**Тема 15. НЕМЕЦКАЯ ЛИТЕРАТУРА ПРОСВЕЩЕНИЯ.**

**ИОГАНН ВОЛЬФГАНГ ГЁТЕ.**

1. *Лирическое творчество Гете.*
2. *Жанровые формы ранней лирики Гёте.*
3. *Классический период в творчестве Гёте.*
4. *Роман «Страдания юного Вертера».*
5. *Произведение Гёте «Фауст».*

Гёте рассматривал свои стихи как род духовной и вместе с тем житейской автобиографии. И не случайно уже в старости, разбирая свои стихи, разбивая их на циклы и разделы, Гёте начинает писать к ним автокомментарий. Наиболее ранний цикл стихов Гёте носит название «Зезенгеймские песни». Стихи, вошедшие в этот цикл, были написаны им в 1770-1771 гг. в Страсбурге в период его увлечения Фридерикой Брион, жившей в небольшом селении Зезенгейм. Первоначально он вовсе не предполагал их публикацию, а писал, как письма, посылая их Фридерике. Лишь в 1775 г. они были впервые опубликованы Фр. Г. Якоби в журнале «Ирис». Публикация эта принесла Гёте славу лирика и главы нового литературного направления **«Буря и натиск».**

Особенность «Зезенгеймских песен» заключалась в том, что Гёте нашел в них особую тональность для передачи состояния юности и любви (собственно, и само движение «Буря и натиск» было движением молодых и мыслило себя таковым).

Гимны Гёте периода «Бури и натиска» традиционно объединяются в изданиях под названием «Большие гимны». По сравнению с «Зезенгеймскими песнями» его стиль в это время существенно меняется. Центральным в поэзии этого времени становится понятие гений.

Другая тема гимнов - присутствие бесконечного в конечном: мир у Гёте предстает в своем символическом бытии, через которое проглядывает бесконечное. Все, что вышло из Бога, возвращается к Нему. Момент «отпадения» от Божественного поэтически представлен в гимне «Прометей» (1774). Многие современники Гёте увидели в образе Прометея проявление богоборчества. Сам же он толковал историю Прометея как необходимый этап отпадения от Бога, за которым следует воссоединение с Божественным.

Наряду с гимнами излюбленной жанровой формой ранней лирики Гёте считаются баллады. Написанное летом 1771 г. в Страсбурге стихотворение «Дикая роза», хотя и заимствует отдельные мотивы одной из народных песен, представляет собой тем не менее не обработку, но блестящую и совершенно самостоятельную стилизацию. В основе баллады «Фульский король» (1774) - сам Гёте называл ее романсом - вечное переживание верности, переданное символическими образами женщины, смерти и вина. Однако трагизм в стихотворении отсутствует, отвлеченная идея обретает плоть в повествовании, наполненном конкретными подробностями. Место действия - Фула, далекая северная страна, расположенная на острове, - дань увлечения Оссианом.

Вообще же ранние лирические циклы Гёте нередко были связаны с его любовными увлечениями. Цикл «К Лили» («An Lili») получил свое название по имени дочери франкфуртского банкира Лили Шенеман, с которой Гёте официально обручился весной 1775 г. К осени, однако, помолвка была расторгнута, поэт покинул Франкфурт и, поселившись в Веймаре, в начале 1776 г. создал цикл стихов. Стихи отличаются элегичностью, сознанием внутренне присущего любовному чувству трагизма.

Биографически веймарскую эпоху в жизни Гёте открыл цикл стихов «К Лиде». Современники поэта не раз указывали ему на то, что стихи к Лиде -самые нежные из всего когда-либо им написанного, с чем он полностью соглашался. О том, что стихи посвящены Шарлотте фон Штейн, стало известно лишь в 1848 г., когда была опубликована ее переписка с Гёте и обнаружены многие стихотворения, которые он посылал в письмах Шарлотте и сам никогда не публиковал.  Вместе с тем стихи, как и сама история любви, вписывались в идущую еще от Руссо, Петрарки и Данте традицию одухотворенной, платонической дружбы, предполагавшей именно отречение. В этом виделась высшая форма любви, независимая от брака.

Первые одиннадцать веймарских лет лирика была основным литературным занятием Гёте, отражая новую жизненную позицию поэта, который теперь «сознательно строит» «пирамиду своего бытия». И вновь Гёте обращается к жанру гимнов, вошедших впоследствии в еще один цикл - «Раздумья: песни и новые гимны». Правда, если в гимнах периода «Бури и натиска» в центре стояло «я» художника, то в гимнах 1779-1782 гг. речь идет о человеке вообще. Если там речь шла о художественно-гениальном, то здесь - о нравственно-гуманном (как, например, в стихах «Королевская молитва», «Все даруют боги бесконечные».

Центральная тема новых гимнов - тема благородства и гуманности - свидетельствует о воздействии на Гёте «идей человечности» Гердера. Иначе осмысляется им и тема путника, характерная и для его ранней лирики. В «Ночной песне путника» (рукопись этого стихотворения также была найдена среди писем Гёте Шарлотте фон Штейн с надписью «На склоне Эттерсберга, 12 февр. 76.») странник идет уже не навстречу буре - напротив, он жаждет мира и покоя, которые и получает в общении с природой.

В балладах - еще одном излюбленном жанре Гёте - в веймарский период, в отличие от любовных баллад периода «Бури и натиска», преобладают мотивы таинственной, магической сущности природы, которая выступает в новом качестве по отношению к человеку: она чарует, приносит счастье - и одновременно губит. Подсознательные стороны человеческой души, которые в целом прошли мимо внимания эпохи Просвещения, нашли здесь у Гёте свое выражение. Это были первые баллады в немецкой литературе, основанные не на действии, фабуле, но на отношениях человеческой души с универсумом. Так, поводом к написанию баллады «Рыбак» (1778) послужило печальное происшествие: слуги Гёте обнаружили в реке Ильм тело Кристианы фон Лосберг.

В основу сюжета **баллады «Лесной царь»** («Der Erlkönig», 1782) легла датская народная баллада, переведенная Гердером под названием «Erlkönigs Töchter» («Дочери короля эльфов»). При переводе произошла ошибка: король эльфов (по-датски эльф - Eller) стал ольховым королем (по-немецки ольха - Erle), что вдохновило Гёте на создание образа лесного царя - духа леса. Ребенку, остро ощущающему магическую власть природы, в балладе противостоит «дневной» человек, нечувствительный к природе (отец не видит лесного царя). В историческом плане образ отца предстает здесь как тип просветителя.

Началом классического периода в творчестве Гёте считается его путешествие в Италию (1786-1788), пробудившее в нем стремление возродить в современном искусстве дух античности, ее «благородную простоту и спокойное величие» (выражение Винкельмана). Впоследствии дружба с Ф. Шиллером, зародившаяся в 1794 г., еще более укрепила Гёте в этом стремлении (оба поэта совместно вырабатывали теоретические основы так называемого Веймарского классицизма).

В период между 1788 и 1790 гг., по возвращении из Италии (в это время происходят важные изменения в его жизни: заканчивается мистически-платонический роман с Шарлоттой фон Штейн, происходит встреча с Христианой Вульпиус, которая вскоре становится матерью его сына, а в 1807 г. и женой), Гёте создает цикл «Римских элегий». Первоначальное их название было «Erotica Romana»: Гёте рассматривал элегии как непосредственный результат итальянского опыта и новой, обретенной в Италии жизненной гармонии. Основная тема «Римских элегий» - любовь. Но, в отличие от трактовки любви в предшествующей литературной традиции (у Ричардсона, Руссо, Фосса и Клопштока), любовь предстает здесь как наслаждение и радость, а не как томление и страдание. Поэтому «Римские элегии» - это элегии именно в античном смысле, им чуждо понятие сентиментального.

В 1795 г. Гёте поддерживает Шиллера в издании журнала «Оры» («Die Hören»), оба пытаются создать новый тип журнала, обращенного к высокообразованному и интеллектуальному читателю. 28 октября 1795 г. Гёте предложил Шиллеру написать сатиру на критиков «Op». А 23 декабря он уже предлагает написать эпиграммы, состоящие из одного дистиха (двустишия), по образцу «Ксений» Марциала, на все современные журналы. Через три дня Гёте посылает Шиллеру «на пробу» 12 двустиший. Тот, в свою очередь, предлагает расширить программу и писать эпиграммы и на журналы, и на литературных противников. К началу января 1796 г. у поэтов было готово уже 200 эпиграмм, не только содержавших непосредственную полемику с современниками, но и, в более широком плане, затрагивавших проблемы искусства, науки, политики. Так возникает знаменитый цикл «Ксении» («Xenien») (в переводе с греческого «маленькие подарки», которые хозяин после застолья дарит своим гостям; именно так назвал серию своих эпиграмм римский сатирик Марциал). Эпиграммы многократно правились обоими поэтами, потому точно установить их авторство невозможно, и традиционно «Ксении» публикуются в собрании сочинений и Гёте, и Шиллера (всего около 700 эпиграмм).

Вслед за «Ксениями» в 1797-1798 гг. Гёте и Шиллер совместно разрабатывают еще один жанр, балладный. **В это время Шиллер создает знаменитые баллады «Кольцо Поликрата», «Перчатка», «Рыцарь Тогенбург», «Ивиковы журавли».**

В своей переписке Гёте и Шиллер постоянно размышляют о природе балладного жанра. Однако если смысловым центром Шиллеровых баллад является, как правило, свободное нравственное решение человека, то у Гёте на первый план выступают таинственные связи, присутствующие в этом мире и влияющие на человека. По сравнению с более ранними его балладами (прежде Гёте любил изобретать сюжеты сам или пользовался готовыми сюжетами лишь как общей отправной точкой) баллады этого времени вновь становятся фабульными и основаны, как правило, на народной легенде или народном сказании.

В 1807-1808 гг. шестидесятилетний Гёте создает цикл «Сонеты». Поводом к их написанию, как и в молодые годы, становится его любовное увлечение, но также и ситуация литературного состязания. В ноябре 1807 г. он часто бывает в Йене, где общается с мистически настроенным молодым поэтом Захарием Вернером, блистательным мастером сонетной формы. В это время нередко устраиваются вечера, на которых читают свои сонеты А. Шлегель и Вернер. С Вернером Гёте вступает в своеобразное поэтическое состязание. Биографически же его сонеты связаны с увлечением Минхен Херцлиб, приемной дочерью йенского книготорговца Фроманна, которой посвящает в это время свои сонеты и Вернер. Однако ряд сонетов цикла соотносится и с перепиской Гёте с влюбленной в него Беттиной Брентано. Еще один возможный адресат цикла - Сильвия Цигезар, которую Гёте знал с детства, общался с нею в Карлсбаде в 1808 г. и был ею сильно увлечен. Так что на самом деле образ возлюбленной собирателен, но исходная ситуация одна: великий поэт, мужчина, все еще пробуждающий у юных девушек чувство, сам демонстрирует свою любовь и мудрость.

**Цикл «Сонеты**» завершал так называемый период веймарской классики. В 1814— 1819 гг. Гёте работает над сборником стихотворений, которому дает название «Западно-восточный диван». Эти годы знаменуются для него двумя переживаниями. Одно - изучение восточной (арабской и персидской) литературы и культуры, другое - путешествие на Рейн и Майн в 1814 и 1815 гг. и влюбленность в Марианну фон Виллемер (гётевскую Зулейку). В 1813 г. И.Ф. Котта, издатель Гёте, подарил ему двухтомный только что вышедший перевод стихов персидского поэта Хафиза.

До этого в Висбадене, во время путешествия на Рейн, 4 августа Гёте встречается со своим старым знакомым Иоганном Якобом Виллемером, богатым банкиром, получившим наследственное дворянство. В его доме живет его воспитанница Марианна, которую он выкупил у ее матери (когда Виллемер впервые увидел ее, она играла Арлекина на франкфуртской сцене). Гёте, да и Виллемеру Марианна напоминает любимую гётевскую героиню Миньон: та же тайна происхождения, та же бесплотность и вместе с тем страстность. Вскоре Виллемер женится на своей воспитаннице, а у Гёте начинается период страстного увлечения Марианной, которое усиливается поэтической одаренностью молодой женщины: она не только способна оценить стихи поэта, но и сама пишет ему ответные послания. Так начинается знаменитый поэтический диалог Гёте с Марианной фон Виллемер, который составил основу главной книги «Западно-восточного дивана» - «Книги Зулейки» ((Зулейкой на Востоке называли жену Потифара, любящую, но вынужденную отречься от своей любви; именно поэтому Гёте поставил это имя в заголовок книги о любви - прекрасной и поэтичной, но основанной на отречении).

В 1824 г. лейпцигское издательство, в котором в 1774 г. вышли «Страдания юного Вертера», решило выпустить их к пятидесятилетнему юбилею романа и попросило Гёте написать предисловие. Возвращение к раннему произведению и воспоминаниям о своей ранней любви совпало с его последним сильным увлечением юной Ульрикой фон Левецов. С ней он встречался в 1821-1823 гг. на курорте Мариенбад и хотел на ней жениться. Вместо предисловия Гёте написал **стихотворение «Вертеру**». Позже он объединил его с двумя другими - «Элегией» и «Примирением» (последнее посвящено Ульрике фон Левецов) - в цикл «Трилогия страсти». Обращаясь в стихотворении к литературному персонажу, созданному им самим, Гёте обращался к нему как к другу, вместе с ним озирая собственную жизнь. Гёте сам не раз указывал на то, что в дни юности от мысли о самоубийстве его спасала поэзия, т. е. необходимость (внутренний императив) поведать другим свою боль. В финале же стихотворения он намекал на то, что это спасительное средство явится ему и в его новом горе - при расставании с новой возлюбленной. Так психологически и эмоционально вновь, с высоты огромного опыта, он переживал состояние пятидесятилетней давности.

В 1829 г., когда Гёте исполнилось 80 лет, он узнает, что на стене зала заседаний «Берлинского общества друзей естествознания» золотыми буквами начертаны финальные строки его стихотворения 1821 года «Одно и все». Строки звучали так: «И все к небытию стремится, чтоб бытию причастным быть». Гёте посчитал, что вырванные из контекста строки звучат нелепо, и потому написал своеобразный полемический ответ, ставший и его поэтическим завещанием, - **стихотворение «Завет»**. Свое стихотворение он начал с, казалось бы, противоположного тезиса («Кто жил, в ничто не обратится»). Однако этот тезис лишь прояснял важный для поэта смысл: человек в своей творческой активности сливается со Вселенной, становится ее частью, продолжает активно жить в ней, участвуя и после смерти в осуществлении «плана мирозданья».

Роман **«Страдания юного Вертера»** (1774) принес Гёте такой успех, какой не принесло ему ни одно из позднее им написанных произведений, включая и «Фауста». Молодой юрист, уже известный в Германии как автор драмы «Гёц фон Берлихинген» (1771), сразу же стал европейской знаменитостью. Вскоре после выхода роман был переведен почти на все основные европейские языки. Только в течение жизни Гёте роман переиздавался более пятидесяти раз. Наполеон в 1808 г., во время встречи с императором Александром I в Эрфурте, пожелал встретиться и с Гёте и разговаривал с ним именно о «Вертере» (французский перевод «Вертера» попал в руки семнадцатилетнего Наполеона Бонапарта еще в 1786 г. и тут же стал его настольной книгой, которая входила и в состав его походной библиотеки).

История создания книги такова: в мае 1772 г. Гёте приехал в Вецлар, городок, расположенный в долине Рейна. С 1689 г. Вецлар был резиденцией Имперского суда, здесь располагалась Имперская судебная палата, которая разбирала конфликты между имперскими сословиями. Для молодых юристов считалось важным пройти практику в Вецларе (дед Гёте по материнской линии также провел здесь когда-то немало лет), и потому в небольшом провинциальном городке с населением около пяти тысяч человек собиралось множество окончивших университет блестящих молодых людей. К их числу принадлежал и Гёте, который приехал в Вецлар по желанию отца, мечтавшего о юридической карьере сына. Последний же, по всей видимости, собирался заняться здесь изящной словесностью. А потому, записавшись адвокатом-практикантом, в суде на самом деле показывался редко, зато начал изучать античную литературу и в первую очередь Гомера.

Гёте все это время много размышляет на тему о самоубийстве и оказывается также подверженным этому искусу. В «Поэзии и правде» он рассказывает, как, вернувшись из Вецлара во Франкфурт, каждый вечер, прежде чем потушить свечу, пробовал вонзить себе в грудь «на дюйм-другой» остро отточенный кинжал, имевшийся в его коллекции оружия. «Но так как это никогда не удавалось, я в конце концов сам над собой посмеялся, отбросил свою дурацкую ипохондрию и решил - надо жить. Чтобы с достаточной бодростью осуществить это намерение, мне, однако, нужно было справиться с некоей поэтической задачей; высказать все свои чувства, мысли и мечтания касательно... отнюдь не маловажного предмета. Для этой цели я собрал воедино все элементы, уже несколько лет не дававшие мне покоя... но все они упорно не отливались в форму: мне недоставало события - фабулы, в которой я мог бы их воплотить. Внезапно я услышал о смерти Иерузалема. <...> В это же самое мгновение созрел план "Вертера"; составные части целого устремились со всех сторон, чтобы слиться в плотную массу» («Поэзия и правда»).

В то время как Гёте размышлял, что было бы, если бы он продолжал общаться с Шарлоттой и Кестнером, которые уже поженились, он начинает посещать другой семейный дом - франкфуртского купца Брентано, только что женившегося на Максимилиане, дочери писательницы Софии фон Ларош. Все более увлекаясь Максимилианой (от которой, по преданию, литературная Лотта унаследовала черные глаза - у Шарлотты Буфф они были голубыми), Гёте пережил там то, что боялся пережить с Кестнерами. «Все житейские дрязги, проистекающие из половинчатых отношений, ложились на меня двойным, тройным бременем, и мне снова понадобилось совершить насилие над собой, чтобы от всего этого отойти. <...> Я полностьюотгородился от внешнего мира, запретил даже друзьям посещать меня. <...> И напротив, сконцентрировал все, что относилось к моему замыслу, пересмотрев под этим углом мою недавнюю жизнь, содержание которой не получило еще поэтического применения. В таких условиях, после длительной и тайной подготовки, я за четыре недели написал "Вертера"» («Поэзия и правда»).

Таким образом, роман, написанный на одном дыхании в 1774 г., т. е. два года спустя после пребывания Гёте в Вецларе, основывался на реальных обстоятельствах его жизни последних трех лет.

Жанр романа в письмах, к которому относятся и «Страдания юного Вертера», чрезвычайно распространился в XVIII в. Это столетие часто называют «эпистолярным веком»: письма вошли в моду и в повседневной жизни, они стали способом «нового», «естественного» самовыражения человека в пику прежнему, «искусственному», построенному по законам риторики. Письма называли «зеркалом» или «отпечатком души». Считалось, что они могут пролить свет на тайны внутреннего мира человека, который все более начинал интересовать общество. Письма были особой школой чувств, вырабатывали привычку анализировать свои переживания. Чувствительность привела к новому стилю жизни, который предполагал сердечную дружбу. Выражением же этой дружбы тоже были письма, в которых основным содержанием становились не столько события, сколько чувства и где можно было легко перейти от изображения событий к описанию чувств. Другие прозаические жанры того времени не позволяли такого легкого перехода, именно потому Гёте и выбрал для романа эпистолярную форму.

Новым в «Вертере» было и сочетание картин бюргерской жизни, бытовых сцен с историей человеческой души. Кроме того, в отличие от предшествующих эпистолярных романов, в которых обычно переписывалось сразу много героев (их число могло превышать 30 человек), у Гёте главная партия принадлежала одному Вертеру и читатель, таким образом, видел события почти исключительно его глазами. Но при этом стиль писем на протяжении романа менялся, и если сначала в них внешний мир сочетался достаточно гармонически с внутренним, то к концу романа от внешнего мира уже мало что оставалось.

Особенность романа для современников состояла прежде всего в том, что это был роман личности, к тому же глубоко чувствующей. То, что сейчас кажется само собой разумеющимся, было воспринято в гётевские времена как величайшее открытие. «Вертер» появился в эпоху, когда считалось, что мировой порядок зависит полностью от человека, т. е. от его разума. Разум служил и в практической жизни, обусловливал стремление человека к счастью и воспринимался как его залог. Однако постепенно разуму, доминирующему в обществе, начинает противопоставляться некая альтернатива. И этой альтернативой становится чувство.

Гёте соединил две области, мирскую и духовную, воедино: любовное чувство, описанное им в романе, оказалось тождественным чувству религиозному, так же, как религия в основе своей была осмыслена как тождественная любви, ведь религиозный человек воспринимает Божество как любящее и любимое и для выражения его использует слова земной любви.

В «Вертере» любовь и религия образовали двойную тематику, что отразилось уже в названии романа: «страдания», Leiden, - слово, которое в Германии XVIII века употребляли в первую очередь по отношению к страданиям Иисуса; и любящий герой, таким образом, по сути приравнивался в своих страданиях к Богу, не случайно самоубийство он совершает накануне Рождества.

Собственно, именно тема религиозного значения любви и сделала роман провозвестником новой эпохи, когда человек стал искать иной путь к Богу, и этим путем оказалась любовь. Именно после «Вертера» в Германии появилась светская религиозность, «религия сердца», связанная, в частности, с философским идеализмом.

Любовь, стоящая в центре романа Гёте, с самого начала оказывается исполненной религиозного томления, которое есть томление по всему бесконечному. А потому парадоксальным образом любовь приводит Вертера к самоубийству лишь внешне, фабульно. Ведь впервые у него появляется мысль о смерти еще до того, как он узнает Лотту. Для Вертера смерть становится выходом из ограниченности вообще: ограниченности мира и ограниченности любви, это свободная смерть и смерть ради свободы. Поскольку для него, полностью отдающего себя чувству, путь практической деятельности закрыт, то любовь остается единственной сферой, которая может стать для него растворением в другом, своего рода религией. Но и любовь тоже невозможна, потому что Лотта невеста другого.

«Вертер» был новым романом во многих отношениях: произведение не только с глубоким содержанием, но и с глубоко продуманной и завершенной формой. Композиционно роман разделен на две части, между которыми лежит интервал в действии. Однако деление имеет и внутреннюю мотивировку: обе части заканчиваются мотивом смерти, но если в первой части смерть предстает как идея, то во второй - как действие. Две вставные новеллы в романе, о самоубийце и о крестьянском парне, составляют параллель к истории Вертера. Причем в особенности во второй новелле, рассказанной Вертером о другом, слышатся многие элементы того, что он не мог сказать о самом себе (например, эротическая сторона чувства, которую сам он скрывает). Также и в желании Вертера спасти убийцу проявляется его стремление спастись самому. Еще одна параллель герою - безумный собиратель цветов (см. письмо от 30 ноября).

Особенности стиля «Вертера» зафиксировали не только изменения в мировоззрении, но и важнейший культурный сдвиг, произошедший к концу XVIII в. Внимательному читателю нетрудно заметить то, какую роль внутри романа играют упоминания литературных текстов: и жизнь вокруг, и себя самого Вертер видит сквозь призму литературы.

**«Фауст».** Впервые с персонажем доктора Фаустуса Гёте встретился в кукольном театре, который на Рождество подарила четырехлетнему мальчику бабушка.

Первые сцены драмы были созданы в 1773-1775 гг. (период «Бури и натиска»). Они не появлялись в печати, но Гёте читал их друзьям во Франкфурте и в первые годы своего пребывания в Веймаре. В 1780 г. с разрешения Гёте эти сцены были переписаны фрейлиной веймарского двора Луизой фон Геххаузен (рукопись этой ранней редакции «Фауста» была обнаружена лишь в 1887 г. и получила название **«Прафауст»** («Urfaust»)).

Следующий этап работы - 1788 год. Во время путешествия по Италии Гёте вновь обращается к замыслу и по возвращении в Веймар публикует в 1790 г. новую версию драмы под заголовком **«Фауст. Фрагмент».**

В 1797 г. Гёте по настоянию Шиллера решает продолжить работу над «Фаустом». На этот раз работа длится почти десятилетие; в 1806 г. он завершает первую часть, и в 1808 г. она появляется в печати в восьмом томе его собрания сочинений. Параллельно с работой над первой частью в 1797-1801 гг. Гёте размышлял над планом второй части трагедии и сделал к ней отдельные наброски. Однако в основном вторая часть была написана в 1825-1831 гг. Из сцен второй части при жизни поэта были напечатаны только отрывок «Елена. Классическо-романтическая фантасмагория. Интерлюдия к "Фаусту"» (3-й акт второй части) и сцены при императорском дворе. Закончил Гёте «Фауста» летом 1831 г., за несколько месяцев до своей кончины, но печатать его отказался, распорядившись, чтобы **вторая часть «Фауста»** была издана лишь после его смерти.

Таким образом, от начала работы над трагедией до ее завершения прошло около шестидесяти лет, обнявших почти всю творческую жизнь Гёте.

«Фаусту» - произведение, вобравшее в себя огромное количество сюжетов и жанров мировой литературы.

Работая в 1825-1831-х гг. над второй частью «Фауста», Гёте создал понятие **мировая литература**, под которой он понимал общеевропейскую литературу, а ее образцом как раз может служить и «Фауст»

 Основным сюжетным источником трагедии Гёте послужили, как это явствует уже из названия, средневековые легенды о докторе Фаустусе. Притом что Иоганн Фауст был лицом вполне достоверным (известно, что он жил в XVI в.), вокруг его имени ходило огромное количество легенд как об астрологе, занимавшемся черной магией. Эти предания были собраны в 1587 г. книгоиздателем Иоганном Шписом и изданы под названием «История доктора Иоганна Фауста, известного волшебника и чернокнижника» . Вслед за тем, в 1599 г., была издана книга Георга Рудольфа Видмана «Правдивые истории о докторе Иоганне Фаусте». Во всех преданиях Фауст изображался человеком, который, не будучи удовлетворен своими знаниями, заключает договор с чертом, чтобы при его помощи получить возможность превращать неблагородные металлы в золото и наслаждаться жизнью. Дьявол помогал ему в течение 24 лет, а затем забирал душу Фауста в ад.

Первой литературной обработкой сюжета о Фаусте была пьеса английского драматурга Кристофера Марло (1564-1593) «Трагическая история жизни и смерти доктора Фауста» (1604), которую, правда, Гёте прочитал уже после того, как сам написал первую часть «Фауста».

На сцене кукольного театра «Доктор Фаустус» появился в Германии в начале XVIII в. Вытесненный из драматургии раннего немецкого Просвещения с ее враждебным отношением к пьесам старинного народного театра, в которых «можно увидеть, как колдуны в смехотворном облачении чертят знаки», а также запрещением духовной цензуры за кощунственное отречение от Бога, сюжет о Фаусте становится достоянием массового зрителя (именно в это время с ним знакомится Гёте). Но уже вместе с пробуждением в Германии активного интереса к народному творчеству, связанного с деятельностью Гердера, сюжет о Фаусте входит и в литературу.

Первым в немецкой литературе к нему обращается Г.Э. Лессинг. В «Письмах о новейшей литературе» (1759), призывая отказаться от подражания французским классикам, он указывает на народную книгу о Фаусте, «содержащую много сцен, которые могли быть под силу только шекспировскому гению». Впоследствии в его рукописях были найдены также наброски трагедии о Фаусте. Вслед за Лессингом к сюжету обратилось также несколько писателей движения «Буря и натиск»: в 1777 г. один из друзей молодого Гёте, Я.-Р. Ленц, напечатал драматический отрывок, изображавший любовные страдания Фауста в аду под названием «Отрывок из фарса Адские судьи» . В те же годы над пенталогией «Жизнь Фауста в драматических картинках» работал Фридрих Мюллер. В 1791 г. в Санкт-Петербурге вышел роман Ф.-М. Клингера «Жизнь, деяния и гибель Фауста» . В целом «бурные гении» видели в Фаусте именно героя Возрождения - сильную личность, индивидуалиста, воплощение протеста против всего косного и устоявшегося.

В первой редакции «Фауста» (в «Прафаусте») гётевский герой еще близок к этому пониманию: он также выступает как мятежный индивидуалист, «бурный гений», «сверхчеловек», как его называет автор.

В немецком языке существует два слова для обозначения жанра трагедии - Trauerspiel и Tragödie. Первый термин Гёте нередко использовал для обозначения своих произведений, написанных для сцены, трагедией же назвал только «Фауста».

Кроме того, жанровое обозначение «трагедия» не исключает у Гёте наличия сцен, которые, по законам классического учения о стилях, скорее должны были бы принадлежать жанру комедии или трагикомедии (например, предпоследняя сцена второй части «Фауста»). Серьезное соединяется в «Фаусте» со смешным, страшное и отвратительное - с приятным. К тому же в рамках того, что обозначено как трагедия, сосуществуют самые различные жанры и стилевые традиции. Здесь традиции и театра марионеток, и старинных мистерий («Пролог на небе»), и современной Гёте бюргерской драмы (сцены, связанные с Маргаритой), традиции античной трагедии (3-е действие второй части), и дионисийских игр и сатурналий (2-е действие второй части), а также придворных маскарадов. Интимная лирика сочетается с философскими монологами, выполненными в жанрах гимна, сатиры, эпиграммы.

При этом текст трагедии выходит за рамки не только одного литературного жанра, но и определенного рода искусств. В «Фаусте» мы находим многочисленные «песни» и «хоры», предназначенные на самом деле для музыкального исполнения.  Трагедия в отдельных частях то мыслится как оратория, то приближается к опере (сцена «Аркадия» из 3-го действия второй части).

Тем самым Гёте создает то, что романтики впоследствии называли «универсальной поэзией», - произведение, объединяющее все виды искусства: поэзию, музыку, танец. Соответственно «Фауст» предполагает сразу несколько интерпретативных возможностей: он существует как сценическое произведение, как художественный текст и как драма для устного прочтения.

Именно потому, что «Фауст» не только предназначен для постановки, но и является «драмой для чтения», он заключает в себе ряд эпизодов, в принципе невозможных на сцене. Нельзя, например, поставить эпизод, когда Pater seraphicus вбирает в себя блаженных младенцев, чтобы они могли его глазами познать мир.

Назвав свое произведение трагедией, Гёте еще в одном смысле отступил от характерного для трагедии принципа. Этот принцип заключался в следующем: в то время как комедия как драматической род всегда обладала большой свободой в использовании стихов разной формы, «серьезная» драма на протяжении многих веков соблюдала единство формы, которое, правда, варьировалось в зависимости от эпохи.

В античной трагедии использовался ямбический триметр, во французской трагедии классицизма и немецкой барочной драме - александрийский стих, в немецких рождественских мистериях - книттельферс, в шекспировских трагедиях, а также классицистической немецкой трагедии - преимущественно белый стих. В современной Гёте трагедии «Бури и натиска» использовалась преимущественно проза. В «Фаусте» мы встречаем все вышеперечисленные размеры (включая прозу), а также самые разнообразные строфические формы.

Почти одна треть трагедии написана мадригальным стихом, заимствованным из итальянской песенной лирики. Он употребляется в разных вариациях, от двустопных до шестистопных размеров, и с различной рифмовкой. Благодаря своей подвижности мадригальный стих используется для передачи разговорных пассажей.

То, что драма создавалась так долго и писалась не в той последовательности, какая существует для читателя, оставило в ней заметные следы: внутренние противоречия и несвязность между собой отдельных эпизодов, нелогичность развития характеров, пробелы. Гёте отдавал себе отчет в этих «недостатках», но сознательно их допустил, т. е. авторизовал.

В сущности, противоречия служат цели усиления напряженности действия, сообщения ему многозначности. Единство же «Фауста» основано в первую очередь на обилии параллелей и соответствий, которые пронизывают внешне, казалось бы, разорванное действие драмы. Такие взаимные отражения наблюдаются в сопоставлении не только драматических фигур (Фауст и Мефистофель, Фауст и ученик-бакалавр, Фауст и гомункул, гомункул - мальчик-возница - Эвфорион, Галатея и Mater gloriosa и т. д.), но и ситуаций и событий. Целые сцены отражаются друг в друге: северная Вальпургиева ночь и классическая Вальпургиева ночь, сцена эротического празднества на Эгейском море - и финальная сцена в горных ущельях; появление Фауста и Мефистофеля с Маргаритой и Мартой - и танец Фауста и Мефистофеля на Блокберге со старой и молодой ведьмами. Повторяются отдельные метафоры, картины. Однако у Гёте это никогда не повторение, но вариация, которая высвечи-вает аналогию-антитезу.

Таким образом, именно то, что разрушает традиционное единство драмы, обусловливает ее высшее единство. Многие персонажи теряют ощущение своего «я», переживают кризис тождества, не зная, кто они более (бакалавр, Елена). Происходит постоянное превращение персонажей, их метаморфоза, которая наиболее ярко проявляется в фигуре Мефистофеля. В то время как персонажи теряют свои постоянные черты, сами превращения становятся константой (чем-то постоянным). Гомункул, растворяясь в море, продолжает эволюцию в тысяче разнообразных форм. Сам Фауст бесконечно изменяется, ему даже после смерти дана способность «превращаться».

В этом смысле особое значение приобретает в трагедии алхимия, позволяющая превращать несовершенное в совершенное, неблагородное в благородное. Животные также принимают участие в этой игре метаморфоз: главным здесь становится образ бабочки, появляющейся из кокона, - предельно важный для Гёте символ метаморфозы (он применяется и к бакалавру, и к мифам о детстве Гермеса, к Эвфориону, наконец, к Фаусту, которого «блаженные младенцы» принимают в состоянии куколки-кокона). То же относится и к другому центральному символу трагедии - облакам, принимающим все новые очертания. Такого рода превращения являются той символической основой, которая объединяет внешне разрозненные части драмы.

Особую проблему составляет соотношение первой и второй частей «Фауста». Уже современники с трудом воспринимали вторую часть как продолжение первой.

Из бюргерского мира действие переходит в высшие сферы: погребок Ауэрбаха сменяется дворцом императора, предгория Гарца - широкими полями греческой Аттики. Так свершается стремление Фауста выйти из границ своего замкнутого мира в большой мир Вселенной и Истории. Теперь уже решающими становятся не фигура главного героя, но место действия, мировые отношения. По сравнению с первой частью доля участия Фауста в действии сокращается, зато увеличивается количество коллективных персонажей. Также и психологическая обрисовка героев отступает перед фантасмагорическими формулами, посредством которых Гёте пытается постичь мир. Уменьшается роль личного, индивидуального, которое уступает мировым отношениям и процессам. Вместе с этим драматическое изображение освобождается от характерной еще для первой части «Фауста» линейной связи в развитии фабулы, где в истории героя господствуют причинно-следственные связи. Тем интереснее становится переосмысление истории, в которой события совершают «прыжки» и «скачки», полностью отходя от привычной логики.

В определенном смысле Гёте пренебрег всеми требованиями единства времени и места, в особенности во второй части, где хронологические и пространственные связи заменены внутренним ассоциативным ходом. И если правила Аристотеля предполагали, что действие трагедии должно разворачиваться по возможности в течение одного дня, то Гёте сам сознавался, что в одном «действии Елены» (3-е действие второй части) проигрывается эпоха, охватывающая три тысячелетия. При этом он добавил: «В высшем смысле это и можно считать единством действия» .

На самом же деле временные границы трагедии оказываются еще более разомкнутыми. В «Прологе на небе» незримо присутствует Иов, т. е. действие отнесено к библейским временам, началу мира. В сцене эпилога бессмертная часть Фауста продолжает свой путь в сферах. Рамки трагедии бесконечно расширяются: в прологе становится ясно, что действие драмы давно уже началось, а в эпилоге - что оно никогда не закончится.

Отдельную тему составляет исход пари, заключенного в начале драмы между Фаустом и Мефистофелем. При обилии существующих и возможных решений обратим внимание на следующее: Мефистофель считает, что выиграл спор, однако заветную фразу об остановившемся мгновении Фауст произносит в сослагательном наклонении («Тогда сказал бы я: мгновенье! / Прекрасно ты, продлись, постой!»). Соответственно речь идет не об остановившейся деятельности. Более того, Фауст именно потому хочет остановить мгновение, что это происходит в его воображении.

Следует обратить внимание, что если внешне сцена «Положение во гроб» выдержана в стиле средневековых мистерий (борьба Бога и дьявола за душу человека), то внутренне ее решение глубоко иронично и потому воспринимается как своего рода драматический фарс, интермедия, связывающая предыдущую сцену смерти Фауста с заключительной, где говорится о «высоком и высшем».

Само название сцены пародийно: так традиционно называется положение во гроб снятого с креста Иисуса Христа (здесь же обряд совершают Мефистофель и бесовские силы). Ирония ощутима и в песнопениях ангелов, которые в оригинале выдержаны в ритме вальса. Даже возможность спасения Фауста иронически мотивируется тем, что Мефистофеля при виде ангелов охватывает любовное томление. Вместе с тем, как это часто бывает у Гёте, абсурдная и смешная страсть, охватывающая черта, оказывается одной из ступеней того всеобщего примирения и воссоединения, которое имел в виду поэт.

Уже в «Прологе на небесах» была предсказана идея заключительной сцены трагедии, которая должна была решить участь «нового Иова», каким в «Прологе» представлен Фауст.

Центральное для сцены «Горные ущелья, лес, скалы, пустыня» понятие «искупление» лишено здесь сугубо христианского значения. Несмотря на все неправедные дела, совершенные в земной жизни Фаустом (смерть Гретхен, убийство ее матери и брата, сожжение Филемона, Бавкиды и странника), сам герой ни разу не выразил действительного стремления к покаянию. Теология креста (т. е. искупления) не нашла отражения в драме. Наоборот, Гёте в образе Фауста показывает необходимость постоянных заблуждений для человека. Лейтмотивом же этой финальной сцены становится не искупление, но любовь. О любви поют Pater profundus и Mater gloriosa (дева, мать, царица, сострадательная богиня, вечно женственное начало, воплощающее в себе любовь).

Собственно, деятельность и была тем единственным условием, которое Бог в Прологе поставил своему слуге. Да и в пари Фауста с Мефистофелем речь шла в конечном счете тоже о деятельности (сможет ли Фауст остановиться). Как раз этой идее деятельности Фауст остается верен до конца.

Трагедия «Фауст» завершается словом «Finis», что было характерно для средневековых рукописей. Парадокс состоит в том, что Гёте поставил слово «конец» в финал именно той сцены, которая исключает возможность конца и открывает путь в бесконечное.

**Вопросы для самоконтроля:**

1. Место легенды о Фаусте в культуре Германии.
2. Трансформация традиционного персонажа в творчестве Гёте.
3. Смысловая роль композиции «Фауста».
4. Образ Фауста.

**Литература:**

1. Артамонов С.Д. История зарубежной литературы XVII-XVIII вв. Учебник. – М.: Издательство «Просвещение», 1978.
2. Луков Вл. А. История литературы. Зарубежная литература от истоков до наших дней: учеб. пособие для студ. высш. учеб. Заведений. - М.: Издательский центр «Академия», 2008
3. Чернышев М.Р. История западноевропейской литературы XVII–XVIII веков. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2015.