сперва письменно излагает себе основную мысль, потом расчленяет и наконец достоподобным порядком перекладывает все в стихи и рифмы. Очень забавна эта поэтическая рецептура наших отцов». И, процитировав несколько отрывков из книги, он прибавил: «И все же надо признать великие заслуги этих людей, они сделали науку из своей работы, из сложения стихов. Наоборот, у романтиков, у которых все должно было стихийно вырастать из первичной силы, — ну, мы видим, что там повыростало».

Поэтому строгий в самокритике Гейне никогда в своих критических замечаниях не высказывается догматически, не обходится без доводов; он ссылается часто на чутье, на нормы вкуса, — но это всегда общепонятные, бесспорные, общепринятые нормы. Очень молодой автор «Альманзора» пишет другу:

«Я работал над трагедией с напряжением всех сил, не жалея крови сердца и пота лба, почти закончил ее и к моему ужасу вижу, что это, приводившее меня самого в восторг, великолепное создание не только не хорошая трагедия, но и вообще не заслуживает названия трагедии. Да, в ней есть восхитительно прекрасные эпизоды и сцены; оригинальность бьет отовсюду, повсюду сверкают изумительно поэтические образы и мысли... Так говорит тщеславный автор и энтузиаст поэзии. Но у строгого критика, неумолимого драматурга совсем другие очки; он качает головой и объявляет все в целом отличной марионеткой. Трагедия должна быть ошеломительной, — бормочет он, — и это смертный приговор моей трагедии. Что ж я совсем лишен драматического таланта? Весьма возможно. Или это бессознательное воздействие французских трагедий, приводивших меня в бессознательный восторг. Последнее несколько вероятнее. Подумай, в моей трагедии с наивысшей добросовестностью соблюдены все три единства, выступают почти исключительно всего четыре персонажа, и диалог почти столь же изыскан, вылощен, отделан как в «Федре» или «Заире». Ты удивляешься? Разгадка проста, я попытался и в драме совместить романтический дух со строго пластической формой». Верно это объяснение или нет, — оно исходит из стремления внести теоретическую ясность в основы своей работы.

По рассказу Эдуарда Ведекинда, любимой темой, занимавшей Гейне при каждом случае, была теория поэзии и метрика, которыми он основательно занимался еще в боннском университете под руководством Шлегеля. Считая основные вопросы метрики «безумно трудными», он полагал, что во всей Германии всего шесть-семь человек постигли ее сущность: «Шлегель посвятил меня в нее — это колосс. Он совсем не поэт, но благодаря своей метрике создавал иногда нечто возвышающееся до поэзии». Собеседник Гейне возражал, что он расширяет понятие метрики: поэт никогда не ищет только формы; она неотделима для него от сущности и содержания; вместе с идеей стихотворения возникает соответствующая ей своеобразная форма. «Вообще говоря, так оно и бывает, но не всегда, — отвечал Гейне: — иногда можно наперед задумываться над формой, потому что она не только средство сообщения, но сама должна быть источником созидания. Все не могу додуматься, в чем тайна метрического искусства древних. Античные размеры не пригодны для немецкого языка, например, гексаметр. Даже когда они построены с безукоризненной правильностью, они мне не нравятся; есть очень немного исключений, да и то не из лучших созданий». Столь тщательно обсуждаемая техника поэтического оформления требует глубокого и обдуманного применения. Зародившийся в поэте замысел не всегда подлежит непосредственному осуществлению. «Книга должна созреть как ребенок во чреве. Книги, написанные наскоро, неизменно возбуждают во мне некоторое подозрение относительно автора: порядочная женщина не рождает раньше девяти месяцев».

Техника обработки дана в теории, она отливается в общеобязательные нормы. Но нормы эти создаются и пересоздаются; они не обязательны в той мере, в какой поэт в силах стать над ними и, преодолевая их, дать новую норму. С этой точки зрения надо оценивать, например, поэтические вольности Гете. С удовольствием передает Гейне в письме рассказ Шлегеля о том, как, просматривая стихотворения Гете в черновиках, присланных ему поэтом, он указывал ему на попадавшиеся там версификационные промахи, и как Гете на эти правильные замечания часто отвечал отказом внести исправления: «он сам видит, что это неправильно, но ему не хочется менять, потому что так ему больше нравится, чем правильное». То же относится, конечно, и к отступлениям самого Гейне от канона и нормы. Утонченная сознательность Гейне в пользовании техникой проявляется не только в отчетливой отделке и стиха, и выразительности, но и в вольностях, которые не могут рассматриваться как незамеченные оплошности, как случайные нарушения законов формы.

Сознательное отступление от стиля было подчас необходимо для того, чтобы преодолеть однообразие, чтобы стиль не перешел в манеру. По рассказу Л. Винбарга, Гейне удивил одного начинающего писателя заявлением, что завидует его прозе. Тот не поверил, но Гейне воскликнул: «Нет, нет, это не комплимент, а мое искреннее мнение. Вы еще вольный конь, я сам себя выездил. Я впал в манеру, от которой отделяюсь с трудом. Как легко становишься рабом публики! Публика ждет и требует, чтобы я продолжал так, как начал; напиши я по иному, станут говорить: «Это совсем не Гейне, Гейне уже не Гейне».

Высокая оценка техники, того, что называется — часто неправильно — внешним оформлением, тесно и органически сочетается у Гейне с еще более высокой оценкой содержательности. Небольшая, при жизни ненапечатанная заметка по поводу Фрейлиграта показывает как равно важны для Гейне обе стихии единого художественного создания. Видя в «предчувствии и воспоминании» преимущественное содержание новой лирики, он утверждает соответствие с этими переживаниями рифмы, музыкальная значительность которой особенно велика. «Необычайные, чуждо-острые рифмы подобны богатой инструментовке, назначение которой выделить чувство на фоне убаюкивающего напева или прервать мягкую песню рожка внезапной фанфарой. Так Гете умело применяет непривычные рифмы для резко причудливых эффектов... Сравните с этим злоупотребление необычайными рифмами у Фрейлиграта, этот непрерывный дикий грохот янычарского оркестра... Его удачные рифмы часто костыли для хромых мыслей. Фрейлиграт не принадлежит к составу посвященных в тайну; чужды его поэзии непосредственные звуки, выражение и мысль возникают у него не одновременно. Он не может обойтись без молотка и резца и обрабатывает язык как камень, мысль у него только материал, и не всегда из собственной каменоломни. Его благозвучие по преимуществу риторического характера». А риторика в поэзии ведь есть прозаизм. Таким образом Гейне одновременно обвиняет чисто жизненные элементы поэзии Фрейлиграта в рассудочности, а прозаические его стихи в идейной бедности. Не станем исследовать, прав был Гейне в этом суждении или нет, — он во всяком случае противопоставлял Фрейлиграту иного поэта — художественного в идейной направленности и идейно-самостоятельного в чистой лирике. Таким, конечно, и был он сам — мыслитель в любовной лирике, вдохновенный лирик в политических инвективах. «Чистая поэзия» немислима для него вне идейной мысли. Очень молодым человеком писал он в статьях о Шекспире: «Так называемая объективность, о которой так много говорят в настоящее время, есть ничто иное как сухая ложь; невозможно изображать прошедшее, не сообщая ему окраски нашего собственного чувства». Говоря это, Гейне, конечно, повторяет знаменитые слова Фауста, но он теснее связывает эту мысль с поэтическим творчеством. Поэтому он называет Шекспира великим историком. И много позже он трюнил в своих заметках над скульптором, который одновременно изваял бы Наполеона и Веллингтона: «он подобен служителю культа, готовому в десять утра служить обедню, а в полдень совершать моление в синагоге. Почему же нет — он может совместить то и другое. Но там, где это произошло бы, перестали бы ходить и в церковь и в синагогу». И при этом, создатель «тенденциозного медведя» Атта-Тролля, он, как мы знаем, был противником той узко-рассудочной идейности, которая называется у Гейне тенденциозностью. Дело, конечно, не в ее односторонности — все сильное в известном смысле односторонне — но в ее ограниченности, ее неуклюжести, враждебной сложному восприятию поэта. Она противоречит не внесознательному вдохновению, но поэтическому разуму, отчетливому в своих исканиях, ищущему в самых решительных своих утверждениях.

III. РАБОЧАЯ ОБСТАНОВКА

1. Теория может пропастью отделять творчество бессознательное от сознательного, на практике этой пропасти нет. Мы видели, сколь несущественно это различие в теории классиков для стадий работы, следующих за первичным моментом «вдохновения». Практически оно еще более незначительно: «свыше» вдохновенная или разумно найденная концепция отличается от ремесленного изделия и тем, что для своего воплощения требует не только соответственных внешних условий, но и подходящего душевного состояния: не только первичная деятельность воображения есть по существу некое настроение, но даже там, где, согласно рабочему девизу Эмиля Золя, не проходит «ни дня без строки», где идет неустанная и непрерывная выработка поэтического продукта, и там один день, очевидно, не похож на другой если не по количеству, то ало качеству сделанного. Гете знал цену всем стадиям работы и для всех требовал подходящего настроения и подходящих условий: «Присущий мне от рождения поэтический дар, — рассказывает он, — я рассматривал как стихийное явление... Хотя пользование этим поэтическим даром могло являться следствием внешних побуждений и ими определяться, однако, наиболее радостным и плодотворным было его непреднамеренное и даже противонамеренное проявление. Ночные пробуждения сопровождалось тем же, и не раз хотелось мне заказать себе, как это сделал один из моих предшественников, кожаный передник и приучиться закреплять в темноте то, что непредвиденно проносилось в мысли. Случалось проговорить про себя новую песенку, а потом затерять ее в памяти, и это бывало так часто, что я не раз бросался к столу и, не успев прямо положить лежащий криво листок, набрасывал, не трогаясь с места, все стихотворение с начала до конца по диагонали бумаги. В таких случаях я предпочитал перу более послушный карандаш, так как не раз случалось, что скрип царапающего пера прерывал мое лунатическое вдохновение, отвлекая меня и в зародыше убивая маленькое создание. К такой поэзии я питал особенное тяготение и относился к ней, примерно, как насадка к вылупившимся и пищащим вокруг нее цыплятам».

Неожиданно, но неизбежно: из этого любовного отношения к своим поэтическим вдохновениям вытекала не эстетская пассивность в выжидании их, но самая суровая рабочая дисциплина. Способность вдохновляться могла подыматься и снижаться, необходимость работать оставалась повелительным требованием. Да и как заставить себя быть вдохновленным? Еще в молодости в стихотворении «Добрый совет» Гете советовал не добиваться этого, спокойно относиться к непродуктивному часу, взять от него, что можно, и выжидать подъема. А не то, лучше уж просто «прогулять или проспать неудачный день, или отдать его созданию чего-либо, не сулящего я дальнейшем никакого удовлетворения».

Бывает час — в унынье впасть,
Себя и всех готов проклясть,
И сердцу в тягость белый свет:
Ужель того ж в искусстве нет?
В бесплодный час оставь мечту.
Найдешь и мощь и полноту;
И верь — со щедростью двойной
Тебе воздастся в час иной.

(Перевод В.А.Римского-Корсакова).

Можно, конечно, пытаться форсировать настроение, прибегать к тому или иному искусственному возбуждению. Но Гете в письме к Шиллеру трунит над Жан-Поль-Рихтером, которому «достаточно-де выпить кофе, чтобы писать вещи, потрясающие восторгом христианский мир». Таким же требованием простой здоровой ясности в менее творческих стадиях работы проникнута через четверть века длинная беседа с Эккерманом. На его вопрос о том, есть ли средства искусственно повысить творческое настроение, — Гете ответил обстоятельным различием двух фазисов работы, — которые, однако, оба одинаково должны проходить во всяком случае вне наркотического возбуждения. Различая «средние звенья умственной цепи» и ее конечные точки, он изобразил в виде примера предполагаемую работу над «Гамлетом». Как «чистый дар небес», не подвластный никакому непосредственному возбуждению автора, является Шекспиру первая мысль Гамлета, «хотя самая возможность такого прозрения уже предполагает дух, подобный его духу». Вдруг, как неожиданное впечатление встал пред великим драматургом цельный облик его драмы, и в приподнятом настроении он увидел и отдельные ситуации, и характеры, и развязку. Но затем дальнейшая выработка отдельных сцен и диалоги персонажей целиком в его власти, так что ежедневно и ежечасно он мог создавать их и так работать сколько угодно целые недели. И в самом деле, все им созданное, мы видим, неизменно запечатлено одинаковой творческой силой, и ни в одной драме мы не наткнемся на место, о котором можно было бы сказать, что вот оно написано вне должного настроения, без полнейшего обладания своими силами. Читая его, мы неизменно выносим впечатление совершенно, абсолютно здорового духовно и физически человека. Таков вывод Гете из сочинений Шекспира, о внешних рабочих приемах которого он, конечно, не имел, как и мы до сих пор, никаких сведений. Возможен намек на Шиллера в развернутой затем антитезе: «Представим себе драматурга, не столь крепкого и здорового, а слабого, болезненного: ведь очень часто его ежедневная производительность, необходимая для непрерывной обработки отдельных сцен будет задержана, а то и совсем парализована. Вот вздумай он, скажем, вызвать отсутствующую производительность или повысить ее недостаток посредством спиртных напитков, — это, может быть, и удастся, но на всех сценах, которые он таким способом, так сказать, насильно вынудил у себя, это будет заметно, и к великому их вреду». На возражение собеседника, что в случаях сомнений и колебаний его решимость, «которая ведь тоже есть вид творчества», оформлялась под влиянием нескольких стаканов вина, Гете ответил, что спорить не станет, так как истина многогранна, как алмаз. Он, ведь, и сам в «Западно-восточном диване» сказал: «Как выпьешь, то узнаешь, что надо». Но, если вину и присуща некоторая возбуждающая творчество сила, то пользоваться этим средством надо очень осторожно. Что до него, то он знает и предпочитает другие воздействия. Продуктивность создается, по его мнению, покоем и сном; важно также движение. «Силы, повышающие производительность, заключены в воде и особенно в атмосфере. Вольный воздух открытого поля — вот наше настоящее место. Там словно непосредственно веет на нас дух творчества. Байрон, ежедневно по-долгу проводивший время на воздухе, то верхом, то в лодке, то купаясь в море и упражняя свои силы в плавании, был одним из производительнейших людей всех времен».

А. Г. ГОРНФЕЛЬД

КАК РАБОТАЛИ ГЕТЕ, ШИЛЛЕР и ГЕЙНЕ

М.: кооперативное издательство «Мир». 1933

Vive Liberta и *Век Просвещения*, 2010

Все это вещи простые и нельзя сказать, чтобы Гете был чрезмерно требователен в вопросе внешних условий творчества. За пределами обще-необходимого он мало индивидуален в этом отношении. Прежде всего он нуждался, конечно, в покое, — и жалобы на вред беспокойной жизни равно как усилия оградить себя и свое творчество от развлекающих вторжений проходят через всю жизнь Гете. «В течение ближайшей недели отстраняй от меня все, что можешь, — пишет он жене в дни окончания «Избирательного сродства»: — как раз теперь я так захвачен работой, а ведь целый год не мог войти в нее. Если мне теперь помешают, для меня погибнет все, что встало прямо предо мной, что вот-вот можно схватить. Повторяю, дитя мое, — в течение недели не подпускай ко мне ничего, что можно задержать». И верная Христиана столь же умело, сколь настойчиво поддерживала мужа в стремлении оградить его работу. Он не имел возможности делать уступки в этом отношении. «Предмету, занимавшему его в данное время, он отдавался целиком, отождествляя себя с ним и умея при наличии важной задачи стойко охранять себя от всего постороннего развитию его мыслей, — рассказывал канцлер Мюллер. Не всегда, однако, удавалось добиться необходимого сосредоточения и, зная свою необычайную чувствительность и раздражимость, он прибегал в таких случаях к крайним средствам в насильственно, словно в осажденной крепости, пресекал всякие сношения с внешним миром. Но, дав жизнь прилившей к нему полноте мыслей, он объявляет себя вновь свободным, доступным новым интересам, бережно связывает прежние нити и вольно носится и плавает в свежей стихии необъятного бытия и знания, пока новая непреодолимая метаморфоза опять не превратит его в отшельника». «Теперь нужен лишь один спокойный месяц, — пишет он Шиллеру: — и работа появится разом как масса грибов из-под земли». И еще раз: «Я не раз испытал, что могу работать лишь в абсолютной тишине, и что не только разговоры, но даже присутствие любимых и дорогих мне людей отводит далеко в сторону истоки моего вдохновения». А между тем, ведь, его жизнь была слишком сложна, чтобы она могла считаться благоприятной для напряженного умственного труда, требующего сосредоточения.

2. Уже в молодости он узнал, что значат помехи жизни в творчестве: после «Вертера» ему не давали работать. «Пришлось на себе испытать, что такое известность, как с ее хорошими, так и стеснительными сторонами. У меня было много начатых работ, для исполнения которых потребовалось бы несколько лет, если бы я занялся ими усидчиво и с любовью. Но известность бросила меня в свет, вырвав из той тишины и того уединения, которые так необходимы для того, чтобы исполнить задуманное в его чистом, настоящем виде. В свете же мы теряемся в толпе, сбиваемся с толку участием и холодностью, похвалою и порицанием, влияние которых никогда не совпадает как следует с фазами нашего внутреннего развития, а потому вместо пользы приносит один вред». Годы шли, а впечатления внешних помех истинному творчеству накапливались и углублялись. Ничто кроме работы мысли, поэтической и научной, не давало Гете того захватывающего самоудовлетворения, когда он мог словами Фауста сказать: «Остановись мгновенье, ты прекрасно». А повседневная жизнь, ошибки в намеченном пути, слабые стороны характера — все делало эти сладостные мгновения мучительно редкими.

Открыв между челюстную кость у человека, Гете в сознании громадного значения этого научного открытия, испытывал «такую радость, что у него все внутри переворачивалось». Через два года, додумавшись до идеи метаморфозы растений, то есть того, что все органы растения представляют собою видоизменения листьев, он был охвачен таким восторгом от этого научного открытия, что писал: «Если бы краткой жизни человеческой хватило на такое дело, я взялся бы распространить эту мысль на все царства природы».

Таким же восторженным самоудовлетворением переполняли его, конечно, и удачные минуты поэтического творчества. Но, сравнительно, как редко выпадали на его долю такие минуты. Гете прожил долгую жизнь, и его поэтическое наследие очень велико, — но, по его ли вине или по вине обстоятельств — этот поэтический гений отдал своему главному, своему высшему призванию безконечно меньше, чем должно было. Как его же «ученик волшебника» вызвал служающего духа, но не мог уже укротить его пагубное усердие, так Гете с отчаянием признавался себе и другим, что именно самое ценное в нем постоянно становится жертвой бытовых условий. Обретя своенравного поклонника в неограниченном властелине маленькой: страны, он, истинный сын века просвещенного абсолютизма, решил, что здесь точка приложения его сил. Он сделался сановником и придворным, министром и государственным человеком. Поэт, ученый, художник, он вынужден был отодвинуть свои артистические тяготения и отдать главную массу своих сил общественно-государственной работе. Он сделал многое; до известной степени он умело перевоспитал своего маленького деспота, он не раз успешно выступал пред ним защитником обездоленных, он улучшил хозяйственный строй бедной страны. Мы уже знаем, что в государственной работе его привлекали задачи самовоспитания, то есть, в конечном счете, интересы того же поэтического творчества. Но слишком дорого стоила эта наука, слишком много уходило на работу второстепенного порядка, и Гете не раз с горечью сознавал это, и об этом нельзя не вспомнить, представляя себе обстановку его литературного труда. «Сегодня утром — пишет он в 1782 году — я закончил одну главу «Вильгельма Мейстера». Хороший часок провел я за этой работой. В сущности, я рожден быть писателем. Насколько я был бы счастливее, если бы, чуждый борьбе политических элементов, мог всецело отдаться наукам и искусствам, для которых я рожден». «С трудом оторвался я от Аристотеля, чтобы углубиться в вопросы аренды земли и выгона скота». «Я создан вполне для жизни частного человека и не понимаю, как могла судьба впутать меня в управление государством и сблизить с герцогской семьей». Речь идет, конечно, не о пресловутой «башне слоновой кости», о мнимой необходимости для поэта запереться для высокого творчества в кабинете. И по существу Гете, конечно, отличал широкое и глубокое воздействие социальной среды и общения, как источника творческой производительности, от роковых влияний и мелких помех, которые подчас с таким общением связаны.

Три года созревала в Гете тема «Ифигении» — и в шесть недель, в условиях тяжелых и неудобных, он написал трагедию. Проведя день в чиновничьей работе и исполнении придворных обязанностей, он приглашал к себе на вечер музыкантов, с целью «облегчить душу и высвободить духов». «Понемногу, — писал он Шарлотте Штейн, — под воздействием сладостных звуков, освобождается моя душа из-под груд протоколов и актов. По соседству в зеленой комнате квартет, я сижу и тихо вызываю далекие образы. Сегодня, надеюсь, выльется одна сцена». Во время продолжительной служебной поездки по делам рекрутского набора, он улучшает минутку, чтобы «взобраться в старый замок поэзии и стряпать мою дочурку». Шумливый городок Апольда выбивает его из настроения: «Здесь драма не двинется с места. Проклятие, — царь Тавриды должен вещать, словно бы в Апольде не было голодающих чулочников». Два дня спустя приятели застали его в другом городке: он сидит за столом, окруженный рекрутами, и пишет «Ифигению». «Голодающие чулочники» не оторвали Гете от торжественных ямбов его древне-эллинической драмы, имеющей столь мало отношения к кому-либо голодному и обездоленному. Но достаточно вспомнить социальные идеи, проникающие развязку автобиографических «Фауста» и «Мейстера», чтобы видеть, как неосновательно было требовать от поэта таких непосредственных откликов: рано или поздно «чулочники» должны были сделать и сделали свое дело в великой работе Гете.

Не чрезмерно чувствительный в молодости к внешним помехам, он стал чувствительнее в старости, когда понизились его чисто творческие силы, уступив место второразрядной работоспособности, не соответствующей повышенным требованиям. Труднейшие задачи — завершение важнейших созданий его жизни — стояли перед ним, а творческий подъем становился все реже и короче. «Было время в моей жизни, — рассказывал он собеседнику, — когда я ежедневно мог легко писать по печатному диету. Мои «Брат и сестра» написаны в три дня, «Клавиго», как вы знаете, в неделю. Теперь от этого приходится отказаться; однако, я и в моей глубокой старости никак не могу пожаловаться на недостаток производительности. Но то, что мне в молодости удавалось ежедневно и при всех обстоятельствах, теперь удается лишь временами и при известных благоприятных обстоятельствах. Когда 10—12 лет тому назад после освободительной войны я был во власти моего «Западно-восточного дивана», продуктивность моя была так сильна, что я писал по два-три стихотворения в день — и мне было все равно где: в поле, в экипаже или в гостинице. Теперь, — при работе над второй частью «Фауста», я могу работать лишь в ранние часы, освеженный и подкрепленный сном, когда меня еще не замутили гримасы повседневной жизни. И все же — как мало я успеваю! В лучшем случае напишу страницу, чаще же лишь сколько можно поместить на ладони, а часто, при непроизводительном настроении, итога меньше».

3. Среди условий, при которых наиболее плодотворно протекало в эти годы творчество Гете, есть и более индивидуальные, чем тишина и покой; он предпочитал для работы весну, ясное солнечное утро, прогулку в одиночестве, когда складываются мысли и оформляются образы. Он охотно диктовал, расхаживая по кабинету, обстановка которого не должна была отличаться удобствами, располагающими к умственной пассивности. Наоборот, приятные зрительные впечатления — например, от картин, развешанных по стенам, — и тихая музыка, случайно доносящаяся из соседней комнаты, повышали его работоспособность. Отвергнутая легенда приписывает Гете предсмертное восклицание «Света, больше света», в которое, конечно, легко вкладывали и присочиненную символику. Истина, однако, заключается и в том, что Гете в самом деле любил свет, любил солнце, и хорошо работал в ясные дни. В дурную погоду он обращался к более механической, подготовительной работе. «При высоком давлении барометра я занимаюсь успешнее, чем при низком, — рассказывал он: — так как я это знаю, то стараюсь при низком давлении устранить напряжением воли его вредное влияние, и это удается мне. Однако, многое в поэзии не поддается насилью, приходится от благоприятного часа выжидать того, что недостижимо для волевого напора». Нет ничего удивительного в том, что в периоды более высокой производительности, он, как рассказывает Сорэ, «уклоняется от чтения, кроме разве легкой и развлекающей литературы, способной служить благотворным отдыхом, или же произведений, имеющих отношение к предмету его размышлений; особенно боится он всего, способного помешать его спокойной производительности, и раздвоить и развлечь его действенный интерес». Любопытно, что если этого интереса не отвлекали произведения высокого пластического искусства, которыми Гете столь охотно окружал себя, что его веймарский дом стал подобием музея, то, наоборот, то, что называется роскошной обстановкой жилища, ни мало не стимулировало его работы. Как-то, получив заказанное изящное кресло, он сказал Эккерману:

А. Г. ГОРНФЕЛЬД

КАК РАБОТАЛИ ГЕТЕ, ШИЛЛЕР и ГЕЙНЕ

М.: кооперативное издательство «Мир». 1933

Vive Liberta и Век Просвещения, 2010

«Я ведь не собираюсь им пользоваться: всякого рода комфорт, в сущности, противоречит моей природе. В моей комнате, вы видели, нет дивана; я всегда сижу на моем старом деревянном стуле я только с месяц тому назад заказал к нему подставку для головы. В окружении изящно удобной мебели я перестаю мыслить и погружаюсь в беспечное, пассивное состояние. Не говорю о тех, кто привык к этому с детства, но вообще великолепные чертоги и элегантная обстановка представляют значение лишь для людей, которые не имеют и не хотели бы иметь никаких мыслей». Наряду с этими, как мы видим, довольно обычными требованиями рабочей обстановки, мы упомянули об одном, несколько более индивидуальном: Гете неохотно писал собственноручно и все диктовал писцу. Как-то он показал Сорэ свои старые собственноручные рукописи, например, «Геца» в первоначальном виде, как он написал его слишком пятьдесят лет тому назад по настояниям сестры. «Рукопись была очень чиста, целые страницы без единой помарки, точно это не спешный первый набросок, а чистовая».

«Раньше он все писал сам, исключая «Вертера», рукопись которого пропала», — рассказывал по этому поводу Эккерман. Впоследствии он только стихотворения и наскоро набрасываемые планы писал собственноручно. Рукопись «Итальянского путешествия» отличалась теми же свойствами, что и «Гец». Все решительно, твердо и уверенно, помарок нет, и, очевидно, что подробности стояли пред писавшим во всей свежести и отчетливости. Ничего меняющегося и неустойчивого, — кроме бумаги, которая менялась в зависимости от города, где писал путешественник. Позже он диктовал все — вплоть до писем. Диктовка помогала ему совладать с наплывом мыслей, тем более, что он любил думать над работой, прохаживаясь по комнате: «Все хорошее по части мыслей, соображения и даже выражения, что удастся мне, создано на ходу. Сидя, я не расположен к созиданию».

Понемногу процесс собственноручного писания стал просто тягостен для него, как для его Эгмонта, в уста которого он вложил признание: «Из всех вещей, которых не люблю, всего несносней мне писанье». Многократно Гете говорил о возрастании в нем: «отвращения к чернилам и бумаге». Конечно, многое он записывал собственноручно, но даже столь тонкий процесс, как создание лирических стихотворений, не только не затруднялся присутствием писца, а наоборот, в известной степени требовал этого присутствия. Поэтому помощниками для диктовки Гете пользовался в течение всей жизни, даже в продолжительное путешествие он брал с собою писца. Писарские обязанности при нем обыкновенно исполняли его мелкие чиновники или кто-нибудь из знакомых. Неудача в отыскании подходящего писца задержала работу над «Вильгельмом Мейстером». Самое присутствие писца не только давало возможность стремительно записать все пришедшее на мысль, но и принуждало к ее работе и, что особенно ценил поэт, несколько ограничивало необузданность первого вдохновения: писец был для Гете, так сказать, первым читателем, с требованиями которого — конечно, в очень условной форме — он считался. Гете рассказывал, что величайшая рассеянность овладевает им тогда, когда он пишет сам, потому что перо не поспевает за его мыслями. Возможно также, что произнесение создаваемого в слове вслух было для писателя способом проверки благозвучности и смысловой полноты диктуемого текста. Гете ведь считал, что лишь в устном произнесении поэтическое создание получает свое исчерпывающее осуществление. Он диктовал и письма. Надо, однако, сказать, что несмотря на его уверения, что собственноручное писание письма лишает его хорошего настроения и даже доверчивости, хорошо знавшая его Шарлотта Штейн жаловалась, что «Гете никогда не может быть в письме вполне откровенным, потому что всегда диктует письма».

4. Таковы некоторые особенности рабочей жизни Гете, позволявшей ему как-то сказать Жан-Поль-Рихтеру, что он может «на полгода вперед установить сроки своей работы, так как подготавливает себя посредством обдуманной физической диететики к такой настройке настроения» (*Stimmung der Stimmung*).

Много раз в поэзии и в прозе Гете настаивал на том, что прилежная работа есть необходимейшее условие художественного творчества: никакого дарования не подымут ввысь только природа и инстинкт, и величайший гений для своего развития требует бесконечного прилежания. И Гете, органически стремившийся использовать каждую минуту для дела, столь же разносторонний в осведомленности, сколько в видах творчества, плодовитый и добросовестный, жаловался на себя, что обычно работает мало над усвоением того ремесла, которому посвящает себя.

Он хотел, чтобы и другие ценили в нем усидчивого труженика и когда откликом на его естественно-научные открытия явилось, особенно распространенное за границей, мнение, что он — поэт, напрасно изменивший своему подлинному призванию и случайно подметивший кое-что в области развития организмов, он ответил статьей, в которой излагал, как многолетние занятия ботаникой привели его к его выводам, и как вредит науке распространение ложной веры в гениальные открытия дилетантов. «Итак, не благодаря необычайному дарованию или внезапному приливу вдохновения, не разу и неожиданно, но путем последовательных усилий пришел и в конце концов к столь отрадному результату». Гете всегда деятелен и оттого всегда дорожит временем. «Время мое богатство, время моя пашня», — этот латинский девиз становился, как сам он писал в одном письме (Фрицу ф.Штейну) все важнее для него. Он ничего не имел против того, что другие развлекаются игрой в карты, но сам находил другие «развлечения» вроде занятия минералогией.

Смена разных видов деятельности — важнейшая форма его отдыха, и дневники его свидетельствуют о том, какой массой разнообразнейших занятий от литературных до научных работ, от административных до бытовых забот, от чтения до театра, от углубления в произведения изобразительного искусства до приема многочисленных посетителей был заполнен его день. Если он не работает, значит он болен. Не всякий его труд есть творческое созидание, но всякий так или иначе получает место в его творчестве. Шиллер, лучше чем кто-либо понимавший натуру Гете, пишет ему: «Природа раз навсегда предопределила вас для созидания; всякое другое состояние противоречит вашему существу». При этом, однако, Шиллер различал разные виды работы: «По истине достойна зависти и удивления ваша манера чередовать обдумывание и создавайте. Оба процесса четко разделяются в вас и именно поэтому они так хорошо проходят». Медленная подготовка воспринимаемых впечатлений и стремительное облечение их в художественное целое — точно вдохновение и выдохновение, правильно чередовались потому, что поэт научился умело пользоваться этими сменами настроений для работы. Периоды сосредоточенной спокойствия были ему также необходимы, как и моменты творческого возбуждения, и он писал об этом Карлу-Августу: «Сердце приказывает мне провести конец года в сосредоточении, я заканчиваю кое-что в созидании и в учении и откладываю результаты этой тихой работы на следующий год, и страшусь вспышки новых мыслей, стоящих вне моих предположений. Идей у меня слишком много, управиться с ними трудно, а душа ненасытна. Я заметил, что когда возвратишься к себе, душа вместо того, чтобы сжаться в меру обретенного дома пространства, стремится больше расшириться в меру простора, только что покинутого ею. А если это не удастся, то вот и нагромождаешь и напихиваешь как можно больше новых мыслей; не замечая, входят ли и подходят ли они. Даже в последнее время, когда чужбина есть мой дом, я не мог охранить себя от этого зла или если угодно от этого естественного следствия. Мне труднее подобрать себя, чем кажется, и только убеждение в необходимости и абсолютной благотворности смогло принудить меня к соблюдению пассивности, которой я держусь теперь столь упорно».

Этой повелительной необходимости упорядочить и обуздать внутреннюю бурю работы мысли неизбежно соответствовало внешнее регулирование распорядка работы, внесение в нее системы, — не только психологической, но и канцелярской. О каждом интересующем его предмете у него целые груды выписок и заметок; для каждой работы составлен продолжительный распорядок, дающий ему возможность заниматься по желанию и нужде любой частью труда. В продолжение целых десятилетий питалась его мысль накопленными материалами. «При разнообразии моих предположений, — писал он Шиллеру, — я был бы в отчаянном положении, если бы величайший порядок, в котором я содержу мои бумаги, не позволял мне в любой час войти в должный предмет, любой час использовать по его назначению и последовательно продвигать все вперед одно за другим». Все получаемые письма, также как черновые или копии отправленных писем, ежемесячно брошюровались в особые томы; по отдельным предметам — например, по каждой маскарадной пьеске — заводились особые «дела». Но, не довольствуясь этим, он в особых периодических таблицах подводил итоги результатам своей многосторонней деятельности, а в конце года делал краткий обзор всего этого. Брошюровались прочитанные им газеты. Даже от служащих в подведомственных ему библиотеках он требовал ведения дневников работы. «Людам, — объяснял он это требование, — становится дорого то, что они делают, когда они изо-дня в день привыкают придавать своему делу известное значение и с напряженным вниманием относятся к его мелочам».

Как прилежный труженик, как рачительный хозяин, отдает себе Гете отчет о последовательных стадиях своей работы. Сперва — в кратких, но содержательных дневниках он записывает день за днем что придумано и продумано, что намечено и осуществлено из его замыслов; это записи — для себя, для текущего дня. Но есть еще и внешний мир, есть потомство и история. К ним престарелый поэт обращает не только историю своего творческого развития, «Поэзию и правду», но и «Поденные и годичные записи», освещающие в историческом плане ход его творчества. Шаг за шагом отмечается работа над занимавшими автора темами в «Дневниках». Берем для иллюстрации незначительную долю записей, относящихся к «Избирательному средству»:

«1807, 6 августа (утром) обдумывал романтические мотивы к «Избирательному средству».

1808, 11 апреля. Обдумывал схемы мелких повестей, особенно «Изб. средство».

27 апреля (после обеда). Обработка, определение различных мотивов и их оформление.

1 мая. (По дороге между Иеной и Веймаром). Рассказывал советнику Мейеру первую половину «Изб. средства».

29 мая (перед обедом). Набрасывал схему «Изб. средства».

Так продолжают записи, пока в конце июня находим:

«28 июня. Продумал схему «Избирательного средства» до конца.

Предварительные работы для окончательной проработки.

29 июня. Схема развязки».

Повесть вчерне закончена. Идут записи:

«29 августа (утром). Изучал «Изб. средство».

30 августа. В 6 утра выехал из Карлсбада. По дороге беседовал и размышлял об «Изб. средстве».

Однако, Гете не считает свою повесть законченной. Наоборот, в новом 1809 г. он рвется в Карлсбад, где ему работалось так хорошо, и пишет знакомой: «Могу сказать, что после заключительных глав романа, набросанных столь поспешно, чтобы не оставить в вас впечатления отрывочности, мне не удавалось почти ничего». И работа над повестью возобновляется, а с нею записи в дневнике:

«15 апреля. Прогулка в размышлении над схемой для обработки.

18 апреля. Читал у герцогини «Изб. сродство».

26 мая. Начал третью книгу «Изб. сродство».

29 мая. Тщательно прошел первую часть».

Об этом пересмотре романа, — в который успел вырасти «небольшой рассказ», — свидетельствует ряд карлсбадских записей вплоть до 28 июля: «Пересматривал роман и отправил начало в типографию».

Открывается ряд записей о корректурах, одновременно с чтением которых идет дальнейшая обработка рукописи:

«6 августа (утром). Корректурa 4 листа романа. Еще раз продумал дальнейшие главы.

7 августа. Переписал 7 и 8 главы.

8 августа. Просмотрел для печати 6 главу. Вечером один 5 лист романа».

Так рядом с корректурой листов тянется подготовка ближайших глав, прерываемая записью:

«25 августа (утром). Подробная схема второй части».

Работа над этой второй частью регистрируется также последовательно. Наконец, роман вышел, и дневник отмечает ряд бесед о нем с друзьями.

5. Упорядоченности своей работы Гете не раз противопоставлял неудовлетворявшие его рабочие привычки Шиллера. Огорченный тем, что Шиллер живет и работает, по его мнению, недостаточно гигиенично, он писал ему: «Переносу спальню в другое место, чтобы получить возможность диктовать несколько часов по утрам. Хорошо бы и вам найти способ получше использовать время, в сущности, ценное лишь для натур высшей организации». Ни в коем случае, однако, нельзя и Шиллера назвать беспорядочным работником; он сделал слишком много, чтобы это можно было сделать без рационального использования сил и времени. Признанный драматург — мы видели — он углубляется в научную литературу; больной и нуждающийся, он отдается работе самообразования. С успехом этой работы связано его самочувствие, его настроение. Он знает свои силы и знает, что добьется успеха, правильно распоряжаясь своим временем; и в умении это сделать он осознает свою главную «способность». До сих пор он не знал, — так пишет он приятелю, — какие чудеса может проделать с нами надлежащее пользование временем: «как смеем мы жаловаться на судьбу, обошедшую нас в том или ином, раз она дала нам время. И на этом капитале мы можем нажить, — был бы рассудок и добрая воля».

Рукописные материалы по оставленным замыслам и оборванным ранней смертью произведениям Шиллера свидетельствуют о той систематичности и последовательности, с которой он работал. Здесь нет ничего похожего на беспорядочные груды сырья. Конечно, олимпийская гармоничность Гете не удовлетворялась этим, конечно, он не ошибался, отмечая различие в более внешних и более глубоких рабочих навыках своих и своего друга. Не только своему спокойствию и замкнутости он противопоставлял возбужденность и общительность Шиллера, но и другие, более индивидуальные и менее здоровые его привычки.

«Лишнего он не пил, — рассказывал он о Шиллере: — он был очень умерен; но при такой физической слабости, он пытался поднять свои силы рюмочкой ликера или чего-нибудь в таком роде. Однако это разрушало его здоровье и даже пагубно отражалось на его созданиях. Ибо то в его произведениях, что людям разумным представляется неудачным, я объясняю этим обстоятельством. Все места, которые они находят неподходящими, я назвал бы патологическими, так как они именно написаны в дни, когда у него не хватило сил подыскать соответственные и правдивые мотивы. Я питаю всяческое почтение к категорическому императиву, но нельзя им злоупотреблять, ибо иначе эта идея идеальной свободы наверное не приведет ни к чему хорошему». На расстоянии четверти века Гете преувеличил здесь это, как и кое-что другое. Именно близость с Шиллером, их одновременное явление, общность их позиции, делающая из них, при всем безмерном различии, качественном и количественном, историческую пару, все это вело Гете к тому, чтобы характеризовать Шиллера и себя антитетически, исходить из противоположности. «При всем сходстве наших устремлений, — рассказывал он Эккерману, — мы были, как вы знаете, очень различны по природе, — и не только духовной, но и физической. Атмосфера, благодетельная для Шиллера, была отравой для меня. Не застав его однажды дома, я в ожидании присел за его письменный стол, чтобы сделать некоторые заметки. Однако, просидев недолго, я почувствовал тошноту, все усиливавшуюся чуть не до обморока. Сперва я недоумевал, что может быть причиной столь тягостного и для меня совершенно необычного состояния, но наконец заметил, что из ящика стола подле меня доносится отвратительный запах. Открыв, я увидел, что ящик полон гнилых яблок. Я устремился к окну, вздохнул чистым воздухом и сразу почувствовал себя лучше. Тут вернулась в комнату его жена и рассказала мне, что ящик всегда должен быть наполнен гнилыми яблоками, так как этот запах хорошо действует на Шиллера, и что он без этого работать не может».

И здесь — по свидетельству близких — кое-что преувеличено, как преуменьшена личная общительность Гете во время процесса работы. Связывая такую общительность Шиллера, его манеру обращаться к друзьям за советом о текущей работе, с его теорией сентиментальной, то есть по существу более рассудочной, поэзии, Гете говорил: «Не свойственно было Шиллеру работать бессознательно и инстинктивно, — наоборот, он имел потребность раздумывать над всем, что делал; поэтому-то он не мог удержаться от очень пространств разговоров о своих поэтических предположениях; все позднейшие свои вещи он обсуждал со мной сцена за сценой. Моей же природе, наоборот, совершенно не свойственны разговоры о моих поэтических замыслах с кем бы то ни было, даже с Шиллером. Я вынашивал все в тиши, и обыкновенно никто ничего не знал вплоть до окончания. Когда я показал Шиллеру «Германа и Доротею» в готовом виде, он был изумлен, потому что я ни словом ему не обмолвился о том, что задумал». Однако, дневники Гете, его разговоры и переписка свидетельствуют о том, что при всем стремлении скрывать свои замыслы и намерения, он очень часто сообщал о них другим, и советовался, привлекая их к участию и даже к сотрудничеству. Конечно, все относительно, и Гете была свойственна известная замкнутость, которую позволительно противополжить открытости творческого процесса Шиллера. Но самая их дружба вносит решительнейшую поправку в сообщение Гете. Да, «Германа и Доротею» Шиллер узнал лишь в готовом виде — но разве это показательно для их созидательного общения в годы близости и дружбы? Это, ведь, не просто деятельнейшее сотрудничество, да и дружбы не было бы, если бы не было сотрудничества. Оно не ограничивалось естественным взаимным влиянием, поддержкой, подбадриванием, но распространялось на конкретность отдельных произведений.

Многие произведения обоих друзей возникли во исполнение их общей программы, в виде практического осуществления того, что теоретически намечалось в их переписке и беседах. В общих «Ксениях» иногда невозможно установить что кому принадлежит. Но гораздо существеннее то, что под воздействием Гете написал Шиллер «Вильгельма Телля», и Гете не написал бы «Побочную дочь», если бы не понукания Шиллера, который также заставил его закончить «Мейстера» и «Фауста». И во время работы над «Германом и Доротеей» Шиллер прямо толкал Гете к поездке на Ильменау, где «вы сможете повидать городок вашего Германа, и уж, наверное, там найдется и аптекарь, и дом с зеленой штукатуркой». Так реалистические образы и детали поэмы рождались при участии друга.

5. Что до Шиллера, то общительность в самом деле была необходимым условием его работы. Известная картина художника-очевидца, изображающая чтение перед товарищами законченных «Разбойников», лишь достойно завершает, так сказать, публичность создания драмы. Пьеса, столько внимания отдающая коллективу, в коллективе и создавалась. «В саду и во дворах, в коридорах и закоулках обширного Здания школы, на больших и малых прогулках, везде где представлялся случай, — говорит мемуарист, — Шиллер спешил прочесть друзьям отрывки драмы или заставлял их читать вслух отдельные сцены, с целью проникнуть в их впечатления». Пафос слушателей, вдруг ощутивших в товарище глашатая их ненависти к гнету, их жажды свободы, сообщался поэту и вдохновлял его.

Познакомившись с материалами к «Фиеско», он начал с того, что создал в своем воображении сцену с художником Романо, где революционер-практик так победоносно возвышается над художником, лишь разжигающим революционное пламя. И вот, едва набросав эту сцену, он бросился с нею к своему учителю и другу профессору Абелю и, ворвавшись к нему с криком — «Слушайте, слушайте!» — продекламировал ему сцену. О дальнейшей его работе над «Фиеско» рассказывает приятель поэта музыкант Штрейхер: «Выработав, наконец, в памяти план, он записал содержание действий и сцен в их последовательности, но сжато и сухо, как бы в виде указаний для режиссера. В зависимости от настроения и охоты, он обрабатывал отдельные сцены и монологи, для сообщения и изложения которых ему при этом был тем более необходим друг, в чуткости и теплом участии которого он был уверен, что и при работе над меньшими стихотворениями он очень любил читать их вслух, чтобы удвоить творческое наслаждение, видя отражение своих мыслей и чувств в слушателе». Дальнейшие драмы писались для театра, обычно в теснейшем контакте с его руководителями и деятелями, проверка и указания которых имели еще большее значение для текста драм, чем мнения друзей. Конечно, рабочая обстановка складывалась для Шиллера не так, как для Гете, не только потому, что различны были их натуры, но и потому, что различны были их жизненные условия.

Все три немецких поэта, творчество которых занимает нас здесь, не могли жить литературным заработком, все они нуждались в посторонних доходах и попросту в посторонней помощи. Если содержание, положенное Шиллеру герцогом саксен-веймарским могло считаться связанным с некоторой его работой, то пенсия от датского двора, положительно спасшая его и позволившая ему после ряда тяжелых лет вести надлежащий образ жизни, была чисто меценатской поддержкой. Гейне, человек другого поколения и другого мира, мог бы считаться более профессиональным литератором и мог бы проявлять больше умения в отстаивании своих гонимых интересов, но никогда не мог самостоятельно справиться с бюджетом.

Гете был лучше поставлен в этом отношении. Он происходил из зажиточной семьи, потом был в достаточной степени обеспечен своим служебным и полу-служебным положением и имел, особенно в начале, возможность относиться к вопросу литературного заработка без особенной настойчивости. Все же в этом вопросе он прошел путь, весьма характерный для самоопределения его класса в век промышленно-коммерческого подъема. Долго отвергали и отрицали гонорар его герои. Певец в «Мейстере» восклицал, что звуки его песни — лучшая для него награда за нее. А создатель его образа признавался в эпиграмме, что в качестве поэта не разбирается в заработке, писателей же разделял на таких, которые щедро швыряют свои восторги публике, и таких, которые собирают на них подписчиков. Переходом к иному взгляду на доход от литературы является сообщение приятельнице после первого успеха «Вертера»: «Мое писательство еще не сделало моих супов жирнее, да и впредь не должно делать». При этом Гете уже жалуется на полное отсутствие законодательной охраны авторских прав, на бесстыдные перепечатки, а Вильгельма Мейстера поучает его знакомый барон: «Если талант дает нам славу и благосклонность людскую, то мы в праве посредством труда и прилежания добывать средства для удовлетворения наших потребностей, так как ведь мы не состоим из одного духа». И, наконец, если в эпоху «Вертера», за который он получил первый гонорар, Гете не очень заботился о его размерах, если за «Стеллу» (1775) он получил всего 20 талеров, если в ответ на попытку издателя Гимбурга предложить езду вместо уплаты подарок (из фарфоровых изделий) откликнулся лишь саркастическим стихотворением, сообщенным Шарлотте Штейн, то позже он тем решительнее отстаивал свои права, что, не имея сбережений, хотел как-нибудь обеспечить своих сирот-внуков. За «Германа и Доротею» (1797) он получил уже 1000 талеров золотом, за каждый том «Поэзии и правды» по 2000, за свою переписку с Шиллером потребовал 8 тысяч. Издание «Искусства и древности» и «Морфологии» был настолько убыточно для издателя Котты, что Гете согласился на понижение условленного гонорара. За собрание сочинений он получил в 1825 году по договору с Коттой 70 тысяч талеров. Всего же Гете получил от Котты более полутора тысяч талеров.

6. О Шиллере сам Гете рассказывал: «При переезде его в Иену, ему было великим герцогом определено содержание в тысячу талеров в год, причем в случае болезни и связанной с нею невозможностью работать, сумма эта удваивалась». Однако, Шиллер отказался от такой прибавки и никогда не пользовался ею. «У меня есть способности, — говорил он, — и я должен справляться своими силами». «А между тем, — рассказывает Гете, — семья его росла, и ему приходилось писать по две пьесы в год, а для этого надо было писать и в дни недомогания; он требовал, чтобы его дарование в любой час подчинялось ему и было в его распоряжении». Это давление денежных трудностей есть подробность того разнообразного давления обстоятельств, под которым всю жизнь работал Шиллер. Вспомним о всем известной обстановке, в которой создавалась первая трагедия Шиллера. Открыто заниматься «Разбойниками» было невозможно; приходилось писать тайком и урывками, то спрятавшись на чердаке, то сказавшись больным и лежа в лазарете, где, по крайней мере, горела по ночам свечка. «Иногда, — рассказывает сестра поэта, — герцог неожиданно появлялся в помещении студентов. Тогда «Разбойники» исчезали под столом, а медицинская книга, лежавшая до сих пор под рукописью, создавала уверенность, что Шиллер и бессонные ночи посвящает науке». От этой обстановки волнение медицинского студента, ставшего драматургом, возрастало до такой степени, что он не мог его скрывать, и не раз в клинике, где ему приходилось ухаживать за больными, его пациентам начинало казаться, что приставленный к ним врач сам сходит с ума.

Кто знает внешнюю обстановку, в которой писался «Фиеско», может лишь удивиться, что она мало отразилась на трагедии. Политический беглец, нищий, перебивающийся благодаря подачкам Друзей, только что получивший грубый отказ в поддержке от того самого придворного театрала, который в сущности обещанием такой поддержки соблазнил поэта бежать, Шиллер этих дней уже копил в себе напряжение того обличения, которое нашло выражение в «Коварстве я любви». Он спешил с приспособлением «Фиеско» к сцене, потому что при тогдашних обычаях этим делом мог заняться другой, и уже грозила опасность, что некий Плюмикке, специалист по части переделки чужих пьес, собирается «приспособить» и продавать драму Шиллера. Поэтому, предупредив театры посредством газетного объявления, что подлинный текст драмы можно получить только у автора, Шиллер, удручаемый приступами болезни, вынужден приняться за спешную работу. Однажды вечером у друзей ему вдруг сделалось так скверно, что его пришлось отнести домой на носилках. На завтра приятель, пришедший его проведать со своей дочерью, увидел, что ставни — среди дня — заперты. Войдя в переднюю, они услышали громкую декламацию. В комнате больного были зажжены свечи, на столе стояла бутылка вина, а сам он, полуодетый, вскрикивая и жестикулируя, метался по комнате. На вопрос приятеля, для того ли он учился медицине, чтобы, будучи больным, доводить себя до такого возбуждения, Шиллер ответил, запыхавшись, что только что держал своего мавра за шиворот и что при дневном свете теряет вдохновение.

Письма Шиллера к друзьям полны жалоб на то, что спешка в последнем периоде работы над «Коварством и любовью» очень повредила драме: «Чтобы поспеть, приходится считать минуты... Переделал всю «Луизу Миллер». Это ужасно, когда приходится уничтожать готовое...» Он думал, что справится через неделю. Но проходит десять дней и он горько жалуется: «Моя «Луиза Миллер» уже в 5 часов утра выгоняет меня из постели. Сижу, чиню перья и пережевываю свои мысли. Несомненно и очевидно; принуждение обрезает все крылья у вдохновения. Писать в таком страхе пред театром и так поспешно, и писать как следует — это великое искусство». В конце концов, он справился и даже почувствовал в работе, что «Луиза выигрывает». Будучи непосредственным свидетелем работы над «Коварством и любовью», приятель Шиллера Штрейхер рассказывает, как помогала в работе поэту музыка, поддерживая в нем духовное напряжение и содействуя притоку мыслей. «Уже во время обеда он просительно спрашивал: «А вечером будет фортепиано? И едва спускались сумерки, исполнялось его желание, и в течение долгих часов он расхаживал по комнате, часто освещенный только луною, прерывая свою прогулку невнятными, возбужденными возгласами».

Любопытной чертой творческого процесса Шиллера была всегда его потребность заниматься не одним произведением, а несколькими одновременно. Случалось, конечно, что и Гете, занятый одним произведением, отходил от него, уделял внимание другому, но ни у Гете, ни у других эта манера сцеплять обработку одного создания с замыслом другого не была так сознательна и отчетлива. Исходный замысел и первая набросок в виде общей идеи или фабулы давались легко Шиллеру, но последующее обдумывание, как мы увидим, повелительно выдвигает такую массу труднейших вопросов, задач и сомнений, что порт как бы искал подчас от и т отдыха, который находил — в новом замысле. «Фиеско» и «Дон Карлос» были готовы одновременно, тут же обдумывались дальнейшие планы. Работая над II действием «Марии Стюарт», Шиллер сообщает Гете:

«Эти дни я напал на след новой возможной трагедии, которую еще надо целиком придумать, но которая, как мне кажется, может быть придумана на основе этого материала». И рассказав вкратце историю английского самозванца Варбека, он прибавляет: «В разгаре работы над одной драмой, я, в известные часы, должен иметь возможность размышлять над другой». Это не значило, что обе, а то и три начатые таким образом драмы дозревали до завершения. Иногда Шиллер, задумав драму, быстро заканчивал ее, но иногда, составив себе о ней общее представление, иногда закрепив свой первоначальный замысел в той или иной схематической форме, на долгие годы отходил к другим интересам и занятиям.

Мы не можем установить, сколько стихийной легкости, сколько вольной импровизации было в тех «божественных», «вдохновенных» стадиях работы Шиллера, о которых мы вообще лишены возможности знать что-нибудь. Но его рукописные заметки свидетельствуют о громадном напряжении мысли, в котором складывались и получали отчетливость формы его драмы. Видна не работа воображения — она скрыта: видна работа рассуждающего соображения, этапы которого закрепляются по мере развития. Память Шиллера, очевидно, не сильна; он размышляет с пером в руках и размышляет с ищущей, нащупывающей, нетвердой сосредоточенностью. Этот тип созидания требует особенной охраны от сторонних забот, нужд, впечатлений, — а где и когда пользовался во всей полноте Шиллер этим законным и далеким от всякой роскоши комфортом мыслителя? Он страдал от этого, он ютился у друзей, — и юмористически откликнулся на помехи, вредившие его творческой работе. Кто может взвесить сколько веселой шутки и сколько горечи в забавном, до сих пор не появлявшемся на русском языке «Прощении», где Шиллер описывает, как, гостя у Кернера, он думал воспользоваться отъездом хозяев и уединился для работы над «Дон Карлосом» в отдаленном садовом домике — и как из этого ничего не вышло:

Отяжелевшие мозги,
Ни табаку, ни хлеба.
Будь благосклонно, помоги
Трагедии, о небо!
 Пером в отчаяньи скребя
 О лоскуток суконный,
 Напрасно страсти из себя
 Сосу я, изнуренный.
Чтоб жар излился на листы
С окоченевших пальцев,
Сияньем, Феб, согрей хоть ты
Певцов своих, страдальцев.
 Несется с кухни стук котлов,
 Белье шуршит у двери,
 А тут в Мадрид лететь готов
 Я на крылатом звере.

Поэт взвился на своем пегасе: пред ним проходят Филипп в своем дворце, дон-Карлос, соблазняемый чарами Эболи:

Уж принц во власти у нее,
И весь, волненья полный,
Я слышу... мокрое белье
Швырнули с плеском в волны.

И нет видения и грез
Все пусто перед взглядом.
Пускай бы черт стихи унес,
Когда стирают рядом...

(Пер. В.А.Римского-Корсакова).

7. Шутил подчас и Гейне над условиями своей работы, шутил не так весело как Шиллер. Работа давалась ему без подхлестывания, но это была систематическая, настойчивая, всегда трудная работа. В разные времена она требовала если не особенностей внешней обстановки, то известного комфорта, отвоевать который было трудно. Гейне никогда не был беден, но всегда нуждался; он был достаточно непритязателен в быту, роскоши не требовал, бесхозяйственность его жены не играла существенной роли, не был он и ленивым работником, но заработков ему всегда не хватало. Тяжки были его отношения с издателями, еще более тяжки и унижительны с богатыми родственниками, без помощи которых он не мог обойтись, особенно в последние годы жизни. В это время (1851) его сборник «Романсеро» разошелся в 4 месяца а 20 тысячах экземпляров и «суммы, полученные издателем Камне от этого издания, могли навсегда освободить Гейне от тисков нужды». Но на склоне дней поэт еще меньше был коммерсантом, чем в те далекие годы, когда, едва окончив среднюю школу, столь неудачно пытался посвятить себя коммерции. Медленно умирая, он в течение пяти лет томился в темной квартирке во втором дворе, в пятом этаже, с лестницей, столь узкой, что раз его внесли в эту трущобу, — и вынесли незадолго до смерти. «В продолжении многих лет он, поэт «Книги песен», не видел зеленого деревца, не мог взглянуть на голубое небо, не слышал пения птицы. Вместо этого его удручала парижская жара и терзал шум многоквартирной «казармы». Достаточно вспомнить о страшных строках послесловия к тому же «Романсеро»: «Могила без могильного покоя, смерть без привилегии покойников, не имеющих нужды тратить деньги и писать письма — а то и книги, — прискорбное состояние». Лишь последний год жизни Гейне провел на новой квартире в лучших условиях.

Ему нужен был секретарь. Когда-то он не только не мог диктовать, но имел общие соображения против диктовки. На вопрос романистки Фанни Левальд (в 1859 г.), диктовал ли он свои произведения и раньше, он ответил: «Никогда!». «Я всегда писал сам и полагаю, что по-немецки не годится диктовать — особенно прозу. Наш язык рассчитан на глаз. Он зрителен, и вопрос рифмы решается не только звуком, до и начертанием... Немец должен, по-моему, видеть, иметь пред собой пластический образ. Стихи, сочиняемые в голове, можно еще диктовать, но не прозу. И я бы не мог — слишком много пришлось бы потом исправлять. Теперь, если пишу, то только карандашом, и часто сам не могу разобрать. Писать стихи одно из лучших моих развлечений в бессонные ночи». Обреченный болезнью на диктовку, Гейне вынужден был теперь работать с помощником, иногда с двумя, так как кроме немца ему необходим был француз. Набросанные ночью черновые стихотворения, он перерабатывал днем при помощи секретаря. Не раз последнего приводило в отчаяние упорство больного поэта, который не уступал ни малейшей детали в отделке, так как был проникнут убеждением, что «плохой оборот может решить судьбу стихотворения, плохое распределение стихов — судьбу целого сборника». «Дух порядка принадлежит к главным моим достоинствам», — говорил он. Чудом называл он свое творчество в «матрачной могиле», и чудом могучей жизненности и воли было то, что поэт в многолетних мучениях продолжал не только творить, но «не суживать диапазона своей лирики от нежных любовных мотивов до острой шутки».

Секретарь поэта Гиллебранд рассказывает о физическом состоянии, в котором он работал в конце 40-х годов: «Его слух уже ослабел, глаза закрыты и лишь с трудом он поднимал исхудавшим пальцем усталые веки, когда хотел увидеть что-нибудь. Ноги были парализованы, все тело скорчилось... Он не выносил ни малейшего шума, и так велики были его страдания, что для того, чтобы добиться непродолжительного, всего лишь четырехчасового сна, ему приходилось в трех разных видах принимать морфий. В эти бессонные ночи он создал, быть может, чудеснейшие свои песни». Этого мало, — напряженно работала его мысль, политическая и теоретическая, читались книги, выписываемые из германских библиотек, а вспышки глубокомысленных и острых суждений отливались в блестящие афоризмы и словечки, в свое время предназначенные для цельных статей, но за смертью автора оставшиеся оборванными заметками из записной книжки и ныне составляющий один из ценных отделов сочинений Гейне.

IV. У ИСТОКОВ ЗАМЫСЛА

1. На той стадии возникновения замысла, которую Гете любил называть лунатической, останавливаться не приходится: не потому только, что мы слишком мало знаем о ней, но потому, главным образом, что ее малая осознанность есть по существу отрицание каких-либо технических приемов. Мы все же знаем достаточно о творчестве Гете и Других поэтов для того, чтобы нам было ясно, в каком смысле ограничивалось здесь дело тем, что Гете называл лунатическим прозрением. Однако, различен склад поэтов — и разные стороны привлекают наше внимание в зарождении их замыслов и размышлений над ними. В бурном ли налете своего «ясновидения» признается нам Гете или, наоборот, рассказывает о многолетнем вынашивании своих замыслов, но и в том и в другом является нам примером стихийной — даже в предельном глубокомыслии — непосредственности. И, наоборот, как бы ни работал Шиллер, в бурном волнении или в напряженном обдумывании конструкций и деталей, в истоке каждого его замысла стоит сознательная мысль, — и это лучше всего открывается в первичной истории его драм. Лирика Гете есть, разумеется, лучший образец вольной стремительности в его созидании; наоборот, его «Фауст» — основной пример продолжительного вынашивания. Лирика обычно связывается в нашем представлении не только с высшей художественной взволнованностью, но с высшей законченностью, с технической безукоризненностью. И в этом отношении лирика Гете в чрезвычайной степени воплощает ту двойственную стихию, которая присуща всякому творчеству: она в высшей степени бессознательна в своем зарождении, она проходит чрез контроль высшей сознательности в своем дальнейшем становлении и завершении. Гете сделал очень много для того, чтобы уверить нас в ничем не подготовленном, ничем не обусловленном взрыве лирического вдохновения в его творчестве. Однако он достаточно рассказал о своей работе для того, чтобы она не исчерпывалась для нас первым и всеобъемлющим взрывом поэтического восторга. Такие! взрывы, конечно, бывали, и были именно в лирике. Противопоставляя такую внезапно рожденную чистейшую «песенную» лирику непосредственного чувства другим своим стихотворениям, он рассказывал Эккерману, как писал баллады, оформлял сюжеты и образы, издавна медленно созревающие в его воображении. Это было ответом на настойчивые требования Шиллера:

«Он заставлял меня писать баллады, когда ему требовалось что-нибудь новое для его журнала. Все они уж много лет сидели в моей голове; они занимали мой дух как милые картины, как прелестные сновидения, прилетом и исчезновением которых услаждала меня игра воображения. Я неохотно решился поэтому воплотить в бледные недостаточные слова эти столь долго милые мне сверкающие призраки и таким образом разлучиться с ними. Увидев их на бумаге, я глядел на них с некоторой скорбью; словно я навсегда расстаюсь с любимым другом». Иногда происходило иное: порыв к поэтической работе являлся следствием той непобедимой потребности оформить свое живое чувство в поэтическом выражении, которое, как известно, делает каждое стихотворение Гете «стихотворением на случай» — точно по заказу, по случаю какого-либо события, годовщины, торжества, траура и т.п. Его охватывала Потребность отозваться, о которой он говорил много раз, рассказывая (например, Сюльпицию Буассере), что едва ли есть в его личной жизни событие, на которое он не отозвался бы стихами: отражая в них радость, он повышает ее; изливая досаду, скорбь, он облегчает свою тоску, отделяется от настроения. Здесь часто имела место однократность творческого экстаза, о созданиях которого поэт «предварительно не имел никакого представления, никакого предчувствия: они налетали на меня и требовали немедленного воплощения». Мы уже знаем об этих ночных приливах вдохновения, о листках, исписанных по диагонали. «Они растеряны один за другим, — говорил Гете молодому Буассере, — и мне жаль, что я не могу показать вам образцы этого поэтического самозабвения». Таким образом он не всегда даже ценил эти создания вдохновения, не подвергал их дальнейшей обработке. Он, однако, несомненно, ощущал возникновение таких стихотворений, в большинстве случаев очень небольших, как нечто вне его воли и знания стоящее, как нечто непреодолимое и чудесное. «Песни владели мной», «что-то пело во мне», — таких признаний мы имеем не мало. Подобно сновидениям являлись ему эти маленькие создания, иногда в совершенно законченном виде, иногда в виде общего контура, в виде неясного замысла, не всегда даже требующего от поэта полной законченности.

Молодость полна неизжитых сил, и бурная стремительность в подъеме вдохновения есть как бы ее исключительное достояние. Но жизненность Гете сохранила в нем эту способность лирической непосредственности вплоть до преклонного возраста. Семидесятичетырехлетнего старика, пламенно влюбившегося в девятнадцатилетнюю девушку и серьезно думающего о женитьбе на ней, мы легко назвали бы похотливым старикашкой — если бы это не был Гете, который и здесь проявил свою силу. Он загорелся страстью, но, получив отказ и поняв его внутреннюю законность, он еще раз преодолел свою натуру и сломил свою безнадежную любовь. Если он от нее «отделался стихами», то никак не следует считать этот способ ни единственным, ни слишком легким. Не даром эпиграфом к этим стихам Гете избрал знаменитое самоутешение своего Тассо:

В страдании немеет человек,

Мне ж дал господь оказать, как я страдаю.

А. Г. ГОРНФЕЛЬД

КАК РАБОТАЛИ ГЕТЕ, ШИЛЛЕР и ГЕЙНЕ

М.: кооперативное издательство «Мир». 1933

Vive Liberta и Век Просвещения, 2010

«Пред вами продукт чрезвычайно страстного состояния, — говорил он, показывая от всех утаиваемое стихотворение Эккерману: — будучи им охвачен, я бы ни за что на свете не согласился расстаться с ним, а теперь я ни за что не хотел бы вернуться к нему. Я написал это стихотворение непосредственно вслед за отъездом из Мариенбада, еще охваченный живым чувством пережитого. Утром на первой же остановке я написал первую строфу и сочинил дальше сидя в экипаже, записывая на станциях созданное в голове, и так оно было к вечеру все на бумаге. Поэтому оно отличается известной непосредственностью и как бы высечено из одного куска». И, подчеркивая этот характер стихийности, Гете сказал еще: — «Я положу в основу ощущение действительности, вот как ставят на одну карту большую сумму, и старался без эксцессов поднять эту ставку возможно выше. «Мариенбадская элегия» слишком объемиста, чтобы наняться созданием однократного прилива вдохновения, но последовательность структуры, ее цельность и законченность подкрепляют сообщение Гете. Однако, его признанием не заканчивается история «Элегии». Она, ведь, представляет собою среднюю часть цикла — «Трилогии страсти» и последнее ее слово есть крик безконечного отчаяния. «Любимец богов» разбит в испытании ими ниспосланном:

Щедротой уст ее они меня дарили,
Но, все отняв, на гибель осудили.

А Гете знал, что не погиб, и не мог остановиться на «гибели». И когда случай возродил в нем память недавнего прошлого, — он убедился, что овладел собой и примирился. К нему приехала пианистка Шимановская, бывшая свидетелем его увлечения в то Мариенбадское лето — «и ее прелестная музыка вновь возродила во мне отклики тех блаженно-юношеских дней. Строфы, посвященные этой Приятельнице, выдержаны поэтому в тоне и размере «Элегии», примыкая к ней как примирительное заключение. А потом Вейганд просил меня предпослать что-нибудь новому изданию «Вертера» и это послужило весьма желательным поводом для создания стихотворения «К Вертеру». Но так как остатки той страсти еще гнездились в моем сердце, то стихотворение как бы само собой отлилось в форму введения к «Элегии». «Таким-то образом и вышло, что все три объединенные теперь стихотворения проникнуты одним любовно-мучительным чувством, и эта «Трилогия страсти» создавалась сам не знаю как».

2. Так проводит нас рассказ Гете через последовательные стадии его созидания, и мы переходим с ним от бурного излияния любовной тоски, нашедшей преодоление лишь в творческом выражении, к дальнейшей сознательной работе над циклом, куда вдвинутая, ныне умеренной кажется бывшая грусть «Элегии». Как мы видим, приливы и восторги вдохновения знал ее автор и в старости, видим также, что, созданное в бурном и однократном приливе творческой силы, подлежит позднейшей оценке и обработке. И никакая высокая оценка такого бурного прилива не мешала Гете со всей отчетливостью выдвигать значение вынашивания, медленного созревания, то есть обдумывания поэтического произведения. «Есть выдающиеся люди, — говорил он Эккерману, — неспособные сделать что-либо без подготовки, неспособные к импровизации; их природа требует спокойного проникновения вглубь занимающего их предмета. Такие таланты часто раздражают наше нетерпение, ибо редко получают от них то, что в данный момент хочется; но это путь к созданию высшего». Противопоставляя истинному дарованию то, что он называл манерой и в чем для него соединялось все дурное в искусстве от кривляющегося дилетантства до ремесленной пошлости, он высказывал по поводу живописи мысли, вполне применимые к поэзии.

«Манера, — говорил он, — все делает наспех и не знает наслаждения процессом работы. Наоборот, подлинное, действительно крупное дарование находит высшее счастье в исполнении». Естественно, что импровизаторское искусство — популярное в ту пору в Европе — внушало мало почтения Гете, сразу заметившему, что обычная профессиональная импровизация орудует шаблонами, ничего общего не имеющими с неподдельными переживаниями и наблюдением действительности. Самому Гете не раз случалось импровизировать, но такое молниеносное созидание можно и у него считать исключением; важнее, однако, что оно всегда должно было явиться в результате более или менее длительного внутреннего процесса, акты которого от нас скрыты. В молодости Гете спешил скорее воплотить зародившуюся в нем художественную мысль; позднее он по десятилетиям возвращается к одной теме. Иногда значительные произведения или части их также стремительно получают оформление после долговременного вынашивания: «После трехлетнего колебания, *serena die, quieta mente* (в ясный день, с спокойной мыслью) я написал в течение одного дня IV действие моей «Ифигении», — рассказывает Гете. Пятиактный «Клавиво» написан в неделю, «Гец» — в шесть недель. «Эгмонт» создавался в течение ряда лет, «Фауст» в продолжение всей жизни. Эти данные настолько разнообразны, что не подлежат статистическому сопоставлению. Ясно, что Гете работал неровно, что не только приливы и отливы рабочего настроения, но и всевозможные обстоятельства, внутренние и внешние, осложняли равномерность его творческого прилежания, затемняя для нас картину последовательности его созидания.

Резко различая вынашивание тем и образов от их вымучивания, Гете не раз высказывается против пересушивания замыслов в обработке. Он всегда радуется, покоя в себе большие концепции, без всякой настойчивости ищет — или ждет — их воплощения. «Очень странно, — пишет Гете Шиллеру в 1799 г., — переживаю я до сих пор впечатления моего путешествия: я никак не могу воспользоваться собранным материалом и не нахожу настроения для какой-нибудь его обработки. Вспоминаю из прежнего времени о таких же случаях, и мне по разным поводам и обстоятельствам известно, что впечатления должны долго действовать во мне в тиши, прежде чем поддадутся поэтическому употреблению. Поэтому я сделал остановку и жду, что принесет мне пребывание в Иене». Он любил сравнивать первичный замысел с привитой болезнью: «от нее не избавишься, пока не преодолеешь». Так говорит он в научной книге о научной мысли. И в «Итальянском путешествии»: «Зародившиеся во мне мысли об органической природе, о ее образовании и преобразовании не давали мне покоя». Таким образом, раз возникшая мысль продолжает жить своей жизнью: она развивается. Гете старается осознать эту темную жизнь, старается понять, в какой степени он может овладеть и руководить ею. «Я должен всмотреться поближе в круг, вращающийся во мне, в смену хороших и дурных дней, настроений, суждений к той или иной работе», — записывает он в дневнике 1780 г.: — Изображение, обработка, упорядочение — все меняется в равномерном чередовании: веселость, мрачность, сила, гибкость, слабость, вялость. Так как я живу очень гигиенически, то движение не нарушается, и я еще дознаюсь, в каком порядке и очереди я двигаюсь вокруг самого себя». В старости он говорил о пяти-, семидневных сменах такого рода (канцлеру Мюллеру, 1827). Он сравнивал это периодическое вспыхивание творческой работоспособности с периодическим возвращением планет. При этом, подобно тому как планеты, уходя из нашего кругозора, продолжают не только свое существование, но попрежнему играют роль во всемирном тяготении, так творческие замыслы продолжают жизнь, временно покоясь в тиши. В этом научная мысль не отличается от поэтической, и обе Гете характеризует одновременно. «Известные великие мотивы, легенды, предания слепой старины, — рассказывает он, — так глубоко запечатлелись в моей мысли, что в течение сорока-пятидесяти лет сохранялись в ней в живой и действенной форме; мне представлялось лучшим моим достоянием — видеть как эти прекрасные образы часто обновлялись в воображении, как они все время, хотя и преобразуясь, но не изменяя, созревали для более чистой формы и более ясного изложения».

Гете говорит здесь о небольших произведениях, которые в результате такого долгого созревания иногда сразу отливаются в законченное целое. В крупных созданиях запись замысла бывает иногда у него только вспышкой, озаряющей пройденный во тьме путь, чтобы скрылось в сумраке тихое размышление над замыслом. В той же «Истории учения о цветах» Гете называет свое отношение к поэзии «чисто практическим»; «ибо я до тех пор берег и вынашивал в душевной сокровенности предмет, меня захватывавший, образец, меня возбуждающий, пока из этого не создавалось нечто такое, что я мог рассматривать как мою собственность и что я, втайне продумав годами, вдруг, наконец, как бы импровизируя и в известном смысле инстинктивно закреплял на бумаге. Этим, возможно, объясняется легкость и действенность моих произведений». Записанное, не подвергаясь дальнейшей обработке, становится не то, что чуждо поэту (как становилось ему чуждым его готовое создание), но он имеет потребность отойти от него на известное расстояние, как бы отдохнуть от бурного процесса кристаллизации мысли и только потом вернуться к пересмотру и отделке. А затем следует окончательное забвение: *Das Tun interessiert, das Getane — nicht* (делание занимает, сделанное — нет).

Но тихое, медленное вынашивание не есть, с одной стороны, ни творческая апатия и нерешительность, ни, с другой — бесконечное копание в полуготовом произведении. Активность творчества должна найти какое-то выражение и в его темпе, в его стремительности. «Нет ничего вреднее, — заметил как-то Гете канцлеру Мюллеру, — чем бесконечная отделка и улучшение, не приходящее к завершению: это сковывает всякое творчество». И не только совет молодым, но и признание в печальном опыте поэта мы находим в афоризме под характерным заглавием: «Свежее яйцо — хорошее яйцо»:

Одно дело селедка, другое — вдохновение:

Его не прокоптишь для сохранения.

Весь личный смысл этого наставления знает лишь тот, кому известно, что история крупнейших созданий Гете «Фауста» и «Вильгельма Мейстера» есть история не только великих побед, но и великих поражений.

3. Нет смысла и нет возможности относить зачатки «Фауста» к какой-нибудь хронологической дате. В мечтательных исканиях детства зародилась первая мысль о великом искателе смысла жизни; поэтическое оформление этой темы можно проследить от студенческих лет поэта. Гете долго размышлял над основным созданием своей жизни, ничего не занося на бумагу. Здесь он особенно воздерживался от всяких записей, как бы боясь, что какая бы то ни было определенность формулы свяжет его напряженную мысль в ее движении, прервет ее развитие. Он старался продумать до конца все, прежде чем приступить к изложению. Мы не остановимся на спорных предположениях о том, в какой последовательности возникали в мысли Гете основные части поэмы, предшествовал ли первый основной монолог и беседа с духом трагической истории Гретхен и т.д. Автор рассказывал друзьям о своем замысле, но ничего не писал. Зато когда в 1775 году «Фауст» в существеннейших для автора элементах был готов, Гете мог хвалиться тем, что написал свою поэму прямо на чисто. В таком виде пролежал нетронутый «Фауст» в продолжение десяти лет. В это время герой народной книжки, путем своего колдовства проникший в придворные сферы, сделался прообразом нового реального Фауста, так как Гете прошел его путь, не только попав ко двору, но и сделавшись сановником.

Друзья знали и ценили драму, прозвище «колдуна» (как называется Фауст народной книжки) укоренилось за автором. Но «первичный Фауст» оставался незаконченным, и герцог Карл-Август, воспитанник и друг поэта, мог посмеиваться, что его драма «кусочек куска, который останется куском». Между тем Гете не забыл о своем создании, он медленно вынашивал его. С виду отойдя от «Фауста», он за заботами о горной промышленности и государственном коннозаводстве, помнил о том, что, по его собственному мнению, должно было стать делом его жизни. И когда в нем окончательно созрело сознание, что административная работа все-таки губит его высшее дарование, что его назначение, говоря нынешним языком, не производство, а пропаганда, когда он бежал от Веймара в Италию, он вернулся здесь к «Фаусту». В Риме в 1787 году он написал две сцены и, что еще важнее, набросал план второй части. Наконец, в 1790 году «Фрагмент» трагедии вышел в свет. Здесь не только были прибавлены новые сцены, отсутствовавшие в «первичном Фаусте», неоднократно читанном перед избранными слушателями, но и выпущен ряд эпизодов, отчего, например, брат Маргариты Валентин и не появляется перед зрителями. После напечатания драмы пятилетний промежуток вновь отделяет от нее автора, занятого то «Вильгельмом Мейстером», то «Германом и Доротеей». Его отвлекают работы более легкие. Это своего рода боязнь: он подавлен размахом своего замысла, подавлен массой подлежащего выражению материала. От этой творческой робости его спас Шиллер. В 1795 г. он пишет Гете, что в «Фрагменте» царит сила и полнота, безошибочно свидетельствующая о гениальности. Он называет «Фрагмент» торсом Геркулеса и выражает настойчивое желание познакомиться с ненапечатанными сценами. Гете отвечал, что не решается развязать связку рукописей, где лежат эти части поэмы; но если что-нибудь может заставить его продолжать работу, то это, конечно, участие Шиллера. При этом он сообщил подробный план. «Так как в моем нынешнем беспокойном состоянии мне необходимо занять себя работой, — сообщает Гете, — я решил приступить к моему Фаусту и, если не кончить его, то хотя значительно продвинуть, а для этого разрушить последовательность в уже напечатанном, перераспределить, объединив в больших массах с уже готовым или придуманным и таким образом подготовить выполнение плана, в сущности лишь намечающего идею. Теперь я вновь продумал эту идею и в значительной степени привел в ясность мои мысли». В письме к жене Шиллера он сравнивал при этом свои нынешние приемы с одним эпизодом литейной работы Бенвенуто Челлини, автобиографию которого переводил: «Если что мешало мне в течение столь долгих лет вновь приступить к работе, то это была трудность вновь расплавить старый литейный материал. Теперь, по примеру Челлини, я подбавил груды цинковых тарелок и охапку сухих, твердых дров и надеюсь поддерживать работу в расплавленном состоянии».

Медленно продвигается работа вперед. После перераспределения и опыта сплавки печатных эпизодов с новыми, лишь весной 1798 года Гете вновь принимается за трудную — в день по дюжине стихов — обработку «Фауста». Потом он сообщает Шиллеру об успешной работе. «Старая, уцелевшая еще, в высшей степени спутанная рукопись переписана, и части распределены по номерам подробного плана. Теперь я могу в любой момент воспользоваться настроением для обработки отдельных частей и рано или поздно объединить все». Но здесь вновь врывается двухлетний промежуток, следуют новые понукания Шиллера и Котты, несколько новых отрывков — и вновь бездействие до весны 1806 года, когда оказалось необходимым подготовить драму для собрания сочинений. Здесь впервые появились два Пролога и Вальпургиева ночь. Первая часть «Фауста» кончена — и четверть века ложится между нею и второй частью трагедии.

О том, как рано возник ее замысел, мы знаем от Гете; знаем, что он предполагал в своей автобиографии изложить под 1775 годом очерк цельного «Фауста» вместе со второй частью. Однако, конкретно об этой второй части упоминается лишь в 1800 году. Но если в это время и возникли некоторые мотивы «Елены», как назывался тогда определяющий эпизод этой части, и проект финала, и план заключительной идиллии «Филемон и Бавкида», то все же куда-то вглубь ушла мысль о продолжении и завершении трагедии. Едва ли можно назвать вынашиванием замысла отрывочные мысли о нем, выливавшиеся в отрывочные записи, которые собирались и нагромождались с надеждой сплавить их когда-либо в органическое целое.

«С какой поспешностью я втихомолку подвигаюсь вперед, вы можете видеть по трехтысячелетней Елене, за которой я тоже волочусь уже шестьдесят лет, чтобы хоть чего-нибудь добиться от нее, — писал Гете в 1827 году Эзенбеку: — Накоплены материалы, требующие от меня самого известного почтения, потому что относятся ко времени, которое не повторится, много лет лежат предо мной и, в сущности, требуют лишь известного вдохновения для окончательной редакции». Я».

Но символом этой работы над второй частью может служить то, что если возвращение к первой части связано с вдохновляющим именем Шиллера, то работа над второй связывается — по настойчивому указанию самого Гете, — с сотрудничеством механически склеивающего Эккермана. От него мы знаем об искусственном приеме, посредством которого Гете старался оживить в себе замершее представление о композиции в целом. Гете сообщил, что ежедневно работает над «Фаустом», который захватил его и не отпускает. «Я приказал сегодня сбросировать всю рукопись второй части, чтоб она лежала пред моими глазами как осязаемая масса. Место недостающего IV действия я заполнил белой бумагой: понятно ведь, что готовое соблазняет и понукает закончить то, что еще не доделано. Такие внешние осязаемые вещи более значительны, чем принято думать, и творчеству следует помогать всякого рода приемами». В это время это четвертое действие было как-будто уже готово в мысли автора, но, очевидно, он слишком долго вынашивал его. «Я давно обдумал этот акт, — сказал он, — но так как все остальное приподнято в исполнении, то теперь я могу использовать лишь самые общие черты прежнего замысла и мне приходится подтягивать этот Эпизод посредством новых подробностей, чтобы сравнять его с прочими». За этими разрозненными и безнадежными стараниями придать общее лицо многолетним и несогласованным предположениям упускалось из виду необходимое — и оттого трагедия Гете ставит столько вопросов и требует столько комментариев не только как Задача, достойная мыслящего ума, но и как загадка, требующая напрасного напряжения. И если поэма о Фаусте в ее законченном образе исполнена величия, то это не только благодаря, но и вопреки тому медлительному, можно сказать мучительному, пути, который совершен первичным ее замыслом до завершения.

К ряду недостатков в строении также «Вильгельма Мейстера» привела эта растянутость работы, уводившая от свежести первоначальной концепции к механическому склеиванию разрозненных эпизодов. На фоне этой как бы неизбежной усталости, сопутствующей созданию больших произведений Гете, особенным противоречием выделяется та отмеченная уже нами легкость, с которой, часто в чрезвычайной конкретности, возникали в его воображении исходные замыслы, драматические и эпические, и даже целые планы, не только в молодости, когда зарождались «Прометей», «Цезарь», «Вечный жид», но и впоследствии, когда к целым драматическим концепциям приводили не стремления юноши осознать мир и себя, а случайная беседа старика. Эккерман рассказал, например, как Гете, разбирая абсурдное либретто «Моисея» Россини, тут же в обществе изложил, как бы он построил своего «Моисея».

«Я прежде всего показал бы вам, как страдали дети Израиля на тяжелой барщине от насилия египетских надсмотрщиков, чтобы тем яснее была в дальнейшем заслуга Моисея, освободившего народ от столь позорного гнета». «И шаг за шагом продолжал Гете весело строить всю оперу по актам и сценам, жизненно и исторически, к великому изумлению общества, восхищавшегося неудержимым потоком его мыслей и богатству его выдумки».

В другой раз, в беседе с поляком А.Э.Козьмяном, выразив удивление, что никто из польских писателей не сочинил поэмы или исторической драмы из жизни Казимира, прозванного Монахом, он тут же изложил целую драму на тему о польском королевиче, скрывающемся в тайниках французского монастыря, пока за ним не приехали посланцы.

Эти почти шуточные импровизации в светском разговоре лишь оттеняют все различие между легким эскизом, набрасываемым без расчета на его воплощение, и еле мерцающим проблеском трудного высокого замысла, владеющего мыслью и, однако, все еще неясного. Важно в том и в другом случае, что сюжет предстает не как искомая оболочка отвлечения, а как непосредственное видение, способное, конечно, быть и воплощением какой-либо идеи, то ли предполагаемой в нем автором, то ли вводимой в него читателем. Здесь сюжет, так сказать, ищет поэта. У Шиллера скорее наоборот: поэт ищет сюжета. Если согласиться с Гете, что каждое его произведение есть «стихотворение на случай», то должно признать, что таким «случаем» бывали для него не только встречи, впечатления и события жизни личной и исторической, но и общие идеи. От «Фауста» до философских двустуших достаточно у Гете созданий, воплощающих и выражающих некое отвлеченное обобщение. Но не в мире абстракций, а в мире живых — хотя бы из книги пришедших — образов рождаются его замыслы. Он ищет воплощения не для идеи, а для живого представления, — как бы ни был глубок впоследствии мир идей, порожденных этим воплощением. Об этом лучше всего свидетельствуют его собственные рассказы и его ранних, отчасти не осуществленных, замыслах. Достаточно раскрыть зарождение первого романа Гете, чтобы знать, как мало было абстрактного умствования в «Вертере», где личное и наблюденное спланилось в живой образ самоубийцы, сотворенный для того, чтобы удержать от самоубийства автора. Самый тон рассказа о зарождении Замысла «Геца» иллюстрирует ту конкретность впечатлений, в которой задумана драма. К работе над нею приводит автора... катание на коньках. Сперва увлечение спортом отвлекло молодого человека от более серьезных занятий. Но затем «именно это движение, часто в одиночестве, это легкое парение в неопределенном пространстве возродило многие мои внутренние потребности, долго скованные сном, и таким часам я обязан быстрейшим дозреванием старых замыслов. Давно уже моя любознательность и воображение были заняты темными веками немецкой истории. Мысль изобразить в драме Геца фон Берлихинген на фоне его эпохи привлекла меня». И дальше: «Жизнь благородного Геца, описанная им самим, втянула меня в мир исторического изложения и воображение мое разыгралось до того, что принятая мною драматическая форма переступила все театральные границы, стремясь все больше приблизиться к живым событиям».

4. О результатах своего художественного творчества мог, конечно, то же сказать и Шиллер, но едва ли о первичном замысле. В рассуждении о двух типах поэтов, «наивном» и «сентиментальном», он пошел далеко в установлении различия между творчеством Гете и своим. Мы не станем огрублять это различие. Мысль Шиллера также несет живые образы. Но Гете не даром с удовольствием вспоминал, что ему приписывают по преимуществу «предметное» созерцание. Его отвлеченности выше именно потому, что истоки их глубже. Мысль рассудочнее и в своем зарождении ближе к поверхности у Шиллера. Он неизмеримо чаще исходит из отвлеченного и доступного прозаической формуле соображения и хотя всегда, оставаясь художником, создает не отвлеченные схемы, а фигуры живых людей, однако и в первичном замысле и в дальнейшей обработке больше, чем Гете нуждается в полной отчетливости для себя. «Я часто стыжусь, — говорит он, — способа создания моих произведений, даже удачнейших. Принято думать, что поэт, создавая что-нибудь, должен быть переполнен своим предметом». А у него не так: у него то, что он называет предметом, есть лишь оболочка для идеи, которою он «переполнен».

Но он в самом деле переполнен ею: рассудочный, он страстен. Это противоречие в его творчестве хорошо определил еще Гейне: «У Шиллера мысли неистовствуют в оргии: трезвые понятия в виноградных венках потрясают тирсами, пляшут как вакханки... это пьяные рефлексии». Здесь бывает бурная в своей напряженности работа, но крайне редко то тихое бездействие вынашивания образов и тем, которое так мило было Гете. Шиллер беспокойнее и активнее, и лишь исключением бывают у него продолжительные промежутки между замыслом и осуществлением. Примером таких исключений можно считать «Песнь о колоколе» или Валленштейновскую трилогию. Первое предположение о «песне литейного мастера», вероятно, относится к тому периоду, когда Шиллером замыслились и создавались другие культурно-исторические картины в лирике («Боги Греции», «Художники»); более определенная мысль о нем одновременна с также крупнейшим лирическим обзором культурного развития человечества — «Прогулкой». Идея написать песню колокольного литейщика — с тем, чтобы «вплести в нее широкие размышления о жизни государственной и семейной», — вот что давно занимало поэта. Еще в 1788 году он, в поисках реальных деталей, часто ходил в литейную смотреть, как отливают колокола. Первое определенное сообщение о замысле Шиллер дает в письме Гете в 1797 г.: «Я приступил к моей песне литейщика». Проходит два месяца, и Шиллер надолго откладывает «Колокол». «Признаюсь, что раз так уж вышло, я совсем не огорчен: поношу еще год этот предмет и погрею его». На это Гете отвечал столь характерным для него соображением о методах творчества: «Конечно, колокол будет звучать тем лучше, чем дольше оставался расплавленным металл, очищаясь тем от всяких шлаков». Поглощенный в следующем году «Валленштейном», Шиллер вернулся к «Колоколу» лишь осенью 1799 года. Подходящие настроения оживились в нем в том самом Рудольштадте, где девять лет тому назад он ходил на завод смотреть отливку колоколов.

Также затянулся переход от первоначального замысла «Валленштейна». Практика разошлась здесь с теорией Шиллера, шутливо утверждавшего, что «трагедия должна быть плодом одного лета». Собственно писал Шиллер стремительно, быстро отливались в словесную форму сцены и диалоги, осуществлявшие его план; но самый план выработывался последовательно, и от первого проблеска основной мысли до завершения иногда проходило очень много времени.

А. Г. ГОРНФЕЛЬД

КАК РАБОТАЛИ ГЕТЕ, ШИЛЛЕР и ГЕЙНЕ

М.: кооперативное издательство «Мир». 1933

Vive Liberta и Век Просвещения, 2010

Над личностью Валленштейна Шиллер задумался еще в 1786 г., но лишь в 1791 г. пишет он Кернеру, что нашел здесь тему для драмы. В течение ближайших лет, отвлеченный другими замыслами, он все же не расставался с мыслью о Валленштейне, во время лечения в Карлсбаде ездил в Эгер и Прагу — последние местопребывания Валленштейна; но летом 1794 г. он писал Гете: «Все еще хожу вокруг да около и жду могучей руки, которая целиком ввергнет меня во внутрь». Но Гете подбодрил его знаменитым ответом, который неизменно цитируют их биографы и исследователи «Ксенией» — совместного полемического выступления поэтов: — «Приятнейшее, о чем вы могли сообщить мне, это ваше упорство в занятии «Валленштейном», ибо после бесшабашной проделки с «Ксениями», нам следует посвятить себя исключительно большим и достойным художественным созданиям и, на посрамление всем противникам, отлить нашу протеевскую (способную к превращениям) природу в образы благородства и красоты». Это увещание устранило медлительность Шиллера, но не устранило трудностей.

5. Нам придется еще вернуться к «Валленштейну», который упомянут здесь лишь как исключительный пример замысла Шиллера, так нескоро получившего осуществление. Замысел же этот зародился в той же идеологической воодушевленности поэта, которую подсказаны были и прочие его пьесы. «Мы напишем произведение, которое будет сожжено рукою палача, — сказал Шиллер о неконченных «Разбойниках», о драме направленной *In tyrannos*. В усиленной форме мы повторим это об обличениях «Коварства и любви» — и если постепенно Шиллер, правая, отошел от остроты этого лозунга, то в мире идей продолжали зарождаться его образы. Идея Шиллера — идея не чисто философская, а моральная и политическая; она осложнена, как это особенно отчетливо показывает пример «Мессинской Невесты», идеен эстетической, формальными исканиями поэта, и учительная направленность драмы неотделима в его замысле от ее структуры. Так или иначе: при всей абсолютной значительности жизненных впечатлений для поэта, при всей образности его мышления, первичное значение в драматическом замысле Шиллера имеет его рациональная мысль, которая определяется всей его действительностью, само же непосредственное созерцание действительности есть для его замысла момент вторичный. С увлечением отмечая как многообразны были сюжетные материалы Шиллера, и как «все у него претворяется в драматические мотивы и конфликты», исследователи его драм Беллерман и Кеттнер утверждают, что «почти всегда его с начала вдохновляет конкретный материал (лишь в «Невесте в трауре» творческим началом является идея)». В этом читателя, знакомого лишь с законченными произведениями Шиллера, должны решительно убедить его фрагменты, «разрушающие не один предрассудок относительно его поэтической индивидуальности». Названный здесь в виде исключения пример еле намеченного продолжения «Разбойников» под названием «Невеста в трауре» показывает, в каких пределах можно согласиться с Беллерманом: он называет здесь идеей лишь предвзятую и узкую моральную тенденцию, на которой строится драма. Предполагалось — через двадцать лет после финала «Разбойников» — воскрешение Карла Моора и гибель его под ударами рока, за былые преступления карающего по древне-греческому образцу не только злодея, но и его потомство. Уцелевший Карл Моор, счастливый отец взрослых детей становится средоточием новых кровавых ужасов. Сын его любит свою сестру и накануне ее свадьбы убивает ее или ее жениха. Его отец любит его невесту и убивает сына или убит им и т.д. Духи и привидения также играют роль в этой трагедии, где «представлена будет, — как обещал в письме Шиллер Дальбергу, — полная апология автора первой части, и вся безнравственность растворится в возвышеннейшей морали».

Самое предположение оправдать мораль первой драмы посредством ее продолжения отражает, не решимся сказать, рассудочность, но идейность ее замысла. А у Шиллера не исключение такое намерение обработать образы одной драмы в другой ей параллельной. Так «Полиция» замышлялась одновременно в виде трагедии и в виде комедии, драм о самозванце предполагалась не одна, а две, так как Шиллер намерен был по окончании «Димитрия» все-таки вернуться к отвергнутому «Варбеку». Образ честного человека, ставшего разбойником, чтобы быть социальным мстителем дан не только в Карле Мооре, но и в «Преступнике из-за потерянной чести». И из сообщения Беттихера мы знаем о двух планах «Орлеанской девы», причем предполагалось во второй изобразить Карла VII не слабым и привлекательным, как в первый раз, а презренным пошляком, Жанна же должна была на этот раз умереть, согласно истории, на костре. Мы видим: с сложившимися намерениями, с «идеями» подходит Шиллер к материалу и ищет в нем драматических возможностей, так или иначе совпадающих с его предначертанной идеей. Но это не мешает ему, конечно, оценить конкретное в материале и использовать его до конца: иначе он не был бы большим поэтом.

Нет нужды определять здесь те основные идеи, которые связывал Шиллер с концепцией своих драм, дозревших до окончательного воплощения. Изредка в письмах, в беседах он намечал их сам, но значение этих разрозненных признаний меркнет пред лицом тех формулировок, которые Шиллер давал своим исходным идеям не для других, а для себя в самом зачатке своей работы. Он это делал всегда, но данные об этом сохранились по преимуществу в материалах к его неоконченным произведениям, с особенной остротой раскрывающих пред нами пути и приемы Шиллера. С захватывающей ясностью отразился в этой массе сырья, набросков, планов облик поэта за работой. Мы точно следим за ним в его кабинете, отмечая каждую стадию его замыслов, его размышлений над драматическими образами. Очень выгодной в этом отношении для исследователя особенностью работы Шиллера является то, что он, очевидно, не только не мог обойтись без закрепления на бумаге, ее последовательных стадий, но, так сказать, письменно обсуждал свои сомнения, письменно решал вопросы, письменно справлялся с возникавшими во множестве затруднениями. Как бы в предчувствии близкого конца, он работал особенно усердно и успешно, спеша закрепить на бумаге свои замыслы в той или иной части их становления. Поэтому то замыслы эти даже с внешней стороны останавливают внимание как количеством, так и разнообразием. «Шиллер мог бы прожить еще сто лет, не ощущая недостатка ни в новых сюжетах, ни в новых подходах, — заметил Эрих Шмидт: — его наброски подобны боевым диспозициям великого полководца». Мы имеем здесь более полутора десятка полуобработанных сюжетов от эскиза на немногих страницах намеченной «Агриппины» до «Димитрия», законченные полтора действия которого позволяют нам с полной уверенностью говорить, что еще немногие месяцы жизни позволили бы Шиллеру дописать эту драму, — вероятно, одно из высших его созданий. Нельзя не удивляться разнообразию этих недовершенных замыслов как сюжетному, так и стилистическому. Даже помнящему о той этнографической и хронологической пестроте, которую отмечена галерея исторических героев Шиллера, не может не броситься в глаза, можно сказать, неожиданность новых сюжетов его предполагаемых драм. Мы находим здесь размах от классического мира Эллады и Рима, мальтийских рыцарей XVI века, и самозванцев английского и русского, до французской полиции, современной автору, и экзотики заокеанского быта европейских переселенцев. И приемы и подходы предполагались разнообразными — от стиля классической трагедии с хорами и ослепительной романтики авантюрного сюжета до реализма бытового и исторического.

И чрез все это разнообразие замыслов и манер проходит один творческий метод, одно соотношение между исходной идеей и конкретностью несущих ее образов. Откуда бы впоследствии ни вставал пред Шиллером живой материал — из личных впечатлений или прочитанной новеллы, из современности или из истории. — он не вдохновлял поэта отдельным человеческим образом. Как ни жизненна вереница созданных Шиллером человеческих фигур, до сих пор отчетливо стоящих и развивающихся в нашем воображении, не эпик создавал их, а драматург, и создавал только в связи с драматической конструкцией. И эта конструкция есть для него воплощение его идей. Задумывая драму, Шиллер прежде всего сосредоточивается на том, что он называет ее содержанием и что для нас, с одной стороны, совпадает с некоторой исходной мыслью, главным образом, морально-политической, с другой, — оно рисуется поэту как известное сюжетно-тематическое целое, как конструкция. Гец и Вертер, Тассо и Клавиво и даже Фауст зарождаются не как носители идеи и не как носители драматической конструкции, а как человеческие индивидуальности — и это сразу отражается на построении их образов и их драм. Драматические замыслы Шиллера конкретно начинаются с нахождения в представившемся сюжете облачения для общей мысли.

Неоконченный «Димитрий» начат под влиянием внешнего толчка — придворного заказа. Поводом явился приезд в Веймар русской великой княжны, дочери Павла I, ставшей женою наследника великогерцогского престола. Шиллеру пришлось уже, по просьбе Гете, откликнуться на это событие маленьким оперно-риторическим представлением «Приветствие искусств». Желательно было и нечто более веское, и воображение его естественно обратилось к русской истории, где так нетрудно было найти сюжет, отвечающий его исканию. Борьба за господство, борьба за власть или с властью, борьба за престол была исконным материалом его пьес. Здесь, в этих высших напряжениях политической и социальной жизни должны были развиваться трагические столкновения и получать полное выражение трагические характеры и образы. В разнообразных преображениях от злодейской корысти Франца Моора до самоотверженности тираноубийцы Вильгельма Телля, от узурпации Фиеско и махинаций Валленштейна до участи женственно слабых, но благородных воительниц за законное право, Марии Стюарт и Жанны д'Арк; — езде в атмосфере борьбы за власть или борьбы с властью, — зарождается драматический замысел Шиллера. Естественно, что здесь не могло обойтись без мотива политического самозванца. Шиллер давно искал и давно нашел уже себе подходящего героя в английском претенденте XV века Барбеке. Большая подготовительная работа была проделана, построен ряд сценариев, написано несколько сцен. Но несмотря на эту видимость продуманности, драма не созрела до воплощения: что-то мешало полноте замысла Шиллера. Чтобы справиться с своими сомнениями, надо было ясно представить их себе, а для этого — обычный прием Шиллера — надо было сформулировать их на бумаге. И среди материалов к Варбеку мы находим такую параллельную сводку доводов:

Против Варбека

1. Отталкивает обман как основа.
2. Маргарита не внушает симпатии, а между тем занимает важное место.
3. В сюжете есть неправдоподобность, плохо поддающаяся мотивировке.
4. Провалы в плане.
5. Не настоящая развязка.
6. Нет настоящего действия.

За Варбека

1. Интерес, внушаемый героем. Его роль соблазнительна для дебюта актера.
2. Счастливый исход.
3. Простота действия и немногочисленность действующих лиц.
4. Драматические положения.
5. Готовый план и сцены.
6. Популярность сюжета.

6. Мы видим, что решает судьбу замысла Шиллера; его доводы за начатую пьесу говорят за ее сценичность, выигрышность для театра: хорошие роли, популярный сюжет, счастливый исход, отчетливость развития; часть драмы готова — и все же доводы против нее побеждают. Почему Шиллер отказывается от нее? Потому что писатель, в высшей степени театралный, он не удовлетворяется внешностью театралной пригодности. Да, публику порадует счастливый исход, но это «не настоящая развязка», ибо при всей соблазнительной простоте действия и выигрышном драматическом положении, план пьесы неудовлетворителен, мотивировка слаба и «настоящего действия» нет. А главное: «отталкивает обман как основа». Фиеско и Валленштейн не исходят из преднамеренного обмана: узурпаторами их делает их трагическая судьба. Варбек привлекателен как личность, но он настоящий самозванец. Его достоинства сделают его в глазах зрителей Шиллера достойным престола не хуже любого принца, но он обманщик с самого начала. Этого не хочет Шиллер, этого в конечном счете не простит его моральный и социальный заказчик. Он ищет и находит другого самозванца, в основе честного и убежденного в своих законных правах. И, что также важно — он находит ему противника, образ которого должен в высшей степени удовлетворить заказчика придворного, дочь Павла I: это ее предок, основатель ее династии, «благородный» и «возвышенный» Михаил Романов. «Димитрий появляется, — так намечает себе Шиллер, — в состоянии блаженной невинности, ибо в том-то и заключается трагизм, что в дальнейшем обстоятельства ввергают его в преступление и вину». Противопоставленный «абсолютно правому» (и ничтожному с его «прекрасной душой») Романову, он продолжает бороться за престол и после того как узнал, что законных прав на него не имеет. Самозванец невинный становится самозванцем сознательным, трагическая вина которого в том, что, достойный престола, он стал узурпатором и тираном.

Характерно, что первоначальные эскизы Шиллера очень редко открываются — как, например, «Варбек» — характеристикой героя. Эта характеристика, как сразу становится ясным, подчинена целеустремленной структуре. На эту структуру, на исходную ситуацию направлена мысль Шиллера в начале работы, когда он спешно записывает общие мысли будущей драмы. Обычно тут же — в виде общего наставления, которое будет руководящим для всей работы над драмой, формулируется отвлеченное «содержание», подвинувшее к этой работе. К «Мальтийцам» Шиллера привлек образ самодовлеющего коллектива в особых условиях. «Есть нечто чрезвычайно для меня заманчивое в таких явлениях, самостоятельно объединяющихся и образующих отдельный мир, — писал он Гете: — Не потому только что Мальтийский орден есть по истине индивидуум *sui generis*, но потому, что момент драматического действия повышает эту его особенность. Сообщение с внешним миром отрезано блокадой. Орден сосредоточен в себе, и в этот момент спасти его может лишь то, что сделало его Орденом». И в соответствии с этим мы читаем в «проекте» «Мальтийцев»: «Содержание этой трагедии — столкновение долга и закона с чувствами, по существу благородными, так что непослушание является прощательным, даже привлекательным и, наоборот, бремя долга представляется суровым и невыносимым. Эта суровость может быть преодолена лишь возвышенным. Пусть поэтому Ла-Валетт (глава Ордена, герой трагедии) в течение действия может подчас казаться жестоким, в конце концов он будет оправдан существом своей натуры. Добродетель, которой учит драма, не общечеловеческая или чисто моральная добродетель, но особая, проясненная до морали, специфическая доблесть Ордена». Следует ряд рассуждений об этой доблести, о формах, которые надлежит ей принять в трагедии — и лишь затем является вытекающая из этой общей установки обширная характеристика Ла-Валетта. Наконец, уже после всего этого идет первая попытка наметить все движение драмы, перечень важнейших мотивов и моментов развития.

Таким же образом — посредством формулирования общей идеи — приступает Шиллер к письменному обдумыванию «Фемистокла»: «Подходящим человеческим содержанием этой трагедии является изображение пагубных следствий оскорбленного пиэтата к отечеству. Это может иметь место лишь в республике, где граждане свободны и счастливы, и чувство это присуще лишь гражданину, для которого высшее благо — его отношение к родине». Так — от сознательной общественно-политической тенденции начинается работа над драмой. Таким же отчетливым случаем, когда исходной точкой замысла Шиллера были не трагическое положение и не трагический характер, а некая общая идея, является еле начатая драма «Полиция». Оригинально, что именно это, из отвлечения исходящее, произведение должно было, судя по оставшимся материалам, явиться самым реалистическим из созданий Шиллера. В основе этого создания лежала как раз общая идея, идея судьбы, нечто вроде рока античной трагедии. Надо только мифический рок заменить реальной силой, аналогичной силе судьбы. Какая же сила в условиях нового времени может сравниться по таинственной мощи с судьбой? Это — всеведущая и всемогущая полиция большого государства. Вся отвлеченность этого соображения должна была перелиться в натуралистическую конкретность в драме, основанной на массе бытовых черт, выбранных Шиллером из его источников. Историческим воплощением полицейского всемогущества государства, как силы почти сверхъестественной, является здесь знаменитый руководитель полиции при Людовике XIV Аржансон. «Подобно духовнику — намечает своего героя Шиллер — знает министр полиции все слабости и прегрешения множества семей... Представить случай, где его всеведение приводит в изумление и ужас человека, который, однако, встречает в нем снисходительного друга. Он предостерегает иногда невинных, равно как виновных». Мы видим, здесь, как в мифическом Роке — нет индивидуальности. Предстанет ли Аржансон пред читателем живым человеком или нет, все равно: в замысле он предстает Шиллеру как отвлечение, как воплощение идеи.

Будучи общим и исходным началом идейного замысла, полиция в то же время связывает воедино те реальные монады распыленной человеческой массы, которые должны были заполнить драму, сорганизоваться в ее общем рисунке, дать ей содержание. «Необходимо — замечал себе драматург — обработать необъятную массу действия — и не дать читателю запутаться в разнообразии событий и множестве фигур. Необходима руководящая нить, связующая всех их, точно шнурок, на который они нанизаны». Количество персонажей, приводимых этой деятельностью полиции к бытовому — и художественному — взаимодействию, предполагалось громадное. Не должно казаться случайностью то, что в длинном списке действующих лиц наряду с «бедным, но благородным аристократом» выступает «богатый, но неблагонамеренный» представитель третьего сословия (*roturier*), резко, но настойчиво отстаивающий свои права. Предполагалась сцена Аржансона с тем и с другим; и эти сцены являлись для поэта иллюстрацией к намеченному им здесь «деликатному вопросу различия сословий»: «дворянское звание должно пользоваться, подобно богатству, некоторым почтением, но добиться личного уважения оно не может».

7. Так, преодолевая антитетичный хаос реальной жизненности, Шиллер от своего тезиса, от общей морально-философской идеи, приходит к синтезу — к поэтическому замыслу, заполненному живым социально-политическим содержанием. Проза отвлечения становится поэзией в выражении. В характерной форме запечатлен этот путь в одном, также не получившем воплощения, лирическом Замысле Шиллера. Пред нами случай, когда, задумав лирическое стихотворение, он излагает в прозе его программу — и программа эта значительно длиннее самого стихотворения; она скорее напоминает публицистическую статью, чем лирический набросок, — но по ней строится подлинное лирическое создание.

На тяжелый мир 1801 г. Шиллер попытался откликнуться стихотворением. Эта попытка осталась незавершенной, но зачаточные формы, в которые она отливалась, показывают как он приступал иногда к работе. Собственноручно набросанный на пяти больших страницах эскиз стихотворения не имеет заглавия (редактор предлагает: «Немецкое величие») и посвящен противоположению внешней мощи народов-победителей внутренним достоинствам побежденного народа. Здесь смешивается все: общие первичные идеи и конкретности заключительной формы. Будущее стихотворение отливается по преимуществу в прозаическое изложение, рядом с которым, иногда буквально рядом — на поле сбоку, идут готовые стихи. В прозе читаем: «Может ли немец в тот миг, когда бесславно выходит из горестной войны, когда два надменные народа ставят ногу на его спину и победитель решает его судьбу — может ли он чувствовать себя (равным)? Может ли гордиться своим именем и радоваться? Может ли поднять голову и в ощущении своей личности выступать в ряду народов?» А рядом, на отогнутой полосе листа наскоро записаны немногие отдельные строфы и стихи стихотворной версии; дословно: «Когда франк, когда бритт, с надменной поступью победителя властно решают его судьбу, наступают на его спину! Молча стоять вдаль и видеть как делят землю. Улыбаясь, приближается золотой мир без лавров, без... из горестной... и с главой, лишенной лавров!»

Последний стих строфы: Und mit lorberleerem Haupt должен рифмоваться с стихом Der die Stirne sich belaubt. Но поэт, в одновременном определении содержания и формы, недовольный вторым стихом, перечисляет другие возможные рифмы, отмеченные тут же: glaubt, raubt, erlaubt. Так и в дальнейшем — иногда замысел сразу отливается в стихи, иногда опять предшествует прозаическая наметка. Так в прозе говорится: «У каждого народа есть свой день в истории, но день немцев — жатва всех времен — когда замкнется круг времен и засияет день немца». И рядом — в стихах с исправлениями: «Каждому народу на земле сияет (блещет) в истории его день, когда он сверкает лучшим светом. Но день немца засияет (настанет), когда замкнется круг времен».

Стихотворение не кончено, но его разрозненные частицы Шиллер использовал впоследствии в других стихах. Эта едва ли кому чуждая «поэтическая экономия» тоже показатель сознательных путей в работе, сменяющих порывистость первичного замысла. Каким бы парадоксом это ни казалось, эта порывистость может в разных стадиях работы найти выражение в форме именно прозы, которой лишь в дальнейшем, на более «спокойных» этапах обработки предстоит отлиться в конечную форму стиха.

Даем еще пример — из драмы о Димитре самозванце. При всей разветвленности первичной работы над драмой, обдумывание основных линий ее движения, ее композиции занимает, конечно, господствующее место. Но это все же работа живого творческого воображения: она естественно стремится дальше намеченного вопроса, она выходит за русло структурной проблемы. Мелкие подробности возникают в непосредственном созерцании автора, он видит пред собой людей, он представляет себе их речи, необходимые в том положении, в которое он их ставит. И, конечно, Шиллер не всегда спешит мимо них к основной цели, но тут же записывает эти диалоги и монологи в том сыром виде, в каком они впервые возникли. Это чаще проза, хотя драма задумана в стихах; в дальнейшем автор обрабатывает черновую наметку и отошьет прозу в пятистопный ямб, но пока надо закрепить то, что создано. Перевод — достаточно точный — дает представление об отношении между этими версиями: исходной прозаической и заключительной, стихотворной. Примером может служить сцена прибытия Димитрия с польской армией и русскими сторонниками на границу.

С пригорка смотрит царевич на родную страну: «Ах, какой вид! — восклицает он. — Великий царь, пред тобою твое царство — вот твоя Россия! — Что ж это, граница? Это не Днепр ли величаво льется чрез луга? — Да, это Днепр... Вот на этом столбе уже русский герб, здесь конец польских владений! — Какой веселый вид! Какие чудесные луга! — Весна одела их своим убором и т.д. (восхваление плодородной почвы). — Глаз теряется в безмерном горизонте. — И все же пред тобою лишь малое начало твоих владений. (Описание величины и положения России в соответствии с видимым.) Царь — замечает один из спутников — очень задумчив. Димитрий у столба смотрит вперед: — Еще не поздно вернуться! Меч не вынут из ножен! Не пролилась еще кровь! Мир царит еще на полях, на которых я собираюсь воевать!» В стихотворной обработке все это получает уже почти окончательный вид:

Димитрий (осматриваясь кругом).

Га! Что за вид!

О довальский.

Теперь ты пред собою

Свои владенья видишь, государь!

Разин.

Вот пограничный столб с гербом московским,
Пределы польских областей.

Димитрий.

Спокойная река — ведь это Днепр?

О довальский.

Нет, государь, Десна. А Днепр там дальше.
Он за Черниговом. И, все, что видишь ты —
Твоя земля.

Разин.

А там вот купола

Над Новгородом Северским.

Димитрий.

Чудесные луга! Какой веселый вид.

О довальский.

Весна

Одела их своим убором. Почва
Богатые дает здесь урожаи.

Димитрий.

В безмерности теряется мой взгляд.

О довальский.

Лишь малое начало, государь
Державы русской пред тобой. Небозримо
Навстречу солнцу тянется она,
А к северу ее пределы там,
Где замирает жизнь земная.

Разин.

Смотри, наш царь задумался глубоко.

Димитрий.

Еще все мирно на полях прекрасных,
А я как враг с оружием военным
Явился их опустошать. Ужасно.

Так схема замысла переливается в живое слово диалога. В прозаическом его тексте Димитрий разговаривает с кем-то из спутников, неизвестно, с одним или несколькими; здесь реплики их распределены по ролям и приурочены к Одовальскому и Разину. Изменен порядок диалога, внесены ремарки, прибавлены новые реплики. Все «тало не только более полновесным от стихотворной формы, но и более отчетливым, значительным и твердым. Там чувствовался замысел, здесь дано осуществление.

8. Случаи первичного закрепления поэтического замысла в прозе встречаем мы и у Гейне. Входящие в состав его сочинений, как нечто законченное, «Мысли и заметки», распределенные по темам и так озаглавленные их редактором Штротдтманом, воспринимаются в отдельности и в системе как нечто цельное, как какой-то сборник изречений. Однако, несмотря на афористический блеск этих отдельных мыслей и образов, подчеркнутый их изолированностью, эта изолированность, очевидно, не входила в предположения писателя. Редактор просто воспользовался записной книжкой, куда Гейне наскоро заносил пришедшие ему в голову мысли, остроты, образы с тем, чтобы воспользоваться ими в работе, текущей, намеченной или предполагаемой. Громадное большинство этих заметок явно предназначено для публицистической прозы; возможно, однако, что значительная их часть могла представить также темы и мотивы для стихотворений, для образцов того неподражаемого слияния нежных признаний с острой усмешкой или боевого издевательства с волнующей поэтичностью, которым мастерски орудовал Гейне. Читаешь, например, такую запись: «Видение. Площадь Людовика XVI. Труп, подле него голова. Врач делает попытки вновь соединить их, качает головой: «Невозможно!» — и уходит вздыхая. Придворные стараются привязать голову, но она все отваливается. Когда король теряет голову, ему уже не поможешь!» Или: «При созерцании собора. Шестьсот лет длилась постройка, и ты в одно мгновение наслаждался покоем от этой шестивековой работы. Словно волны моря проносились мимо тебя поколения, и ни один камень еще не сдвинулся с места. Этот мавзолей, воздвигнутый себе католицизмом еще при жизни, есть каменная оболочка угасшего чувства (ирония — вверху часы). Некогда внутри этого каменного строения цвело живое слово, теперь оно мертво внутри и живет лишь во внешней каменной оболочке (душно дерева)».

Можно гадать о конкретном назначении этих неиспользованных записей, мы не знаем, чем им суждено было стать, — эпизодами в статье или отдельными стихотворениями. Но все равно, — записи эти делают нас свидетелями рождения замысла. Еще отчетливее это там, где брошены только отдельные картинки (в отделе «Образы в красочные мазки»). Вдруг встали они в воображении, и поэт спешит отметить их, быть может, для того, чтобы в бессонную ночь развить их в стихотворение. Вот примеры: «В пустынном садике нахожу розу, и она будит во мне всякие воспоминания: ее ротик сердечком, все изящество ее существа, ее легкомыслие, ее задушевность». Или трагические мотивы: «Сумасшедшая еврейка укачивает поминальную саечку, горевшую в память ее умершего ребенка». Это темы для лирических стихотворений, отдельные частности которых всплывают в разрозненных мотивах. «Скалы, менее твердые, чем сердца человеческие, к которым я тщетно взывал, разверзаются, и целительный поток струится из них». Или напечатанное в виде прозы ямбическое двустишие: «Спустилась ночь великая с отважными звездами».

Мы не знаем, в действительности или в воображении увидел Гейне безумную женщину, убаюкивающую вместо потерянного ребенка свечку, какие зажигают у евреев в память умершего, — но это не так важно: ясно, ведь, что какая-то действительность лежала в основе образа. И иногда поэт дает нам счастливую возможность присутствовать при конкретном явлении, впоследствии перелившимся в поэтическое слово. Достаточно сопоставить, например, описание бури в «Северном море» с письмом молодого Гейне, написанным Мозеру незадолго до того, как создавался этот цикл: «Море называют диким — и это довольно правильно. Это была одна из самых великих бурь, принудившая капитана при переезде на Гельголанд вернуться обратно. Море превратилось в целую страну подвижных гор, водяные громады сталкивались друг с другом, волны перекидывались через корабль и швыряли его вверх и вниз. Музыка рвоты по каютам, крики матросов, глухой рев ветра, гул, свист, завывания, крики, сверху ливень, словно воинство небесное выливает свои ночные горшки, — а я лежал на палубе, бесконечно далекий от всяких благочестивых мыслей. Несмотря на то, что хотя в завывании ветра я мог слышать трубы Страшного суда, а в волнах видел широко разверзшееся лоно Авраамово, уверяю тебя, я все же чувствовал себя гораздо лучше, чем в обществе жаргонящих гамбургцев и гамбуржек. Гамбург Мой рай и ад — одновременно! Город ненавистный и любимый, где чудовищные чувства терзают меня и куда я все же стремлюсь».

Это письмо уже на половину литературное произведение; низменные детали уже подчеркнуты для контрастного обрамления напряженных душевных переживаний автора: не только под внушительный вой бури, но и под отвратительные звуки чьей-то рвоты, поэт вспоминает о высшем в своей душе, он думает о любимой девушке. И не только ряд вдохновенных лирических созданий связывается с этим первичным впечатлением бурного морского переезда, живо отразившемся в немедленно набросанном письме к приятелю, но и болезненный юмор, и резкие ошеломляющие контрасты, и даже отдельные слова письма повторены в стихотворениях:

Играет буря танец,
В нем свист и рев и вой,
Эй! Прыгает кораблик,
Веселый паяц ночной.
 Вздывает гулкое море
 Живые горы из вод;
 Здесь пропасти чернеют,
 Там белая башня растет.

Молитвы, рвоты и ругань
Слышны из каюты в дверь;
Мечтаю, схватившись за мачту:
Попасть бы домой теперь.*

Здесь сохранено все вплоть до рвоты в каютах. Опушен ливень, но он использован в несколько позже написанном стихотворении («Опять на родине», 10). И, наконец, во всю ширь раскрывается вновь картина морской непогоды в «Буре» («Северное море». 1, 8), где мы встречаемся с упомянутыми в письме «неблагочестивыми» мыслями и где воспоминание о возлюбленной в Гамбурге разрастается в поэтический образ бледной шотландки на скале с арфой, звуки которой несутся через «бурную равнину моря».

А. Т. ГОРНФЕЛЬД

КАК РАБОТАЛИ ГЕТЕ, ШИЛЛЕР и ГЕЙНЕ

М.: кооперативное издательство «Мир». 1933

Vive Liberta и Век Просвещения, 2010

* Пер. А.А.Блока. «Паяц ночной» и «белая башня» прибавлены переводчиком: в подлиннике их нет, как нет и в письме Гейне.

Не станем преувеличивать и называть письмо к Мозеру черновиком стихов Гейне. Вопрос не в том, лежал ли этот листок пред поэтом в момент создания стихотворения; важно и не то, что здесь впервые были отчетливо сформулированы впечатления пережитой бури, а то, что именно в этих формулах они перешли в стихотворение, самое зарождение которого связано с словесной конструкцией письма. Конечно, Гейне не часто пишет сперва в прозе то, что скажет потом в стихе. Даже трагедию «Ратклиф», во время работы над которой, он — как рассказывает в предисловии — «чувствовал над головой как бы шум, словно взмахи крыльев птицы», он написал «единым духом, в три дня, без черновика». Тем меньше нуждался он в плане или прозаической наметке для небольшого лирического стихотворения, достаточно обозримого в самом замысле. Часто ведь оно зарождается вместе с ритмом или из ритма. Но часто смысловая концепция даже небольшой вещи — мы это видели — зарождается и доходит до известной тематической законченности вне ритмического оформления, и поэт закрепляет в прозе свою мысль, свои впечатления, свои образы, которые потом переходят в размеренное слово лирики. Речь идет о процессе и приемах работы, и дела не меняет то, что от этой стихотворной размеренности преобразуется коренным образом содержание, иногда лишь теперь получающее подлинно поэтическое значение.

V. ПРООБРАЗЫ и ПРИЗНАНИЯ

1. Не прошедшая дальше планов, сценариев и набросков «Навзикая»**, разрабатывающая один из эпизодов «Одиссеи», не кажется подходящим материалом для автопортрета Гете; если у немецкого поэта есть общее с Фаустом, то что у него общего с Улиссом? Он сам рассказал, как во время путешествия по Италии соблазнился сюжетом. Вместе с знакомым художником он зарисовывал окружавшие его картины природы и быта, и это понемногу возбудило в нем тяготение «не ограничиваться живописью, но оживить прелесть окружающей природы, острова, моря, заливы достойными поэтическими образами, и создать из этой местности и на ее почве цельную композицию в духе и тоне совершенно неиспробованном». Так явилась мысль о «Навзикае». Предполагалось изобразить как царская дочь, окруженная многими искателями, остается равнодушной к ним, пока ее не выводит из этого равнодушия странный чужеземец. В подробном изложении объективно намечается трагедия Навзикаи, преждевременно проявившей свою склонность к пришельцу. Бытовая и историческая окраска еще усугубляет отдаление этой фабулы от личной судьбы автора. Однако, Гете (в «Путешествии по Италии») прибавляет: «В этой композиции не было ничего, чего бы я не мог списать с действительности и своего собственного опыта. Я сам был в это время путешественником, сам подвергался опасности явиться предметом склонностей, которые, и без трагического конца, могли стать достаточно мучительными, опасными и разрушительными; я сам, имея необходимость занимать общество рассказами о моей далекой родине, о путевых впечатлениях, о всяких жизненных происшествиях, тоже являлся для молодежи каким-то полубогом». Так Гете, целым миром отдаленный от Улисса, собирался его писать с себя. В своей субъективности он объективировал окружающую действительность, в своей объективности он был своим первым натурщиком. Известно, что вереница основных героев Гете есть галерея его изображений: Вертер и Тассо, Фауст и Мейстер созданы прежде всего на основе самонаблюдений автора. Во второстепенных персонажах он часто изображал окружающих. В «Геце» мы встречаемся с матерью Гете и его приятелем Лерзе; живые модели «Тассо» он указал сам. Мы знаем, с каких лиц были списаны герои «Избирательного сродства». И «Вертер», этот могучий первенец лирика-реалиста, сплошь портретен, портретен до того, что лица в нем изображенные, узнавали себя и успешно добивались от автора изменения их образов.

** Навзикая — в «Одиссее Гомера — дочь царя фраков Алкиноя, гостеприимством которого пользовался во время своих скитаний Одиссей (Улисс).

2. В «Вертере» нет изображения писателя и писательской работы, но ни одно произведение Гете не раскрывает с такой отчетливостью его рабочие приемы, как этот роман. Как известно, во всей всемирной литературе трудно найти произведение, отношение которого к изображенной в нем действительности, отношение тесное и непосредственное, поддавалось бы обследованию в такой полноте и точности. Лишь в реальном историческом романе мы встречаем такое воспроизведение подлинных документов. «Вертер», выражаясь нынешним термином, есть в значительной части «монтаж» действительности, и разнообразные данные позволяют нам установить, что взял поэт из этой действительности, и как под его рукой преобразилось сырье жизненного материала.

Из трех основных действующих лиц «Вертера» лишь двое — героиня и ее муж — опираются на единичные модели. Наоборот, хотя в образе самого Вертера Гете повторял свои личные переживания, он воспользовался для создания своего героя и судьбой другого человека. Знакомство Гете с Шарлоттой Буфф — это имя сохранено в повести, — началось с того, что ему пришлось, как это изображено в «Вертере», отвезти ее на загородный бал, и он, заехав за ней, застал ее именно в том виде, в каком рисует их первую встречу роман: девушка стояла среди своих многочисленных маленьких братьев и сестер, для которых она после смерти матери была в самом деле второй матерью. Начатый фотографией действительной сцены, роман продолжается в приемах того же точного повторения характеристик и событий, имевших место в жизни. Сам Гете оставил подробнейший рассказ об обстоятельствах создания своего прославленного романа. Если позднейшее исследование и опубликованные документы показали, что не все в этом рассказе математически точно, то важнее другое: свой роман с Шарлоттой Гете изобразил так, как переживал его. Его привлекало к девушке именно то, что он придал ей в «Вертере»: ее бодрая деловитость, ее душевная тонкость, ее задорная веселость, ее юная красота. Увлеченный ею, молодой секретарь суда, подобно своему герою, сначала совершенно отчетливо риал, где надлежит ему остановиться в отношениях к ней; но слишком велик был соблазн, слишком неестественно положение. Понемногу дошло до того, что жених Лотты, связанный с Гете дружбой, верно изображенной в романе, выразил свое недовольство чрезмерным вниманием к его невесте, сама Лотта отчитала Гете, заявив, что ему кроме дружбы рассчитывать не на что. Через две недели Гете — как и его герой — получил в день своего рождений маленькое издание Гомера, которого охотно читал во время прогулок. Состояние его становилось все тягостнее, борьба все напряженнее, он сознавал неизбежность отречения, но не мог еще совладать с собой. Он промучился еще две недели и, наконец, бежал. Он обманывал себя тем, что Лотта, вышедшая уже замуж и ставшая матерью, все еще в известном смысле — его Лотта. Этим он отстранял от себя ту полную безнадежность, то беспредельное отчаяние, которое угрожало бы самым основам его здорового духа. Таких угроз было не мало. Не только несчастная любовь удручала в это время поэта. Ни в общественной жизни, ни в родительском доме, ни даже в творчестве он не находил настоящей точки опоры. Он чувствовал в себе громадные силы, но столь же ясно он должен был чувствовать, что силам этим негде развернуться. Гнет государственный был также тягостен, как гнет общественных условностей; за внешним эффектом, произведенным трагедией о Геце, молодой писатель имел все основания ощущать глубокое непонимание. Он чувствовал себя безнадежно одиноким, и подчас самоубийство казалось ему надлежащим исходом из бессмыслицы существования.

Много лет спустя, вспоминая об этом настроении, Гете писал Цельтеру: «Прекрасно помню, какой решимости и какого напряжения сил стоило мне в то время бороться с волнами смерти». Он обстоятельно рассказывает в своей автобиографии, какому подробному и деловому обсуждению подвергал он различные способы самоубийства. В этих условиях, в этом состоянии духа в ноябре 1772 года Гете получил известие о том, что его знакомый, член его веймарского кружка, юный Ерузалем покончил с собой. Ерузалем был серьезный, сосредоточенный, образованный человек, интересовавшийся литературой и искусством. Его дипломатическая служба была полна неприятностей, он не ладил с посланником и получал выговоры от двора. Его самолюбие было чрезвычайно задето тем, что, вследствие чванства тогдашней немецкой аристократии, ему, как лицу, не принадлежавшему к дворянству, пришлось вскоре по прибытии в Веймар, будучи на балу у графа Вассенгейма, узнать, — и в чрезвычайно неприятной форме, — что доступ в высокое общество для него закрыт, единственно по причине его не-дворянского происхождения. Его пламенная любовь к чужой жене была отвергнута очень решительно, и муж любимой женщины, его добрый знакомый, просил его не бывать в его доме. Он взял у Кестнера, теперь уже мужа Лотты Буфф, пистолет, якобы на дорогу, и застрелился. Это известие, за которым следовало обстоятельнейшее сообщение Кестнера обо всех подробностях печального события, было моментом перелома в самоубийственных замыслах Гете. Чужая смерть дала окончательную победу жизни.

Эта победа — как оно и должно быть — была победой творчества. Уже и раньше жизненные стихии в существе Гете были сильнее этого юношеского и неглубокого тяготения к самоубийству. Он не терзался тем, что ему не удавалось воткнуть себе в грудь кинжал, он «посмеялся над собой, отбросил все ипохондрические кривляний и решил жить». «Чтобы делать это радостно, я должен был осуществить поэтический замысел, где было бы выражено все, что я перечувствовал, передумал, перефантазировал по поводу этого важного предмета. Я подбирал для этого элементы, уже не один год бродившие во мне; в моем воображении я представил себе все случаи, в которых чувствовал себя удрученным и под угрозой; но ничто не отливалось в законченную форму, мне недоставало события, фабулы, в которую все это могло бы воплотиться*. Первую часть романа можно было, в сущности, назвать готовой: достаточно писем написал Гете в свое время близким о Лотте Буфф и о своем влечении к ней. Но все же больше года прошло между последним толчком, оформившим смутные замыслы и воплощением их в слове. Под влиянием одного нелепого оскорбления (муж юной приятельницы Гете из бессмысленной ревности отказал ему от дома) поэт вновь прочувствовал последние настроения своего Вертера и бросился к работе. «Так как я, — рассказывает он, — не только бесстрастно созерцал то, что произошло с Ерузалемом и со мною, но был сходными переживаниями доведен до страстного волнения, то естественно, что я вдохнул в мой замысел весь тот пламень, который уничтожает все различие между поэзией и действительностью. Я заперся у себя, отказался допускать к себе друзей и таким образом устранил из своего внутреннего мира все непосредственно не относящееся к делу. Наоборот, я обнял мыслью все, имевшее какое-либо отношение к моему замыслу и прошел всю мою недавнюю жизнь, из содержания которой пока не сделал никакого художественного употребления. При таких обстоятельствах, после столь долгих и сложных тайных приготовлений, я в четыре недели написал «Вертера», не набросав предварительно никакого плана, не разработав какой-либо части».

Не только большие линии романа, не только его основные образы взял Гете из подлинно пережитого; но и такие мелочи, как английский костюм Вертера, в котором мы до сих пор видим его в опере Массенэ, есть одежда молодого Ерузалема. Заключительная фраза повести «Гроб несли мастеровые. Ни один священник не проводил его» взята дословно из письма Кестнера к Гете о смерти Ерузалема. Переписаны из этого письма многочисленные подробности, начиная от сообщения, что самоубийца перед роковым выстрелом разбирал и рвал бумаги, потом, выйдя, ходил по городу и ушачивал мелкие долги. И в дальнейшем вплоть до конца почти дословно повторяется сообщение Кестнера, как в первой части воспроизводятся письма самого Гете.

3. Трагедию о Тассо Гете назвал «костью от костя и плотью плоти своей» и сам указал, как строил образ своего героя на представления об историческом Тассо и о себе самом. Есть, действительно, сходство в судьбах героев. Отец Тассо также готовил сына к юридической карьере, как и отец Гете, но оба на университетской скамье сознали свою поэтическую силу. И пред нами являются два признанные поэта, прославившие необычное государство, известное культурным покровительством литературе. Оба они пользуются почетом при дворе, оба влюблены в даму, несколько старше их по возрасту и выше по общественному положению, отмеченную, однако, не только этой знатностью, но и тонким умом. Если бы Гете и не списал своего герцога феррарского с саксен-веймарского и Антонио с графа Герца и фон-Фрича, то придворный Веймар узнал бы себя. Одна из местных жительниц рассказывала потом, что, при чтении первых трех сцен, ей казалось, что она слышит самого Гете, герцога, его мать и Шарлотта Штейн. Отношения к последней определяют все настроение первых действий — и параллель между ними и письмами этого времени к любимой поэтом женщине, указывают на полноту ее связи с его работой. Придворная карьера обоих поэтов имела как будто разное течение: Гете не объявили сумасшедшим, не гноили в госпитале; наоборот, и после бегства в Италию, он вновь был призван к высокой административной деятельности. Но это было именно бегство, и заключение драмы, быть может, лучше всего выражает ее глубокую автобиографичность. Тассо терпит поражение в столкновении с государственной машиной, Тассо отказывается от любимой женщины. Тассо, жалкий и ничтожный в понесенной им обиде, осознает свою силу и величие в своем поэтическом гении: в этих трех моментах непосредственно отражается то, что делал и пережил Гете в год завершения «Тассо». Протест его мягок. В столкновении между феодальной чванливостью, опирающейся на неумолимость государственности, и самодержавной непреклонностью поэтической природы он видит именно трагедию: он никого не обличает, и его Тассо не единственный моральный победитель в его драме, где в конце концов все правы. И это понятно: ведь поездка в Италию, несмотря на свой протестующий характер, все же лишь завершила и подчеркнула тот переход в воззрениях, которым отмечено время работы над второй половиной «Тассо»: автор драмы, всегда занимавший центральные позиции, все больше подвигался от умеренного демократизма к столь же умеренному, но отчетливому аристократизму, к преклонению пред духом и требованиями просвещенного абсолютизма. Что до воздействия Шарлотты Штейн, то ведь и она была одною из пружин все той же всемогущей и всепроникающей государственной машины. И Гете, только что возведенный в чин тайного советника и удостоенный дворянского достоинства, не переложил вину на тех, чья властная рука тяготела над ним и над его героем: он только подчеркнул, что поэт, бессильный пред организованной мощью, как то по своему все же силен. Не в действии его сила, но в слове, которое тоже есть своеобразное действие. Это должен был высказать тот Гете, который, перестав быть министром, победоносно ощутил в себе великого поэта. Для этого ощущения, для этого осознания он должен был написать «Тассо», в его герое отразить себя, в его окружении свою жизненную обстановку.

4. Речь идет здесь не о лирике произведения, не о его неизбежной субъективности, которая все его образы окрашивает личностью автора, но исключительно о том, служил ли он действительной моделью для выведенного персонажа. Вагнер в «Фаусте» тоже изображен таким, каким никто кроме Гете его изобразить не мог, и в этом смысле Вагнер есть создание субъективное и говорит нам нечто о личности Гете. Но Вагнер не есть такой автопортрет Гете, как ряд других его основных героев, в создании которых именно самонаблюдение и отражение личной судьбы имело важнейшее значение.

Это отражение было, конечно, не просто: как, с одной стороны. Для создания Вертера необходимой моделью оказался не только сам Гете, но и Ерузалем, как в основу Мефистофеля лег не только скептический приятель автора Мерк, но и сам автор, так, с другой стороны, списывая с себя своих героев, Гете позировал для себя одновременно двумя своими сторонами, отражая себя в двух параллельных и противопоставленных образах одного произведения. Неизменно пользуясь поэзией как орудием самопознания, он отражал в своих мужских персонажах диалектичность этого познания. Он старался осмыслить себя в антитезах и в антитезах изображал себя. Поэтому чуть не в каждом его произведении мы встречаемся с парой противоположных характеров. Таковы Вейслинген и Гец фон Берлихинген, Антонио и Тассо, Вильгельм Оранский и Эгмонт, Альберт и Вертер, Прометей и Эпиметей, Эдуард и капитан («Избирательное сродство»), Ярно и Вильгельм Мейстер и т.д. Это не противоположности несовместимо дурного и хорошего, не праведники и злодеи: это две стороны одной личности. К обоим противопоставленным сходным героям художник относится сочувственно — в этом он полагает свою объективность в самопознании. И надо помнить, что Гете не только объясняет себя при посредстве своих героев, но и учит других быть такими, как он: он хочет быть поучительным. И вместе с его развитием меняется и его герой не только как отражение автора, но и как его программа. Здесь и ясная беззаботность победоносного баловня судьбы (Эгмонт), и «патриотический» пафос свободы и справедливости (Гец), и неукротимое дерзновение творческого порыва (Прометей) и неутолимая жажда познания (Фауст). В дальнейшем, когда снижаются пламенные идеалы «гениальной поры бури и натиска, Гете ищет и находит других выразителей своей умеренной, приспособленной к осуществимости программы. Воплощением практической пригодности к жизнестроительству, того, что немцы называют непереводаемым словом *tuchtig*, являются такие герои как Герман в «Германе и Доротее», как Вильгельм Мейстер, который перипетиями своего жизненного развития должен привести читателя к этой лишенной всякого трагизма жизненной пригодности к той же *Tuchtigkeit*, составляющей гордость и основной метод завоевывающей свое место буржуазии. Эту пригодность, эту работоспособность, эту настойчивость в исканиях Гете очень ценил в других, но признавал и в себе — и имел полную возможность главных положительных своих героев писать с себя. Но и для себя как художника он был не стихией, противопоставленной внешнему миру, а неотторжимой частицей этого мира, частицей человеческого коллектива, который можно наблюдать и в себе, и во вне. И человеческие образы Гете строились, конечно, на основе внимательнейшего, сосредоточенно целеустремленного наблюдения окружающего мира.

Нам это представляется самоочевидным, но в немецкой литературе XVIII века вопрос стоял сложнее. Во все времена создания изобразительного искусства требовали живой натуры, живых моделей, но как раз немецкая поэма эпохи Гете была наиболее далека от списывания поэтических фигур с живых прообразов. С одной стороны, рационалистическая поэтика этого времени, исходя из представления о человеческом образе в искусстве как о типе, то есть чем-то прямо противоположном отдельной личности, предполагала отвлеченное построение этого типа из характерных черт, наблюдаемых поэтом в разнообразной массе моделей, скорее в виде схемы, чем в виде образа. Раз тип есть обобщение, то он не может быть индивидуальным портретом. К этому присоединялось то, что самое искусство индивидуального изображения в искусстве слова стояло в Германии XVIII века не слишком высоко. И именно творения и творческие приемы Гете показали, что последовательность в творческом процессе может быть иной, что в основе типически-обобщающего образа может лежать первичное впечатление живой индивидуальности, за которым уже следует наблюдение и подбор отдельных черт и подробностей. О сложности этого приема в его техническом аспекте можно судить по тому, что, например, при изображении Альберта (в «Вертере») натурщиком был сперва Кестнер, а в дальнейшем тот самый ревнивый Brentano, который отказал ему от дома. Некоторые черты списаны с Ф.Я.Герда.

Значение живых моделей в его творчестве Гете засвидетельствовал в разговоре с Эккерманом: «Мое общее представление о женщинах получилось не из обобщения явлений действительности, но оно у меня врожденное или само возникло во мне не знаю как. Поэтому изображенным мною женщинам повезло, все они вышли лучше, чем в действительности». Из этого, конечно, не следует заключать о коренном различии в приемах изображения мужских и женских характеров, о том, что одни будто бы созданы воображением, другие списаны с действительности. Несомненна, однако, и некоторая разница: Гете реже описывал с знакомых мужчин, чем с женщин, подчас изображенных им с портретным сходством, не дающим места для сомнений насчет подлинника. Установленным считают исследователи, что «мы встречаемся с матерью Гете в Геце», «Эрвине и Эльмире», с его сестрой в «Годах учения», с Минной Герцлиб в «Избирательном сродстве? В «Тассо» Шарлотта Штейн, вообще отразившаяся в равных героинях Гете, гораздо больше отражена в принцессе, чем герцог Карл-Август в Альфонсе; в «Германе и Доротее» портретированы мать и дочь Бриан, и так далее. Естественно, что мужские автобиографические герои Гете стареют вместе с ним. Молодой Гете писал молодого Вертера, старше вместе с ним стал Тассо, в зрелом возрасте писал он «Пятидесятилетнего мужчину», Вильгельм Мейстер изображен в процессе мужественного созревания, Фауст в процессе просветляющего старения. Наоборот, женщина Гете не стареет, а если стареет, то становится в изображении более отвлеченной, суховатой. Таковы, например, правительница в «Клавиго», Шарлотта в «Избирательном сродстве», аллегорически-абстрактная Макария в «Мейстере». А основная героиня Гете, его Маргарита («Фауст»), Лотта («Вертер»), Клерхен («Эгмонт»), Ифигения, принцесса («Тассо») меняет историческую, социальную, моральную окраску, проходя через все ступени бытия от мифа до современности, от эллинской царицы до средневековой мещаночки, но во всех одеждах это все же юная красавица, притягательно-женственная и морально возвышенная. Для нее Гете не искал модели: он настолько был проникнут обаянием этого непреходящего, идеализованного образа, что, несмотря на разнообразие — от Миньоны до Ифигении — ее аспектов, несмотря на неизменное своеобразие ее прелестной жизненности, кажется, что не с встреченных в жизни женщин он списывал свою основную героиню, но, наоборот, на них проектировал свой неизменный идеал и оформлял их по его образу и подобию.

5. Среднее свое состояние между активной наблюдательностью и пассивным вбиранием внешних впечатлений в эпоху создания «Вертера» Гете обрисовал в «Поэзии и правде»: «Решение предоставить свободу особенностям моей внутренней природы и подвергнуться воздействию внешней, согласно ее свойствам, привело меня к своеобразной атмосфере, в которой был задуман и написан «Вертер». Я старался внутренне освободиться от всего чужеродного, любовно наблюдать внешний мир и дать возможность воздействию на меня всех существ, начиная от человека до таких низов, какие только были доступны. Следствием этого была чудесная родственность отдельными явлениями природы и внутреннее созвучие, гармония с целым, так что всякая перемена местностей и стран или времен дня и года и т.п. захватывала меня до глубины души. Взгляд живописца сочетался с взглядом поэта. Красивый сельский, оживленный приветливым потоком вид, усиливал мою тягу к уединению, благоприятствуя моим тихим, все шире захватывающим размышлениям».

Это «любовное наблюдение внешнего мира» сводится скорее к созерцательному созданию в себе некоторого лирически-творческого настроения, чем к отчетливым заданиям художественно-исследовательского наблюдения. С таким наблюдением мы неоднократно встречаемся в сообщениях Гете, определенность которых избавляет нас от необходимости отыскивать для доказательства черты его знакомых в чертах его героев. Ряд таких сообщений в письмах 1731 г. из замка Вертерн, с владельцев которого Гете списал своих графа и графиню в «Мейстере», свидетельствуют о той преднамеренности, с которой он отдавался наблюдениям, «обогащая — по его выражению — свою драматическую и эпическую кладовую». Мир родовой знати был ему известен не в полной мере, и он с удовольствием сообщал знакомой писательнице, что «никто не пожнет в этом мире лучшей жатвы, чем драматург» и что он «привезет ей горсть, полную моральных и политических тайн». На охоте ему делать нечего — за то он «много соберет здесь в свой драматический ягдташ». На балу он предается жадным наблюдениям и на другой день в одном письме пишет о «множестве новых лиц, которые видел и основную мысль которых схватывал», в другом: «вчера подобрал ряд удачных черт для моего «Вильгельма», чем заполнил несколько различных пробелов». Встреча с принцем прусским дает повод к сообщению: «На лету я подхватил несколько данных для моей 5-й части, многое из личных сообщений». Познакомившись в Карлсбаде с баденским сановником Эдельсгеймом, он пишет Шарлотте Штейн: «Он много дал мне для характеристики слоев, которые интересуют меня. Ах, дожить бы с ним полгода». В опере в Виченце он наслаждается балетной парой и, рассказав об этом спектакле в дневнике для возлюбленной, прибавляет: «Ты понимаешь, как усердно я подбирал материал для моего «Вильгельма». Из Рима он пишет Гердерам: «Когда-нибудь вы насладитесь тем, что я здесь насобирал для «Вильгельма».

Этот ряд сообщений относится исключительно к подготовительным стадиям работы над «Вильгельмом Мейстером», — а сколько их рассеяно еще в его письмах, дневниках и разговорах. Целая программа наблюдений была намечена в 1780 г., когда Гете задумал сатирическую пьесу из придворной жизни; он писал Шарлотте Штейн:

А. Г. ГОРНФЕЛЬД

КАК РАБОТАЛИ ГЕТЕ, ШИЛЛЕР и ГЕЙНЕ

М.: кооперативное издательство «Мир». 1933

Vive Liberta и Век Просвещения, 2010

«Теперь я намерен приглядеться к так называемым светским людям, — в чем собственно их суть? Что они называют хорошим тоном? Вокруг чего вращаются их идеи и чего они добиваются? И где круг их замыкается? А когда они будут у меня в кармане, я и из этого сделаю драму. Интереснейшими из действующих лиц были бы: Наследный принц. — Отставной министр. — Принц на пенсии. — Принцесса на выдании. — Дама богатая и красивая. — Дама уродливая и нищая. — Придворный кавалер, у которого в жизни кроме жалования ничего не было. — Авантюрист на французской службе или точнее во французском мундире. — Charge d'affaires (дипломатический поверенный в делах) — штатский. — Музыкант, виртуоз, композитор, притом поэт. — Старый слуга, более значительный, чем большинство персонажей. — Несколько егерей, оборванцы, камердинеры и т.п. Прошу хранить это сообщение втайне; ибо хотя в нем сказано немного, все же кто-нибудь другой может выхватить у меня это варево из-под носа». Гете рассчитывал на то, что его приятельница подберет ему по этой программе подходящих натурщиков, и это в самом деле делал для него один из его секретарей Ример, который рассказывает о работе, главным образом над «Избирательным сродством»: «Я был не только свидетелем, но я помощником при возникновении и создании новелл и сказок, так как я быстро записывал под диктовку поэта, а потом предлагал готовую рукопись для пересмотра, дальнейшей обработки и усовершенствования словесного и стилистического. Обсуждением плана, разбором я оценкой отдельных мотивов заполнялись часы досуга на прогулке и за столом... Жизнь протекала среди персонажей, созданных воображением, словно бы они существовали в действительности, — да они и подавали повод к сопоставлениям и сравнениям с живыми людьми. Так я вскоре нашел среди приезжих (дело происходило в Карлсбаде) очень приятную для Гете представительницу типа Шарлотты. Был тут и капитан, и подлинный лорд. Можно бы указать и прообразы Миттлера и архитектора».

Об одном из методов работы над полученным из наблюдений сырым материалом Гете дал интереснейшие сведения в «Поэзии и правде». До «Вертера» он облакал свои сюжеты в чисто драматическую форму. Теперь он отмечает в себе тяготение к новому виду воплощения, не чисто драматическому, но очень сродному с драмой. «Переход этот коренится по преимуществу в особенном свойстве автора, в котором даже бессловесные монологи принимают форму диалогов. Так как он охотнее всего проводил время в обществе, то он и одинокое мышление обращал в общую беседу, для чего прибегал к следующему способу. Размышляя в одиночестве, он вызывал в воображении кого-либо из знакомых. Пригласив эту особу сесть, он, то расхаживая, то останавливаясь перед нею, заводил с нею беседу о предмете его занимающем. На это воображаемый гость иногда отвечал, иногда знаками выражал свое согласие или несогласие: у всякого ведь своя манера. Затем говорящий продолжал развивать мысли, как будто подходящие его безмолвному собеседнику, или обосновывать то, с чем гость несогласен, а в заключение иногда с охотой отказывался от своего исходного положения. Всего забавнее, что он никогда не избирал для этой цели своих близких знакомых, но таких, кого он видел редко и даже живших очень далеко и имевших с ним лишь самые мимолетные отношения. Это были по преимуществу лица, более склонные воспринимать, чем высказываться, готовые простодушно относиться с спокойным участием к явлениям, оказавшимся в их кругозоре. Случалось, однако, призывать для этих диалектических упражнений и умы, склонные к противоречию. Для этих целей пригодны были особы любого пола, любого возраста и звания, неизменно благожелательные и внимательные, так как беседа велась всегда о предметах или понятиях им близких».

Что для этого воображаемого препирательства Гете вызывал не только далеких, но и близких, и даже уже встающих перед поэтом, как натура, для возникающих в нем созданий, показывают такие его сообщения, как, например, в письме к Лотте Кестнер»: «Я ходил по комнате и разговаривал с твоим силуэтом». Образ Лотты уже готов был перейти из действительности в роман о «Вертере», — и Гете переводил продукты наблюдения в работу воображения в исследование, как бы посредством опыта, и мы, пользуясь позднейшим термином, вправе назвать этот прием положительного изучения экспериментальным методом.

Что касается непосредственного наблюдения, то внимания заслуживает одна особенность, которую Гете отмечал в себе: «Конкретностью моей поэзии; — как-то сказал он Эккерману, — я обязан великому вниманию и упражнению глаза. В устах большого естествоведы это не метафора. Исследователи отмечают громадное значение Зрительной стихии в поэтической работе Гете. Видение является его неизбежной потребностью во всех стадиях созидательного процесса. То, что Гете называл «прозрением», было у него всегда связано с зрительным впечатлением. На их основе вырастает и композиция: он должен видеть своих героев, должен видеть их в действии, в определенных положениях. Он требовал систематической выучки и упражнения глаза и гордился своим умением смотреть и видеть: «Когда я как следует раскрою мои глаза, я вижу, что надо видеть».

Эта острота наблюдающего глаза есть для нас, конечно, не только образец, но и образ той острой наблюдательности, которая ставит Гете в ряд величайших реалистов. С конкретностью его наблюдения связана не только реальность созданных им в драмах и романах человеческих образов, но и та захватывающая убедительность, которая ставит его лирику на такую высоту.

6. Эти приемы сосредоточенного, преднамеренного наблюдения были не так неизбежны в творчестве Шиллера уже потому, что между его списанными с действительности героями и их поэтическими образами, при всей правдивости последних, всегда есть расстояние, характерное для известной отвлеченности его творческого процесса. Конечно, писал ли он с себя или с других, он настойчиво всматривался в мир, подлежащий изображению. О конкретных прототипах мы гораздо реже можем говорить у Шиллера, чем у Гете. О многом из объективной действительности, лежащей в основе его изображения, мы знаем слишком мало, потому что он склонен был скрывать ее. Например, для нынешних исследователей выяснилось с полной очевидностью, что стихотворения Шиллера «Борьба» и знаменитая «Примиренность» (Resignation) имеют источником его отношения к Шарлотте Кальб. Однако, печатая эти стихотворения в журнале, Шиллер, в расчете навести читателя на ложный путь, снабдил их подзаголовками: «Фантазия», и «Когда Лаура вышла замуж в 1782 г.», а прибавил примечание: «Я не задумался напечатать эти два стихотворения в понятной надежде на читателя, который, конечно, не сочтет прилива страсти за философскую систему и не примет отчаяние сочиненного любовника за мировоззрение самого поэта». В собрании сочинений Шиллер датировал «Примирение» ложной датой, я все затем, чтобы оно не показалось раскрытием фактов его личной жизни — и это долго обманывало не только современников, но и позднейших ученых. Он не часто имел такую необходимость уже просто потому, что в его произведениях редки определенные модели. Но мы знаем кой-что и о приемах Шиллера при их воплощении.

Как известно, даже любовные стихотворения Шиллера, исходящие из отношений к совершенно определенному лицу, не ставят пред нами это лицо как живую личность. Индивидуальность, герой, драматический персонаж есть для Шиллера та среда, чрез которую он, исходя из отвлеченной идеи, приходит к ее конкретному воплощению. Шиллер рисует живые фигуры, но эта фигуры для него не цель, а средство. С этим связано то, что черты его натурщика скрываются в его изображении. Мы не скажем, что индивидуальная модель, перейдя в художественное изображение и таким образом сделавшись типом, должна была потерять личные черты. Наоборот: художественный образ тем и отличается от научной схемы, что совмещает обобщенность с личными чертами. Но у Шиллера расстояние между индивидуальной моделью и ее изображением так велико, что здесь есть тип, есть новая индивидуальность и нет портрета. Сходство скорее в положении, чем в физиономии: таков стиль Шиллера, таков его рабочий прием.

Как и другие, он писал и с себя. Его персонажи являются в окраске исторической, национальной, бытовой, но в ряде основных его героев мы узнаем черты автора. Эпохи, народности, положения разделяют Карла Моора и Макса Пикколомини, Карлоса и Мортимера, Фердинанда фон Вальтера и маркиза Позу, и их отделяют от Фридриха Шиллера, однако их можно изображать, если не в его гриме, то похожими на него лицом. «Разбойники» были не только призывом и программой, но и исповедью и признанием. В личных испытаниях воспитанника «Карловой школы» возгорелся мятежный пыл драмы, потому что его судьба была и общей судьбой его друзей, его товарищей — всех молодых людей его класса. Подобно своему герою был юный Шиллер личными невзгодами доведен до яростной ненависти к затхлости обывательского быта, к пошлости традиционной морали, к гнету еще господствовавшего дворянства. Нельзя понять «Разбойников» до конца, если не видеть, что вся работа над трагедией была для Шиллера прежде всего ответом на впечатления прожитой с раннего детства жизни. Это был иносказательный, но сознательный протест на жестокую отцовскую выучку, на солдатскую дисциплину школы, на герцогское самодурство, на лицемерие общественной условности. В ненависти ко всему этому Шиллер не стал разбойником, как его Карл Моор, он не убивал злодеев-министров, как его герой, но в боевое революционное слово вложил он ненависть свою и своих сверстников. Его трагедия имеет заглавием не имя героя, а групповое название, и коллектив — шайка разбойников — есть не только пассивный фон, на котором развивается трагическая интрига; громадное значение придал Шиллер новому элементу драмы — массе, и новыми приемами он выдвинул ее на сцене. В атмосфере школьного общежития зародилась эта драма о коллективе и, конечно, в основу изображения разгульной молодежи, составившей потом разбойничью шайку, легли наблюдения Шиллера над товарищами. Об этом свидетельствует преподаватель школы Абель. Однако, несмотря на разнообразие членов шайки, исследователи лишь изредка находят в образе того или иного из них черты определенных однокашников поэта. Едва ли он и имел в лице своих отдельных товарищей материал для портретов таких преступных типов как Шуфтерле или Шпигельберг. Он и не портретировал — но он наблюдал; он подмечал зародышевые черты испорченности, иногда присущие молодым людям и, под влиянием социального окружения или воздействия здоровой природы, проходящие бесследно; и мыслью восполняющей и обобщающей он создавал на их основе свои типы.

С такой же несомненностью и такую же отдаленностью, но с новым разнообразием отразилось все наблюденное в себе и окружающих и в образах дальнейших трагедий Шиллера. Если форма «мещанской драмы», взятая Шиллером у предшественников, возвышена в «Коварстве и любви» непримиримостью обличительного протеста, то это потому, что она с самого начала была одухотворена личным содержанием непосредственного наблюдения. Не даром, согласно сообщению близкого ему человека, первая мысль об этой драме пришла Шиллеру в голову во время сидения на гауптвахте. Взрослый человек, полковой врач, автор уже нашумевших «Разбойников» был наказан двухнедельным арестом за то, что съездил в соседний город на представление своей первой драмы, прошедшее с громадным успехом. Шиллер был потрясен этим противоречием: с одной стороны, восторженные слезы и оvationи, приносимые поэту, с другой, — грубое и бессмысленное наказание, как на мальчишку наложенное на этого поэта. Призвав его к себе, самодур-герцог заявил ему: «Под страхом разжалования, ты больше комедий писать не будешь». В этом настроении и зародились в поэте первые образы «Луизы Миллер», как называлось первоначально «Коварство и любовь». Комедий он не писал ни раньше, ни после, но на державное самодурство ответил трагедией, навеки заклеившей Карла Евгения Вюртембергского. Если у Шиллера есть трагедия, непосредственно-подсказанная его окружением, то это «Коварство и любовь», и именно это сделало ее столь отчетливо классовой. Трагедия бывает классовой, не будучи социальной: у нее другие цели, не бытовые, неполитические, не сатирические. Но поэт не есть эстетическая машинка: он живой общественный человек, и потому его социальные тенденции не только укладываются в форму трагедии, но являют собой одну из стихий этой формы. Такой случай мы имеем в «Коварстве и любви». По человечеству мы могли бы пожалеть и негодяя фон-Вальтера; но все личное в его отвратительном облике отеснено на второй план его общественной, можно сказать, исторической функцией: это не любой скверный человек — это типичный министр типичного мелкого немецкого самодержца. Великим состраданием исполняет нас гибель Луизы, но это не просто прекрасная девушка, правдивая и самоотверженная, а создание своего отца, своего воспитания, своего общественного класса. В боевом тоне противопоставлены здесь один класс другому — и драматург не щадит красок, чтобы заклеить враждебный ему мир. Противоположенность классов — его старый мотив. Уже в «Разбойниках» Козинский рассказывает как разрушена его жизнь коварством сановного сводника; уже в «Фиеско» невеста горожанина Бургоньи изнасилована наглым наследником герцогского престола. Но там это могло казаться частным злоупотреблением; здесь автор указал первопричину. К этому времени он достаточно хорошо знал ее, чтобы не нуждаться для обличения в полете изобретающего воображения: вблизи видел он всю мерзость вюртембергского двора, он списал лэди Мильфорд с великогерцогской фаворитки графини фон Гогенгейм, которая тоже безнадежно пыталась смягчить корыстную тиранию своего высокого содержателя, принадлежавшего в свое время к самым низменным торговцам людьми. Страшный рассказ камердинера о продаже Англии наемников для военных целей дает лишь ослабленную картину действительности. У себя на родине видел поэт господство временщика (Монмартэна), который, свергнув посредством интриг своего соперника и лъстя низменным инстинктам своего повелителя, пришел к неограниченной власти, пагубной для населения. Все это с такой ясностью было воспроизведено в драме Шиллера, что действующие лица ее слишком легко узнавали себя в ней — и это, по свидетельству Штрейхера, вызвало первую переработку пьесы: пришлось изменить явные намеки на действительную местность и участников драмы. Однако, даже через десять лет штутгартская придворная знать протестовала против постановки «Коварства и любви», где нашла свое верное изображение.

Личные впечатления и наблюдения определили многое также в «Дон Карлосе», как и в предыдущих драмах. Еще ближе подошел здесь Шиллер к косности придворного быта, к лицемерию его нравов, к его интригам, хорошо известным в окружении поэта. Борьба друзей — актера Бека и его невесты — за возможность вступить в брак, которому мешали католические предрассудки, отразилась не только в трагедии о Луизе Миллер, но и в «Дон Карлосе», который так резко был направлен против иезуитского изуверства, между прочим, под влиянием сближения Шиллера с патером Трунком. Такова ирония истории: иезуит, лишенный паствы за борьбу с суевериями и злоупотреблениями церкви, посвятив поэта в тайны вековечных религиозных преследований, стал для него «живым примером того, как много зла способны натворить попы». И если Шиллер громил старинную испанскую инквизицию, то потому, что убедился, в какой степени она жива в современной ему Германии.

7. Беллетристика Шиллера весьма не обширна и еще менее значительна, но и в ней, конечно, применены те же приемы, сочетания готовой фабулы с наблюденным материалом, что и в драмах. «Великодушный поступок из новейшей истории» — эта фабульная антитеза «Разбойников», так как здесь один из двух братьев, полюбивших одну девушку, жертвует собою в пользу другого — действительное происшествие, о котором рассказывала автору его будущая теща, сестра братьев Вурмб, героев повестушки. Такие же рассказы о действительности легли в основу «Преступника из-за потерянной честил. Подлинная история трактирщика, ставшего разбойником была известна Шиллеру из рассказов профессора Абея, который впоследствии выступил в печати с биографией казненного атамана. Окраска, приятая всей историей и психологией героя под пером Шиллера, отражает его отношение к готовой фабуле. Религиозные тенденции, проникающие «объективную» передачу Абея он, конечно, устранил. На первый план в его передаче выступила не только психологическая, но социальная сторона события. Сюжетное сходство с «Разбойниками», очевидное для всякого читателя, особенно оттеняется тем обстоятельством, что оба произведения бичуют уродства общественного строя, приводящего людей, по существу честных и невинных, к преступным путям в восстановлении попорченной правды. Менее громогласно, но по своему более конкретно то ядовитое, чуждое его первоисточнику презрение, с которым поэт клеймит и судей, которые «сумели заглянуть в книгу законов, но не в душу обвиняемого», и вюртембергские тюрьмы, где людей губят, а не улучшают, и всю социальную среду, ставящую человека, отбывшего наказание в невозможность вернуться к честному труду. Те же вюртембергские порядки с портретной реальностью изображены в «Игре судьбы», которую Шиллер с полным правом назвал в подзаголовке «отрывком из правдивой истории». Он прибавил лишь слегка беллетристическую форму и прикрыл вымышленными именами то, что знал о безобразном произволе своего «благодетеля» — Карла Евгения, правившего страной посредством созданных им клеветов и свирепо расправлявшегося с ними по прихоти. Свободно изобретен сюжет обширнейшего беллетристического создания Шиллера повести «Духовидец», но и здесь в основу образов действующих лиц легло впечатление современности. Обличение темной мощи католичества и иезуитских происков, получающее здесь еще большее значение, чем в «Дон Карлосе», свидетельствует о жизненности этой темы для Шиллера. Возможно, что на подходящий к «Духовидцу» сюжет Шиллер натолкнулся в книгах Рейнвальда «Об иезуитах и ренегатствах, о святошестве и редкостных извращениях характера, и об инквизиции», которыми он пользовался для «Дон Карлоса». Но вопрос этот не выяснен, а живые модели Шиллера несомненны.

Немецкие исследователи потратили не мало усилий на выяснение того, с какого из членов германских династий списал Шиллер личность и судьбу своего принца, так как ряд случаев совращения протестантских государей под влиянием тонкой и умелой католической пропаганды был достаточно известен ему: «из истории Вюртемберга знал он, какая пропасть между государем и народом легла здесь некогда, вследствие отпадения герцога Карла-Александра, — рассказывает его биограф: — в столице саксонской жизнь ежедневно напоминала ему о переходе старинного протестантского рода в католичество». И как раз в дни переселения Шиллера в Дрезден смерть ландграфа гессен-кассельского Фридриха II, знаменитого торговца своими подданными, обновила воспоминание о громадном впечатлении, произведенном некогда отпадением этого разудалого принца в католичество. Широко известна была еще история совращения принца брауншвейгского Иоганна Фрядриха, который — совершенно так же, как принц в «Духовидце», был проделанными над ним «чудесами» доведен — и также в Венеции — до отречения от своего «заблуждения». Это вносит поправки в категорическое утверждение друга поэта Кернера, что «в основе «Духовидца» не лежит никакое истинное происшествие». С очевидным основанием сообщает Кернер, что исходной точкой романа была личность Калиостро, однако и здесь поэт строит образ авантюриста мага и интригана из черт различных фантастов, чудотворцев и проходимцев большого стиля, какими славилась — и их прославляла — его эпоха. Виднейшими из этих «духовидцев» был сицилианец Бальзамо по прозванию Калиостро, как раз в эти годы гремевший близостью к французскому двору и разоблаченный вследствие участия в знаменитом деле об ожерельи королевы Марии Антуанетты. Среди разоблачителей его была знакомая друзей Шиллера, раньше бывшая под влиянием «тайной науки», лифляндка фон дер Реке, а защитников», мистиков и духовидцев выступил — также на страницах журнала — принц вюртембергский, протестантский племянник католического государя. Все это, конечно, деятельно читалось и обсуждалось в близких Шиллеру кругах и должно было заечь не только воображение поэта, но и его социально-политическое чувство. На престоле мог опять оказаться этот принц, поборник «духовидения», которое считалось преддверием к католицизму — и родная Шиллеру Швабия опять изнывала бы под властью фанатиков и изуверов. На почве этой обличительной тенденции Шиллер и строил образы двух своих героев, — соблазнителя и соблазненного, подбирая черты их, рассеянные в действительности. Но живыми эти герои не вышли — Шиллер не справился с эпической обстоятельностью романа.

7. Гейне, едва тяготея к эпическому отражению жизни, очень редко изображал отдельных людей, да и материала для сличения их с живыми первообразами давал немного. В основе его юношеских трагедий лежат скорее идеи — национально-освободительные в «Альманзоре», морально-социальные в «Ратклифе», — однако, отчетливо отразились здесь и личные, любовные и общественные испытания поэта. Разговоры в «Альманзоре» о маврах, скрывающих после насильственного крещения свои прежние имена, конечно, списаны с осуждения, которым встречалось в кружке Гейне поведение еврейских выкрестов. Мрачная любовная трагедия Ратклифа и Марии есть непосредственный и очевидный отклик на «измену» двоюродной сестры поэта, только что ставшей женою другого. Так или иначе, — мы знаем, что персонажи трагедий Гейне так мало выразительны, что если бы у них и оказались живые прототипы, то пришлось бы лишь повторить, что их жизненная конкретность не перелилась в большую поэзию.

Не раз пытался молодой писатель перейти за границы лирической субъективности, он жаловался в письме к Иммерману на то, что предметом его изображения «был всегда кусочек мира, одна обособленная тема». «Этой зимой во время болезни я многое воспринял, и трагедия, которая будет готова, вероятно, через несколько лет, быть может покажет, способен ли я, до сих пор изображавший лишь историю Амура и Психея в разных сочетаниях, таким же родом изобразить Троянскую войну». Но неожиданно для себя выдающимся портретистом Гейне оказался именно в истории «Амура и Психеи», как называет он свою лирику, — в те годы почти исключительно любовную. Лирика не посвящена изображению мира, лежащего вне поэта, но она дает его изображение, не считая попутного отражения всякой действительности. Да и это не вполне точно, так как у лирика может быть объективный герой, он может говорить вымышленно или от своего имени, прикрывая его образ своим «я». И совокупная лирика поэта дает подчас его — или чей-то — портрет, по силе и выразительности не уступающий эпическому или драматическому образу. Конечно, лишь с великой осторожностью можно судить по этому образу о его создателе. Подобно Шиллеру, Гейне очень не любил умозаключений, делаемых от поэзии автора к прозе его личной жизни, не любил комментировать эту поэзию посредством фактов личной жизни. «Всего более — писал он Иммерману, — задевают меня попытки вывести дух моих стихотворений из личной истории автора. Горько и глубоко задело меня, когда вчера в письме одного знакомого я увидел, как он все мое поэтическое существо пытается воссоздать из отовсюду натасканных рассказней и позволял себе пренеприятнейшие замечания о жизненных впечатлениях, политической позиции, религии и т.п. Подобные рассуждения в печати возмутили бы меня до крайности и я сердечно рад, что до сих пор не наталкивался ни на что подобное... Как бы легко ни объяснялось стихотворение поэта его личной историей, как бы ни было очевидно, что там и здесь его политическая позиция, вероисповедание, предрассудки, ненависть к одному и снисхождение к другому повлияли на его стихотворение, об этом нечего разговаривать, особенно при жизни поэта. Если устанавливаемое изысканиями воздействие истории в самом деле имело место, то раскрывая его, лишают стихотворение девственности, разрывают лежащий на нем покров таинственности. Если же все это ложно и присочинено, то тем уродуется поэтическое произведение. И часто в сколь малой степени совпадают внешние леса нашей истории с нашей подлинной внутренней историей. У меня, по крайней мере, они никогда не совпадали!».

В категоричности таких утверждений поэт может быть прав: поэзия, то есть мысль о действительности, конечно, не есть сырая действительность. Но, отодвигая разыскание таких совпадений за грань жизни поэта, Гейне сам ставит их законность в зависимость от цели исследования. И если в основе расследования лежит не праздное любопытство, не жажда сплетнических разоблачений, то оно необходимо не только в науке: проведенное и воспринятое с надлежащим тактом оно окружает поэтическое создание атмосферой особой близости и интимности и тем может лишь повысить его ценность.

Указание, что лирика не ставит перед нами таких человеческих фигур как роман и драма, требует по отношению к Гейне существенных поправок не только потому, что образ его вырастает перед нами из его стихотворений. Лирические сборники Гейне не представляют собою случайной вереницы любовных и иных стихотворений: умелой рукою поэта они сомкнуты в цельные эпические создания, в романы, как говорят некоторые исследователи, и герои такого романа ясны, и прообразы их известны, и поддаются характеристике, поддаются сличению со своими портретами. Так изображена основная героиня «Книги песен» Гейне — его двоюродная сестра Амалия — и мы имеем возможность сопоставить ее действительные черты с образом той недоступной я все же страдающей мучительницы-возлюбленной, отчетливо начертанной в лирике песен. Здесь проходят перед нами и другие женщины, игравшие роль в жизни поэта — и нелепая жена его, легкомысленный, капризный и корыстный зверек Матильда, и «мушка» Камилла Сельден, обогрешая своей загадочной теплотой последние годы поэта, я героини его преходящих увлечений, и юмористически прославленные его приятели, Рудольф Христиани, польский граф Евгений Бжеза. Сходство с подлинником в забавном портрете Христиани («Этот юноша милейший», в «Опять на родине», 65) так велико, что брат поэта, хорошо знавший породнившегося с ними Христиани, назвал стихотворение «рифмованной фотографией». В следующем стихотворении («Мне снилось, я господь») воспет «мой дорогой друг Евгений», в котором биографы узнали берлинского друга поэта Евгения Бжезу, спутника Гейне в поездке по Польше. В первой печатной редакции говорилось даже «мой лучший друг Генюша» — то есть употреблялось польское уменьшительное от Евгений. Не всякий может даже подметить и оценить те реалистические подробности, которые видит и ценит знающий обстановку изображения. Не только русские переводчики, но и немецкие читатели считали, очевидно, случайным название церкви, где никак не удастся найти веселого Евгения: «Не ищи его на лекции, ищи за стаканом токайского, не ищи в церкви св.Гедвиги, ищи у мамзель Мейер». Но раз мы знаем, что Евгений — поляк, то мы можем оценить и тонкость, с которой названа здесь именно церковь Гедвиги — единственная в Берлине (католическая церковь, где как раз и нет надежды найти безшабашного гуляку, хотя он католик и поляк.

Достаточно в стихотворениях Гейне исторических портретов от поэтов Фирдуси и Иегуды бен Галеви до властителей Вальтасара и Марии Антуанеты; много в них и индивидуальных колочих характеристик от короля баварского Людвига до радикалов Гервега и Венедее, но исторические портреты то романтически, то памфлетны, а карикатурные изображения современников, относящиеся к вполне определенным лицам, и не стремятся к той реальной типизации, какую ставит себе Гейне в веселых характеристиках Бжезы, Христиани и т.п. Нет индивидуального портрета, хотя есть конкретное личное воспоминание в стихотворении «Кевлаарское богомолье». Здесь рассказано, как сына, страдающего от безнадежной любви, мать повела с крестным ходом поклониться Кевлаарской богородице. По католическому обыкновению всякий недужный приносил ей в жертву восковое изображение больной части тела. Мать сделала из воска сердце, и сын подвесил его с молитвой у иконы. Но не исцелилось его страждущее сердце, остановилось, — и у трупа его суеверно покорная мать вновь запела хвалебную песнь деве Марии. Гейне сам сообщил, какое жизненное впечатление было исходной точкой стихотворения. В сопроводительном послесловии он рассказывал, что не считает тему стихотворения вполне своей собственностью.

«Оно есть плод воспоминания о моей прирейнской родине. Когда я маленьким мальчиком учился в монастыре у францисканцев азбуке и послушанию, рядом со мною часто сидел другой мальчик, всегда рассказывавший мне как мать брала его с собою в Кевлаар, как она там принесла за него в дар иконе восковую ногу и как это принесло исцеление его больной ноге. Я встретился затем с этим мальчиком в старшем классе гимназии, где мы сидели рядом и вот однажды, вспомнив со смехом свой рассказ о чуде, он довольно серьезно прибавил, что теперь он поднес бы богородице восковое сердце. Впоследствии я слышал, что он страдал в ту пору от несчастной любви. Потом я потерял его из виду, но несколько лет тому назад, гуляя по берегу Рейна у Бонна, я услышал в отдалении давно знакомые Кевлаарские песнопения, из которых лучшее перемежается протяжным припевом: «Хвала тебе Мария»; а когда крестный ход приблизился, я увидел среди богомольцев моего школьного товарища. Старая мать вела его, а он был бледен и явно болен».

Эта полузабытая жизненная встреча, очевидно, всплыла в памяти поэта, когда он через несколько лет прочитал в журнале заметку о Кевлаарских «чудесах». Грусть о разбитой молодой жизни и тихая усмешка над суеверной покорностью религиозной матери проникают весь рассказ. Однако личные черты героя не отражены в нем — есть поэтическое пересоздание личной истории, но нет ничего напоминающего хотя бы такие портреты, какие представлены в стихотворениях о Христиани и Бжезе.

А лучшие реальные персонажи созданы Гейне все же не в лирике, но в воспоминаниях, особенно в беллетристических «Путевых картинах» — в образах маркиза Гумпелино и особенно восхитительного Гирша-Гиацинта. Быть может, прототип первого, гамбургский банкир Лазарь Гумпель дал для своего портрета не многим больше своего шаржированного имени; но Гиацинт списан с живого Исаака Рокаморы, распространителя лотерейных билетов, всегда забавлявшего поэта как своей романтически-звучной фамилией, столь неподходявшей к бедному еврею, так и своей лотерейной ученостью, а больше всего, разумеется, своей речью, этим комичнейшим в своей претенциозности сочетанием литературного немецкого языка с оборотами еврейского жаргона, и культурно возвышенных тем с неизменно-перевираемыми учеными словами. Гейне гордился своим героем и говорил; «Из созданных мной персонажей Гиацинт — первая фигура в натуральную величину». К сожалению, первая осталась единственной, так как еще ранее широко задуманной повести «Бахаракский равин» с ее вереницей выразительно намеченных обрядов не суждено было пойти дальше первых эпизодов.

VI. ГОТОВАЯ ФАБУЛА

1. Творчество есть преобразование готовой формы, которая в пределах его процесса имеет значение сырья. Для прокатного завода двутавровая балка его изделия есть готовый продукт, для строителя моста она есть материал. Для слушателей деревенского сказочника его рассказ о царе Салтане есть законченное художественное произведение, для Пушкина его сказка есть материал, форму, которую он преобразует своим содержанием. Это путь неизбежный. Все исходящее из личного переживания поэта, все продиктованное ему «социальным заказом», должно улечься в наличные формы традиции, — языковой, литературной, стилистической.

Новой структурой, новой комбинацией готовых элементов является здесь традиция, преодолеваемая и пересоздаваемая при этом работой поэта. Останавливаемся на яснейшем из этих элементов: на фабулах, взятых поэтами в традиционном литературном капитале. Различна близость готовых форм к законченному созданию писателя, различна его работа над ними, различна и степень сознательности в этой работе, но наличие их есть условие создания. Поэт может думать, что фабула родилась в его воображении, а на самом деле она явилась ему лишь потому, что готовая носилась в воздухе. Он может и понятия не иметь о разнообразных социальных влияниях, идейных и формальных, ограничивающих свободу его творчества. Эти элементы не осознанного воздействия останутся вне нашего рассмотрения, сосредоточенного на приемах, учитываемых самим поэтом. Надо только помнить, что грань между безотчетным пользованием готовыми формами и преднамеренным их применением подвижна, и что многочисленны случаи, стоящие на этой грани. Примером, послужит создание одного из знаменитейших образов лирики, — не только немецкой.

Ранней осенью 1780 года тридцатилетний Гете проводит одинокую ночь в охотничьем домике на горной вершине. Он захвачен могучей красотой раскрывающегося сверху вида, захвачен всеобъемлющей тишиной уснувшей природы, захвачен большой мыслью о неизбежном конце, подсказанной этим окружением. Он пишет любимой женщине Записочку: «Небо совершенно ясно, и мне предстоит восторг солнечного заката... Вот оно зашло... Рассеялся восходящий снизу туман, теперь даль подо мной чиста и спокойна и загадочна, как высокая прекрасная душа в благозвучном покое. Лишь там и здесь вздымается легкое облачко — иначе весь вид был бы объят неподвижностью».

Непосредственно вслед за этим эпистолярным описанием — порыв лирического творчества, и в тот же вечер из под пера Гете выливается «Ночная песня странника», столь известная и у нас по вольной передаче Лермонтова («Горные вершины»). Казалось бы, ничто не стоит между исходным настроением я оформленной его передачей. И, однако, исследователь не только вспомнил лирический фрагмент поэта Алкмана, но и убедительно показал, что стихотворение этого древне-греческого лирика было в это время известно Гете:

Спят в покое вершины гор и ущелья,
Утесы и пропасти,
Листья и все создания, питаемые темной землей,
Звери лесные и пчелы,
И в недрах у дна морское чудище,
Спит и птиц быстрокрылое племя.

Таким образом, как ни просто, как ни естественно то, что Гете, пережив и перечувствовав, выразил все это в таких простых и естественных, таких необходимых словах, он даже здесь мог иметь предшественника, мог иметь образец, так или иначе кой-что подсказавший ему. Стихотворение Гете, конечно, также мало принижается этим, как и тем, что оно состоит из слов немецкого языка, который, ведь, тоже был создан и готов, когда Гете понадобились слова для выражения его мысли. И как все его стихотворение есть новое завоевание немецкого языка и вклад в его историю, так оно обогащает и осложняет форму, данную лирическим описанием Алкмана. Что прибавил Гете к стихотворению древне-греческого поэта? Немногое — и все: последний стих — «подожди немного, отдохнешь и ты». В этом обращении от природы к себе сосредоточился весь смысл стихотворения для Гете и его читателей, весь смысл предшествующего описания природы. Ощущение неизбежного перехода в небытие, не проникающее еще жизнерадостного Алкмана, есть то новое, в чем отразились и двадцать пять веков человеческого развития, отделяющие Алкмана от нас, и то новое, что внес новый лирик, спинозианец и пантеист, в мотив древней поэзии. Это новое есть отражение работы Гете над формой, принесенной в традиции; его новая форма — результат иного отношения к действительности, и нам все равно, думал ли он при этом о недавно прочитанных стихах Алкмана.

Ему, в сущности, тоже было все равно. Не раз в стихах и в прозе Заявлял Гете, что пишет о себе и только о себе, что произведения его — отрывки великой исповеди. То же говорили о нем и другие, например, Виланд, заметивший, что все создания Гете — «эманации его собственного я». Гете, говорят исследователи, никогда не удавалось то, что привлекало его только сюжетной занимательностью или идейным содержанием или непосредственной связью с современностью; и они перечисляют все многочисленные замыслы поэта от «Цезаря» до «Ахиллеиды» и от «Эльзенора» до «Девушки из Оберкирха», не получившие осуществления, называют его всегда неудачные противоречивые драмы — и во всем этом видят доказательство того, что для творчества Гете нуждался только в своем, глубоко своем содержании. Пусть это так — но при этом он часто нуждался и в чужой форме: не только в той чужой форме, на которую — от языка до готовых литературных жанров, от ходячих сюжетов до ходячих героев — опирается всякий поэт, но и в попросту заимствованной ситуации, заимствованной фабуле. О «плагиатах» Гете говорили не раз; Гейне упоминает о них. Мефистофель поет песню, заимствованную у Шекспира, оба пролога в «Фаусте» воспроизводят готовые положения: пролог на небе взят из библии (книга Иова), пролог на театре — из индийской драмы Шаконтала. Говоря в поэзии только о себе, Гете применял и одобрял пользование традиционными мотивами и образами. Охотно напоминал он, что и Геркулес древнего мифа есть на самом деле лишь воплощение коллектива, великий носитель подвигов не только своих, но и чужих. Да и все мы, в сущности, — маленькие коллективы; ведь то, что мы можем назвать своим «я» и своим достоянием, бесконечно мало. Неизбежный наш удел — заимствование и учеба у наших предшественников и современников. И величайший гений ушел бы не далеко, если бы вздумал своими достижениями всем быть благодарным своему внутреннему миру: «А это многим милейшим людям невдомек, и они пол жизни мечутся в потемках со своими мечтами об оригинальности», — говорил Гете французскому Сорэ, — и анализировал себя как пример коллективного творчества. Мы вообще, по его мнению, не располагаем ничем хорошим кроме способности и склонности пользоваться средствами внешнего мира для наших высших целей. «Скажу со всей скромностью как я это понимаю. Верно, за мою долгую жизнь, я сделал кой-что, чем могу гордиться, но сказать по правде, что же у меня есть собственно своего, кроме способности и склонности видеть и слышать, различать и выбирать и оживлять виденное и слышанное некоторой духовностью и воспроизводить с некоторым умением. Я ни в коем случае не обязан моими произведениями исключительно моей мудрости, но тысячам вне меня стоявших вещей и лиц, дававших мне материал для этого. В конце концов, — прибавил он — от себя ли кто взял, от других ли — это, ведь, пустяки... Главное, чтобы была большая воля и умение и настойчивость исполнить это, а прочее не важно». В науке необходима собственная мысль, а обработка не играет роли; оттого здесь как охраняют свой приоритет в открытии идеи. Наоборот, идеи в искусстве — общее достояние; все дело в исполнении, в обработке. «Одна мысль может лечь в основу сотни эпиграмм; опрашивается лишь, кто из поэтов сумел действенное и лучше воплотить ее». И он приводил разнообразные примеры.

А. Г. ГОРНФЕЛЬД

КАК РАБОТАЛИ ГЕТЕ, ШИЛЛЕР и ГЕЙНЕ

М.: кооперативное издательство «Мир». 1933

Vive Liberta и Век Просвещения, 2010

Так мы располагаем тремя обработками мифа о Филоктете, сделанными тремя великими трагиками Греции. Трагедия Софокла сохранилась, тогда как от «Филоктетов» Эсхила и Еврипида до нас дошли лишь фрагменты. «Если бы мне позволило время, я бы реконструировал эти драмы, и это была бы очень приятная и полезная работа. Сюжет построен на очень простой задаче: надо увести Филоктета с его луком с острова Левдиоса. Дело поэта решить, как это было сделано, и в этом каждый мог проявить свою выдумку и превзойти другого. Увезти его должен Улисс, но должен ли при этом Филоктет узнать его или нет, и как сделать его неузнаваемым? Кто должен его сопровождать? У Эсхила спутник незнакомец, у Еврипида — Диомед, у Софокла — сын Ахилла. Затем, в каком состоянии должен быть найден Филоктет? Должен ли остров быть обитаемым, и если да, то должна ли о нем заботиться какая-нибудь сострадательная душа? И так далее — сотни прочих подробностей, которые сплошь зависят от произвола поэта и в выборе которых один должен был превзойти другого высшей мудростью. В этом все дело. Также следовало бы поступать и нынешним поэтам, не опрашивая, обработан ли уже такой то сюжет или нет. А они вместо этого ищут на севере и юге неслыханных происшествий, которые часто настолько грубы, что и действуют только как сырье. Но, конечно, посредством мастерской обработки сделать нечто из простенького сюжета — для этого нужен уж и большой талант, а его нет».

2. Мы не задумываемся над творческими приемами поэтов, да читатель и не обязан это делать, — но когда окидываешь общим взглядом всю их продукцию, когда делаешь инвентарь их материалов и подводишь посильный итог их достижений, то видишь, как ошибочны наши представления о подлинной оригинальности и самостоятельности, как бесконечно многое из того, что мы считаем завоеванием поэта, есть не изобретение, а воспроизведение.

Что от отцов ты получил в наследство. Добудь трудом, чтоб овладеть им вновь, — говорит Фауст-Гете, определяя тем свое отношение и к художественной традиции.

Большинство баллад Гете и почти все баллады Шиллера основаны на фабуле, уже данной в литературе. Это не только историческое или мифологическое событие — баллада всегда исторична, — но событие, переданное в литературном рассказе, устном или письменном. Особенно привлекали Гете в этом смысле произведения народного творчества. В фольклоре немецком, иноземном, международном мы находим фабулы и темы большинства его баллад и ряда чисто лирических стихотворений и песен. Мы можем оставить в стороне «Западно-восточный диван», вся масса которого, при всем своеобразии личного, глубоко своего содержания, покоится то на образах, то на формах, то на мотивах восточной поэзии. Но для примера стоит перебрать ряд материалов для других, более популярных стихотворений. «Крысолов» — народная легенда, также как «Верный Эккарт», сюжет которого («старую легенду о нечисти») рассказал Гете его секретарь, так же как «Свадебная песня», заимствованная из сказки и выношенная поэтом в течение долгих лет. «Пряха» и «Степная розочка» — создания народной лирики, причем мотивом первого стихотворения воспользовался Фосс до Гете, которому известна была обработка Фосса. Фабула «Рыцаря Курта» взята из мемуаров Бадсомпьера, «Кладоискатель» написан по рисунку в переводе Петрарки, «Ученик волшебника» по рассказу древне-греческого беллетриста Лукиана, «Лесной царь» по переведенной Гердером датской балладе, где жених, едущий к невесте, не поддается соблазнительным призывам лесных эльфов и умирает на руках невесты. «Золотых дел подмастерье» имеет в основе английскую балладу, «Коринфская невеста» — греческую легенду, прочитанную Гете, вероятно, у Йог.Преториуса.

Здесь рассказано, как призрак девушки, восставшей из мертвых, соблазнял юношу, который на другой лишь день узнал, что провел ночь с мертвой; он обещает матери девушки позвать ее, если ее дочь следующей ночью опять придет к нему. И родители застают ее у него, отчего их дочь умирает на этот раз окончательной смертью. Труп, по указанию прорицателя, уже не хоронят, а выбрасывают за городом диким зверям. Юноша вскоре затем умирает. В этом рассказе нет ни намека на противоположение светлой простодушной языческой чувственности мрачному жизнеотрицающему аскетизму христианства. Перенеся действие рассказа в чрезвычайно для такого столкновения подходящую эпоху раннего христианства, Гете внес в фабулу и насильственное пострижение героини в монахини, и заочное обручение ее жениха с ее сестрой, и сделал непритязательный суеверный анекдот увлекательным отрицанием ненавистного ему аскетизма. Но еще выше этой боевой тенденции встал над содержанием баллады мотив всеочищающей, всепобеждающей любви двух юных человеческих существ. Тем же мотивом победного торжества любви обогатил поэт фабулу где-то прочитанной им индийской легенды о боге и баядере. Долгие годы вынашивал Гете эту мысль, в развитии которой преобразился сюжет легенды. Не только трагизм рассказа, но и идейная сила его чужды первоисточнику, в обработку которого Гете внес существеннейшее «изменение — у него жрица любви в самом деле сгорает, тогда как в легенде бог только подвергает ее испытанию и живую берет ее к себе в супруги.

И без более обстоятельного сличения стихотворений Гете с их первоисточниками ясно: ему нужны чужие материалы, нужны готовые мотивы и фабулы, но, пользуясь ими, он парит над ними, он слишком далеко отходит от источника — и, конечно, на больших его произведениях это еще очевиднее, чем на малых.

3. В народной пьесе, на которой основан «Фауст» Гете, изображена история ученого авантюриста-волшебника. Не найдя ни в чем в жизни удовлетворения, он продал душу чорту, чтобы, познав и испытав при его помощи, все возможное, почувствовать себя хоть на время богом. Чорт исполнил свое обещание. Фауст странствует с ним по свету, попадает ко двору, упивается земным величием, властью и радостями вплоть до обладания Еленой Прекрасной. Но здесь небесное возмездие и конец утехам: Елена, родив Фаусту сына, все же превращается в дьяволицу, и Фауст попадает в ад. Среди дальнейших подробностей рассказа, нашедших место и в драме Гете, можно назвать фигуру Вагнера, верного помощника Фауста в его приключениях, сцену в погребке, где Фауст дурачит пьяную компанию чудесами. История перерождения этой пьесы в поэму Гете есть история его жизни. Но это именно история, то есть нечто длительно последовательное, ибо, при всем размахе первичного замысла Гете, при всей углубленности, в которой уже в самом начале предстал его мысли образ Фауста, этот образ — и это необходимо отметить — сложился во всей полноте лишь в течение работы.

«Первичный Фауст», рукопись которого открыта лишь в 1887 году, не только по основной мысли, но и по развязке, составляющей необходимую стихию фабулы, еще далек от той громадной драматической поэмы, которою он явился после шестидесятилетнего возрастания и завершения.

Но сопоставление этого зародыша будущей поэмы с его фабульным первоисточником показывает, что Гете увидел в лубочной пьесе и для чего воспользовался ее авантурным сюжетом. К «Клавиго», к «Ифигении» его могло привлечь созданное его предшественником драматическое положение. Здесь, как в Прометее, в Цезаре, в Магомете его вдохновила личность героя. Великие вопросы человеческой мысли и жизни встали перед молодым писателем. Он бился уже над их решением, он давно отверг те ответы, которые давала на них религия и церковность. Он спрашивал о них у той высшей силы, которую, как его «Фауст», не мог ни признать, ни отвергнуть; если бы он верил в чорта, он тоже готов был бы продать душу чорту за ту высшую правду, к которой, казалось ему, можно приблизиться лишь пройдя через все высоты и низы жизненных испытаний от бездны падения до вершин познания и мощи. И он нашел свой прообраз — прообраз бедный, сухой, поверхностный — в герое народной пьесы, в его силе и смелости, в его сверхчеловеческом дерзании и размахе. Это был он и не он. И прежде всего это должно было выразиться в конечной судьбе Фауста, в развязке его драмы, в изменении фабулы. Для того и углублен герой, чтобы победить, а не пасть жалкой жертвой перехитрившего его чорта. В этом то основное, что с самого начала отличает задуманного Гете героя от персонажа народного предания: тот, как вступивший в договорные отношения с дьяволом, должен был, согласно верованиям средневековья, неизбежно потерпеть поражение от своего контрагента. Новый Фауст — таково верование XVIII века, для которого дьявол только символ — затем и проходит через перипетии трагических испытаний, чтобы быть спасенным. Это, по всем вероятностям, было ясно уже и страбургскому студенту. Не потому, конечно, как полагают некоторые комментаторы, что Гете не ощущал себя трагическим поэтом, но потому, что «Фауст» есть ответ Гете на требования его мира. Этот мир ни мало не ощущал себя погибшим. Наоборот, его сомнения, его классовые борения были отражением его силы: не даром Фауст в разнообразнейших преобразованиях прошел через всю литературу XIX века: век углубленного рационализма, век точных наук, век литературного реализма не мог искать полного отражения в герое сомнений непреодоленных и исканий бесплодных: победой, а не трагической гибелью должен был кончить его воплощающий герой.

«Клавиго» тоже основан на чужом литературном произведении, и расстоянию между первоисточниками соответствует бесконечная разница в их обработке. Автор «Севильского цирюльника» Бомарше рассказывает в одном из своих памфлетов, как он отомстил испанцу Клавиго за то, что тот, нарушив обещание, отказался жениться на его сестре. Бомарше удалось справиться с интригами и добиться того, что Клавиго был лишен звания заведующего королевским архивом. Все это он изложил приемами настолько драматическими, что Гете, воспользовавшись его персонажами и сюжетом, смог чуть не дословно взять некоторые сцены, лишь переложив их в диалог. Близость к первоисточнику даже дала некоторым рецензентам возможность обвинять Гете в плагиате, но он спокойно предлагал «самому критическому ножу отделить просто переведенные места от целого, не губя его, не нанося смертельных ран — не скажу истории, но структуре драмы, ее жизненному организму». И в самом деле нет оснований преувеличивать заимствования Гете из риторического и самодовольного изложения Бомарше. В схему, взятую у него, внесено многое, именно делающее его рассказ настоящей драмой. Сам Бомарше из авантюриста обратился в воплощение высокой порядочности, а Клавиго стал образом той нерешительности, которую болезненно ощущал еще в себе молодой Гете. Он, ведь, недавно тоже отошел от полюбившей его девушки (Фредерики Брион), — и ее любовь отразилась в — неизвестной рассказу Бомарше — любви его сестры к обманщику. Как фигура Карлоса, так и вся экспозиция и развязка представляют собою создание Гете.

Миф об Ифигении, жрице Дианы у таврических скифов, как известно, является сюжетом трагедии Еврипида. Остов фабулы сохраняет и «Ифигения» Гете, но та плоть, которую одет у него этот костяк, преобразована до неузнаваемости. Для того и взял Гете фабулу древне-греческой драмы, чтобы найти в ней выражение для своего содержания — в том числе для тех новых моральных идей, которые, в результате многовекового развития, получили, как орудие политической борьбы, столь отчетливое выражение именно в XVIII веке. Дух гуманности, воплощенный в образах Гете есть то, чего он не вычитал в трагедии Еврипида. Конечно, у древнего грека был бы немыслим скифский царь, которого нравственная высота заставляет преклониться перед доводом: «Губи нас, если смеешь». Обойти этого варвара, украсть у него драгоценность — ело вполне естественное для совести греческой Ифигении: мы не находим этого эпизода у Гете; его героиня скорее умрет, чем обманет этого благородного человека, «ставшего ей вторым отцом». Ифигении Еврипида также тягостна причастность человеческому жертвоприношению, но она не борется с ним, она сурова и мстительна там, где героиня Гете с ужасом взывает к богам о просветлении душевном. На второй план отходит сила рока: человек сам создатель своей судьбы; и потому, разумеется, не «бог с машины», а последовательность событий и характеров приводит к развязке. От схемы, взятой у мифа, остается очень немного, но чем она жиже, тем показательнее потребность «втора в ней».

4. Еще чаще искал таких фабульных схем Шиллер. Чтение разнообразнейших книг отождествляется у него с исканием темы для обработки. Вспомнив давно прочитанное им путешествие Карвера по Америке, он пишет Гете: «Кое-что из этой этнографии, могло бы, на взгляд, получить недурное выражение в стихотворении». Он просит добыть ему книгу Карвера и уже через месяц имеет возможность переслать другу готовую, «Надовесскую песнь». Таким образом, у него в начале, очевидно, не было никакой отчетливой темы, никакого определенного сюжета для стихотворения: была только смутная мысль, что на основании Карвера можно написать нечто на этнографическую тему. И индийское причитание, данное в «Надовесской песне» в самом деле шаг за шагом следует за Карвером. В другой раз он просит Гете прислать ему на несколько дней «Дон Жуана»; «Мне пришло в голову написать на эту тему балладу, а так как я только слышал из чужих уст эту сказку, то хотел бы видеть, как она обработана». Таким образом, общее знакомство с фабулой его не удовлетворяет: он ищет чужого художественного ее оформления и ни мало не боится снизить этим самостоятельность своей работы.

Иногда Шиллер вдруг ощущая какую-то недостачу тем, и он не прочь был прибегнуть к своеобразному способу, чтобы дать пищу своему творчеству. Он советуется с Гете, не было ли бы хорошо воспользоваться для этой цели услугами какого-нибудь знакомого, который «взялся бы отыскивать в старых книгах поэтические сюжеты, с известным тактом отмечая в них выдающиеся эпизоды». Он даже не убежден, что воспользуется этим материалом для переработки. Но «богатство материалов для возможного употребления очень расширяет наше внутреннее богатство. Чрезвычайно полезно оживлять такой сюжет в мысли и пытаться обработать его».

Из драм Шиллера очень немногие, как «Коварство и любовь» и «Мессинская невеста» разрабатывают свободно изобретенную драматургом фабулу. В основе прочих лежит событие, законченно переданное уже в художественной литературе или в истории, которую повествовательные приемы той поры ставили неподалеку от беллетристики. Шиллер баллад и Шиллер драм – великий Шиллер – живет чужими фабулами. Первое крупное его создание, столь самостоятельное, столь сильное, опирается на готовую фабулу: он драматизировал в «Разбойниках» чужой рассказ. Это рассказ одного из поэтов «бури и натиска» Шубарта, достаточно претерпевшего в это время от герцогского насилия. В этой повести («К истории человеческого сердца») изображена судьба одной знатной семьи. Было у одного помещика два весьма несходных сына: старший, Вильгельм, был послушен, трудолюбив, сух; младший, Карл, был пылок, легкомыслен и добр. В университете, где учились оба, Карл увлекался свободой, кутил, между тем как Вильгельм доносил о его проказах отцу. Долги и дуэль заставили, наконец, Карла спасаться бегством; он вступил в армию, был ранен и, лежа в лазарете, написал отцу покаянное письмо, которое, однако, до отца не дошло, так как старший брат перехватил его. Вернувшись после войны на родину, Карл поступил здесь батраком к крестьянину. И вот, однажды, когда он работал в лесу, он увидел как на проезжавшую карету напали грабители. Он бросился на помощь, убил трех из них и спас жизнь родному отцу, который ехал в этой карете. Но к общему ужасу один уцелевший разбойник признался, что подстрекателем к убийству старика был его старший сын. В ответ на покаяние отца, громко винившего себя в том, что он напрасно оттолкнул от себя своего младшего сына, «юношу с чувствительным сердцем». Карл открылся ему и еще раз проявил свое великодушие тем, что убедил отца помиловать злодея-брата.

Повесть Шубарта заканчивается авторским «предложением гению», «расширить ее в драму или роман, если впрочем он из робости не перенесет ее действия куда-нибудь в Испанию, но сделает ее ареной Германию». Так и поступил Шиллер. Из повести Шубарта он взял лишь часть фабулы, получившей у него другое течение и другую развязку, и часть характеристик братьев, поскольку на этих характеристиках держится сюжет. Вольный вымысел, осложнивший ее, был, как всегда, обусловлен двумя стихиями: окружающей действительностью и идейно-литературной традицией. Несмотря на протестующее настроение студента Шиллера, первоначальный замысел драмы был далек от социально-политического обличения. Если автор, еще сохранивший остатки своих пасторских тяготений, вдохновлялся какой-либо тенденцией, то тенденцию эту надо назвать не столько социальной, сколько общеморальной. Вначале Шиллер едва ли видел у; в своем герое борца, восстающего не только из-за личной обиды, но и против социальной неправды и гнета. Кой что от мотива библейского «блудного сына» осталось в одной из дошедших до нас редакций драмы: «Это что за мазня? – спрашивает здесь разбойник Шпигельберг, указывая на висящую в трактире картину: – это, кажется, блудный сын нарисован?» – «Давно уж думаю об этом – отвечает Карл Моор: – уж я-то не стал бы пасти свиней и питаться свиной жратвой». Не даром, однако, Шиллер вынашивал свой замысел в годы нестерпимого гнета, личного и общественного. Окружение поэта делало его выразителем классового протеста, и если возмущение юноши не нашло убежища и оружия в бунтарском деле, то оно нашло их в бунтарском слове. Так постепенно Карл Моор должен был из нашалившего и покаявшегося юнца стать грозным социальным мстителем. Конечно, не только жизненными впечатлениями был подсказан этот переход: содержание, данное жизнью, в известной мере отливалось в готовую форму.

5. Дон Карлос, инфант испанский — историческая личность, но драма Шиллера о нем исходит не из истории, а из беллетристики — из французской новеллы Сен-Реаля. Сюжет этой новеллы едва переходит за пределы любовной истории. Невеста испанского престолонаследника, французская принцесса, неожиданно став женой его отца Филиппа II, связана любовью со своим пасынком. Они обличены фрейлиной Эболи, влюбленной в принца, и целой группой придворных с мужем Эболи во главе. Здесь легким намеком проходит в политический мотив; придворные эти, решительные реакционеры в слуги верховной власти, видят в Карлосе врага, так как он — сторонник смягчения испанского гнета в Нидерландах. Посредником между королем и инфантом служит друг последнего, маркиз Поза. Осведомленный обо всем этом Филипп при помощи наемных убийц, разделался с Позой, а когда ему стало известно, что Карлос собирается бежать во Фландрию, он приказал схватить сына и передал его суду инквизиции. Приговоренный к любому, по выбору, виду самоубийства, Карлос покончил с собой, а королева Елизавета была вскоре затем отравлена.

Новелла Сен-Реаля очень вольно излагает факты, но нас занимает не то, в чем она отступает от подлинной истории, а то, в чем Шиллер отступает от своего источника. Он отступил от него не сразу: и здесь, как в «Разбойниках», уже в течение работы над драмой, по мере углубления ее содержания, по мере внедрения в нее политических мотивов, увеличивается расстояние между «Дон-Карлосом» Шиллера и его фабульным первоисточником. Политическая установка уже находит выражение в приведенном ниже плане — первичном замысле драматурга, только что закончившего «Коварство и любовь». Как и там за борьбой поколений, борьбой отца и сына чувствуется борьба общественных слоев, борьба классов; и здесь политически бесправный — хотя и наследник престола — борется за свою личность с всемогущим, с самодержцем: и здесь любви бессильного противопоставлено коварство и насилие всемогущего. И все же пока «Дон Карлос» только любовная, только семейная трагедия; ни слова об обещанном в письме к друзьям клеймящем обличении инквизиции, ни слова об освободительных тенденциях Карлоса. Здесь нет Позы, главного политического героя будущей трагедии, но место любовного соперника принца, дон-Хуана Австрийского, играющего роль в первоначальном плане, занимает Альба, главный политический противник Карлоса. И в этом направлении неустанно продвигается теперь мысль Шиллера. Его драма еще не закончена, когда в течение ближайших двух лет начинают в журнале появляться отдельные сцены «Дон Карлоса». Эти отрывки диалогов, прерываемых рассказом, доводящие развитие до половины III действия, показывают, насколько и куда отошел автор от своего плана. Любовная история перестает быть таковою, потому что о взаимности королевы здесь нет речи. Ревность Филиппа оказывается неосновательной, а отношения между его женой и сыном тем возвышеннее, что королева, выросшая из просто милой женщины, как она дана в новелле Сен-Реаля, в поборницу освободительных идей, старается заразить своим пафосом Карлоса. Совсем устранен дон Хуан, впервые введен монах Доминго, и маркиз Поза становится рядом с королевой, как апологет политической свободы, как идейный учитель принца, своего друга.

Но и это перестает удовлетворять Шиллера, и в законченной через два года трагедии уже не освободительные идеи обрамляют любовный стержень, но, наоборот, любовь есть лишь фон, на котором развивается столкновение общественно политическое. Пьеса окончательно потеряла характер «семейной картины», как еще недавно называл ее печатно автор. Это осуществляется главным образом полной перестройкой образа Позы. В первоначальном виде он не был ни испанским грандом, ни мальтийским рыцарем, ни давнишним знакомым королевы, он не был ни философом, ни проповедником освободительных идей. Оно и понятно: любовная история и не нуждалась в таком участнике. Но участник этот рос в отведенном ему поэтом уделе, и вместе с политическим назначением Позы не только росло осложнение его образа, но существенно менялся и весь рисунок трагедии. В том, что переработано в ней в соответствии с этой целью, останавливает на себя внимание новый аспект личности Филиппа II. Каким бы противоречием оно ни каралось на первый взгляд, несомненно, что углубление фигуры испанского короля связано с политической темой пьесы. В первоначальном плане, как и в новелле Сен-Реаля, это только самовластный насильник, злой и коварный ревнивец. Но такая концепция была недостаточна для того, чтобы убедить читателя в мысли Шиллера: в отчетливейшем своем воплощении самодержавная государственность тлетворна и бессильна уже в силу своих внутренних противоречий. Поэтому от бессильного тирана Шиллер перешел теперь к самодержцу, не лишенному положительных черт. Его Филипп II полон личных недостатков: он жесток, двуличен, похотлив, недоверчив. Но он сделан сильным в своем сане: он умен, он тверд, он милостив, когда надо. В нем нет того, что делает человека пошлым: он не самодоволен; этот крупный человек есть великий страдалец, и одно это мешает нам отмахнуться от этого деспота и сыноубийцы, как от вульгарного злодея. Но чем крупнее, чем сильнее, чем, по-своему, самоотверженнее Филипп II, тем хуже для политической идеи, в нем воплощенной. Он служит обреченному делу, и в то время как жертвы его кровавой расправы должны пребыть в веках увенчанными победителями, он при падении занавеса остается жалким, гнусно-жестоким, одиноким стариком. Вместе с тем гибнет его дело. Это автор «Дон-Карлоса» знал и хотел сказать своим читателям задолго до работы над «Историей отпадения Нидерландов».

Таковы последовательные превращения драмы, далеко отодвинувшие ее мир от истории испанского инфанта, рассказанной в литературных первоисточниках. Передовой буржуа и интеллигент, Шиллер должен был постепенно наполнить волновавшим его содержанием сюжет старой новеллы, в начале соблаздившей его «семейным» конфликтом. И так всегда. Общая мысль реет перед Шиллером, он хочет сделать ее более отчетливой посредством конкретной формы художественного воплощения. Но он не ощущает необходимости в изобретении чего-то абсолютно нового и небывалого: он так воспользуется чужим, чтобы оно стало своим.

6. Посылая Гете балладу «Порука», Шиллер пишет, «Я очень хотел бы знать, удалось ли мне уловить все мотивы, скрытые в этом сюжете. Подумайте, — быть может, и вам что-нибудь придет на ум. Это один из тех случаев, в которых возможно работать с величайшей сознательностью и почти сочинять по предвзятым принципам». Иногда это «сочинение по предвзятым принципам» — как в «Поликратовом перстне» или в «Посылке на железный завод» (у Жуковского «Суд Божий») — не требует никакой перестройки заимствованной фабулы. Но чаще «предвзятые принципы» требуют более решительного вмешательства автора в основные линии сюжета.

Для воплощения новой мысли пересоздал Шиллер в «Порук» рассказ латинского писателя Гигина. Остов фабулы оставлен неизменным: почти балладу Шиллера о двух друзьях Дамоне и Пифие слышим мы, когда пред нами проходят перипетии древнего рассказа. Здесь тоже схвачен и присужден к мучительной казни революционер Мэрос, покусившийся на жизнь жесткого сицилийского тирана Дионисия. Выпросив трехдневный отпуск перед казнью для устройства свадьбы сестры, он оставил заложником своего друга Селинунция. Разлившаяся река задержала уже возвращавшегося Мэроса — и царь приказал распять заложника. И вот, по пути Селинунция на казнь бежит на встречу Мэрос, переплывший реку, чтобы погибнуть вместо друга, и кричит издали палачу: «Постой, вот я, за кого он поручился!» Когда все это рассказали Дионисию, он даровал Мэросу жизнь и просил друзей принять его в их дружбу.

Как будто немногие подробности изменены в балладе по сравнению с ее первоисточником, но существенно преобразование ее основной идеи. Увеличено число препятствий, задерживающих Мэроса, и тиран именно ему самому, а не его другу-заложнику объявляет, что тому в случае неявики грозит смерть. Это сделано с намерением, чтобы усилить для Мэроса трудность возвратиться и соблазн опоздать; для этой цели Шиллер заставил царя прибавить, что гибель друга избавит Мэроса от казни. Таким образом не доверие Селинунция, а твердость Мэроса выдвинута на первый план. Но самое важное: революционер Дамон (Мэрос у Гигина) не только самоотверженный и верный друг; здесь он окрылен более высокой идеей. Не только любовь к другу заставляет осужденного спешить на казнь, но менее личное побуждение: мысль о торжестве идеи дружбы и правды. Показать жестокому тирану, и не ему одному, высоту морали в его революционном убийце, убедить мир в силе высоких нравственных побуждений — вот что важно для героя Шиллера. Поэтому — черта, неизвестная первоисточнику — весть о том, что уже поздно, что друг уже казнен, не останавливает Мэроса: «Пусть кровожадный тиран не хвастает, что друг обманул друга; пусть казнит две жертвы, но уверует в любовь и честность».

Еще отчетливее целеустремленная обработка в «Бое с драконом», основанном на рассказе Верто, историка Мальтийского ордена. Гроссмейстер Ордена Вильнев (XIV в.) «из соображений благоразумия запретил рыцарям попытки уничтожения чудовища, «вроде змеи или крокодила», жившего в пещере и пожиравшего обитателей Родоса. После долгих приготовлений юному рыцарю де-Гозону удалось убить чудовище, но суровый вождь Ордена решил все же наказать ослушника. Однако просьбы старейшин Ордена смягчили вождя. И к этой фабуле Шиллер подошел как драматург и как идеолог. Долгие приготовления смелого рыцаря и подробности борьбы изображены не эпически в рассказе от имени автора, а драматически, в монологе героя. Действие сжато, объединено и, что всего выразительнее в художественном отношении, — перенесено в публичное место. Шиллер делает нас свидетелями всей патетической сцены — народного торжества, славящего освободителя, рассказа рыцаря, ответа гроссмейстера и всей трагедии смирения, составляющей основу рассказа. Не просьбы сановников добывают помилование непокорному победителю, а его глубокое смирение. С этим смирением пред высшим законом столкнулась личная доблесть рыцаря, и в этом трагическом столкновении личности с коллективом основная мысль, внесенная Шиллером в рассказ. Поэт по человечеству одобряет бесконечно самоотверженного победителя, но нельзя не видеть, что сильнее всего в балладе представитель государственности, гроссмейстер. Он прав и тогда, когда карает, и тогда когда милует, и в его лице торжествует та идея, которую либеральный государственный Шиллер постарался осветить старое предание.

Сложна история работы над «Ивиковыми журавлями». Сюжет этой баллады найден Гете. Предание об Ивике пересказано разными греческими писателями. Византиец Свида сообщает о поэтической и музыкальной деятельности Ивика. «Захваченный в пустыне разбойниками, он сказал, что пролетающие над ним журавли отомстят за него. И хотя он был убит, но впоследствии один из разбойников, увидев в городе журавлей, сказал: «Смотри — вот Ивиковы мстители». Кто то услышал это; было наряжено следствие, преступление раскрыто и убийцы наказаны.» У Плутарха сцена разоблачения рассказана так: «Когда убийцы сидели в театре и над ними случайно пролетали журавли, они с улыбкой перешепнулись: «Вот Ивиковы мстители». Соседи услышали это, а так как Ивик давно исчез, и поиски были тщетны, это слово возбудило их внимание, почему они и донесли властям. Уличенные и казненные, убийцы погибли не от журавлей, но от своей болтливости». Первоначально балладой собирался заняться Гете, подбиривший для нее материалы, потом был» предположение писать ее вдвоем, но, в конце концов, ею занялся Шиллер. Посылая Гете балладу, он оговаривался, что при ближайшем знакомстве с материалом нашел больше трудностей, чем ожидал сначала. «Две важнейших задачи заключались, по моему мнению, в том, чтобы, во-первых, ввести в рассказ последовательность, которой нет в предании и, во-вторых, создать настроение для заключительного эффекта». Этот «заключительный эффект» был достигнут не одной выразительностью подготовки и нарастанием впечатления, но, прежде всего, новой мыслью, вложенной в старый рассказ. Центр тяжести перенесен в балладе на идею, которой чуждо народное предание. Все варианты предания разных времен и племен восточные, скандинавский, шотландский, тяготеют к одной мистико-моральной тенденции: как бы ни было скрыто кровавое преступление, надземный рок его раскроет и неминуемая кара постигнет элодея. Эту элементарную мистику первобытного суеверия совершенно устраняет Шиллер: здесь нет тайной и необъяснимой силы судьбы, признание убийц есть совершенно естественное следствие их состояния. Поэтому средоточием художественного вымысла сделалась трагедия, исполняемая пред убийцами в театре, и особенно хор Евменид, составляющий самостоятельное и в высшей степени важное для всего целого изобретение Шиллера. Громадная сила художественного воздействия на человека — вот положение поэтики Шиллера, иллюстрируемое стихотворением. В первой редакции баллады, отправленной Шиллером Гете, еще не было первого призыва Ивика к журавлям: лишь в момент убийства показывались журавли — и всего два. Затем также пара журавлей пролетает над амфитеатром. Гете был недоволен — и прежде всего недоволен таинственной целесообразностью вторичного появления журавлей. Вышел мистический анекдот, а не художественное стихотворение. Великий реалист, задумав балладу, исходил, как всегда, не из идеи, а из впечатления, на этот раз зрительного. Дело просто: журавли летели над Ивиком еще когда он ехал на корабле, пролетели над его убийством, потом пролетали над театром. Все это «явление естественное как солнце» и т.п. «Элемент чудесного будет устранен, если это будут не те же самые журавли, а другие, — и эта случайность придаст всей истории характер таинственного и необычайного».

В следующем письме он прибавлял: «Ввиду того, что середина вам так удалась, я хотел-бы, чтобы вы прибавили еще кой что, так как стихотворение не длинно. По моему следовали бы, чтобы Ивик еще на пути увидел журавлей; пусть он сравнивает свое странствование с перелетом птиц, себя, как гостя, с ними, тоже гостями, пусть он увидит в этом хорошее предзнаменование, а затем под ножом убийцы пусть призовет в свидетели уже знакомых журавлей, своих дорожных спутников... Как видите, я стараюсь сделать из этих журавлей широкое и значительное явление, которое, по моему, отлично можно будет связать со всею длинной нитью Евменид». Давая представление о сотрудничестве Друзей-поэтов, эти отрывки из обширной переписки о «Журавлях» подчеркивают глубокую сознательность в работе Шиллера. Мелкие подробности замысла и выполнения подвергаются деятельному обсуждению с основной целью: внести полную последовательность в причинную сомкнутость всего события. Элементарный план как будто уже дан в самом историческом анекдоте, по своему интересном и поучительном. Но это не та интересность и не та поучительность, которой добивается Шиллер. План строится — но и перестраивается, и, под влиянием все более уясняющейся тенденции, осложняется новыми моментами.

7. Любопытным эпизодом во внесении своих социальных тенденций в подобранные для обработки фабулы и сюжеты являются модификации анекдотов, легшие в основание «Кубка»^{***} и «Перчатки». Мы соединяем эти баллады не потому, что они написаны почти одновременно, но потому, что, как мы увидим ниже, их содержание было чем-то связано в мысли Шиллера. Комментаторы доискивались смысла этой связи, но, кажется, не доискались.

Источник «Кубка» неизвестен; надо думать, Шиллер узнал фабулу от Гете. В известной ему старой естественно-научной книге Кирхера «Подземный мир» передается итальянское предание о замечательном пловце, прозванном Коля-Рыба (Pesce-Cola). Соблазненный дорогим подарком, он бросился в водоворот Мессинского пролива за драгоценным кубком, который швырнул туда любопытствующий король, достал драгоценность из страшной пучины и рассказал королю об ужасах, которые предстали ему на дне морском. Получив обещанный в награду кубок, смельчак, на вопрос короля, решится ли он нырнуть в водоворот вторично, сперва ответил отказом; но затем корысть преодолела — и, бросившись в поток вторично, он уже не выплыл. Все это рассказано в балладе Шиллера, но в ней есть и иное. Ни в одном из вариантов предания нет ни слова о любви юноши к королевской дочери, которую неожиданная прихоть отца вдруг обещает смельчаку в жены; введение этой черты в рассказ есть оригинальная поэтическая мотивировка, самостоятельно созданная Шиллером. Общественная направленность этой мотивировки очевидна; ею облагорожены побуждения, заставившие отважного юношу рисковать жизнью. Это, конечно, не ценность золотого кубка, обещанного удальцу в награду. В первый раз он жаждет отличиться пред лицом отца любимой и недоступной девушки. жаждет испытать и показать свои молодые силы, во второй раз он рискует собой, чтобы получить ее. Здесь нет жадности, есть высокая форма любовного чувства. Также внесен новый оттенок и в «Перчатке».

А. Г. ГОРНФЕЛЬД

КАК РАБОТАЛИ ГЕТЕ, ШИЛЛЕР и ГЕЙНЕ

М.: кооперативное издательство «Мир». 1933

Vive Liberta и Век Просвещения, 2010

^{***} Сохраняем общеизвестное заглавие, данное у нас балладе ее русским переводчиком Жуковским. Немецкое заглавие плохо поддается поэтическому переводу и точнее было бы, пожалуй, передано имеющимся в Толковом словаре Даля, но совершенно устаревшим словом «Нырец».

Фабула этой баллады известна в разнообразных вариантах. В одном из источников, отмеченном самим Шиллером, в историческом сборнике у француза Сен-Фуа, анекдот передан в следующей форме: «Однажды, когда король Франциск I развлекался борьбой своих львов, одна дама, бросив меж них свою перчатку, сказала де-Лоржу: «Если вы хотите, чтобы я вам поверила, что вы в самом деле любите меня так, как говорите каждый день, достаньте мою перчатку». Де-Лорж спускается, берет перчатку среди страшных зверей, подымается вверх и бросает ее даме в лицо». Все это повторено в балладе. Стих «В лицо перчатку ей швырнул он» был изменен по просьбе Шарлотты Штейн, увидевшей в этом ненужную грубость в «И, низко поклонившись, рыцарь» (сказал: «Не требую награды»). Однако затем, решив, что «немецкий поэт может позволить себе столько же, сколько французский остроумец», Шиллер восстановил первоначальную форму. В письме к Гете Шиллер назвал «Перчатку» «маленьким дополнением» (или эпилогом) — к «Кубку»; Гете видел в обоих стихотворениях «противопоставление» — и ясным представляется смысл того и другого. И в этом и в другом стихотворении изображены властные самодуры, без нужды и смысла рискующие жизнью тех, кто так или иначе от них зависит. Но там покорный смельчак погиб, здесь он уцелел — и проучил избалованную аристократку. Определение Гете оказывается правильным, — это именно антитеза: в «Кубке» дана развязка рабская, в «Перчатке» — бунтарская. Ради этой цели Шиллер даже умолчал о подробности — если она была ему известна — указанной в другом варианте анекдота о Лорже и его даме. Французский мемуарист д'Юбинье рассказывает в письме, что де-Лорж до этого эпизода «похвалялся тем, что при помощи двух больших псов упражнялся в борьбе со львами». Дама, руки которой он тщетно добивался, не нарочно бросила перчатку львам. Нечаянно уронив перчатку на арену, она сказала своему поклоннику: «Вы занимаетесь укрощением львов — вот и достаньте мою перчатку». Лорж разозлился, пошел, схватил аллебарду у одного из своих воинов, отогнав льва, принес перчатку и, бросив ее к ногам дамы, в ярости сломал аллебарду и сказал: «Вы стерва (putain), и если в вашем роду есть львы, пусть худший из них бьется со мною за то, что я сказал». Этот вариант в известной степени оправдывает даму: она не бросила перчатку, и она могла думать, что риск для человека, хвастающего своими укротительскими успехами, совсем не велик. Но Шиллер устранил эту черту: он хотел дать полный образ барского самодурства, и на этот раз — самодурства, по заслугам наказанного.

Перед нами прошел ряд стихотворений Шиллера в сопоставлении с их первоисточниками. О чем свидетельствует это сопоставление? Согласно общей поэтике немецких классиков Шиллер брал чужие сюжеты прежде всего потому, что это была удобная форма для того, чтобы в чужом сказать о себе. Мировоззрение поэта, моральное, философское, социальное ищет выражения в образах. Только оформленное оно и для него самого получает последнюю ясность. Он мыслит в образах — это, конечно, не значит, что он непременно из полного небытия вызывает их к поэтическому существованию. Он пользуется и данными в литературе и истории персонажами, положениями, судьбами потому, что, даже повторяя их, преображает своей мыслью, своим искусством, своими воззрениями. Гете охотно брал для этого образы большие, уже подвергшиеся художественной обработке в литературе. И до него были драмы о Фаусте, об Ифигении, о Прометее.

Шиллер, наоборот, не искал точки опоры в большой литературе; меньше всего он делал это, подбирая исходный материал для баллад. Сообщение путешественника или рассказ летописца, миф или анекдот, это всегда только коротенькая суховатая повестушка. В ней есть сюжет, есть занимательность, есть поучительность, но нет характеров, нет среды, нет эпохи, нет того цельного, пышного в своей разработанности мира, в который нас вводит баллада Шиллера. Он изображает то, что описано в его первоисточнике; он делает нас соучастниками событий. Мы видим мертвого индейца на погребальной рогоже, мы смотрим со скал на геллеспонтские волны, мы стоим на террасе самосского дворца, мы присутствуем на исполнении трагедии в древне-греческом театре, мы опускаемся на дно морское в поисках кубка. Так вырастает художественно баллада Шиллера из сырья, относительно прозаического, скудного и серого. И также велика разница идеологическая между балладой и ее первоисточником. Конечно, там была разница прежде всего количественная: баллада Шиллера бесконечно выше того, что нам дано в рассказе Гигина или Ретифа, Музеоса или Чуди. Здесь, в вопросе идеологии, не стоит останавливаться на превосходстве мировоззрения просвещенца Шиллера над суеверной мифологией древнего грека. Но разница эта отчетлива — и надо усвоить себе, что именно ее воплощение важно для Шиллера при обработке чужого сюжета. Мы видим это на ряде примеров; если надо, то вот еще один — последний. Последняя из баллад Шиллера «Граф Габсбургский» имеет источником ту самую летопись Эгидия Чуди, которой обязан фабулой «Вильгельм Телль». Самый рассказ швейцарского летописца в балладе воспроизведен в песне переодетого певцом священника с немногими и незначительными изменениями. Здесь тоже рассказано как граф Рудольф Габсбург, встретив на охоте священника, спешившего к умирающему, отдал ему своего коня для переправы через разлившуюся реку. Когда священник привел лошадь обратно, граф отказался ее принять и подарил ее церкви, на следующий же день одна монахиня предсказала ему, что за это он и его потомство дождутся высших почестей. «Исторический» рассказ, как видят читатели, знающие балладу, передан в песне на коронационном пиру почти дословно. Самостоятельным — и обусловленным художественными целями — изобретением поэта, возвышающим все значение старого предания, является обстановка рассказа, перенесение действия в Ахен на пир в день коронавания, появление певца, в котором скрывается некогда благодетельствованный священник и т.д. Все это дало автору возможность, как и в построении других баллад, сжать действие, усилить впечатление рассказа, передвинув его из прошедшего в настоящее и сделать читателя свидетелем возвышенно трогательного происшествия. Мы относимся с естественной усмешкой к этой возвышенной трогательности габсбургского благочестия и габсбургского величия, но Шиллера и его читателя она настраивала возвышенно. Жизнь в Германии XVIII века, разбитой на десятки крупных и мелких владений, была невыносима от этой государственной разрозненности страны, по языку и экономике единой, и вечной мечтой немца — особенно среднего горожанина, связанного в проявлении своих сил гнетом уклада политического, как и уклада хозяйственного, — являлось восстановление германского единства, некогда осуществленное избранием Габсбурга. Выразителем обращенного и а прошлое и в будущее восторга, чуждого деловитому рассказу Чуди, стал Шиллер. Именно поэтому он ввел в изображение события целую строфу, на которую нет ни намека в первоисточнике, и которая патетически напоминает о том, как воспринималось избрание Рудольфа если не всеми его современниками, то единомышленниками Шиллера:

Был кончен раздор, прекратилась война:
Безцарственны, грозны прошли времена;
Судья над землею встал снова,
И воля губить у меча отнята;
Не брошены слабый, вдова, сирота
Могущим во власть без покрова.

Однако, идеалист исторический и политический, Шиллер — в пределах просвещения XVIII века — был научным позитивистом, и величавость чудесного пророчества приводила его в гораздо меньшее умиление, чем величавость избранного, наконец, императора, которому хоть можно было жаловаться на насилия избравших его князьков. В чудеса Шиллер верил также мало, как Гете, и в связи с этим ввел в старинное предание одно изменение. В рассказе Чуди сверхъестественное пророчество изрекает монахиня, у Шиллера это делает сам благодетельствованный священник. Для чего понадобилось Шиллеру это отступление от «подлинной» истории, показывает его собственное примечание к балладе: «Чуди, при посредстве которого дошел до нас этот анекдот, рассказывает, также, что священник, имевший это приключение с графом Габсбургским, сделался впоследствии духовником курфюрста Майнцского и не мало способствовал тому, чтобы при ближайших выборах, завершивших великое междуцарствие, обратить внимание курфюрста на графа Габсбургского». Таким образом, чудо устранено: пророчество о достижении Габсбургом высокого сана сбылось попросту потому, что об этом хлопотал сам пророк. И две идеологические задачи, стоящие перед поэтом-публицистом, решены изменениями в его сюжетном первоисточнике: просвещенец реалистически объяснил чудо, свободомыслящий националист внес свою лепту в пропаганду той идеи объединения, которая была осуществлена через три четверти века.

8. Подобно Гете и Шиллеру, Гейне сторонник «заимствованных сюжетов». Не только драматическая форма у Шекспира общая с его современниками: «сюжет своих драм — напоминает Гейне — он всегда заимствовал, вплоть до подробностей; он сохраняет даже грубые очертания, подобно первому эскизу, высеченному ваятелем». Полезно ли разделение труда и в духовном творчестве? — спрашивает себя Гейне по этому поводу и отвечает: — это обеспечивает лишь высшие достижения. «Гомер не единолично создал свои поэмы и Шекспир не единственный автор своих трагедий: он внес только дух, ожививший создания его предшественников. То же видим мы у Гете».

Принимая, таким образом, законность сюжетного заимствования, Гейне, как лирик по преимуществу» конечно, гораздо меньше пользовался готовыми фабулами, чем Шекспир; однако и у него, тоже главным образом в балладах, — мы встречаемся с рядом уже обработанных в литературе сюжетов, здесь получивших иную установку, иное назначение. Страшный образ женщины, съедающей сердце любящего ее человека (в «Сновидениях», 51), кажется нам романтически-надуманным, но это мотив, встречающийся и в немецкой народной песне, и в ранней художественной лирике, например, в одном сонете Данте, пересказанном в известной Гейне «Истории поэзии» Бугервека. Такая же неумолимая обольстительница, также требующая человеческой жизни волшебница Лорелей. На вершине скалы над Рейном видится поэту роковая красавица. Своей песней она привлекает проплывающих мимо нее в ладьях; прикованные к ней взглядом они не видят скалы, о которую должны разбиться их ладьи.

Гейне не сочинил легенды. Ее сочинил его современник Клеменс Брентано, и поэты охотно пересказывали ее, каждый по своему. У самого Брентано Лорелея не только губит, но и сама бросается в Рейн, у Эйхендорфа она заводит путников в лес, у графа Лебена раньше, чем у Гейне, она изображена почти так же, как в «Опять на родине». Комментаторы установили эти источники и продолжают отыскивать сходства и совпадения. Но центр тяжести не в сходстве, а в различии; различие же не в фабуле, а в пелиятоне. Герой стихотворения Гейне ведь не волшебница Лорелей, а только он сам. Оно начинается:

Не знаю, что значит такое,
Что скорбью я смущен;
Давно не дает покоя
Мне сказка старых времен.

В этой заповке все дело: для нее явно написано все стихотворение. Не даром крылатыми стали первые два стиха. Незачем пересказывать наново известную людям историю о коварной Лорелее - речь идет все о той же печали отвергнутого в любви поэта, а старинная сказка только иллюстрирует, только подчеркивает эту печаль. И не Рейн, не колдунья, не скала и разбивающийся об нее челнок остаются у нас в памяти, а бессильный человек, грустно задумавшийся над жизнью, над ее подводными скалами, ж которым влечет вас соблазняющий голос, и о которые разбивается наш челнок.

Источником «Азры» послужило арабское сказание, известное Гейне из книги Стендаля «О любви». Здесь рассказывается, что племя Бени Азра известно среди арабских племен своим губительным любовным пылом, вошедшим в поговорку. «Сайд, сын Агбы, спросил однажды у одного араба: «Из какого ты народа?» — «Я из того народа, в котором умирают, когда любят» — ответил араб. — «Ты, стало быть, из племени Азра?» — сказал Сайд. — «Да, клянусь господом Каабы» — «Отчего же вы так любите?» — спросил Сайд. — «Наши женщины прекрасны, а наши юноши невинны», — ответил араб». Знаменитое стихотворение Гейне об Азре не длиннее коротенького рассказа Стендаля, но велико расстояние между ними. От чего умирают юные Азры в арабском сказании? От полового истощения. Вот объяснение, которое должно показаться кощунственно-пародическим читателю, знающему только стихотворение Гейне. Что сделал поэт для того, чтобы так изменить атмосферу рассказа? Из диалога мужчин он сделал диалог прекрасной и недоступной девушки и влюбленного в нее невольника. «Я из тех Азров — говорит несчастный раб дочери султана, — которые умирают, когда любят» — и разом натуралистическая, едва ли не издевательская грубость сменяется для нас нежной и страшной тоской обреченного: он умрет совсем не потому, что исчерпает в любовных объятиях свои силы, но потому, что так или иначе гибнут полюбившие Азры, — гибнут и целомудренными, гибнут подчас именно тогда, когда их влечение не получает осуществления. Гейне взял чужую фабулу и, еле заметно изменив ее, придал ей диаметрально противоположный и безконечно более глубокий смысл. Ничего кроме мало вероятного анекдота не было в оказании арабов: Гейне сообщил ему смысл, — и не только морально-философский, но и социальный: его Азра погибнет потому, что полюбил дочь султана, отделенную от него классово пропастью, полюбил девушку недоступную, какую любил Гейне, еще раз сказавший о своих испытаниях в облачении чужой фабулы.

Чужую фабулу он взял и пересоздал и там, где меняется настроение любовного поражения, где место безнадежности занимает издевательство над возлюбленной, которая еще и не успела с высоты своего расового я социального величия отвергнуть молодого человека.

В сатирической балладе «Донья Клара» рассказано, как возлюбленный гордой дочери испанского алькада, вдруг открыл ей, что принадлежит к презренному иудейскому племени. Два момента подготавливают это стихотворение: литературный и личный. Давно уже прочитал Гейне романс (вид баллады) де ла Мотт Фуке с той же приблизительно фабулой, и стихотворение так понравилось ему, что он списал его себе на память. У Фуке возлюбленный доньи Клары упорно уклоняется от всяких христианских благословений, и на ее вопрос, кто же он такой, признается, что он — король мавров. Острота такого драматического эффекта прельщала Гейне, и естественно, что, оказавшись в аналогичном положении в действительности, он не отказался от соответственного ядовитого саморазоблачения перед высокородной — как полагается — антисемиткой. А затем литературное впечатление через личное переживание вернулось в литературу — и Гейне рассказал о себе в «Донье Кларе». Он писал об этом Мозеру. «Весь романс в целом есть сцена из моей жизни, только берлинский Тиргартен превратился в сад алькада, баронесса в сеньору, а я сам в Георгия-Победоносца или Аполлона! Это первая часть трилогии, где во второй изображено как над героем издевается его собственный сын, его не знающий, а в третьей этот сын, уже взрослый и доминиканец, предаёт пытке и казни своих еврейских братьев». Трилогия осталась незаконченной, но и сама баллада не до конца удовлетворила поэта: «Стихотворение — писал он другому знакомому — не вполне говорит то, что я собственно хотел сказать, и, быть может, говорит совсем другое. Оно совсем не должно было вызывать смех и еще меньше проникнуто какой-либо издевательской тенденцией. Я хотел без всякой преднамеренности, просто и эпически-беспартийно передать в стихотворении нечто такое, что, будучи индивидуально пережитым, в то же время является всеобщим, всемирно-историческим, только отраженным в моей личной жизни. И все в целом я воспринимал без всякой усмешки как нечто сосредоточенно скорбное». Но тон изменил поэту. Стихотворение его не задумчиво, можно сказать, не лирично: все оно устремлено к коммической и сатирической развязке; и чем больше серьезности и лиризма в подготовке к этой финальной неожиданности, тем она внезапнее и забавнее, а о «беспартийной эпичности» говорить уже не приходится: романс есть издевка над антисемитизмом.

Исследователи раскрыли все эти первоисточники ранних «романсов»; позднейший же цикл своих стихотворений Гейне сам восполнил примечаниями, где указал источники некоторых своих баллад. Комическая история фараона Рампсенита, его дочери и вора, настолько ловкого, что фараон взял его себе в зятя и преемники, основана, как точно указывает автор, на рассказе Геродота, но общий тон стихотворения, его вульгарные обороты и забавные анахронизмы делают его пародией на серьезный рассказ греческого историка. Англосаксонское предание о том, как изуродованное тело короля Гарольда, убитого под Гастингсом, смогла опознать только его возлюбленная Эдита по прозвищу Лебединая Шея, рассказано в балладе «Поле битвы при Гастингсе», согласно «Истории завоевания Англии» Огюстэна Тьерри. Одной внесенной им деталью пересоздал и здесь Гейне дух и смысл коротенького сухого рассказа французского историка. Там ничего не сказано о том, к какому времени относится связь короля и прекрасной Эдиты. У Гейне их отношения отодвинуты в далекое прошлое: Эдита уже стара, и когда она пошла за монахами искать прах короля, «неистовый ветер играл ее волосами седыми». Так мелкая подробность дает с одной стороны социально-политическое напоминание, с другой, внушающую живописную картину, и перед читателем во весь рост встает эта седая женщина, в безмолвной скорби покрывающая поцелуями раны все еще дорогого ей изменника. У историка Эдита имеет лебединую шею, но не имеет личности; у поэта она получила не только жизненность, но и моральную индивидуальность.

VII. ИСТОРИЧЕСКИЕ МАТЕРИАЛЫ и ИСТОРИЧЕСКАЯ ТОЧНОСТЬ

1. Знание действительности, на которое опирается художник, далеко не во всех частях дано непосредственным знакомством с нею; материалы, полученные из вторых рук, также необходимы в создании, как и личные наблюдения. Мы оцениваем художника не по его путям, а по достижениям; и не для оценки его, а для понимания различаем то, что он видел сам, и то, о чем узнал от других. Все есть материал для художника: надо знать, откуда взял он этот материал, чтобы понять, как он с этим материалом поступил и что из него сделал. Мы видели как своим содержанием обновляли писатели взятые у других фабульные формы. Но это пользование готовым остовом рассказа есть лишь один из видов переработки чужого в свое. Остановимся на другом виде, — на обработке материалов, взятых из источников не художественных, на отношении к фактам науки: к фактам естествознания, этнографии и, прежде всего, — истории. Как подбирали поэты эти факты, как оценивали их значение, как относились к ним?

Мы касались уже массы заметок и выписок, которыми пользовался при работе Гете, держа их в образцовом порядке. В работе над «Поэзией и правдой» основное значение имели запасы, хранившиеся не в записях, а в памяти, но и здесь Гете чрезвычайно широко использовал чужие воспоминания, исторические сочинения и т.п. Набросав в 1809 г. «Схему биографии», Гете обратился к собиранию устных и письменных материалов. К последним принадлежали его дневники и письма к сестре, воспоминания знакомых, книги, в свое время имевшие на него влияние, сочинения, изображающие время его молодости. Он воспользовался «Историей Франкфурта» Киршнера для изображения родного города, «Историей семилетней войны» Архенгольца для освежения воспоминаний об этой эпохе, литературным словарем Иердена для характеристик немецких писателей и т.д.

2. Но не только для такой исторической полу-прозы, — и для чисто художественных работ Гете в такой степени нуждается в документах из своих и чужих наблюдений и сообщений, что, по преувеличенной оценке его биографа Р.М.Мейера «был на пути к методу французских натуралистов, собиравших человеческие документы, чтобы положить их в основу своего творчества».

Документы лежали, конечно, и в основании творчества Шиллера. Историком он был, ведь, всегда в своих созданиях, и был им задолго до того, как стал профессором истории. Нет ничего интересного в том, что автор исторической драмы начинает с изучения источников, — для нас это банальность; но в XVIII веке это было завоевание: слишком немногим ограничивались здесь не только Шекспир и французские трагики, но и Лессинг. Между тем рассказ о работе Шиллера над драмой начинается всегда со свидетельств о его исчерпывающем знакомстве с соответственной литературой, а посмертные материалы к неоконченным драмам раскрывают пред нами широкую картину исторических изучений Шиллера. Уже задумав «Фиеско», он не выходил из библиотеки, жадно читал все, что мог, об Италии, делал выписки и т.д., а в дальнейшем эта потребность в исторической основе лишь нарастала по мере углубления его художественного историзма. В непосредственном изучении жизненных фактов в той мере, как это делали позднейшие реалисты, он едва ли чувствовал потребность.

Такое преднамеренное наблюдение и изучение и не выставлялось с достаточной отчетливостью поэтикой эпохи, и Шиллер слишком достаточно ощущал в себе трагического поэта, а не реального бытописателя, чтобы искать бытовых красок где-либо кроме запаса своих попутных впечатлений да книг. Конечно, нельзя было в те годы предпринимать путешествие в Италию потому, что пишешь драму из итальянской истории; невозможно было ездить в Испанию по поводу «Дон Карлоса» и в Англию по поводу «Марии Стюарт». Оно и не было принято, да я ненужно, потому, что мы, ведь, знаем как сравнительно мало такое непосредственное знакомство со страной отражалось на трагедии: «Тассо», написанный в Италии, едва ли отличается по бытовому реализму от «Эгмонта», автор которого в Нидерландах не был. Даже в близкой Швейцарии не считал необходимым побывать Шиллер, работая над «Вильгельмом Теллем». Он, правда, собирался съездить туда, но предположение это осталось невыполненным. Тем менее можно забывать, что этим путешествием поэт собирался лишь закончить ту работу по изучению географических и этнографических материалов, которую уже проделал: «Он начал с того, — рассказывал с восхищением Гете через пятнадцать лет после смерти Шиллера — что обклеил все стены своей комнаты картами Швейцарии. Потом он углубился в путешествия по Швейцарии, добившись в результате того, что точнейшим образом ознакомился с местом действия». Таким образом Гете вводит в надлежащие границы свое же собственное сообщение: «Все, что у него есть в «Телле» по части швейцарской географии, рассказал ему я». Надо помнить к тому же, что жена Шиллера неоднократно бывала в Швейцарии и, конечно, помогала ему своими рассказами. Свое знакомство с местами, где разыгрывается его драма, он довел до того, что, написав «Горную песню», послал ее Гете как «маленькую поэтическую загадку для отгадки» того, какая местность описана в «Песне». Гете не замедлил ответить, что речь идет, очевидно, о Готардском перевале, — и мы знаем, как точно был изображен этот горный путь человеком, который его никогда не видел. Биограф Шиллера рассказывает о множестве заметок и выписок, сделанных автором «Телля» для того, чтобы иметь в своем распоряжении «возможно большую массу местных черт, мотивов, красок. «Все характерное было собрано, а затем отобрано; отмечались мельчайшие и по видимости незначительные подробности. Шиллер расследовал происхождение народности, возникновение общинного строя, различие в положении горожан и крестьян. В почве и климате он искал объяснения разнообразных промыслов, занятий, сословий. Связь населения с природой уясняла правовые воззрения и обычаи. Он составил себе представление об архитектуре домов и о строе общин. Его любознательность простиралась на мир животных и растений, на атмосферические явления, геологическое лицо страны, на ее горы и ущелья».

Ознакомления с гораздо более чуждым драматургу миром потребовала работы над «Димитрием». Соратники Вильгельма Телля все-таки немцы, связанные с поэтом общностью истории и языка, в «Димитрии» же предстояло изобразить два народа, сведения о которых граничили с фантастикой. Но Шиллер занялся бытом, строем, историей русских и поляков вплотную. Едва задумав драму, он писал своему зятю дипломату Вольцогену, жившему в это время в Петербурге, что был бы рад получить от него все подходящее: его интересуют костюмы эпохи, монеты, планы городов и т.д. Груды материалов, собранные и распределенные им по рубрикам, показывают — не только, как основательна была его подготовка к драме, но и в каких разнообразных направлениях подбирал он сведения. Историческая трагедия не историческая монография, закон ее не истина голого факта, но истина художественного обобщения. Однако, одно дело — сознательно отступать в искусстве от истории, и другое — по невежеству перевернуть ее. Это знал Шиллер-драматург также хорошо, как Шиллер-историк, — и, приступая к самостоятельному освещению исторического явления, он сделал все что мог, чтобы исчерпывающе познакомиться с ним.

В материалах к «Димитрию» мы находим прежде всего обширные конспекты и выписки из книг по истории смутного времени, равно как из описаний России и Польши XVII века, какие мог добыть Шиллер. Факты собственно политической истории занимают немного места в этих записях. Но и эти факты постоянно перемежаются с бытовыми подробностями, которые должны были оживить пестрой этнографической раскраской сухую и строгую трагическую конструкцию.

Складом таких красочных подробностей, личных и коллективных, фразеологических и психологических являются эти тетради выписок. Из книги Тройера выписано подряд:

«Подвергается смертной казни всякий, кто пренебрег русским обычаем выпить за здоровье царя. Все выдающиеся цари презирают русских бояр и предпочитают иностранцев. Иван Васильевич устраивает нечто вроде государственного переворота, покинув для видимости Москву и забрав при этом с собой тысячи икон. Обычай царей собственноручно исполнять смертные приговоры».

Главным источником бытовых материалов по России является Путешествие Олеария. Первый десяток выписок дает представление об их характере:

«Дома в России строятся из еловых бревен, лежащих одно на другом.

Святой Антоний приплыл (из Рима в Москву) на жернове.

Что такое пристав.

Ревнивая настороженность русских по отношению к вопросам сословной чести и этикета.

Китайгород — внутренний город в Москве (обнесен толстой красной стеной).

Один раз привести полный царский титул.

Боярышни при царице в красных платьях и белых кокошниках, с которых спускаются на спину длинные красные ленты.

Русские реки текут не с гор, а из болот.

В Москве легко возникают пожары; легкий способ отстраиваться».

Одежда, монета, праздники, чины и должности, имена — уничижительные в челобитных (Ивашка, Петрушка) — все находит здесь место, наряду с списком ходячих выражений и пословиц вроде Астрахань богата осетрами, а Сибирь соболями». Церковная архитектура Москвы также должна дать краски на палитру драматурга. Звонницы, пристроенные к церкви, настолько занимают его, что он перерисовывает в свою тетрадь изображение сложных крестов на их крышах.

Из массы сырья, собранного для задуманных драм Шиллером, всевозможных фактических данных, цитат, отметок, характеристик и т.п. здесь, возможно, конечно, привести лишь незначительную частицу. Для «Полиции», например, выписаны целые страницы из «Картины Парижа» Мерсье, представлена, между прочим, по часам уличная жизнь большого города. На основе этих сведений перечисляется громадная вереница эпизодических персонажей, так или иначе принимающих участие в действии. Материалы к драме «Флибустьеры» открываются списком: «Имена морских разбойников: Филипп Мартель, Анна Бони, Мэри Рид, Мэнбарс «Железная рука», «Джонс». Все эти имена выписаны из «Истории Флибустьеров» Архенгольца.

О способах пользования такими бытовыми чертами в будущих драмах можно судить по записи в одном из сценариев «Димитрия»: «Все нужные сведения подлежат распределению по соответственным местам таким образом, чтобы всякий раз, в случае необходимости, получалось полное представление и чтобы слишком большая масса таких исторических подробностей не скоплась в одном месте. Все необходимое для целого, должно и само по себе занимать место и представлять интерес».

Сопоставляя готовые части исторических драм с подготовительными фактическими заметками, мы видим, что лишь незначительная часть их получала конкретное применение. Но они и записывались не для буквального использования: это были сведения, необходимые автору для общей осведомленности, для ясного понимания (исторической обстановки и в большинстве случаев они, конечно, так или иначе отразились на общей атмосфере драмы, на общей ее исторической верности.

3. Это тяготение классиков к соблюдению исторической правды, конечно, не могло быть ослаблено ни в теории, ни в практике Гейне. Решительное внедрение историзма в науку и искусство было, ведь, одной из основных заслуг романтизма, национально-исторические тенденции которого своеобразно отразились в берлинском «Еврейском историко-культурном кружке»; а, ведь, студент Гейне был деятельным членом и даже секретарем этого кружка. Для слушателя лекций создателя «исторической школы» Савиньи обязательной была историческая правда везде от науки до поэзии, и уже во время работы над «Ратклифом» Гейне спрашивал приятеля в письме: «Не знаешь ли, где можно прочесть что-нибудь о привораживании и вообще о колдовстве? Дело в том, что мне надо изобразить старую итальянку, занимающуюся колдовством». Повесть «Бахаракский раввин» потребовала основательных исторических знаний, и Гейне писал в июне 1824 г. тому же Мозеру: «Занимаюсь изучением хроник, особенно еврейской историей... Дух последней все больше раскрывается мне». Целый ряд капитальных трудов добывает и называет он в письмах, жалуясь на испанских историков, которые «непонятно мало» говорят о евреях: «здесь вообще тьма египетская». Не довольствуясь знаниями, почерпнутыми из книг, он требует многообразных справок от друзей, особенно от известного историка еврейства Цунца, притом ставит конкретные вопросы; например, он хочет знать, подробности о еврейских школах в XV веке в Толедо и Гренаде, о семье Абарбанелей и т.п. Принося Цунцу «тысячу благодарностей», он просит Мозера передать историку, что «одним проницательным указанием при всей его краткости Цунц оказался мне более полезным, чем ряд напрасно пересмотренных фолиантов — и он, не зная того, повлиял на моего «Рабби». И при этом автор исторической повести все же твердо знал, что его историческое познание в своем роде чем-то выше точной науки о прошлом и, веря в высокие достоинства «Бахаракского раввина», утверждал, что его произведение «пребудет источником для Цунцов всех столетий».

4. Это горделивое заявление с необходимостью вытекает из портики, общей для всех трех писателей. Если все они, работая над историческими сюжетами и образами, стремились точно знать историческую истину, то никак не для того, чтобы стать ее рабами. Исторической верности в их теории и практике и не полагалось быть узко фактической. И ошибаться приходилось Гете, и он легко разрешал себе второстепенные анахронизмы. В «Геце» говорится о талерах, судьи называются «париками», употребляется выражение *in usuin Deiphim* (приспособлено для дофина) — все это в эпоху, когда не было талеров, парик не был атрибутом судьи, когда не родился еще тот дофин, для которого издавались цензурированные классики. Но не только эти мелкие отступления от истины сырого исторического факта представлялись ему пустячными. Как и большинство поэтов, он подчинял ее художественной убедительности, видя в последней настоящее воплощение обобщающей истины, не уступающее по значению научному установлению фактов. С полным одобрением говорит Гете в своей статье о Шекспире:

«Никто с большим презрением, чем он не относился к историческому наряду: он превосходный знаток внутреннего одевания человека, а в этом все равны. Говорят: он великолепно изображал римлян; я этого не нахожу; это сплошь вылитые англичане. Но, конечно, это люди, люди с головы до пят, и они, конечно, могут ходить и в римской тоге. Став на эту точку зрения, начинаешь одобрять шекспировы анахронизмы, — и как раз то, что он погрешает против внешнего наряда, и делает его создания столь жизненными».

Шекспира привел Гете в пример и в беседе с Эккерманом, по поводу новых явлений литературы. Если бы вопросы исторической точности и не встали в свое время перед автором «Геца» и «Тассо», то их должна была с горазды большей остротой поставить позже поэтика романтизма и деятельность Вальтер Скотта и его последователей. Один из них и явился поводом к беседе. При упоминании о Манцони Гете заметил, что автор «Обрученных» напрасно умалает свои права как поэта: «из Чрезмерного уважения к истории он вводит в свои произведения рассуждения, где старается показать, как точен он в изображении исторических подробностей. И что же, — его факты, может быть и историчны, но его характеры, нет, также как мои Тоант и Ифигения. Никакой поэт не знал исторических личностей, которые изображал; а если бы он знал их, то едва ли воспользовался бы ими таким образом. Поэт должен отдавать себе отчет, какое намерен произвести действие, и к этому приспособлять природу своих героев. Если бы я вздумал представить Эгмонта таким, каким он был в истории, то есть, например, отцом двенадцати детей, то его легкомысленное поведение показалось бы чрезвычайно нелепым. Мне, таким образом, нужен был другой Эгмонт, более согласованный в своих действиях с моими поэтическими намерениями и это, как говорит Клерхен, и есть мой Эгмонт. И вообще, к чему были бы поэты, если бы ограничивали себя повторением историка». Если, однако, верность историческому факту не может быть навязана поэту извне, то она бывает требованием его закона, его конструкции, его стиля, и Гете, конечно, не хотел делать своих мифологических греков немецкими захолустными обывателями XIX века; да и Шекспир, разумеется, был убежден, что изображает римлян, а не англичан. Во всяком случае и Ифигения, и Эгмонт, и Фауст — подлинный «предчувственник» Возрождения — все представляются нам и, конечно, представлялись их создателю неподдельно-историческим воплощением их эпохи; и здесь отступление от истории противоречило бы заданию Гете. Именно та свобода в обращении с второстепенным историческим фактом, которую разрешает себе Гете, оттеняет его высокую, можно сказать, научную верность большим линиям истории. Совершенно верно, что — согласно его слову — «для поэта нет исторических личностей». Но и для поэта и для его читателя историческая истина также обязательна, как и истина естественно-научная: ее можно стилизовать, ее можно изображать с условными отступлениями, но никак нельзя извращать.

Этого твердо держался и Шиллер по отношению к фактам.

5. Произведения Шиллера не носят следов особенно сосредоточенного наблюдения явлений внешней природы. Не приходится удивляться метафизичности его физиологической диссертации: молодой медик был здесь не многим более абстрактно схоластичен, чем любой натуралист его времени. Но характерно, что редок у него пейзаж, — и изображение моря в «Геро и Леандре», одинаково выразительное в моменты бури и тишины, покоится больше на игре воображения. Прекрасным исключением, но все же исключением, является «Прогулка», в элегическом стихе которой шаг за шагом изображена дорога в хорошо известных Шиллеру окрестностях Иены. В той степени, однако, какая требовалась поставленными в стихотворении основными задачами, он хорошо оправлялся с изображением природы на основании того немногочисленного, что видел своими глазами. Он, например, дал в «Кубке» очень сильную картину бурного морского водоворота, основанную на наблюдении... водяной мельницы. Гете писал ему:

«Стих «И воеет, и свищет, и бьет, и кипит» блестящим образом оправдался при наблюдении Рейнского водопада; просто удивительно, как он охватывает все важнейшие черты могучего явления».

Этот одобрительный отзыв подлинного натуралиста-наблюдателя дан напрасно. К естественным научным деталям, менее ему близким, Шиллер, уже по свойственной ему художественной добросовестности, относился также внимательно, как к исторической достоверности, к которой он был строг. О тщательности, с которой он оценивал стертые в изображении природы, свидетельствует целая переписка между ним и друзьями о «пурпурном сумерке» подводной пучины «Кубке». Кернеру этот эпитет показался подозрительным, жена же его считала такое определение верным на том основании, что сама при головокружениях видела все в красноватом свете. Но Шиллеру писал Кернеру: «Не беспокойся о пурпуровом сумраке. Благодарю Минну за то, что она прислала мне на помощь свои головокружения, но мой ныряльщик обойдется и без них: под водолазным колоколом цвет в самом деле кажется зеленым, а тени пурпурными».

6. Шиллер был тверд в убеждении, что поэзия подчинена только «строгим законам естественности, которую, в противоположность исторической истине, называют поэтической истиной». Последняя может пострадать при строжайшем соблюдении исторической истины и выиграть от грубейшего ее нарушения. Однако, как историк, он понимал, что история есть действительность, и отступать от данного ею точного изображения фактов — то же, что преступать в поэзии законы действительности: делать это и можно, и неизбежно, но лишь с высоким творческим тактом. Нельзя забывать, что факты истории могут быть известны читателю, и отступление от них может ему показаться нарушением поэтических требований именно потому, что оно есть извращение действительности. И Шиллер, разрешая себе исторические вольности во имя поэзии, довольно строго судил те самые вольности «Эгмонта», которые считал допустимыми и необходимыми Гете. Конечно, Шиллер делает это не во имя истории, а во имя поэзии. Гете имел право забыть о жене и детях Эгмонта, но тогда он теряет и право изображать в своей трагедии события, прямо вытекавшие из семейного положения Эгмонта. «Выводя медлительность Эгмонта из его легкомысленной самоуверенности, поэт умаляет наше уважение к здравому смыслу своего героя... Он лишает нас трогательного изображения любящего отца и мужа, затемняя его образом заурядного любовника... Все это в ущерб исторической истине, которую поэт может жертвовать лишь для усиления интереса пьесе, а не для ослабления его».

Задолго до этой рецензии и статьи о трагическом искусстве, где Шиллер так решительно подчинял требования научной достоверности норме поэтической конструкции, он в предисловии к первой же своей исторической трагедии «Фиеско» начал указанием на свои источники. «Вольности в обращении с фактами, допущенные мною, прокритик мне автор «Гамбургской драматургии», если они удались мне; в противном случае — пусть уж лучше назовут извращенными мои фантазии, чем факты. Подлинная катастрофа, при которой Фиеско гибнет у самой цели от несчастного случая, необходимо требовала изменения, ибо природа драмы не терпит перста случайности или непосредственного провидения».

В этом смысле законы исторической действительности совпадали для Шиллера с поэтическими обобщениями. Мелочи его тоже не связывают. Да, Мария Стюарт ко времени ее гибели была уже не юной красавицей, а сорокапятилетней женщиной; да, у Пикколомини не было сына, а его племянник, погибший в сражении, не был женихом дочери Валленштейна. Такие мелочи иногда несущественны и чаще всего недоступны проверке читателя. Перерабатывая «Турандот», Шиллер пишет Кернеру: «О географической верности я не очень заботился, так как зрители едва ли настолько знакомы с этой азиатской страной, чтобы проверять тамошние расстояния». И преднамеренные отступления Шиллера от истории немногим существеннее в контексте его драм, чем его мелкие ошибки, его невольные промахи вроде того, что, например, в «Фиеско» говорится о бинокле и силуэте, которых не знала Европа XVI столетия.

Мы знаем, однако, от Шиллера, что именно в «Фиеско» ему понадобились гораздо более существенные поправки к подлинной истории. В соответствии со структурой драмы требовалась гибель героя не случайная, а трагическая, то есть с неизбежностью вытекающая из его характера и поведения — такой гибели Шиллер не нашел в своих источниках. Руссо изображал Фиеско самоотверженным революционером, историки видели в нем своекорыстного узурпатора; Шиллера не могла удовлетворить ни та, ни другая точка зрения. Так как в драме, по убеждению Шиллера, «допустима простая случайность», он смело пожертвовал историей поэтическому замыслу. Его «Фиеско» сложнее исторического. Это уже не просто политический честолюбец, происками и притворством доводящий до открытого восстания, чтобы, свергнув герцога с престола, сесть на его место. Преступного замысла нет в нем с начала, и он трагичен потому, что две души живут в нем: это революционер, ставший узурпатором после внутренней борьбы; ибо не устояло его безкорыстие пред соблазном власти. Дитя своего мира, высшего слоя рыцарства, в политическом главенстве сосредоточивавшего свое назначение и свои вождения, он погиб для нас раньше, чем его столкнул в море беззаветный революционер Веррина: погиб потому, что, оторванный от массы, от народа, он имел только сообщников, которым, в сущности, не изменил, так как остается с ними. Но именно поэтому праведный убийца, мститель народный Веррина тоже должен был преобразиться, стать из неясного политического интригана подлинным бунтарем. Как эти мотивы, так и эти приемы отступления от фактов истории остаются характерными и для последующих «поправок к истории», которых требовало драматическое построение Шиллера. Напомним о судьбе Орлеанской Девы в его драме и в истории.

7. Историческая Жанна Дарк, освободив Орлеан от англичан и сделав возможным коронование Карла VII французского, попала в плен к бургундцам и, проданная ими англичанам, была осуждена инквизиционным судом, как колдунья, и сожжена на костре. Орлеанская дева Шиллера умирает на поле сражения, и это не потому, то как полагают некоторые комментаторы, Шиллер должен был заменить внешний трагизм казни глубоким трагизмом смерти внутренне опустошенного существа, но потому, что здесь автор отказался от общественно-политической трагедии, и его «Орлеанская дева» есть прежде всего трагедия женщины. Шиллер понял: ведь героине, невинно сожигаемой инквизиторами, не в чем было бы каяться, ее мученическая смерть — результат политического подвига, а не греха, не надрыва, но противоречия. Оттого пересоздан образ Жанны, оттого создано ее «прегрешение». Состоит оно в измене Жанны ее высшим целям; носительница и воплотельница национально-освободительной идеи, мужественная воительница, она не преодолела в себе женского естества и полюбила мужчину, полюбила врага. От этой греховной любви она и должна погибнуть.

Шиллер решил, что в конечном счете это лишь путь к торжеству той же публицистической тенденции. Зритель должен проникнуться любовным восторгом пред личностью Жанны, и ее личная слабость внесет ее выше; наоборот, в глазах немца этой эпохи, слезоточивого патриота и чувствительного националиста Жанна непреклонная, неженственная, недоступная жизни чувства, потеряла бы не только обаяние, но и полную убедительность. То, что было реально в действительности, не показалось бы убедительным, а убедительность входила в задание Шиллера. И как ему удалось сообщить своей героине правдивость, несмотря на то, что трагедия о ней не чужда самой средневековой чертовщины, так сумел он обеспечить и общественный резонанс своей «необщественной» трагедии. Любовные испытания Жанны возвысили ее национальный подвиг, и зритель Шиллера тем сильнее вдохновлялся патриотическими тирадами, рассеянными в пьесе, чем глубже переживал любовную трагедию ее героини.

Также осовременен в своей историчности и «Вильгельм» Телль». «Фабула трагедии чрезвычайно расширена в сравнении с фабулой предания. Историю Телля Шиллер воспроизвел так, как она рассказана в его первоисточнике, летописи Эгидия Чуди. Но, стремясь сохранить верность истории политической, социальной и культурной, Шиллер не ограничился при этом фольклорными мелочами. Наоборот, он оттенил их общим отвлеченно-ораторским тоном драмы, ставящим ее вне исторической точности и, бытового реализма. Это было тем проще, что, по представлениям Шиллера, консерватизм «мирных швейцарских поселян» должен был сохранить неизменными их взгляды и нравы в течение веков. Возвышенно-риторическая атмосфера драмы устраняла и потребность в сохранении языка швейцарских горцев, до сих пор говорящих на местном наречии, не вполне понятном даже немцу. Однако, Шиллер умело прослоил их приподнято-абстрактную и мало индивидуальную речь легкими штрихами старины, простонародными оборотами, поговорками и т.д. и тем архаизировал язык, органически слив его с отжившим бытом и историческими событиями. Ораторский стиль драмы снизил ее реалистичность, но не уменьшил ее жизненной убедительности, ее правдивости, и в этом «лебединая песня» Шиллера лишь отчетливее намечает его общее отношение к верности исторических подробностей. Он знает эти подробности до конца, хотя пользуется ими умеренно. Но художественный идеализм есть стиль, также мало связанный с неправдой, как и реализм. И оттого до сих пор этому самому риторическому «Вильгельму Теллю» никто не отказывает в правдивости. Наоборот, швейцарцы не перестают отмечать, как точно изобразил природу и жизнь их страны поэт, в жизни не бывавший в Швейцарии. Равным образом современные испанцы охотно — пожалуй, слишком охотно, — свидетельствуют, что «дух» испанской истории, испанской знати, испанской гордости и так далее запечатлен в «Дон-Карлосе» лучше, чем у испанских классиков. Никакого таинственного проникновения в «дух» национальный или исторический здесь, конечно, нет. Мы слишком хорошо знаем от Гете, что «дух времен это дух самих господ, в них отраженный». Но громадное умение выбрать из материала то, что в нем существенно, здесь есть, есть умение перелить это в живую поэтическую форму, есть художественное претворение того, что дано знаниями, почерпнутыми не в личном опыте, а в чужой книге.

VIII. РАБОТА НАД ПЛАНАМИ и РАБОТА ПО ПЛАНАМ

1. Образное целое, предлагаемое нам в результате поэтической работы, охватывает все от тона до языкового стиля, от сюжета до действующих лиц, на которых этот сюжет покоится, — и нам представляется, что в таком же цельном виде встает перед писателем его произведение. Поэтому мы склонны и работу его сводить к очень элементарной постепенности: задумав произведение, писатель подбирает материалы, изучает, наблюдает, потом вырабатывает план и по этому готовому плану пишет. Все это верно в общих чертах, но нет ничего обязательного в том, чтобы после зарождения замысла и подбора материалов, план устанавливался поэтом как твердая, непреложная форма, только ожидающая содержания. Наоборот, в громадном большинстве случаев план этот пересоздается, а иногда и создается в процессе работы, ибо и он определяется своим содержанием: то, что мы называем поэтической обработкой, есть постоянное преобразование Элементов замысла, плана, отдельных образов и т.д. Не только при вольных вдохновениях лирического созидания, но и при более широких и объективных заданиях случаи работы без плана также нередки, как и случаи существенных отступлений от первоначального плана. Мы знаем от Гете, что он написал «Вертера» и «Гецца» без предварительного плана — и если это случай не исключительный, то удачу можно считать исключительной. Сам он предостерегал от необдуманного приступа к художественной работе и в одной из естественнонаучных статей писал: «Никогда не будет излишним повторять, что поэт, как и художник, должен сначала рассмотреть, такого ли рода тот предмет, который он собирается обработать, чтобы из него можно было развить многообразное, полное, удовлетворительное произведение. Раз это упущено, все остальные усилия совершенно тщетны: размер и рифма, мазок кисти и удар резцом расходуются понапрасну, я если даже мастерское выполнение способно на несколько мгновений подкупить разумного зрителя, он все же не замедлит ощутить ту бессмысленность, которою страдает все ложное». Это замечание было бы банальным, если бы не принадлежало Гете, личный опыт которого сообщает особую значительность его словам.

В ходячем представлении живет Гете изваянный, высящийся на пьедестале, совершенный, недоступный и монументальный. Эта иконность писательского облика опирается, с одной стороны, на естественную легенду о поэте непреложном и непогрешимом в своих великих созданиях, с другой, — на эти готовые создания, завершенные и безукоризненные. Такая завершенность, тоже, конечно, условная, переносится читателем, поскольку он над этим задумывается, с готового произведения на процесс создания. Гете вдохновлялся, оформлял свое вдохновение, давал его воплощению раз навсегда законченную форму — и этим все исчерпано: так кажется читателю; «Фауст» Гете стоит перед ним абсолютный и неизменный как сам бронзовый Гете. В действительности это, конечно, тоже легенда, и нигде эта легенда о едином, твердом, наперед ясном потоке творчества не оказывается столь ложной, как именно в применении к Гете. С победоносной уверенностью, отождествляющейся с самоуверенностью, работает только тот, кто механически повторяет традиционные приемы.

А. Г. ГОРНФЕЛЬД

КАК РАБОТАЛИ ГЕТЕ, ШИЛЛЕР и ГЕЙНЕ

М.: кооперативное издательство «Мир», 1933

Vive Liberta и *Век Просвещения*, 2010

Наоборот, всякое подлинное созидание на его высотах в той или иной степени предполагает трудный выбор между представляющимися ищущей мысли возможностями, предполагает сомнения и колебания. Часто это касается только подробностей, но часто захватывает и большие мысли, захватывает основную структуру целых произведений — и именно так было у Гете. Читатель, особенно русский, живет на этот счет в блаженном неведении, читает «Ифигению», похваливает «Вертера», восхищается «Фаустом»; но он часто не знает, что «Ифигения в Тавриде» была задумана и написана сперва прозой, а потом только перелилась в стихи, что «первоначальным редакциям» Гете отведено значительнейшее место в собрании его художественных произведений, что структурные пороки механически склеенных «Годов странствия» бесспорны, что кроме общеизвестных двойных редакций «Геца» и «Ифигении» есть еще «Пра-Фауст» (Ur-Faust), «Пра-Мейстер», «Пра-Вертер», не говоря уж о повторных версиях разных второстепенных произведений вроде «Совиновников». Причины этой повторности очень разнообразны — и если иногда она есть показатель творческого развития и мощного преодоления своего прошлого, то иногда она свидетельствует об ошибочных приемах работы, рассказывая в автобиографии о больших поэтических замыслах и темах своей молодости, Гете сообщает, как неудачно сложилось то, что он писал своего «Геца» «без всякого плана, без всякого эскиза? отдавшись вольному полету воображения и повинувшись внутреннему голосу». Получилось, разумеется, нечто не вполне соответствующее намерениям самого автора: «первые действия могли представляться подходящими, но в последующих, особенно ближе к концу, странное увлечение бессознательнохватило меня. Стараясь изобразить Адельгейду возможно более обаятельной, я сам влюбился в нее». От этого пострадал и образ главного героя, отодвинутого в сторону, и историческая истина, уступившая место фантазии. Пришлось, не прибегая к переделкам, писать наново, отвернувшись от готовой рукописи. «Я произвел это тем стремительнее, чем меньше намеревался когда-либо опубликовать эту вторую редакцию, так как видел в ней также лишь предварительное упражнение, которое предполагал положить в будущем в основу новой переработки, с применением большего прилежания и сосредоточенности». Едва ли отчетливый план предшествовал и наброскам драмы о «Прометее»; на эту мысль наводит то, что монолог Прометея, известный нам в составе «Стихотворений», включен в третье действие драмы, тогда как изображает ее завязку и должен бы найти место в первом действии. Но «Магомет» и «Навзикая», разделенные двумя десятилетиями, изложены в виде драматического плана. «Навзикая» нам знакома по рассказу Гете о первом замысле этой драмы на мотивы «Одиссеи». План ее изложен следующим образом:

«Действие первое начинается игрою в мяч. Происходит неожиданное знакомство, и самое опасение лично ввести чужестранца в город уже является предвестником страсти. Во втором действии изображен дом Алкиноя, характер женихов и появление Улисса. Третье — сплошь посвящено выяснению значительности авантюриста, и я рассчитывал в диалогизированном рассказе о его приключениях, очень разнообразно воспринимаемом различными слушателями, дать нечто художественное и интересное. Во время рассказа настроение подымается, и в столкновении действия и противодействия обнаруживается в конце концов живейшее внимание Навзикаи к пришельцу. В четвертом действии Улисс за сценой проявляет свою отвагу, а женщины, оставшиеся на сцене, дают выражение склонности, надежде и всем нежным чувствам. Так как пришелец возвышается от всего этого, то Навзикая сдерживается еще меньше и безвозвратно губит себя в глазах соотечественников. Улисс, отчасти намеренно, отчасти без вины вызвавший все это, вынужден в конце концов заявить о своем отъезде и милой девушке остается в пятом действии только (искать смерти). — «По моему похвальному или непохвальному обыкновению, прибавляет Гете, я написал очень мало или ничего не написал из этого плана, но проработал большую часть его до мельчайших подробностей в мысли, в запасах которой оно, отодвинутое дальнейшими впечатлениями, пролежало так долго, что теперь я в силах оживить лишь поверхностное воспоминание».

Память изменила Гете: в его бумагах найден и сжатый сценарий трагедии, и небольшие стихотворные отрезки из нее. Этот сценарий с несколько большей отчетливостью выясняет формы, в которых должна была осуществиться драма. Для каждого действия записано в сценарии две схемы: во-первых, перечень явлений с выступающими в каждом из них действующими лицами, во-вторых, подробности содержания. Вот, например, второе действие сценария: «I. Алкиной. — II. Алкиной. Сын. — III. Те же и Арета. — V. Те же и Улисс. — V. Улисс и Неор. Подробности: 1. Плоды сбиты ветром с деревьев. Цветы сорваны. Надо подвязывать рейки. Сын. Дочь. — 2. Сын. История. Описание бури. Отъезд. Дельфины и т.д. — 3. Дочь. Сама стирает белье отца. Увидела Улисса. — 4. Улисс объявляет себя лишь спутником Улисса. Прием. Просьба помочь уехать. Обсуждение необходимого для этой цели. — 5. Улисс, Неор. Расспросы о его прошлом. Просьба помочь его спутникам».

Образцом последовательного изложения предположенной драматической структуры может служить также план «Магомета», хотя десятилетия легли между замыслом и изложением плана, который рассказан по поздним воспоминаниям. Изложив этот план по действиям, Гете связывает его законченность с тем, что к моменту размышлений над «Магометом» он отошел от шекспировской «беспорядочности»; поэтому и в очертаниях задуманной драмы «все приближалось в целом к правильной форме, к которой я склонялся вновь». Но планомерность «Магомета» имеет и общие причины: «Таков был очерк замысла, — заканчивает Гете, — занимавшего мою мысль продолжение долгого времени: ибо обычно, прежде чем приступить к исполнению, я должен был предварительно представить себе »се в целом».

2. Представить себе все в целом: это требование кажется простым, но на самом деле оно сложно и многообразно. Представить себе все будущее произведение в целом можно по разному, и по разному складывается это представление в разных стадиях работы. Можно сказать, что последовательные изменения этого общего представления и составляют самую работу. Писатель уже видит своих героев, видит их взаимоотношения — и это дает ему общее представление, хотя ему неясны еще ход и развязка отношений между действующими лицами.

Или наоборот, фабула уяснилась для него, но несущие ее персонажи недостаточно отчетливы. Или: он видит законченный сюжет, но отдельные этапы сюжетного развития еще не распределены, не заняли своего места, иногда просто еще не придуманы. И, наконец: не для себя, а для читателей рассказывает писатель — и таких случаев много Гете — содержание своих невоплощенных, отвергнутых или отложенных замыслов. Отсюда чрезвычайное различие того, что Гете охватывает общим названием «представления в целом», того, что мы условно назовем планом. План произведения может — выражаясь фотографическим термином — иметь различную установку, может выражать различное отношение к конкретностям выполнения. Задумав большую картину, живописец набрасывает ее эскиз в красках, но он может наметить ее облик черным по белому, углем или карандашом, может сделать так называемый картон. Так и поэт может составлять себе общее представление о своем будущем произведении то озирая его общие, большие линии, то сосредоточиваясь на его конкретностях, на смене положений, эпизодов, характеристик и реплик, совокупность которых тоже есть его план. Так намечается типовое различие планов, с которыми знакомит нас рукописное наследие немецких классиков. Сюжет драмы о Магомете уложился в некоторый драматический план. Здесь отчетливы основные линии пьесы; есть завязка, развитие, развязка. Но из этого позднего рассказа поэта не для себя, а для читателя, мы не получаем — да едва ли его проработал поэт — представления о том, в каких конкретных выступлениях и диалогах должен был найти выражение сюжет, каким персонажам предстояло заполнить ткань пьесы и т.д. Мы имеем примеры как сходных, так и совершенно иначе излагаемых планов. С указанием на мотивы и настроения сцен записал Гете часть задуманной им трагедии из древне-германской жизни («Эгингард»). Приводим лишь часть I действия:

«Сцена I. Дочь, сидит, в полусне; с удовлетворением говорит о своем возлюбленном, его доблестях, их отношениях. Потом, вспомнив о стеснительности условий, излагает положение, отношение к отцу и т.д. Сцена II. В глубине движение, Эгингард с факелами. Восторженная встреча. Изумление, что она заключена из-за него. Радость, что отец уступил, еще большая, что отец уступит императору. Экспозиция с соответственной нерешительностью Эгангарда».

Любопытной особенностью этого плана является отдельная схема декораций. План драмы только намечен, но Гете уже видит перед собой: «Действие I. Подземная тюрьма, не настоящая, а вроде латой (каменоломни, обращенной в темницу), перегражденная грубыми решетками, другими перегородками, чтобы дать причудливое изображение места заключения. Нечто троглодитское. В зависимости от размеров театра над ближайшим планом практикабли с далью». Для обстановки последнего действия старый театральный директор предпочитает обойтись без словесного описания: «Действие 5. Должно изобразить на рисунке, так как пришлось бы затратить слишком много слов, и все же никто не смог бы разобраться».

Сущность реплик обычно намечается с такой же чрезвычайной скупостью.

Для ненаписанной «Евгении» Гете вырабатывает два взаимно дополняющие плана. Один не вытекает из другого, не есть развитие, делающее первый ненужным: планы стоят рядом и, по разному охватывая одни и те же драматические события, равно нужны для дальнейшей работы; в одном дана только последовательность выступлений персонажей, в другом, в самых общих чертах, указаны уже основные мотивы их реплик. Так в IV действии «Евгении» предположена следующая смена выступлений: «Тюрьма. 1. Граф. — 2. Граф. Губернатор. Настоятельница. — 3. Те же. Монах. — 4. Те же. Секретарь. Стефания. — 5. Те же. Ремесленник». А в соответственных наметках к этому IV действию находим: «IV. 1. Граф. Обозрение его положения. С жизненных высот переходит в бездну темницы. Забота о короле. 2. Вообще придумать разговор, в котором переживаемое зло устранялось бы воспоминанием о том, чем был в прошлом. Семейные и личные воспоминания, также описание бывшего блеска. Преимущества эгоистической, так называемой хорошей жизни».

Надо остановиться на этом указании: «вообще придумать разговор» и только свидетельствует о том, что план строится не только в виде итога работы обдумывания, но в его процессе. Общая структура драмы и даже отдельных ее сцен выяснилась в достаточной степени чтобы предстать перед автором в виде плана. Но в этом плане неизбежны пробелы, «белые пятна» как на картах не вполне исследованных стран, неизбежны вопросы и задачи, и ниже, обратясь к конструктивной работе Шиллера, мы увидим, как необходимо было ему при размышлении над композицией драмы письменное формулирование этих вопросов, сомнений и заданий. Конструкция драмы ставит их чаще и настойчивее, чем другая композиция больших размеров, так как самая форма драмы гораздо более ограничена и замкнута, чем форма романа, и в драме получает наивысшее значение та железная взаимная обусловленность частей, которая есть существеннейшее свойство всякого художественного произведения. Поэтому когда сюжет или сцена, еще недостаточно созревшие для причинно-последовательной драматической формы, могут явиться вполне уяснившимися для повествовательного изложения, и Гете, вырабатывая план драмы «Возбужденные», так записывает финал действия»:

«Здесь пробел, который мы заполняем рассказом. Сухая серьезность этой сцены, смягчается тем, что советник признается в своем влечении к Луизе, высказывая готовность предложить ей свою руку... Сцена между графом, Луизой и советником дает случай познакомиться с тремя прекрасными характерами и в известной мере временно вознаграждает нас за то, что придется нам претерпеть в дальнейших явлениях. Ибо теперь за столом, где Луиза наливает чай, постепенно собираются все действующие лица драмы, так что в конце концов вводят и крестьян. Так как невозможно воздержаться от политических разговоров, то барон, не умеющий скрыть легкомыслие и издевательство, делает предложение изобразить национальное собрание».

В этом роде продолжается изложение, свидетельствующее о том, как нуждается память поэта в таких обзорах, схематичных или подробных, частичных или общих.

3. Первая часть «Фауста» была в значительной части уже готова, когда Гете в Италии, стараясь представить себе свой замысел в его громадной целокупности, набросал схему поэмы; столь же сухую, сколь содержательную:

«Идеальное стремление к воздействию на всю природу и к вчувствованию в нее (стихи 1—128). Появление Духа как гения вселенной и действительности (стихи 129—160). Борьба между формой и безформенностью. Предпочтение бесформенного содержания пустой форме. Содержание приносит с собою форму. Форма никогда не бывает бессодержательной (стихи 169—248).

Вместо того, чтобы примирить, сделать эти противоречия несогласимее. Рассудочное холодное стремление к науке — Вагнер.

Смутное теплое стремление к науке — ученик. При взгляде извне тяготение героя к жизненным наслаждениям в смутности... Страсть. (Первая часть).

Наслаждение личности деятельностью извне и наслаждение с сознательностью... Красота. (Вторая часть).

Наслаждение творчеством. Эпилог в хаосе (по пути в ад)». Такой обзор, охватывающий и освещающий путь, пройденный и предстоящий, был необходим писателю для дальнейшего продвижения. Не комментарий для будущих читателей дан здесь в немногих словах, определяющих сущность различных и противоречивых тяготений Фауста или в отчетливом противопоставлении Вагнера и ученика: пред самым собою отчитывается автор в созданном и подлежащем созданию. Кто знает «Фауста», тот сможет оживить эту коротенькую схему образами и положениями, которыми она была заполнена в дальнейшей работе Гете. Общий рисунок обеих частей намечен здесь во всей широте. Исходная точка трагедии: жажда могучего сверхчеловека осилить мир вне его лежащий, наделить этот мир осмысленностью. В соответствии с этим первая часть посвящена тяге к низшему из жизненных проявлений: к наслаждению теми внешними радостями, которые способна дать жизнь. Пройдя через нее, Фауст ищет удовлетворения в высших формах жизни — в деятельности, в творчестве. Это составит содержание второй части. Место действия эпилога — хаос, где борются за Фауста противоположные силы: выигравший пари Мефистофель уносит его многогрешную душу в ад, а силы небесные оправдывают и отвоевывают героя от дьявола. Так смотрит Гете на свою драму, смотрит на нее издали, окидывая общим взглядом.

Мы начинаем знакомство с планами «Фауста» с этого общего планообразного обозрения; надо, однако, иметь в виду, что в развитии драмы Гете такая широкозахватывающая концепция — момент сравнительно поздний: облик драмы, облик героя менялся вместе с автором, и в этом расширении замысла, в вариантах и версиях, в изменениях первоначальных планов отразилось развитие воззрений Гете, охватывающее всю его жизнь. «Пра-Фауст» 1775 года по основной мысли еще довольно далек от той глубокой поэмы человечества, какою явилась она после многолетней работы, и средоточие этого изменения в личности героя, так как он есть носитель этой основной мысли. «На высоте, куда подняло его новое преобразование старинной грубой народной сказки, Фауст представляет собой человека, который, тяжело и нетерпеливо снося земные оковы, считает недостижимым овладение высшим знанием, наслаждение лучшими благами; порывы его ни в малой степени не находят ни в чем удовлетворения и потому, куда бы ни обратился его дух, отовсюду возвращается он все несчастнее». Так объяснял Гете личность своего героя в «Предуведомлении» к «Елене» (2 действие 2 части), которую он предполагал напечатать вне связи с незавершенным целым. Нам понятна и близка эта характеристика Фауста, но надо помнить, что в первой версии герой Гете еще не возвышался до этой высоты. Драма о нем может еще обойтись без второй части. Это не фрагмент, это по-своему законченное драматическое создание, трагическая развязка которого удовлетворяет ожидающего читателя не меньше, чем всякая другая.

Позднейший Фауст, дитя XVIII века со всеми своими общечеловеческими и сверхчеловеческими запросами и сомнениями есть для Гете — мы видели — образ человека во» Фаусту не свойствен такой размах. Это и сомнениями есть для видели — образ человека вообще. Наоборот, раннему свойствен такой размах. Этот старый профессор много учился, многое узнал и все же он глубоко неудовлетворен: какие то вершины, какие то глубины знания остались ему недоступными. Это трагедия ученого, философа, чуть не трагедия специалиста, но не трагедия человека с ее широким, многообъемлющим смыслом. Ставится вопрос о чисто интеллектуальной ценности научной работы, однако, вне вопроса о самом смысле познания и вместе с тем о смысле существования. Целый ряд сцен, уясняющий развитие действия и характер действующих лиц, отсутствует, и это даже не так важно, как то, что здесь и не видно, ощущал ли молодой писатель потребность в этой мотивировке, столь необходимой для нас, знающих «Фауста» я его цельности и последовательности. Ни первого, ни второго прологов еще нет, а между тем ведь только на почве сцены в небесах договор между Фаустом и Мефистофелем перестает быть чем-то обособленным, случайным и становится эпизодом извечной борьбы между богом и дьяволом за человеческую природу. Только в соответствии с этим углублением смысла договора, расширяется значение образа Фауста. Вопрос был поставлен сравнительно узко: способна ли обширная, исчерпывающая ученость дать полное удовлетворение. Теперь этот вопрос вырастает в основную проблему человеческого бытия вообще: может ли личность на предельной высоте человеческого познания преодолеть всякое земное сомнение и зло, сознать себя счастливой, чтобы в миг сверхчеловеческого блаженства задержать течение времени, «остановить мгновение». Это ведет уже ко второй части поэмы, как ведут к ней новые оттенки характеров, новая окраска сцен и эпизодов. Позже Мефистофель назовет Фауста «сверхчувственным чувственным ухаживателем», но здесь пока что в его чувственности нет сверхчувственности: он соблазняет Гретхен, но это только грех похоти, а не «бездна падения», необходимая ступень в нравственном подъеме человека.

Так как он здесь вообще сравнительно мало углублен, то мысль о его вечной неудовлетворенности совсем не проходит еще красной нитью через всякое его слово и поступок. В погребке, где кутят пьяные студенты, Фауст, в известной всем редакции, молчит, видимо относясь с естественной безразличностью и к грубому разгулу, и к этому издевательствам своего спутника над подвыпившей молодежью. Наоборот, в первой версии в большем согласии с первоисточником, народной книжкой о колдуне Фаусте, он активен, он, издеваясь над пьяными студентами, сам буравит стол и добывает из него вино. Именно он предстает здесь как насмешник и колдун: какая грубость душевная в сравнении с холодным и загадочным безучастием позднейшего Фауста.^{****} Меняется герой, меняется и Мефистофель: он, конечно, много изысканнее грубого черта народной легенды, но он еще не тот тонкий скептик, не тот воспитанный кавалер, какого мы знаем из позднейшей обработки. И так как здесь мы не знаем исхода, не знаем предопределенного в «Прологе» поражения, то чорт остается победителем, всемогущим в своем дьявольском злопыхательстве. Меняются характеристики, меняются эпизоды, их состав и содержание. До переработки в диалоге переодетого Фаустом Мефистофеля с наивным учеником слишком много отдано было живым университетским впечатлениям Гете, много говорилось о бытовых условиях, о столе и квартире, а характеристика отношений между профессорами и студентами была дана в раздражительном тоне, явно отражающем одновременные впечатления страдбургского студента Гете. Можно жалеть, что не был осуществлен детально выработанный план сцены публичного ученого спора между Фаустом и Мефистофелем. В академическую торжественность ритуально-традиционного диспута неожиданно вторгается развязный оппонент, бродячий студент-схоластик, под личиной которого скрывается Мефистофель. Фауст не отказывается от спора и при участии Вагнера и студенческой толпы, распадающейся на полу-хоры, открываются прения о существовании познания:

«Хор студентов, излагающий ситуацию. Толпа, ее прилив и отлив.

Вагнер как оппонент. Приветствует. Отдельные голоса. Обращение ректора к педелям. Педеля восстанавливают тишину.

Странствующий схоластик выступает. Бранит собрание. Хор студентов, по полухорам, весь. Бранит оппонента. Скромно. Тот уклоняется.

Фауст выступает. Порицает его уклончивость. Требуется, чтобы тот был отчетлив. Мефистофель повинует, но впадает в хваления вагантам (бродячему студенчеству) и их жизненному опыту, порождаемому скитаниями.

Полухор. Фауст: отрицательное изображение вагантов. Полухор. Мефистофель: Познания, недостающие школьной науке.

Фауст: познай самого себя в лучшем смысле. Требуется от противника поставить вопросы, вытекающие из опыта. Берется на них ответить» — и т. д.

В этом образце схемы исключительно для себя, существо спора и содержание возражений обозначено, как мы видим, лишь в самых общих чертах; но Гете приступил уже к заполнению своей схемы материалом реплик, и краткие обрывки диалога, дошедшие до нас, только разжигают, увы, бесплодное желание знать все течение этой сцены.

А. Г. ГОРНФЕЛЬД

КАК РАБОТАЛИ ГЕТЕ, ШИЛЛЕР и ГЕЙНЕ

М.: кооперативное издательство «Мир». 1933

Vive Liberta и Век Просвещения, 2010

^{****} В перебранке с пьяными и одураченными студентами Мефистофель обзавая толстою Зибеля жирной свиньей, получает в ответ: «Палка от метлы», — и это совпадает с нашим представлением о тощем чорте. В «Пра-Фаусте» этот эпитет отнесен к ругаемому Фаусту, и кажется совсем не мотивированным.

4. Сохранившаяся наряду с великим множеством фрагментов и вариантов вереница планов второй части «Фауста» представляет больше данных для психологии творчества, чем для его техники: слишком уж прихотлив и тягостен был процесс работы Гете в этой стадии. Планы эти разделяются на две очень различные категории: это, во-первых, беллетристические обзоры предполагаемого содержания второй части поэмы, излагаемого не для себя, не как пособие в работе, а для других, для любопытствующих читателей, и, во-вторых, личные, не всегда понятные схемы, набросанные автором для себя и намечающие вехи драматического развития. При всем интересе, внушаемом первыми, каким то печальным самообманом кажутся подчас эти гладкие рассказы, подготовляющие к простоте и ясности того что удалось лишь местами поднять на вершины поэтической простоты и ясности. Таков, прежде всего, рассказ о судьбах Фауста второй части, начатый около 1824 г. для включения в «Поэзию и прозу» неоконченный и сохранившийся в виде отрывка. Отказавшись, — так рассказывает здесь Гете, — от намерения продолжать «Фауста», он сообщает о дальнейших приключениях героя: «В начале второй части мы застаем Фауста спящим. Он окружен хорами духов, представляющих ему в зримых символах и милых песнопениях радости почета, славы, власти и могущества. Льстивыми словами и напевами они прикрывают свои, в сущности, иронические предложения. Он пробуждается, чувствует себя окрепшим; исчезла вся былая зависимость от чувственности и страсти. Дух его, просветленный и свежий, стремится к высшему. Мефистофель, приблизившись к нему, с увлекательной забавностью изображает собранный императором Максимилианом аугсбургский имперский сейм, представляя все таким образом, как будто все происходит пред окном внизу на площади, чего Фауст, однако, видеть не может. В конце концов, Мефистофель как будто видит императора разговаривающим у окна ратуши с одним из государей и убеждает Фауста, что речь идет о нем, о том, где бы его разыскать и нельзя ли видеть его при дворе». Так продолжается рассказ, частью совпадающий с позднейшей драмой, частью заключающий эпизоды ей чуждые и не законченные. Он отражает облик второй части, как она рисовалась одно время поэту, но изложен не как руководящая нить для работы, а скорее как оправдание в том, что работа не производится.

В начале 1827 года Гете вздумал было отдать сырой очерк «Классической Вальпургиевой ночи» в печать; Эккерман попытался отговорить его, боясь, что, раз напечатанный, этот очерк так и останется в сыром виде. Гете согласился, но пожаловался, что не имеет для работы времени и покоя. «Сегодня утром был у меня принц-наследник, завтра предстоит принять герцогиню. Я ценю эти посещения, как высокую милость, они красят мою жизнь, но они захватывают, мою внутреннюю жизнь, мне приходится, ведь, обдумывать, что нового предложить этим высоким особам и как достойно занять их». — «Вы все же закончили этой зимой «Елену», хотя мешали вам не меньше, чем теперь». — «Да, — отвечал Гете: — работа подвигается и должна подвигаться, но трудно это». — «Хорошо, что у вас есть столь подробная схема». — «Схема то есть, — сказал Гете, — но самое трудное впереди; а при исполнении слишком многое зависит от удачи. «Классическая Вальпургиева ночь» предположена рифмованная и, однако, все должно носить античный характер. Нелегко найти подходящую форму. А диалог...» — «Разве диалог не продуман уже в схеме?» — «Продумано *что*, — ответил Гете, — но не найдено *как*. — И подумайте только, о чем там не идет речь в эту безумную ночь! Речь Фауста к Прозерпине, чтобы убедить ее отпустить Елену из преисподней; что это должна быть за речь, если ею доведена до слез сама Прозерпина! Все это не легко осуществить и слишком зависит от удачи, скажу даже, целиком зависит от настроения и силы мгновения».

5. Разбиваемое не только разнообразием высоких особ, но и разнообразием высоких интересов, творческое настроение находило опору в частичных конкретных схемах и планах, какие в ряде вариантов сохранились для каждого действия второй части «Фауста». Работа по этим планам связана с существенными и характерными отступлениями от них. Мы видим, что в начале второй части предположено было окружить пробуждающегося Фауста манящими призывами к наслаждению властью и славой. (А в плане прибавлено даже: «великим деяниям»). Это был решительный переход от узколичного характера первой части к социальному размаху второй и подготовляло к вступлению недавнего кабинетного мыслителя, искателя чувственных наслаждений в мир общественной действительности. Эти символы устранены в окончательной редакции.

И вот, пришел конец метаниям большого человека. Став социальным работником и вождем, Фауст ощутил в общественном творчестве то высшее блаженство, которое считал недостижимым: он, стало быть, проиграл пари: формальная правда на стороне Мефистофеля. Но высшая правда — так было предуказано — победит и оправдает Фауста. Размышления о том, в какие формы отольется эта победа в финале» выразились в трех разновременных схемах, во многом сходных, кой в чем различных:

1. «Четыре серые женщины. Фауст и Забота. Мефистофель и лемуры. Удовлетворенность Фауста, мимо. Прах. Лемуры хоронят. Удалились. Дьяволы и врата адавы. В ожидании тления. Ибо душа отлетает позже, чем обычно. Дьявольские попытки овладеть ею. Ангелы; сияние небесное. Пролетают. Мефистофель — противодействие. Ангелы сыплют розы. Розы вянут от дыхания дьяволов. Превращаются в огоньки любви. Дьяволы бегут. Любовные страдания. Ангелы отлетают. Мефистофель апеллирует».

Вторая схема повторяет в новых оттенках мотивы первого и ведет действие дальше, однако не до конца:

2. «Прах. Лемуры опускают его в могилу. Удаляются. Дьяволы Тление. Душа отлетает позже. Дьяволы боятся схватить. Отдаленно пение. Мефистофель в ярости. Ангелы близки. Препирательство. Ангелы сыплют розы. Дьяволы дышат, розы вянут. Превратились в огоньки, вспыхивают. Против дьяволов. Те убегают. Мефистофель выдерживает. Любовные страдания. Ангелы собираются. Дьяволы грозят. Мефистофель уходит апеллировать. Да саро. Небо. Мать Христа. Евангелисты и все святые. Суд над Фаустом».

Наконец, третий отрывок доводит в двух вариантах схему до всем известного финала.

По этим трем программам, вполне понятным тому, кто знает заключительные сцены «Фауста», написан финал трагедии. Вчитавшись в его текст, не трудно сопоставить его с планом и понять, как претворялись в художественное слово указания схемы а развернутых сценах. Отдельные слова являются здесь вехами, по которым в дальнейшем созданы будут целые сцены и обширные монологи. Так, например, схема намечает: «Любовные страдания». Этому краткому указанию соответствует целый эпизод — когда, в ответ на хор ангелов «к любви лишь причастного любовь вознесет» — в Мефистофеле вдруг загорается — уродливая карикатура любви — мучительная похоть. Здесь Гете следует своим планам. Но вновь он отстывает в очень существенном: не заочное и безапелляционное оправдание Фауста, известное нам по окончательной редакции, должно было решить его судьбу, но суд над ним, который, равно как «апелляция» Мефистофеля, был намечен в двух схемах. И из других источников нам известно, что в предположения Гете входила большая сцена небесного суда.

Но заключительная сцена происходит не в небесах, как намечено было в схемах; обстановка ее земная: «Горные ущелья, лес, скалы, пустыня». И главные действующие лица в ней не евангелисты, а «святые отшельники». Христова же мать еле мелькает как *Mater oriosa*, возглашающая окончательный прорыв Фауста в высшие сферы. Здесь была возможность иного тона, иной атмосферы. Ведь и в небесном прологе есть бог и есть дьявол, но там нет мистики: религиозные обряды выступают как условности, приемлемые и для свободомыслящего. Но финал отошел от нового непосредственного свидания бога и черта, и вольной аллегоричности первой встречи. Здесь противопоставлены символы церковной мистики. Весь аппарат средневековой католической мифологии приведен в движение не для того чтобы воспользоваться его формами, не в духе скептического деизма, каким проникнута первая часть «Фауста», но для сверхразумного прославления тех мистических сфер, в которых происходит конечное оправдание путей и уклонов Фауста. Романтика победила классика, и философская реакция первой трети XIX века преломилась в финале «Фауста» в виде некоего богослужения,

6. Несмотря на известную обобщенность формулы, ничего отвлеченно-всеобщего нет для Шиллера в замечании, которым он открывает записи о развитии сюжета «Варбека»: «Действие есть распускающаяся почка; все заключено уже в нем и все лишь развивается во времени. Все должно с естественной необходимостью вытекать из предпосылок; поэтому все, что происходит и случается, должно быть подготовлено и обосновано в идее и композиции драмы... Разрыв герцогини с Варбеком с такой же неизбежностью вытекает из ее злобной, завистливой, надменной природы, как и мысль выставить его, чтобы при его посредстве причинить неприятности Генриху VII».

В заботах об этих подчиненных целому последовательностях строится вся работа драматурга Шиллера над планами. Прежде чем отлить в формы разговорной речи первую реплику, прежде чем облечь костяк сценария плотью диалогов, он должен поставить перед собою этот костяк, должен выработать план. Это, как писал он Гете, приступая к обработке «Валленштейна», прежде всего «должно механически облегчить чисто зрительный охват эпизодов и общей связи». Установление такой общей связи не есть какой-то самопроизвольный естественный процесс; план не вытекает сам собою из фабулы: создание целеустремленной мысли, он выковывается в борьбе, в пригонке одной части в другую, в отбрасывании Проработанного, но оказавшегося ненужным, в смене общих рисунков. Подготовительные заметки Шиллера показывают, как медленно в процессе сознательных исканий встает перед писателем облик его создания. Все темно в начале, все создается лишь последовательными усилиями, напряжением мысли, решением проблем, часто отверженном того, что уже продумано, а иногда и исполнено. И здесь, как и у Гете, сравнительно бедно то, что нам известно о становлении тех драм, которые Шиллеру удалось довести до конца. Материалы по незавершенным произведениям дают гораздо больше в этом отношении. Почти каждый продвинувшийся замысел нашел здесь выражение не в одном, а в нескольких планах, последовательно один из другого развивающихся, друг друга восполняющих, а иногда и исключаящих, намечающих новое направление. Так, не говоря о совершенно переработанном первичном плане «Дон Карлоса», мы имеем шесть планов «Мальтийцев», два плана «Детей дома», четыре плана «Варбека» и так далее, вплоть до «Димитрия» с его вереницей планов.

Идет работа над «Мальтийцами»: найдена фабула, выяснились характеристики действующих лиц, определена общая мысль трагедии, перебраны ее важнейшие выигрышные моменты, может быть, уже написаны отдельные сцены первого действия; но есть трудности, и Шиллер выясняет их себе на бумаге: это отчетливее ставит их перед ним. «Необходимо связать в одно основное действие множество разнообразнейших поступков и положений; как сделать, чтобы они не только проходили рядом Друг с другом, но сплетались воедино?» В длинном ряде предположений решается вопрос о том, как установить связь между разными группами рыцарей осажденных турками в различных фортах острова Мальты: «Одно из двух: если главными действующими лицами являются рыцари форта Борго, тогда второстепенными становятся все переговоры с рыцарями на Сант-Эльмо, между тем как это по существу — основной мотив; если же оно выдвигается как основной мотив, то получается нечто неподходящее: подлинные герои драмы на сцене не появляются, а те, кого видишь, не связаны с основным мотивом». Решена эта трудность или нет, после ряда новых работ, после нового (уже 3-го) сценария выдвигаются новые затруднения: «Если основной момент заключается, как я должно, в том, что Ла-Валет (глава Мальтийского ордена и герой драмы) приносит неумолимости своего закона жертву в лице своего собственного сына, и что этим преодолевается самоволие рыцарей, то как может главная сцена с Ромегасом происходить после столь решающего момента как эпизод с сыном Ла-Валета?»

Задумана «Полиция» в виде двух параллельных пьес — трагедии и комедии — и общие их очертания Шиллер формулирует в виде вопросов: «Не хорошо ли было бы начать комедию с того, что при расследовании выдающегося уголовного преступления, например, убийства, совершенного или замышленного, наткнулись на какие-нибудь забавные осложнения, а трагедию с того, что полиция, разыскивая потерянную вещь вне всякой криминальности, неожиданно натывается на ряд преступлений». Герой «Детей дома» богатый и уважаемый буржуа Луи Нарбонн в далеком прошлом убил из корысти родного брата. Следы преступления скрыты. Каким образом? — спрашивает себя Шиллер: «Или следы насилия уничтожены, и смерть Пьера Нарбонна представлена естественной или подозрение направлено в другую сторону. То и другое требует сообщников. Как обеспечил себе Нарбонн их молчание? Он мог их убить самолично или через пособников. Он мог их отправить за океан. Он мог привязать их к себе подачками. Он мог запугать их». В записях к «Димитрию» мы несколько раз наталкиваемся на длинные перечни вопросов, например: «1. Что делает Романов и что с ним происходит? — 2. Каким образом Димитрий впервые встречается с Ксенией? — 3. Что происходит непосредственно после смерти Бориса? — 4. Выступает ли сын Бориса, и если да, то что с ним произойдет? — 5. Кто, кроме дочери и патриарха, присутствует при кончине Бориса? — 6. Каковы обстоятельства первого заговора, кто его затевает и дальше, как он раскрыт? — 11. Чем раздражил Димитрий русских? Это его несчастье, а не вина. — 15. Что вызвало столкновение Димитрия с польским палатином?» и т.д.

7. В разное время Шиллер тяготел к разным стилям; от условного патетизма «Разбойников» он шел к реальности «Лагерь Валленштейна», классическую стилизацию «Мессинской невесты» с ее символическими хорами предварял условностями «Мальтийцев», от исторического реализма «Пикколомини» переходил к исторической романтике «Орлеанской Девы». Но, романтическое или реалистическое, художественное произведение во всяком случае должно быть убедительным, и не только в подчинении своей внутренней закономерности, но и в согласии с законами психологии, логики и здравого смысла, поскольку они ощущаются автором и зрителем.

Этой убедительности всегда ищет Шиллер, ею вызываются его вопросы и недоумения. «Неправдоподобности», — озаглаживает он список ситуаций в «Детях дома», подлежащих убедительному уяснению: «1. Как попал Шарло в дом Нарбонна, хотя Нарбонн ничего не знает о его происхождении? — 2. Почему Шарло скрыл Аделаиду и все берет на себя? — 3. Как ребенок в возрасте Аделаиды, когда ее украли, мог взять с собой и скрыть в дальнейшем от цыган драгоценный убор?» и т.д. Такими задачами для преодоления пестрят наброски Шиллера. «Надо решить задачу», «необходимо изобрести», «остаётся найти», «следует придумать» — такие выражения мы встречаем постоянно. «Надо придумать: 1. Как исчезает графиня с Арембергом? — 2. Где они скрывались так, что был потерян их след? — 3. Что предпринимает Флоризель, чтобы отыскать их?» и т.д. (Графиня Фландрская). Или: «Подлежат обдумыванию: 1. Кража или иной повод, заставляющий Нарбонна обратиться к полиции. — 2. Похищение детей. — 3. Разлука детей. — 4. Их доставка в город».

Гладко и естественно развивается действие в драмах Шиллера; груды вопросов и сомнений в его записях показывают, как добывается эта гладкость и естественность. Он точно ищет трудности, чтобы победить ее; оттого, между прочим, его, как художника, привлекают самозванцы. В успехе всякого самозванца и узурпатора есть нечто неправдоподобное, фантастическое. Как могли ему поверить? — Этот вопрос должна решить композиция драмы. Если в реальной действительности эта необычайность объясняется социально, то в пьесе она должна быть объяснена драматически. И Шиллера прежде всего занимает мотивировка «пра-истории» его «Димитрия»; он напряженно ищет убедительных ответов на вопросы, которые, по его мнению, должны возникнуть в зрителе: он записывает: «Необходимо выяснить удовлетворяющим образом два обстоятельства: 1. Как мог человек задумать и предпринять обман столь необычайный, столь многообъемлющий и смелый с личностью Лже-Димитрия? (Предполагается — приписывает затем автор — дикая страна). — 2. Как этот обман мог показаться убедительным самому Димитрию и прочим лицам, требующим доказательства? Сюда надо изыскать: 1. Побуждения к этому обману у его изобретателей. — 2. Необходимые доводы и способы убеждения».

Придя к убеждению, что нужен живой источник для простодушной уверенности Димитрия, Шиллер формулирует на бумаге свои сомнения, чтобы потом обдумать выход из них. «Главное придумать, как Димитрий признан царевичем, не будучи обманщиком, и, как наоборот, он стал обманутым. Необходим некто, преднамеренно создающий этот обман, и намерения его должны быть ясны и понятны. Кто он — враг Бориса? Честолюбец, рассчитывающий выдвинуться этим путем? Религиозный фанатик? Как пришел он к этой фантастической мысли? Какими пользуется он средствами для своего обмана и в какой момент появляется?»

8. В постановке и решении таких вопросов и задач и вырастает план Шиллера, подлежащий осуществлению, но заключающий уже в себе элементы позднейшей обработки. Ему часто предшествует другое, более элементарное изображение принятой фабулы. Из полутора десятка драм Шиллера, о работе над которыми мы можем судить по оставшимся материалам, ни одна не предстала поэту в замысле в виде плана. Если можно считать печатное распределение посмертных материалов точно соответствующим действительной последовательности работы, такой план или сценарий представляет собою сравнительно позднейшую стадию обдумывания.

Записи обычно начинаются с повествовательного, так сказать, беллетристического изложения. Самые короткие из этих изложений слишком объемисты, чтобы мы имели возможность представить их целиком. Типичное начало таково: «Луи Нарбонн отравил своего брата и сумел взвалить вину на его сына, поведение которого помогло ему в этом. Он сумел устроить так, что племянник бежал в этот самый день, быть может, вследствие отчаяния, вызванного другой провинностью, и таким образом, считался убийцей, между тем как настоящий убийца унаследовал все его права и через пять-восемь лет женился на бывшей невесте несчастного». Так продолжается изложение, перебиваемое иногда характеристиками действующих лиц, чаще сюжетными вариантами еще чаще письменно формулируемыми вопросами и сомнениями и лишь затем идет вереница планов, постепенно расширяемых и усложняемых. Для «Мальтийцев» мы имеем шесть таких разрастающихся планов, переходящих в сценарии с обозначением отдельных явлений и выступления. Первый план «Мальтийцев» дает лишь общую последовательность развития. В дальнейшем исходная схема, лаконичная и чисто повествовательная, последовательно разрастается в выработанный сценарий. Таков большой сценарий «Димитрия», сорок эпизодов которого — среди них некоторые только названы — занимают три печатных листа. Из десятка планов, предшествующих этому подробному изложению трагедии, знакомим для примера с одним конспектом, совмещающим краткость с достаточной ясностью и полнотой. В нем тоже сорок — не совпадающих с сорока эпизодами большого сценария — драматических моментов:

(I). «1. В минуту величайшей опасности Димитрий узнает о своем царском происхождении. — 2. Разлука с любящей полькой. — 3. Марина останавливает свой выбор на нем. — 4. Он убивает воеводу и присужден. — 5. Происходит нечто, дающее ему свободу.

(II). 6. Польский сейм. — 7. Предложение казаков. — 8. Борис подсылает убийцу. — 9. Димитрий колеблется, начинать ли войну. — 10. Царица Марфа в монахиня; до нее доходит слух, что ее сын жив. — 11. Предложение, сделанное ей от имени Бориса. Ее ответ.

(III). 12. Въезд Димитрия в Россию. — 13. Первые успехи, отношение народа. Удача. — 14. Его сила растет. — 15. Знатный русский переходит к нему. — 16. Над ним стряслась беда, но он не пал под ее ударом. — 17. Войско Бориса в колебании и бездействии. Салтыков. — 18. Борис в отчаянии, бежит, кончает самоубийством. — 19. Его войско переходит на сторону Димитрия.

(IV). 20. Он в царском облачении. — 21. Встреча с Ксенией. — 22. Романов сохраняет верность Борису, своему врагу. — 23. Димитрий любит Ксению, отвергает брак с полькой. — 24. Романов и Ксения. — 25. Романов предвидит будущую судьбу. — 26. Димитрий на высоте успеха узнает, кто он на самом деле. — 27. Въезд в Москву.

(V). 28. Русские терпят оскорбления, и их отношение меняется. — 29. Димитрий — тиран; подозрителен и несчастен. — 30. Прибытие Марфы и свидание с ним. — 31. Прибытие Марины и чего она требует. — 32. Насилие поляков и казаков. — 33. Катастрофа с Ксенией. — 34. Блеск и падение. — 35. Заговор. — 36. Димитрий и брат его первой возлюбленной. — 37. Ночь убийства. Он взят. — 38. Заявление царицы Марфы. Его смерть. — 39. Марина спасается. — 40. финал».

Как и в большом разработанном плане «Димитрия», здесь повествование смешано с драматической конструкцией. Ясно разделение на акты, но в пределах отдельных актов не всегда выдержана последовательность и далеко не все получило место в дальнейшем. То, что Димитрий узнает о своих правах на престол «в минуту величайшей опасности» есть скорее заглавие всего, впоследствии целиком отвергнутого, первого действия, чем открывающего это действие эпизода. Кое-что из намеченного было в дальнейшем отброшено, и самое деление на акты, ясное нам по их последовательности, не закреплено. Быть может, Шиллер вспомнил об опыте с «Валленштейном», где пять действий точно распланированной трагедии пришлось перекроить в десять действий двух пятиактных драм, и он не спешил, как сделал и для «Мальтийцев», закрепить эпизоды в неподвижных

рамках действий, откладывая это разделение до большей зрелости драмы.

Чтобы отчетливее представить себе это созревание остановимся на одном ее эпизоде. В вышеприведенном конспекте «Димитрия» намечено: «6. Польский сейм». В следующем плане это указание получает такое развитие: «Живой быт сейма. Помещение послов. Умы поглощены совсем не теми интересами, что у Димитрия. Эта сцена служит драматическим прологом к главной сцене. Собрание сейм» и король на троне. Воевода представляет сейму Димитрия. Речь Димитрия. Голоса за и против. Речь короля. Раздоры и роспуск сейма. Короткая сцена после роспуска: гетман казацкий объявляет себя сторонником Димитрия, также другие, еще поляки». В дальнейшем, наиболее подробном плане сцена в сейме, хотя в ней нет никаких подробностей выступлений Димитрия, короля, казацкого гетмана» Занимает вдесятеро больше места. Здесь намечаются отдельные имена, выступления, бытовые штрихи и реплики, и все посвящено, тем шляхетским раздорам, которые Шиллер делает основной атмосферой этой сцены: «Сановники в сейме. Они здесь могут меньше, развернуться, потому что больше выступают депутаты. Честолюбие, погоня за должностями, личные цели, взаимная зависть правят ими. Одним хотелось бы распространить свое влияние. Мнишек. Другие идут против непомерно могущественного Мнишка. Сапега. Некоторые заботятся о государственном интересе. Сапега. Некоторые выжидают и лавируют. Некоторые втихомолку выдвигают свою партию. Некоторые — решительные противники короля». И так далее — вплоть до умиротворения и закрытия заседания сейма. В дальнейшем следует подробный очерк сцены заседания сейма, из сценария прямо переходящий в полный — однако в прозе — диалог с обширными речами участников, особенно Димитрия. И, наконец, пред нами почти законченная сцена заседания сейма в том виде, в каком она известна и русскому читателю (в переводе Мея). Содержание ее, мы видим, вырабатывается постепенно, и постепенно — вслед за устранением целого действия (прежней завязки и пра-истории Димитрия) — эта сцена сейма из промежуточного и второстепенного эпизода становится широким и захватывающим введением в драму.

9. Что до законченных пьес Шиллера, то здесь мы располагаем поучительным первым планом «Дон-Карлоса», подвергшимся затем самой решительной переработке. Разделяясь на «шаги», более или менее соответствующие действиям, это все-таки не сценарий, запечатлевающий завершение авторских исканий в области конструкции и обходящийся без всякой мотивировки. Это эскиз будущей пьесы, обдуманый и систематичный, однако еще полный не только исканий, но и доводов:

«Шаг 1. Завязка. А. Принц влюблен в королеву. Это показывают: 1. Его внимание к ней, его поведение в ее присутствии. 2. Его необычайная меланхолия и рассеянность. 3. Отпор, данный на любовь принцессы Эболи. 4. Его сцена с Позой. 5. Его монологи в одиночестве. В. На пути этой любви стоят препятствия, делающие ее для него опасной. В этом убеждают: 1. Страстность и необузданность Карлоса. 2. Глубина чувств его отца, его подозрительность, его склонность к ревности, его мстительность. 3. Стремление грандов, ненавидящих и боящихся Карлоса, подладиться к нему. 4. Мстительность посрамленной принцессы Эболи. 5. Слежка праздного двора.

Шаг II. Узел запутывается. А. Любовь Карлоса усиливается. Причины: 1. Самая наличность препятствий. 2. Взаимность королевы, выражающаяся и мотивируемая: а. Нежностью ее сердца, ищущего объекта (аа. Старость Филиппа, разлад с ее чувствами. bb. Давление ее положения), б. Ее былыми отношениями с принцем и склонностью к нему. Она охотно углубляется в эти сладостные воспоминания. с. Ее поведением при принце. Внутренние страдания. Участие. Смушение. d. Большой холодностью, чем можно было ожидать, к дону Хуану, проявляющему к ней некоторую любовь, е. Некоторыми проблесками ревности по поводу доверия Карлоса к принцессе Эболи. h. Некоторыми ее словами, g. Разговором с маркизом П. б. Сценой с Карлосом. В. Препятствия и опасности возрастают. Об этом свидетельствуют: 1. Честолюбие и мстительность отвергнутого дон-Хуана. — 2. Некоторые открытия, сделанные принцессой Эболи. — 3. Ее сделка с дон-Хуаном. — 4. Возрастающие страх и озлобление грандов под влиянием угроз и оскорблений со стороны принца. Их заговор. — 5. Недовольство короля сыном и поручение шпионам следить за ним.

Шаг III. Мнимая развязка, еще больше запутывающая все узлы. А. Опасности грозят осуществиться. 1. До короля дошли намеки, вызывающие в нем взрыв ревности. — 2. Дон Карлос еще больше озлобляет отца. — 3. Поведение королевы как будто оправдывает подозрение. — 4. Все клонится к тому, что королева и принц окажутся преступными. — 5. Король решает гибель сына. — В. Принц как бы избегает всех опасностей. 1. Вновь вспыхивает его геройство, начиная преобладать над любовью. — 2. Маркиз сваливает подозрение на себя и наново спутывает узел. — 3. Принц и королева преодолевают свою любовь. — 4. Принцесса Эболи и дон Хуан расходятся. — 5. Король начинает подозревать герцога Альбу.

Шаг IV. Дон Карлос падает жертвой новой опасности. — А. Король открывает мятежные попытки сына. — В. Этим возрождается его ревность. — С. То и другое вместе губит принца.

Шаг V. Развязка и катастрофа. — А. Движение отцовской любви, жалости и т.д. как будто еще могут спасти принца. — В. Страсть королевы ухудшает положение и делает гибель принца неизбежной. — С. Свидетельство умирающего и преступление его обвинителя слишком поздно убеждают в невинности принца. — D. Горе обманутого короля и месть, постигшая обманщиков».

Соответствие «шагов» этого плана будущим действиям драмы очевидно; но этим кончается общность. Это эскиз с птичьего полета, очень далекий от деловитой конкретности сценария. В нем не намечаются «явления», «выходы», выступления действующих лиц, а указывается конструктивная необходимость этих выступлений. Представляя собой логическое целое, он рисует не внешнее лицо драмы, как некоторые из выше приведенных планов, но ее внутреннюю закономерность. Он построен в образе диалектической последовательности. События драмы представлены в нем как доводы, и мы еще увидим, как характерны для рабочих приемов Шиллера самые выражения: «в этом убеждают», «об этом свидетельствуют (такие-то факты)». Логика неизбежна в композиции всякого художественного произведения, но у Шиллера эта логика требовала не одной предварительной письменной формулировки, а и письменного обсуждения, так сказать, беседы с собою. Это письменное обсуждение является уже дальнейшей стадией обработки, промежуточным моментом между более отвлеченной схемой содержания и точным сценарием. Мы видели (гл. VI) как, работая над «Карлосом», Шиллер изменил ход и смысл драмы, намеченный в первичном плане. В дальнейшем остановимся еще на случаях, когда план не получал должного значения в творчестве поэтов или плохо охватывал подлежащий оформлению материал.

IX. ОБРАБОТКА и ПЕРЕРАБОТКА

1. Закрепленное в письменном плане или обдуманное про себя, встает в общих очертаниях будущее произведение пред писателем. Начинается заполнение схематического облика, начинается обработка. Меньше всего знаем мы обычно о первой стадии работы, по той простой причине, что всякий черновик, непосредственно следующий за первичным замыслом или планом, каким бы изменениям и переделкам он впоследствии ни подвергался, предстает пред нами как нечто в известном смысле завершённое. Согласно известному замечанию Пушкина «единый план Дантова Ада есть уже плод высокого гения». Это, между прочим, значит, что вся позднейшая работа по такому плану есть осложнение чего-то уже созданного поэтом. Только об этом преобразовании готового говорят нам все документы обработки, будет ли это завершительная шлифовка языка или сюжетная перестройка произведения, уже сделавшегося общеизвестным. Из многого остановимся на немногом — прежде всего на выборе поэтами ритмического стиля их произведений, затем на их переделках и вторичных версиях.

Казалось бы, при громадной разнице в стиле стиха и прозы разве возможны колебания между стихотворным и прозаическим оформлением задуманного произведения? Неужто «Медный всадник» мог быть написан прозой и «Герой нашего времени» стихами? Конечно, нет, — но где установилась эта несомненность: в предварительном размышлении о форме выполнения, в единовременном зарождении формы и содержания или на одном из дальнейших этапов обработки? Мы имеем возможность указать ряд случаев, когда выполнение уже готового плана связывалось и для Гете, и для Шиллера с сомнениями Я размышлениями над предпочтительностью стиха или прозы для данной темы. Речь идет не о тех нередких у поэтов и указанных уже случаях, когда в лихорадочной работе над замыслом смысловая стихия стихотворного произведения — хотя бы экзальтированно-лирического — является поэту в прозе, и в прозе закрепляется в расчете на будущее пересоздание. Здесь имеем в виду случаи, когда не первый замысел, а обработка большого продуманного произведения началась или продолжалась в связи с вопросом: стих или проза? Эти случаи и этот вопрос достойны внимания, прежде всего, как показатель глубокой значительности того, что в обиходе называется формой, и свидетельство о том, как с ее изменением меняется смысловая сторона произведения. Восхваляя только что прочитанную «Новеллу», Эккерман высказал в разговоре уверенность, что Гете работал здесь по очень определенному плану. «Это так, — отвечал Гете: - уж тридцать лет тому назад я собирался обработать этот сюжет, и с тех пор храню его в мысли. Чудно вышло у меня с этой работой. Тогда, вслед за «Германом и Доротеей» я предполагал сделать и из этого поэму в гексаметрах и даже составил для этой цели подробный план. А теперь, решив писать на этот сюжет, я не нашел старого плана; пришлось выработать новый, — и соответствующий измененной форме, в которую я теперь предположил облечь предмет. Но вот, окончив работу, я вдруг отыскал тот старый план — и радуюсь, что он не попал в мои руки раньше, потому что он спутал бы меня. Все Действия и ход развития остались те же, но подробности вышли совсем другие. Все в целом было задумано для поэмы в гексаметрах и, стало быть, совсем не подходило бы для прозаического изображения».

Теория ясна: кто ищет формы, должен знать, что в зависимость от ее выбора ставит смысл своего произведения, — и это не мешало на практике весьма решительным колебаниям, а затем и переработкам вполне готовых эпизодов и целых произведений. Мы видим, задумав «Новеллу» в стихах, Гете — через тридцать лет — написал ее прозой. Но в стихах он ее не пробовал писать. Обычен другой путь: не стихи перерабатывались в прозу, а проза в стихи, и в этом отразились колебания в поэтике классиков. Ее развитие протекало в борьбе между драматургией французского классицизма — драматургией отжившего феодализма — и драматургией «мещанской драмы». Приподнятость первой — так ощущалось и так формулировалось в теории — выражалась в условности ее стихотворного облачения, тогда как повседневная простота и правдивость второй находила выражение в ее безыскусственной прозе. Теория требовала поправок, и очень существенных, — никто не скажет, что прозаический «Фигаро» правдивее стихотворного «Валленштейна»; но конкретная уверенность в этой многосторонней пригодности стиха пришла не сразу. Неотделимая от стиховой формы эллинская трагедия стояла как высочайший образец, но классики французской трагедии уже были объявлены «ложно-классиками», и проза завоевывала место в трагическом театре. Прозой пользовался в отдельных эпизодах Шекспир, прозу внедрял драматургический учитель поколения Лессинг, в прозе Гете написал «Гец», «Клавиво» и др., прозой перемежался первичный — и даже позднейший — «Фауст». Естественно, что первоначально в прозу отлилась и стремительно набросанная «Ифигения». Есть, однако, разница между старо-немецким сюжетом, взятым из подлинной политической и бытовой истории, как «Гец» или народной книжки, как «Фауст», и абстрактным эллинским мифом, уже драматизированным в трагедии Еврипида. Уже отвлеченная всеобщность речи действующих лиц свидетельствует об известной приподнятости языка в драме Гете. Что содержание и тон ее требовали не прозаического, а стихотворного стиля, явствует из того, что проза «Ифигении» есть во многих местах проза ритмическая, удобно поддающаяся рассечению на стопы и стихи. Лессинг от прозы «Минны» и «Эмили Галотти» уже перешел к стиху «Натана Мудрого», вышедшего одновременно с переработанной «Ифигенией». Советы Виланда и чтение «Электры» Софокла были последним толчком. Стих ощущался теперь как наиболее соответственная форма, и Гете, уже после шумного театрального успеха драмы, уже после двух прозаических версий, принялся за переработку прозы в пятистопный ямб. Дать при посредстве переводов надлежащее представление о том, в каком направлении и смысле изменилась от этого драма, тем труднее, что русский стихотворный перевод, в сущности, одинаково близок — или одинаково далек — как стихотворному, так и прозаическому немецкому тексту и, таким образом, невозможно даже сказать, с стихотворного подлинника сделан перевод или с прозаического. Перестраивая прозаическую речь в стихотворную, Гете менял как-будто немного: здесь вычеркивал, там прибавлял словечко, здесь изменял порядок слов, там эпитет, — но в искусстве еле заметные оттенки часто играют решающую роль, и изменением незамеченных мелочей обуславливается глубокое изменение тона.

Если бы Гете в эти годы вернулся к «Фаусту», он, вероятно, уже тогда перевел бы в стихотворную форму прозаические сцены поэмы. Занявшись ею, он сразу почувствовал необходимость такой переработки. «Некоторые трагические сцены, написанные прозой, по реальности и силе совершенно невыносимы рядом с прочими, — писал он Шиллеру в 1798 г.: — Стараюсь теперь передать их в стихе, отчего идея просвечивает словно сквозь кисею, непосредственное же действие могучего материала приглушено». Результатом этой переработки была новая форма заключительной сцены в тюрьме — и мы видим здесь как стих, ни в какой степени не умалив, а скорее повысив «реальность и силу» сцены, гармонически слил ее страшную, грубую трагику с общим тоном пьесы.

2. Переписка поэтов в эти годы возвращения к «Фаусту» не раз отражает этот живой, практический их интерес к вопросам стиха. Поэтическая практика связывается с вопросами версификационной теории. На сообщение Гете, что он занят улучшением прозодии своих стихов Шиллер отвечает: «Отчетливость, размера имеет ту своеобразную особенность, что она является внешним выражением внутренней необходимости мысли, между тем как вольность, нарушение размера, наоборот, подчеркивает известный произвол». И, приступая к переложению прозаического Валленштейна в стихи, он писал: «Никогда до этой работы я не убеждался с такой очевидностью, как велика взаимная зависимость, связующая в поэзии содержание и форму, даже чисто внешнюю. С тех пор как я перерабатываю мой прозаический язык в поэтически-ритмический, я подсуден уже совершенно иному суду, чем раньше; даже многие мотивы, казавшиеся вполне уместными в прозаическом одеянии, оказываются непригодными для меня; они годились для повседневного обиходного рассудка, голосом которого, очевидно, является проза; стих же безусловно требует связи с воображением, и таким образом мне пришлось стать поэтичнее также во многих моих мотивах. По правде, следовало бы, собственно, все возвышающееся над заурядностью, задумывать, по крайней мере, в начале, в стихотворной форме, ибо пошлость никогда не выступает с такой очевидностью, как выраженная в связанной речи». Эстетским парадоксом звучала бы эта последняя мысль в других устах: для Шиллера она была откликом продуманного опыта: у него ведь были в прошлом колебания при обработке «Дон Карлоса», а в настоящем переработка «Валленштейна». Как всегда, художественные требования совпадали здесь с политическими. Положительная освободительная программа, широко и возвышенно развернутая в патетических речах героя, вождя, провозвестника, требовала убедительной формы, до которой не доросла проза Шиллера: в ее якобы реальные условности не мог еще с предельной, в данных условиях, правдивостью отлиться тот пафос, выразить который поручал своим молодым героям Шиллер. Действия Карла Моора говорят за него, но речи его риторичны до крикливости. Старик Миллер адекватен в правдивости своей простой речи, но Фердинанд также велеречив, как и Фиеско. Понемногу это начинал чувствовать ученик Руссо, до сих пор, в боязни разрыва с «природой», считавший стихотворную речь трагического героя отступлением от «естественности». «Не могу себе простить, — писал теперь Шиллер, — что из упрямства, а, может быть, и из честолюбия я пытался блистать в противоположной сфере, что сковывал свою фантазию тисками буржуазного котурна, в то время, как «высокая трагедия» представляет столь благодарную почву, могу оказать, прямо созданную для меня...» Однако, он и «Валленштейна» начал было в прозе. Но вновь советы и пример большого специалиста вернули его на должный путь: статьи А.В.Шлегеля, беседы с ним и особенно его переводы Шекспира привели Шиллера к «исполнению последнего требования, предъявляемого к совершенной трагедии»: он приступил к облечению прозаической сцены между Максом и Теклой в ямбические стихи и вскоре опять удивлялся, как мог начать свою драму в прозе. Переработанные сцены, — так сообщал он в письме, — явились ему в совершенно новом виде. Все характеры и положения, несмотря на их разнообразие, подчинила себе всеуравнивающая мощь ритма, и приподнятая выразительность сообщила возвышенный характер также мотивировке.

Эти переработки — показатель тех путей, которыми идет поэт в своих сомнениях. Иногда колебания сковывают его вдохновение, чаще, отдавшись прихоти творческого мгновения, он создает нечто, что удовлетворяет лишь в основе, но требует обработки, перестройки, требует новой работы. Основные переработки и двойные редакции Гете относятся к его большим произведениям. Однако и в лирике он многократно подвергал текст не только стилистической чеканке, но и более глубокой обработке, дающей в результате новый текст.

3. Проходя мимо версий и поправок, понятных лишь читающему в немецком подлиннике — а таких поправок громадное большинство, — отметим кой-что из тех случаев, когда поэтом руководили более внутренние, смысловые соображения, очень тонкие, конечно, как всегда бывает в чистой лирике, но все же очевидные. Знаменитая «Степная розочка», в основе имеющая народную песню, не только подвергалась неоднократной отделке, но, — если считать первоначальным безымянный текст в сборнике Гердера, — постепенно меняясь, решительно отходила от своего первоначального облика. В трех ее строфах с припевом рассказано, как мальчик, увидев в степи розу, захотел сорвать ее; роза пригрозила ему шипами, однако, это не спасло ее: она защищалась, но мальчик ее сорвал. В первичной версии все; не так: речь идет не о дикой розе, а о почке фруктового дерева; в ответ на желание мальчика сорвать ее, она пригрозила ему не уколом, а тем, что с ее гибелью он не получит и никаких плодов с дерева. Так и вышло. И стихотворение, достаточно напоминающее своей моралью басню, кончается прямым поучением: «Мальчик, рано не срывай надежду сладкого расцвета. Ибо, ах, увянет она скоро, и нигде ты не увидишь плодов твоего расцвета». Ничего этого нет в окончательной редакции, сжатой, выразительной, с ее образной многозначностью, допускающей любое конкретное осмысление текста, с ее бессодержательным, но полным чувства припевом: «Роза, розочка моя, розочка степная».

В ряде новых редакций мы отмечаем стремление поэта от взволнованной субъективности, отразившейся в первом наброске, перейти к объективному изображению. Нет возможности объяснять по-русски мелкие изменения, передвинувшие центр тяжести от личности поэта к более широкому ощущению всеобщего чувства и мысли, как, например, в переработках стихотворений «С разрисованной лентой», «К месяцу» и др.

То, что еле уловимо в обновленных текстах интимной лирики, становится более отчетливым в переработках больших произведений. И здесь, как мы это отчасти видели, Гете, первоначально отталкиваясь от более индивидуальных запросов, в дальнейшем переделывает свое произведение затем, чтобы, идя навстречу социальному тогда довольно грубому — «заказу», преодолеть первичную субъективность. Иногда этим возвышается его произведение, иногда принижается, но дело не в нашей оценке результатов работы, а в ее приемах и мотивах.

Драма о Геце, при всем тяготении Гете к историческому в широком смысле познанию, уже в начале не была для автора опытом изображения прошлого, но боевым откликом на современность. Мало было прославить старую германскую доблесть: автор чувствовал себя единомышленником бунтаря-Геца, нравственному и государственному разложению он противопоставлял твердость, мужество, свободолюбие поднявшегося крестьянина. Политическая тенденция нарастала в работе над драмой. В первоначальном «Геце» более значительной фигурой выступала, как мы знаем, общая соблазнительница Адельгейда которую окончательная версия лишила части ее чародейственного обаяния. И не только в этом политическая тенденция выдвинута за счет любовных мотивов. Отчетливее, подобраннее сделан образ самого Геца. Он не приближен к историческому подлиннику.

А. И. ГОРНФЕЛЬД

КАК РАБОТАЛИ ГЕТЕ, ШИЛЛЕР и ГЕЙНЕ

М.: кооперативное издательство «Мир». 1933

Vive Liberta и Век Просвещения, 2010

Следуя в общем само-идеализации своего героя, предложенной Гецом в его автобиографии, Гете по-прежнему не считался с тем, что исторический Гец был насильник, забияка и профессионал рыцарского грабительства. Взаимные подвохи и грызня мелких князей, бессилие императора, корысть поповства и купцов осталась, но ряд сцен, оскорбительных для чувства предполагаемых читателей, устранен в окончательной редакции. Жертвой этой морально-эстетической чистки пало только изображение свирепости крестьянской войны, сцена удушения и др., но и словесная размашистость первичной редакции ослаблена по тем же соображениям. Эта первичная редакция полна гипербол, впоследствии — как говорит Шерер — «доведенных до своего рода классического совершенства в «Разбойниках» Шиллера». Особенно гиперболичны числовые определения времени. «Хотя бы они сто лет на моих глазах истекали кровью, мечь моя не утолилась бы», — говорит Мецлер об избиваемых феодалах. И дальше: «Бушуй ветер, развей в клочья их души и тысячу лет кружи их вокруг земли, и еще тысячу лет, пока не вспыхнет пламенем вселенная!» Вся эта риторика — быть может, и правдивая в устах вожака восставших крестьян, — вычеркнута в окончательной редакции.

Переработка «Вертера», произведенная через десять лет после появления романа, также есть выражение необходимости удовлетворить — законные или неосновательные — требования читателей. В романе были выведены живые люди, друзья автора, и они были огорчены своими изображениями. Сперва — пред лицом высших художественных соображений — их протест представлялся поэту мелким. «О неверующие, о маловерные, — писал он чете Кестнеров, недовольной тем, как они изображены в романе: — если бы вы могли почувствовать тысячную долю того, что «Вертер» дал тысячам сердец, вы не задумывались бы над расценкой вашей доли, в него вложенной». Все же и некоторая основательность недовольства Кестнеров и иные соображения побудили Гете уступить и приняться за переработку, которая представилась ему делом «деликатным и опасным». Он обещает Кестнеру «так осветить Альберта, что не понять его существо сможет пламенный юноша (т.е. Вертер), но не читатель». Новая редакция «Вертера» включает немногие, но существенные изменения. Прежде всего ослаблена сложность мотивов самоубийства, которую ставили в вину автору читатели столь значительные и столь различные, как Гердер и Наполеон. В первой редакции Вертер убивает себя не только потому, что любимая женщина не может быть его женою, но и потому, что он вообще не в силах жить в этом мире социального неравенства и гнета. «Он не забыл — говорилось здесь — о неприятности, жертвой которой сделался на посольской службе. Он редко вспоминал о ней, но и при самых отдаленных намеках чувствовалось, что он считает свою честь непоправимо оскорбленной». Это вычеркнуто в окончательной версии: здесь за записью Вертера в дневнике о том, что безнадежность любви приводит его к мысли о самоубийстве, следует сообщение рассказчика, что под влиянием этой безнадежности твердым и непреложным стало намерение героя покончить с собой. Итак, общественный мотив оскорбленного достоинства отодвинут в роковом решении на далекий план. Ряд письменных и устных признаний Вертера в новой редакции еще обостряет значение его всепоглощающей любви. Таким образом, окружающий мир потребовал от поэта, чтобы он за счет критического отношения его героя к быту и к миру усилил индивидуалистическую окраску его гибели, ослабив в его трагедии оттенок общественного обличения. Сюда же относится и введение в повесть эпизода с батраком-убийцей. И Вертер, и батрак не могли вынести безнадежности своей любви, и оба вынуждены были насильственно покончить с этим мучительным состоянием. Но утонченный и благородный Вертер мог убить только себя, а «душевно грубый мужик» убил соперника: для Гете и, конечно, для его читателей здесь не одно различие индивидуальных натур, не разница морального уровня в пределах одного социального слоя. Это разница общественная, разница классовая.

Так новые оттенки, внесенные автором при обновлении романа, представляют собой уступку консервативности окружающего его общества, уступку традиционной морали, несмотря на протестующую основу Вертера. Кестнер с женой были милые обыватели и они были правы, жалуясь на то, что в результате романа Гете их личная жизнь выволочена на улицу и стала предметом пересудов. Но, признав правоту друзей и возвысив новыми черточками облик Лотты и в особенности характер ее мужа, Гете знал, и мы знаем, что эта их стыдливость все же подсказана условностями их быта и нравов, их мещанской безкрылостью.

4. Социальную окраску отмечают и в чисто стилистической правке нового «Вертера». В том, что тонкости выражения вообще заботили Гете, нет, конечно, ничего удивительного. Не из лирики, существо которой требует шлифовки языковых мелочей, — из больших произведений приведем пример заботы о мелочи чисто звуковой. Назвав свою автобиографию «Поэзией и правдой» своей жизни, Гете колебался, какое поставить первым из этой пары существительных. Дело было на этот раз не в своеобразном смысле, который вкладывал писатель в эти слова и на котором нам не приходится останавливаться, но в благозвучии того или иного порядка слов. Если сказать *Wahrheit und Dichtung*, и Гете иногда сам говорил так — то рядом окажется два *d*, а в *Dichtung und Wahrheit* некрасиво звучат рядом два *u*. В конце концов Гете предпочел последнее.

Количество таких поправок в «Вертере», свидетельствующее о работе Гете над прозаическим языком, очень велико и направление их очень разнообразно. Десятки страниц заняло бы перечисление изменений, внесенных при отделке в язык романа, в морфологические формы, в словесный состав и стилистику. Мы определили бы тенденцию этой отделки как борьбу со своим прошлым. Провинциал поехал по миру, зажиточный горожанин сделался придворным, мастер языка ощутил, что за пределами его франкфуртской речи есть язык общегерманский, литературный, утонченный. Все это отражается на новом тексте «Вертера». Устарелое уступает место современному: вместо *verstund* Гете говорит *verstand*, вместо *gewest* пишет *gewesen*. Областное заменяется литературным, и вместо прежнего франкфуртского *Vub* мы сплошь находим более общее *Junge*. Ярко отразилась в поправках также сложность отношения Гете к националистическому пуризму. Теоретически в прозе и в стихах Гете возражал против чистильщиков языка от иностранщины. Но он прошел в этом известный путь и сам настойчиво очищал язык своих произведений от иностранных элементов. Пересматривая «Вильгельма Мейстера» для полного собрания сочинений (1805), он, главным образом, сосредоточился на замене варваризмов немецкими словами, а в 1813 г. поручил соответствующую работу по «Поэзии и правде» Римеру, которому писал: «Уполномочиваю вас заменять в рукописи иностранные слова немецкими... В этом вопросе я не своенравен и не легкомыслен». Начало этого «националистического» пересмотра языка мы находим именно во второй редакции «Вертера». Здесь сохранено еще множество иностранных слов — и почему бы им не сохраниться? Но не мало их заменено немецкими: Гете уже пишет не *passirt*, а *geschehen*, не *Melancholie*, а *Schwermut*, не *Demission*, а *Entlassung* и т.д.

Больше всего, однако, среди поправок бросается в глаза замена резких выражений более мягкими. Молодой человек, только что отошедший от студенческой размашистости, «буршикозности» в языке, молодой автор, стоявший в рядах неукротимых «гениев» школы «бури и натиска» был, естественно, склонен к гиперболе, решителен и простонародно-грубоват в выражении. Он протестовал против многого в моральном быту и в общественном строе: неужто он должен был заботиться о сдержанности своих обличений? Но признанный писатель, удостоенный дружбы герцога, возлюбленный утонченной и умеряющей Шарлотты Штейн, смягчает растрепанность выражений своего героя.

Во множестве случаев слово Kerl (человек, каналья, «субъект»), заменяется словом Mansch или Mann (человек), и штаны (Hose) заменяются брюками (Beinkleider). Тот, кто попросту обзывался «скупой собакой», теперь определяется как «торгаш, недостойный звания купца»; претенциозная пасторша называлась «болезненным животным», «мордой, изъясляющей притязания на ученость», теперь она только «болезненное создание» и притязательная «дурочка». И, наконец, если о князе раньше говорилось tolpet (тычется в недоумении, от слова Tolpel — болван), то в новом тексте вежливо значитя stolpert (натывается).

5. Шиллер не любил переделок, — слишком много произвел он их под чужим давлением. Да и чисто художественная отделка, несмотря на множество вариантов и поправок в его лирике и драме, тяготила его, и он горько жаловался в письме к Кернеру: «Нет более неблагоприятной работы, чем отделка стихотворений: невероятная затрата времени, к тому же теряемого понапрасну: ибо в большинстве случаев возвращаешься к тому, с чего начал. А первое настроение, в котором оно создано, исчезло».

Однако, он перерабатывал много; в стихотворении «Мои цветы» после переделки сохранились неприкосновенными лишь немногие стихи, и то, что было выражено неявно и напыщенно, сказано теперь проще и понятнее. И Шиллер, перерабатывая свои произведения, подчинялся не только эстетическим требованиям. Повелительными были и соображения идейные, свои, что необходимо, но и чужие, что редко бывает полезно. Та решительность, с которой выступает Шиллер в «Богам Греции» против единого бога христианской церковности, не нашла сочувствия в окружающих — и поэт пошел на уступки. Уступки эти находят выражение как в его объяснениях, так и в поправках, которыми он занялся. Первоначальный текст стихотворения теперь сокращен почти вдвое — и в этом тексте были, например, такие похвалы эллинской старине, не знавшей свирепости загробного возмездия; «Тогда над нежными существами, рожденными женщиной, еще не вершил суд по ужасающим законам священный варвар, глаза которого никогда не увлажнялись слезами». Но таких обличений «религии любви» не выносил обывательский мир читателей Шиллера, и в укоризнах сошлись на этот раз дружеская критика и критические враги. Шиллер пытался было защищаться: «Бог, которого я в «Богам Греции» рисую с темной стороны, — не бог философов и даже не благодетельная греза толпы: это уродливый сплав многих нелепых, жалких представлений. Боги Греции, которых я изображаю с их светлой стороны, — только привлекательные образы эллинской мифологии». Но пришлось ее переделывать.

Прославленная и впоследствии особенно популяризованная музыкой Бетховена хоровая песня «К радости» очень скоро перестала удовлетворять автора. Уже через пять лет по ее созданию Шиллер писал Кернеру, что если она удостоилась чести сделаться народной лесной, то только потому, что шла навстречу дурному вкусу эпохи.

В соответствии с этим строгим взглядом Шиллер и не включил песню в первое собрание своих стихотворений. Он дал ей место в следующих изданиях, но при этом внес в нее ряд изменений, и достаточно вспомнить, что между первичным (в журнале 1786 г.) я переработанным (1800) текстами легли события французской революции, чтобы осмыслить политическую направленность переработки. Там, где теперь говорится «все люди становятся братьями» раньше было сказано: «нищие становятся братьями государя» и таким образом, если раньше подчеркивалось неравенство, то теперь поэт ограничивается неопределенным указанием на всечеловеческое братство. С другой стороны, если раньше провозглашался призыв к «человечности на тронах» и «теплоте в суровых судьях», то теперь он заменен напоминанием: «Гордость мужа перед тронном, братья, хотя бы пришлось отдать достояние и кровь».

И, наконец, совершенно вычеркнута последняя строфа с — едва ли основательным — уверением, что всеисцеляющая радость избавит людей и от кандалов, и от ада: «Спасение от цепей тирании, великодушные — злодею, надежда — на смертном одре, милость — на страшном суде. И мертвые пусть будут живы! Братья, с чашей пойте хором: прощение всем грешникам, пусть не будет больше ада» и т. д.

6. В многократной переработке «Разбойников» надо иметь в виду разные слои; различные по времени, они различны по целям, различны по приемам, различны, наконец, и по судьбе, так как самые решительные переделки драмы, сделанные под давлением театральных заправил, исполнив свое печальное назначение, были навсегда отвергнуты Шиллером и не только не удержались на сцене, но и в печатный текст драмы никогда не входили.

До нас не дошли вычеркнутые еще до напечатания, «вследствие чрезмерной яркости или непристойности» сцены драмы, быть может, носившие следы спешки или возникновения в больничной обстановке. Уже первый издатель, познакомившись с корректурой драмы (которую автор решил было напечатать на свой страх), нашел здесь кое что «неподходящим для продажи высокопочтенной и благонравной публике». Пришлось пожертвовать частью набора, написать новое, более пространное и менее резкое предисловие с обстоятельным оправданием морального смысла драмы, и, наконец, решительно пройти по ее тексту.

Кой-что из этого первоначального текста сохранилось, и мы можем видеть, куда были направлены теперь старания автора. Как ни грубы цинические замечания в диалоге между Карлом Моором и Шпильбергом (в сцене на саксонской границе), первоначально они были еще грубее. Важна, однако, не грубость, которую Шиллер смягчил бы, может быть, и без воздействия благонамеренного купца. Но смягчены также выпады Карла против «проклятого неравенства на свете» и против ненужного существования деспота, из-за которого «тысячи и тысячи людей съезживаются в угоду прихотям одного чрева». Здесь прославлялся дьявол, как «необычайный гений», дерзнувший вызвать на поединок самого «Всемогущего», пред которым «осеняют себя крестом наши бабы», тогда как человек сильный «готов жариться в люциферовом пекле вместе с Борджиа и Катилиной, лишь бы не угощаться в раю со всем обывательским дурачем». И Шпигельберг поддерживает Карла известным аргументом против блаженств райского бытия: «Скажи богу спасибо, что ветхий Адам попробовал яблочка, а то заплесневели бы мы в пуховиках безделья со всеми нашими талантами и умом». Все это вычеркнуто.

Несмотря на эти и другие исправления, при первых же попытках добиться постановки пьесы, театр потребовал от автора изменений, которые врезались в самое существо драмы. Нет основания уделять этим сценическим переработкам слишком много внимания потому, что театральные изменения не удержались в печатном тексте. Но как ни сопротивлялся Шиллер хозяевам театра, он, в конце концов, пошел на уступки, которые нам, с детства знающим «Разбойников» в их каноническом виде, кажутся совершенно невероятными. Достаточно сказать, что все действие пьесы отодвинуто на два с половиной столетия назад (из 1757 в 1495 год) — Это обычный, практиковавшийся впоследствии и у нас цензурный прием — «переносится действие в Пизу, и спасен многотомный роман», — и Шиллер вынужден был согласиться на эту перемену. Полная пафоса борьбы с окружающим тиром, драма о современности должна была сделаться каким-то историческим представлением из эпохи заката рыцарства и кулачного права. Шиллер возражал, что такому перенесению действия решительно противоречит как язык действующих лиц, так особенно их душевный склад: в конце XV века с его рыцарской «любовью» и католическим правоверием были немыслимы как отношения Карла и Амалии, так и рационалистическое богохульство Франца.

Независимо от этой хронологической переброски Шиллер внес ряд изменений, врезающихся в самое существо драмы. С самого появления Карла Моора он слабее и умереннее, чем в начальной версии. Острый первый монолог о «веке кастратов» с резкими характеристиками дореволюционных порядков заменен вялой речью и обезцвечен дальнейшим рассказом собеседника героя, Шпигельберга о вечном, земском мире, только что водворенном в Германии и уничтожившем кулачное право. Театральное оцензурение приводит злополучного автора к курьезам, которые так забавны, что даже не печальны. Противоположение «закона» и «свободы» заменяется менее пугающим противоположением «мира» и «войны». Поэтому если раньше Карл Моор восклицал: «Закон не породил еще ни одного великого человека, свобода же создает великанов и героев», то теперь он вынужден сказать: «Мир не породил еще ни одного великого человека, война же создает великанов и героев». Но, ведь, это бессмыслица: неужто автор «Разбойников» не знал, сколько великих людей было порождено мирными временами и для мирного строительства? Раньше Карл Моор утверждал: «Поставь меня впереди войска из таких ребят как я, и Германия станет республикой, пред которой Рим и Спарта покажутся бабьими монастырями». Теперь он не смеет докончить и лепечет: «Поставь меня впереди войска из таких ребят как я, и Германия... ну, ну, нет, нет... Довольно!» Дальнейшие изменения в большинстве отмечены той же уступчивостью: ослаблена бесчеловечная жесткость Франца с отцом, и теперь достаточно невыносимая, вычеркнуто чтение библии на сцене, оскорбляющее религиозный пиетет зрителя, самодовольная резкость католического священника передана светскому чиновнику, потрясающее самоубийство Франца заменено его... пожизненным заключением в подземельи, где он гноил родного отца. И героиня драмы не падает неизбежной и невинной жертвой решимости Карла, но кончает самоубийством, что, конечно, меняет его трагедию. А в заключение, вместо того, чтобы с самобичующим презрением уйти от своей шайки на смерть, Карл Моор благословляет своих разбойников, которые растроганно расходятся. Так работал Шиллер под чужим давлением, и жаловался в письме: «С меньшим умственным напряжением и, конечно, с гораздо большим удовольствием взялся бы я написать новую драму, чем еще раз быть принужденным к работе вроде проделанной».

7. По тем же театральным соображениям пришлось Шиллеру переделать «Фиеско» и, конечно, наперед ясно направление переделок. Быть может, согласовалось с требованиями самого Шиллера то, что язык диалогов был смягчен и очищен от «грубых выражений»; можно было согласиться на перенесение той или иной сцены в иную обстановку, что избавляло там и здесь от перемены декораций. Но прямо оскорбительно для замыслов Шиллера и для его художественной честности то, что он вынужден был избавить свою наглую графиню Джулию от конечного постыдного поражения и оскорблений, а клевет ее преступного брата прокурор Ломеллино сделан менее гнусным. Властные заправилы театра становились, таким образом, на защиту Дориа против Фиеско — и против Шиллера. Но они защитили и Фиеско — по-своему: самая нелепая из переделок заключается в том, что теперь Фиеско в противоречие со своим характером, в противоречие со всей конструкцией трагедии в конце концов не погибает от руки Веррины, а добровольно, в сознании своего всемогущества отказывается от узурпированной власти: в ответ на мольбы Веррины, он хватает уж добытый скипетр и ломает его с возгласом: «Будьте свободны, генуэзцы». Так непреклонный и действенный революционер Веррина добывает свободу своему народу посредством коленопреклонения пред узурпатором, и трагедия кончается фарсом.

Нам, идущим за Шиллером, такой конец может казаться уродливо-юмористическим; для мещан всех рангов он был успокоительным уверением в устойчивости их положения, для самого автора он мог быть только печальной страницей в его литературной жизни. Упорство писателя в работе поддерживается только его верой в читателя — и этой верой измеряется: кто творит только для себя — если есть такие, — тот, естественно, удовлетворяется неполным оформлением. Настойчив и тщателен в работе тот, кто не отрывается в ней от мысли о читателе.

8. «Люди болтают об откровении, вдохновении и т.п., а я работаю как золотых дел мастер — говорил Гейне музыканту Гиллеру: — колечко за колечком, и одно в другое». Цитируя свои только что написанные стихи, он часто как-бы ошибался, однако, заметил однажды: «Не думайте, что мне изменила память: я выбираю из стольких вариантов, что в данный момент легко забываю, на каком остановиться окончательно». «Если бы вы знали — говорил он Пехту — как часто я целые дни, а то и недели провожу над отделкой одного стиха». Здесь нет преувеличения. «Вы верно полагаете, что я сыплю стихи из рукава», — сказал он как-то Дройзену — и тут же разобрал одно из своих стихотворений, чтобы показать, как неумоимо отделявал он его, «чтобы искусство перешло, наконец, в естественность, и стихи зазвучали вполне по народному».

Упорство Гейне в работе над текстом его произведений, как стихотворных, так и прозаических, явно превосходило обычную меру; одинаково свидетельствуют о нем как мемуаристы-очевидцы в различнейшие эпохи его жизни, так и позднейшие исследователи, как его черновые рукописи, так и последовательные печатные издания его сочинений. Особенно это относится, конечно, к лирике. Все элементы художественного создания охватывались этой обработкой: точность и выразительность, ритм и звуковая живопись, гармоничность впечатления и идейная обостренность. Именуя такую способность и такое тяготение к завершительной отделке талантов, Гейне видит в ней необходимый элемент того, что называется гением: «Гениальность в поэзии вещь очень многозначная — писал он в молодости Мохеру: — талант вещь более важная. Для всякого завершения необходим талант. Чтоб быть поэтическим гением — на это надо иметь талант. Это главная причина величия Гете. И это главная причина гибели столь многих поэтов. Например, моей!».

До гибели, однако, было далеко — и между прочим потому, что поэту Гейне в высокой степени был присущ тот талант упорства в обработке, которого он в те ранние годы в себе, как-будто, не ощущал. Неизменно он исходил из уверенности, что определенной мысли соответствует одно выражение, и этого выражения он искал — искал даже в формах чужого языка. Об этом говорят все его французские переводчики. Один из них Сен-Рене-Таландье, отмечая величайшую тщательность, с которой поэт помогал своему переводчику, настойчиво отыскивая в чужом языке подходящие слова и оттенки выражений, прибавляет: «Иногда это вызывало перемены в самом подлиннике». Другой переводчик Гренье продолжает в своих воспоминаниях те споры, которые вел с Гейне при совместной работе над иноязычной передачей его мысли: «Я убеждал его, что он идет слишком далеко в этой ювелирной работе, в этой чеканке, что французский вкус не допускает таких смелостей, как немецкий. Но он уступал редко... Быть может, он был прав». Француз почувствовал в языковом ощущении Гейне ту тонкость, то чутье, которое отмечает бывавший у него в поздние годы его жизни в Париже Эд.Ведекинд:

«В высшей степени присущ ему тот лирико-музыкальный слух, который всегда находит соответствующую форму для воплощаемого образа и содержания, который не разрешит трех восьмых там, где нужен трех-четвертной такт, который, наконец, предпочитает иногда кажущуюся неуклюжесть, даже кажущуюся погрешность там, где она имеет смысл. Так вспоминаю юмористическое стихотворение о «старо-немецком» юноше-студенте, который, соблазненный питейными, игорными и иными домами в Касселе, попал, наконец на гауптвахту:

Es haben mich armen Jungling
Die bosen Gesellen verfuhrret.

Он отлично сознавал, что правильная стопа требовала еще одного слога в слове «Sungung, но именно отсутствие этого слога музыкально усиливает иронический характер стихотворения».

Мы не остановились бы на этом указании, если бы оно было эстетическим выводом критика, отыскавшего новую художественную тонкость в стихотворении. Но здесь мы имеем не умозаключение, а сообщение свидетеля самого процесса работы. Гейне только что написал это стихотворение и в тот же день, встретившись на прогулке с Ведекиндом, прочитал ему. На замечание молодого человека, что следовало бы заменить рифмы последней строфы Sache и Wache рифмами на *i* — как в прочих строфах, — потому что это звучит острее, Гейне ответил: «Знаю, что эти два *a* не годятся, но мне в конце концов необходима гауптвахта. Это уж, знаете, такая версификационная штука: Zu Kassel auf der Wache совсем не то, что Auf der Wache zu Kassel» и т.д.

Мы читаем стихотворение и не подозреваем, сколько внимания уделялось такой звуковой — и разве только звуковой? — мелочи, как не подозреваем того, какие сотрудники не считали мелким эти заботы поэта о гласных и согласных. Дочь Маркса однако рассказывает, что одно время Гейне чуть не каждый день заходил к ее отцу, чтобы прочитать ему свои новые стихи. «Безчисленное множество раз могли Маркс и Гейне перечитывать маленькое восьмистишие, упорно обсуждая то или иное слово и работая над отделкой до тех пор, пока все было гладко и стихотворение было свободно от всякого следа черной работы».

Об этой черной работе мы знаем от Гиллебранда. Нам известен уже его рассказ о рождении стихотворений Гейне в бессонные ночи. «Стихотворение всегда было готово к утру, но тогда начиналась отделка, длившаяся часами... При этом точно взвешивалось каждое настоящее и прошедшее, обсуждалось уместность каждого устаревшего или необычайного слова, выбрасывалась каждая элизия, отсекался каждый лишний эпитет».

И это не только в стихах. Специалист по немецкой стилистике и редактор первого издания «Мемуаров» Энгель считает, что из немецких прозаиков Гейне самый неутомимый правщик. Энгель жалуется на множество рукописных исправлений, загромождающих текст, и чрезвычайно затруднявших его работу. А, ведь, «Мемуары» писались и в «матрачной могиле», где с мучительной медленностью умирал и все же жил писатель, о физическом состоянии которого можно судить потому, что ему приходилось левой рукой придерживать опускающиеся веки в то время, как он делал правой карандашные поправки в своей рукописи. Он писал здесь: «Так как мое физическое состояние лишает меня всякой надежды когда-нибудь снова жить в обществе, которое в самом деле больше для меня не существует, то я сбросил с себя и оковы той личной суетности, которую страдает всякий вынужденный толкаться промеж людей, в так называемом свете». Энгель, пользовавшийся недоступной впоследствии исследователям рукописью, сопровождает это место следующим примечанием:

«Чтобы представить образец тщательности, с которой Гейне искал соответствующего выражения, приводим текст рукописи, не выделяя вычеркнутого: «...я освободился от суетности... Вот уж много лет как не страдаю той суетностью... скинул с себя ту суетность... давно уже излечился от той суетности... то для меня не существуют больше соображения той суетности». Все эти варианты Гейне вычеркнул и заменил вышеприведенными. Это не нерешительность, не колебания начинающего — это обычные искания зрелого мастера. Он всегда искал и всегда учился. «Я достаточно силен, — пишет он романтическому поэту Б.Мюллеру, чтобы признать, — что размер моего «Интермеццо» не случайно сходен с вашим обычным размером, но что он по всем вероятностям, глубочайшей тайной своего звучания обязан вашим песням». А Фарнгагену писал Гейне, что многому в деле стиля научился у него: — и всегда такая благодарность сопровождается у него совершенно определенными примерами.

9. Этой определенностью запечатлены советы, которые давал Гейне другим поэтам. Именно внимание к приемам мастерства и конкретность в замечаниях делали его выдающимся учителем поэтического ремесла.

Оценивая присланные ему отрывки из трагедии его товарища Штейнмана, он прежде всего отвергает ее стихотворный размер: «четырёхстопные трохеи невыносимы в драме; быть может, по предрассудку, но я считаю пригодным для нее исключительно пятистопный ямб, и без рифмы, которая допустима лишь в исключительно лирических эпизодах, как, например, в диалоге Ромео и Юлия, а никак не в спокойных сценах экспозиции, как в твоей «Анне Клеве». Он требует не только иного размера, но и безжалостного устранения вставленных ради метра бессодержательных слов «вроде словечка «милый», которое, как тебе известно, мне совсем не мило». Прослушав балладу Ведекинда «Донья Клара», он заметил: «Не следует говорить, что она идет к отцу и говорит то то и то то: пусть она прямо скажет, что нужно, а вы прибавите: «Так говорила донья Клара отцу». Не понравились ему также рифмы на двойное *e*, как *streben-leben, gehen-stehen*. «Таких рифм — сказал он — следует по возможности избегать, в них нет металла!»

По поводу грациозной шуточной поэмы Иммермана, присланной ему в рукописи, Гейне отозвался письмом, настолько обширным и содержательным, что оно напечатано, как статья, среди его сочинений. Это подробнейший технический разбор с указаниями на недостатки и предложениями улучшенных вариантов. Целый печатный диет занимает этот стилистический анализ, и не только отрицательный; это самая тщательная редакторская правка, — с той, однако, особенностью, что здесь исправляет поэта подлинный поэт, тем раскрывая и требования своей самокритической работы. Об объеме этой работы у Гейне — как, впрочем, и у Шиллера и Гете — можно судить по множеству вариантов, обычно представляемых в научных изданиях его произведений.

10. В разнообразии направления и назначения этих поправок, громадное большинство связано с неуловимыми для перевода смысловыми и звуковыми оттенками. Ограничимся и здесь немногими примерами, поддающимися объяснению на чужом языке. Начав с самых ранних переработок, проследим их до последних произведений поэта.

В стихотворении «Ночью в каюте («Северное море») поэт сравнивает глаза своей возлюбленной со звездами:

И мигают они и манят

С голубого небесного свода.

В первом издании говорилось об этих глазах-звездах:

И звенят они и манят

В следующем издании было исправлено:

И кивают они и манят.

В пяти изданиях было так напечатано, и лишь в шестом Гейне прибавил изящную мелочь:

...прибиты

Золотыми гвоздичками.

Затем Гейне вернулся к первой редакции; быть может, варианты показались ему слишком смелыми, потому что для узко-рассудочного воображения тогдашнего немецкого читателя глаза также мало могут звенеть, как и кивать. И, наконец, лишь для последнего (5) издания он нашел подходящий глагол *blinken* (мигают, искрятся). В этом же стихотворении в ряде изданий говорил поэт-мечтатель о недоступности звезд, которые он стремится заполучить:

Дурачок ты обманутый!

Коротка твоя рука и далеко небо,

И звезды крепко к нему прибиты.

Эта прибавленная подробность может казаться прелестной; один критик считает, что она удачно поэтизирует прозаическую картину звезд, прибитых к небу. Возможно, однако, иное. Ведь, только что эти недоступные звезды небесные были для поэта образом очей возлюбленной. Если вспомнить, что тоской по этой возлюбленной проникнуто все «Северное море» и что именно богатство ее отца-банкира помешало браку между нею и поэтом, то мы увидим в «золотых гвоздичках» не одну «прелестную», «поэтизирующую» деталь, но и колючий намек, который поэт ввел под конец в свое мучительное видение.

Прежние русские переводчики известной «истории» «Два рыцаря» с насмешками над грязноватой мелкотой из польской политической эмиграции, не заметили, что среди многочисленных польских фамилий, перебираемых в этом юмористическом стихотворении, большинство сочинено, и сочинено в стиле гротеска, то есть без шансов быть принятыми за реальность. Такие «польские» фамилии, как Крапюлинский и Вашляпский, Эскрокевич и Шубианский гротескны, то есть не реальны по той простой причине, что происходят от бранных иностранных слов: *crapule* значит по французски сволочь, *Waschlappen* — по немецки тряпка, *escroc* по французски — мошенник, *Schubiak* по немецки — грязный бродяжка и т.д. Это следовало передать приблизительно: Сволочинский, Тряпкинский, Жуликевич, Паршинский и т.п.; между тем все эти Крапюлинские остались неприкосновенными наравне с подлинными фамилиями настоящих польских героев как Собесский и Уминский; только Эзелинский передан как Ослинский. Между тем Гейне тщательно обдумывал эти фамилии, он неоднократно менял их, заменяя новыми не только в рукописи, но и в печатных редакциях, где появлялись и Шафскопский (Болванский) и Канальовский и даже Бешайсский (от немецкого глагола *beschaissen* обгадить и даже грубее...).

Как вдумывался Гейне в едва заметные подробности и как тщательно подбирал их, видно хотя бы из конца «Диспута». Как известно, решение спора между равинном и капуцином было в конце концов предоставлено королем его жене.

Донна Бланка на него

Посмотрела в размышленьи

И прижав ко лбу ладони,

Так сказала в заключенье.

Сохранилось два рукописных варианта. В обоих поэт не уверен, думает ли в самом деле королева: в обоих сказано, что она «как-будто думает». В печатном тексте она при этом «прижала ко лбу переплетенные пальцы; в одной рукописной редакции «склонила на руку кудрявую головку», в другой «подперла руками подбородок». Поэт хотел, чтобы его читатель острее воспринял противоположность между наивно-глубокомысленной позой юной королевы и неожиданной остротой ее глупенького ответа. Для этого надо было, чтобы читатель видел его героиню, а для этого надо было подобрать возможно более подсказывающую позу — и Гейне долго колебался между разными черточками ее внешнего облика.

Множеством поправок испещрены все рукописи и последовательные редакции произведений Гейне, как лирических, так и эпических; меньше исправлений в трагедиях, но к этим юношеским созданиям рано охладел поэт. Зато позднейшие редакции поэта носят следы решительной и жесткой правки: вереницы очень ярких строк вычеркнуты из «Германии» (вся вступительная глава), ряд эпизодов — из «Атта-Троля». Любопытен, например, вычеркнутый вариант знаменитой подписи под бюстом медведя, сочиненной для его памятника в Валгалле королем баварским. Здесь Атта-Троль не именуется, как в окончательной редакции, «первобытно-лесным санюлотом» но в забавном сопоставлении самая «лапидарность» стиля бездарного венценосного поэта сравнивается по беспомощной неуклюжести с плясуном медведем;

Бюст его воздвигнут: справа
Лист, а слева Фанни Эльслер
Лапидарный стиль его там
Как товарища прославит:
Атта-Троль, медведь честнейший,
Уроженец Пиринеев,
Воспринявший от французов
Хладный ум, а от испанцев
Пламень их, пред чернью мрачно
Танцевавший на базарах,
Иногда при сем вонявший,
Не талант, но ведь характер.

Таким образом, в новой юмористической характеристике все узко-личное и просто забавное по нелепости (бюст плясуна медведя между двух знаменитостей эстрады — Франца Листа и Фанни Эльслер, и т.п.) заменено отчетливой социальной характеристикой.

В первоначальной характеристике ничего не говорилось о семейных добродетелях Атта-Троля; однако, это показалось Гейне пробелом в королевском панегирике медведю. Он колебался, каким супругом представит Атта-Троля в надписи король. Поэтому он сперва написал: «супруг бодрый» (*wacker* — хорошо исполняющий свои обязанности), во французском переводе самого поэта читаем: «супруг достойный» и, наконец, в окончательной редакции — *brunstig*, то есть пылкий, похотливый. Таким образом, в конце концов на памятнике, поставленном плясуну-медведю в национальном пантеоне Германии, король-панегирист воздает хвалу... сладострастию своего дрессированного героя. Это один из множества примеров того, как Гейне настойчиво добивался удовлетворяющего его выражения.

Эта вереница поправок показывает разные виды мотивов Гейневских вариантов — от художественного благозвучия до сатирического обострения. Напомним еще один мотив, который кой-кому может показаться неожиданным именно у Гейне: не раз он смягчал выразительность слова, вырвавшегося у него в первичном тексте: «Изменения, внесенные мною в отдел «Опять на родине», разумеется, свидетельствуют о моем внутреннем смирении и стремлении уллучшиться: из 88 песен этой части я выкинул те, которые могли бы показаться предосудительным кой-кому из слабых и заменил их добродетельнейшими... В «Путешествии по Гарцу» я также вычеркнул все слишком резкое».

Это предуведомление достаточно насмешливо, чтобы ослабить доверие к стараниям Гейне пощадить чью то чувствительность. Слишком хорошо известно нам, как мало считался он с мещанским представлением о предосудительном. Однако, ряд его поправок в самом деле носит следы внимания к нервам и к чувству пристойности в читателе. Сгоряча поэт пишет для себя — стесняться не приходится; но потом он перечитывает, вспоминает о тех, кто будет читать — и его самого не удовлетворяет его первоначальная резкость.

Отделкой стихотворения, доведением его до возможного совершенства не кончалась работа поэта; после всего его заботила мысль о том, какое место займет это стихотворение в связи с другими, в сборнике. Эту заботу знали и немецкие классики, и они понимали, что отдельные лирические признания не разрозненные эпизоды душевной истории, и что потому стихотворения при всей своей самостоятельности, углубляются и обогащаются сочетанием с другими. И Гете не только смыкал свои стихи в циклы, объединенные разными принципами, формальными и смысловыми, но я пробовал строить из них целые повествовательные группы, настолько скрепленные единством развития, что В.Шерер смог назвать один такой лирический сборник романом. Шиллер старался о таком же единстве и, работая над новым изданием своих стихов, писал Гете, что хотел бы приготовить дюжину-другую стихотворений, чтобы «заткнуть в сборнике некоторые пустоты, при заполнении которых могло бы получиться интересное целое». Но по истине в этом вопросе великие поэты Германии могут считаться лишь предшественниками Гейне, который по праву называл себя мастером композиции и настаивал на том, что его «Романсеро», «конечно, потеряло бы бесконечно много, если бы автор не уделил столько времени и размышлений внешнему расположению стихов». И его «Книга песен», при углублении в порядок отдельных стихотворений, оказывается стройной композицией, действительно напоминающей цельный роман — автобиографический роман, о несчастной любви поэта.

А. Г. ГОРНФЕЛЬД

КАК РАБОТАЛИ ГЕТЕ, ШИЛЛЕР и ГЕЙНЕ

М.: кооперативное издательство «Мир». 1933

Vive Liberta и Век Просвещения, 2010

ПРЕДИСЛОВИЕ к КНИГЕ

С нигилизмом в отношении дворянской и буржуазной культуры давно dokonчено. Давно для всей нашей литературы стало ясно, что построение социалистической культуры возможно только на основе усвоения всей культуры прошлого. Пред нами сейчас стоит задача конкретизации этой проблемы. Лозунг; «учеба у классиков», столь широко пропагандированный в течение ряда лет нашей критикой, требует максимальной конкретизации.

Учиться у классиков предполагает, само собой разумеется, широкое и глубокое знакомство с тем, что они создали, но этого мало-плодотворная учеба возможна лишь на основе глубокого и правильного понимания исторического генезиса их творчества, той огромной общественной роли, которую они сыграли во всей последующей функции их произведения.

В книге А.Г.Горнфельда речь идет о Гете, Шиллере, Гейне. Чтобы понять «Фауст» Гете, чтобы возможна стала какая-нибудь плодотворная учеба у Гете, мало знать «Фауст» во всех его русских переводах или даже в немецком оригинале, мало знать немецкую литературу эпохи Гете. Для этого необходимо знать культуру всей эпохи. Для этого необходимо выяснить себе, что величие Гете, его универсализм, поднимающий его над целым рядом крупных энциклопедистов — результат того, что все его творчество — раскрытие сознания, торжество сознания новой капиталистической формации над старой феодальной формацией. Его универсализм включает в себя не только все те богатства человеческого знания, всю ту мощь человеческого разума, которым энциклопедисты обрушились на «старый порядок», на феодализм и католичество. Его универсализм включает в себя и самый опыт «века просвещения», самую реализацию идей великого века в практике французской революции, Наполеоновских войн и реставрации.

С другой стороны, для правильной оценки Гете необходимо выяснить себе значение слабости и трусливости немецкой буржуазии, отсталости немецкого капитализма, национальной раздробленности Германии, силы феодальной инерции, власти феодального произвола. Необходимо выяснить все те специфические немецкие условия второй половины XVIII и первой четверти XIX века, которые привели к тому, что создатель трагически великого Фауста сохранил в своей жизненной и творческой практике так много от филистерски ограниченного Вагнера.

Таким же образом нельзя понять, а следовательно освоить и учиться у Гете без знания состояния естественных наук его эпохи, без выяснения достижений и поражений этих наук, без понимания глубокой внутренней связи величия и противоречий Гете с величием и противоречиями классической немецкой идеалистической философии, в особенности философии Канта и Гегеля.

На примере Гете с особенной яркостью пред нами выступает тот факт, что учеба у классиков, а тем более критическое освоение классиков, предполагает знание всей культуры прошлого, и все то бесконечное разнообразие исторического процесса, фактом и фактором которого творчество данного гения было.

Стало быть, учеба у классиков никак не сводится к проблеме мастерства, к проблеме усвоения тех или иных счастливых приемов классика и транспонирования этих приемов в нашу литературу. Эта проблема овладения всей культурой прошлого, ее органического освоения. Только на этой основе возможно дальнейшее плодотворное продвижение.

Нам уже приходилось указывать на пример отношения М.Горького к наследству. Критики, историки литературы, имеющие особое пристрастие к исследованию вопроса о влияниях или о заимствованиях, вынуждены были обойти Горького. Почему? Да потому, что он ни у кого никакими отдельными приемами не позаимствовался. Но он органически впитал в себя всю литературную культуру прошлого, что стало для него особенно возможным, как раз потому, что его изучение не ограничивалось одними художественными произведениями. Знакомство с литературой данной страны, данной эпохи, с творчеством данного писателя всегда было лишь частью его общего изучения всей культуры, всей истории соответствующей эпохи и страны. Дальше: его изучение прошлой культуры происходило в лаборатории, освещенной светом своего класса. Прожектором сознания своего класса он освещал всю действительность, все прошлое и всю культуру прошлого. Поэтому, вчитываясь в шедевры Горького, в «Дело Артамоновых», в «Жизнь Клим Самгина», становится ясным, что создание этих произведений немислимо вне всей прошлой русской и мировой литературной культуры, без овладения этой культурой. Но все в этих книгах до того органически свое, внутренне закономерное, что никакой речи о заимствованиях, об использовании тех или иных приемов тут речи быть не может.

Нельзя, таким образом, вопрос об учебе у классиков свести к формальному мастерству, к технологии, но отсюда никак не следует, что изучение технологии классиков не играет для нас никакой роли. Вопрос о технологии творчества или даже о непосредственной культуре писательской работы, о писательском быте, входит, как часть в эту общую проблему широкого изучения генезиса и функции писателя. Необходимо только, чтобы технология, чтобы культура труда писателя, его быт, были поняты в общей социально-исторической закономерности в связи с теми большими основными классовыми предпосылками, которые определили творчество данного писателя.

Книга А.Г.Горнфельда «Как работали Гете, Шиллер и Гейне» ставит себе только узко-технологические задачи.

Огромность задания — речь идет о трех всемирно исторических явлениях немецкой литературы — необходимым образом диктовали автору ограниченный характер разработки вопроса.

А.Г.Горнфельд имеет значительные заслуги в деле разработки проблемы раскрытия писателем своего замысла, овладения своим материалом. Он этим вопросам посвятил специальную работу «Муки слова», выдержавшую ряд изданий. Несмотря на чрезвычайную спорность многих положений этой книжки, весьма далекой от марксизма, мы у А.М.Горького находим такой отзыв о ней:

В статье «О том, как я учился писать» А.М.Горький, разбирая свои неудачи, пишет: «Мои неудачи всегда заставляют меня вспомнить горестные слова поэта: «Нет на свете мук сильнее муки слова». Но об этом гораздо лучше, чем я, говорит А.Г.Горнфельд в книжке «Муки слова», изданной Госиздатом в 1927 г. Очень хорошую книжку эту я усиленно рекомендую вниманию «молодых товарищей по перу». (М.Горький. «Статьи о литературе и литературной технике». ГИХЛ, 1931 г. стр.80.)

Слова Горького в известной степени уместны и по отношению к настоящей книге А.Г.Горнфельда. Она содержит в себе богатый, выбранный с огромным знанием вопроса, материал по истории работы над своими произведениями Гете, Шиллера и Гейне.

Но, к сожалению, историко-литературный метод А.Г.Горнфельда, в основном, принадлежит к тому литературному наследию, усвоение которого должно быть сугубо критическим. Он вырос на историческом скрещении культурно-исторических элементов русской субъективной школы Н.К.Михайловского с потебнианством. В настоящей работе это сказалось в нечеткой постановке проблемы о роли так называемого бессознательного элемента в творчестве, о взаимоотношении между общими эстетическими взглядами изучаемых трех авторов и их творчеством, в доминанте описательного момента над генетическим, даже в тех случаях, когда это отнюдь не диктовалось ограничительным характером и рамками работы.

Во вступлении «От автора» Горнфельд пишет: «Задачей нашей будет обзор приемов; это значит, что ни общая история развития художника, ни душевные процессы, связанные с его творчеством, не будут целью нашего рассмотрения. Технологическая задача не есть задача психологическая; учась строить дом, мы не имеем необходимости углубляться в процесс размышлений проектировавшего его архитектора».

Горнфельд сознает спорность такой аналогии и он оговаривается: «Однако, искусство поэзии неоднородно с инженерной работой, еще меньше однородны их пути и приемы. Там мы имеем определенные материалы, там стандартизирован процесс производства; там шаблон есть метод полезного работника. Здесь он свидетельствует о бездарности, здесь все первобытное и индивидуальное, здесь теория недостаточно богата общепригодными и в то же время конкретными практическими выводами и наставлениями» (стр.ХІ).

Выходит, что в плане учебы разница между архитектором и писателем заключается в том, что у архитектора можно научиться делать стандартные дома, между тем как нельзя научиться? делать стандартных романов или поэм.

Но здесь уже в самой аналогии допущена ошибка. Это во-первых. А во-вторых, в творческом процессе технологическая и психологическая задача, как выражается Горнфельд, неразрывны друг от друга. И в области архитектуры техническое воспроизводство по шаблону определенного типа здания тоже свидетельствует о бездарности подражателя. Такого подражателя правильнее было бы сравнить с литейщиком, который отливает скульптуру по изготовленному скульптором образцу, чем с писателем, с художником. Талантливый ученик-строитель, используя полученные технологические знания, творит новое, создает дом, фабрику, которые также содержат в себе новое «первобытное, индивидуальное», как «первобытное, индивидуальное» содержат в себе средний роман, средняя поэма.

И в области архитектуры тоже нельзя оторвать «психологию» от «технологии». Многочисленные проекты постройки Дворца Советов отличаются друг от друга по своей «технологии», потому что различны «психологические задачи» создателей этих проектов. Сама технология строения в значительной степени зависит от психологии авторов. Именно поэтому архитектурный стиль также обусловлен своим классом и его идеологией, именно поэтому история архитектуры также связана с историей общественных форм и этими общественными формами определяется, как и история, всякая другая идеология.

По давню не приходится сейчас доказывать неотделимость технологии и психологии в области литературы.

Эволюция литературных жанров или смена одних жанров другими, видоизменение одного и того же жанра в истории литературы происходило и происходит не в порядке технологического усовершенствования и технологических кризисов, а в зависимости от основных изменений, происшедших в обществе, от тех конкретных функций, выполнению которых литература служила каждый раз.

Ограничимся одним весьма элементарным примером, примером того, как в литературе разрешалась технологическая задача концовки в широком смысле этого понятия. Буржуазная литература XVIII века давала преимущественно счастливый конец, где добродетель торжествовала. Модернистская индивидуалистическая литература конца XIX века искала главным образом такой оконеч, который был бы утверждением безысходности, невозможности никакой победы, никакой добродетели. Конечно, это различное разрешение одной и той же технологической задачи — завершения произведения — было обусловлено различной идеологической установкой, а не различным умением технологически обрабатывать материал.

А.Г.Горнфельд уделяет много внимания тому, как Гейне разрешал «технологическую задачу» концовки. Но ведь всякому ясно, что ироническое отрицание, саркастический взрыв заключительной строфы Гейне определяется как раз психологией поэта, его идеологическими установками и что эти концовки Гейне никак не могут быть сведены к каким-то технологическим приемам.

А.Г.Горнфельд в самой работе «грешит» против приведенной установки. Он по существу занимается как «общей историей развития художника», так и «душевым процессом, связанным с его творчеством». Но первоначальная установка лишает его возможности в достаточной степени связать историю развития художника с теми большими социальными процессами, с той классовой борьбой, которая определила и формировала «душевные процессы» Гете, Шиллера, Гейне.

Если этим тезисом о независимости «технологии» от «психологии» автор в известной степени смыкается с формализмом, то в самом изучении «душевных процессов» художника он отдает дань субъективизму. Этот субъективизм сказывается в недостаточном учете, как эпоха, класс формировали великих художников, творческим процессом которых Горнфельд занят. Субъективизм также в постановке проблемы бессознательного, в частности в утверждении какого-то чуждого всякого контроля сознания «восторга», который «предшествует вдохновению» и который «необходим для первого замысла». Выступая против мистики и метафизики в области эстетики, автор тут по существу раскрывает дверь для идеологической эстетики. Ибо если непременно условием творчества является какой-то первичный «восторг», который по самой своей природе исключает возможность какого-то ни было участия сознания, то само зарождение творчества становится актом метафизическим. Искать после этого начало творческого акта в социальном процессе не приходится.

Этот тезис не дал возможности Горнфельду до конца провести критику идеалистических элементов эстетики изучаемых им художников.

Все же при всех этих недочетах книга А.Г.Горнфельда представляет значительный интерес и во многом поможет плодотворному использованию наследства и разрешению проблемы учебы у трех великих мастеров классической немецкой литературы.

Исаак Маркович Нусинов