**Петер Хакс**

**НЕВЕСЕЛЫЕ ПРАЗДНИКИ**

**Фрагмент? Пьеса, которую нельзя сыграть**

**Лица, которым было поручено подготовить Наполеона к его переговорам с Гете, дали императору понять, что этот писатель является самым значительным немецким драматургом. Вне всякого сомнения, эти сведения были правильны. Но самый значительный немецкий драматург в то же время был тем, кого играли меньше всех. Видимо, от Наполеона утаили это обстоятельство, поскольку великие люди, принимая решения, не любят, когда их отвлекают от сути дела излишними подробностями.**

**Так или иначе, тот, кто занимается изучением трагедии о Пандоре, не может не натолкнуться на это противоречие. Если все сценические произведения Гете имеют между собой то общее, что их редко читают и еще реже играют, то «Пандора» -- пьеса, которую по изысканности языка и возвышенности замысла можно поставить разве что в один ряд с «Фаустом», -- почти не читается и никогда не ставится. Эту пьесу можно считать совершенно неизвестной. Гете стал знаменит настолько, насколько он теперь знаменит, потому что всю жизнь сознательно отказывался добиваться славы ценой хотя бы минимальных художественных уступок. В конечном счете, он так сильно нравился публике потому, что с самого начала имел о публике незаслуженно высокое мнение. Однако в случае «Пандоры» эта метода не привела к цели. «Пандора» ждет премьеры по сей день. \***

**Это досадное (отнюдь не для Гете) обстоятельство можно объяснить: ведь «Пандора» не окончена. В собраниях сочинений ее обычно включают в раздел «Фрагменты», и даже в прижизненных изданиях Гете она дана под заголовком «Пандора. Фестшпиль. Действие первое». Правда, Гете не придерживался в этом пункте столь решительного мнения, как может показаться на первый взгляд. Рукопись названа без этой оговорки: «Возвращение Пандоры. Фестшпиль», а первые публикации в журнале «Прометей» и в карманном календаре на 1810 год, озаглавлены «Возвращение Пандоры» или – коротко и просто: «Пандора».**

**Предположение, что мы имеем дело с незаконченной вещью, подтверждается еще одним обстоятельством. Существует план продолжения, набросанный Гете в один из майских дней 1810 года, а кроме того, известны несколько загадочных высказываний поэта, где он намекает на неопределенный замысел продолжения пьесы и на столь же неопределенные трудности, препятствующие осуществлению замысла. С другой стороны, его любовь к этому драматическому полотну явно оказалась более прочной, чем любовь, которой заслуживал бы отложенный набросок. И он помещает его в конец Собрания сочинений, как помещают в корону драгоценный камень, а отнюдь не его осколок.**

**Ясно лишь одно: Гете в какой-то момент взвешивал возможность дописать второй акт, и он его не написал. Мало ли какие возможности взвешивают авторы. Видимо, то, что они делают, важнее того, что они взвешивают, и если Гете, будучи в прекрасной рабочей форме, решил не продолжать пьесу, это может означать только одно: никакого продолжения не понадобилось. Почему не понадобилось продолжения «Пандоры»? Потому что она была завершена. «Пандора» заканчивается тем, чем заканчиваются все пьесы – концом. К ней нельзя добавить ни единого слова.**

**Все вопросы, которые ставит пьеса, получают ответ в пьесе. В первом и самом грубом приближении можно сказать, что в «Пандоре» речь идет о конфликте между жизнью деятельной и жизнью созерцательной, а также и о примирении этих двух взаимоисключающих позиций в грядущих и более просвещенных поколениях. Если это так, то в имеющемся тексте эта мысль просматривается и вполне исчерпывается, и план продолжения не дает ничего нового. Поэт предполагал изобразить триумф упомянутого примирения и намеревался возвести обыденную, привычную способность человека надеяться на лучшее (как надеются на выигрыш участники лотереи) в универсальный принцип надежды. Но провозглашение этого примирения, как оно дано в пьесе, то есть в умозрительном плане, оказывается священным и более торжественным, чем могло бы оказаться любое священнодействие на покрытых пылью сценических подмостках. И, конечно же, утопия, созданная Гете в заключительных строфах, превосходит своею силою и красотой любую актрису в театральном костюме, чей выход на сцену символизировал бы осуществленную надежду.**

**Если черновой лист с наброском второго акта был бы утерян, никто не занялся бы его поисками, -- настолько он излишен, настолько высока степень его вторичности. Следует ли поэтому предполагать, что Гете всерьез предполагал писать его? И можно ли поэтому утверждать, что «Пандора» не играется по той причине, что она в силу своей незавершенности не является пьесой?**

**«Пандора» не является пьесой в более глубоком смысле. Она – не пьеса, а торжественное действо, фестшпиль. Фестшпиль – это такая драма, в которой требуемые для постановки художественные средства находятся в неблагоприятном соотношении к создаваемому удовольствию. Для ее постановки нужно столько же денег, как для оперы, и столько же понимания, как для драмы, а впечатление от нее уступает впечатлению как от той, так и от другой. Публика обладает безошибочным чутьем на экономичность эстетического творения. Если искусство дает меньше, чем обещает, публике это не нравится; каждое усилие, затраченное сверх необходимости, диктуемой художественной целью, снижает успех; и у эстетики есть своя калькуляция. Немцы не играют многого из написанного Гете, что прекрасно можно было бы играть, но фестшпиль «Пандора» сыграть нельзя.**

**Весьма трогательное впечатление производят изыскания ученых-литературоведов, знающих все движущие мотивы, которыми руководствуются поэты, -- за исключением тех, которые ими действительно движут. О фестшпиле Гете они пишут, что это своеобразная форма искусства, отражающая три этапа движения: из мира целомудренной невинности через раздвоенный мир переворотов и пожаров к некому звездному полету, омоложению и разрешению противоречия в абсолютном. И поскольку в фестшпиле может быть прочитана философская мысль, он уже тем самым является драматическим жанром. Все, что в нем есть слабого и уязвимого, как раз и является существенным. Невыразительная бледность фабулы и персонажей якобы объясняется научно-естественным мышлением Гете. Реплики в фестшпиле якобы произносят персонифицированные первичные феномены. И в то же время этот фестшпиль якобы представляет собой продолжение трактата «Учения о цвете», изложенное сценическими средствами.**

**Не стоит допытываться, насколько убедительным или неубедительны такого рода рассуждения. От этого фестшпиль не станет хорошей пьесой. Как произошло, что Гете сочинял в драматической форме произведения, которые не годятся для постановки на сцене? Что общего это имеет с таким жанром или нежанром, как фестшпиль? В чем заключается эстетическая основа фестшпиля? Тот, кто хочет это понять, вряд ли достигнет цели, если не обладает некоторым знанием того, как на самом деле относится поэт к задачам времени, в котором он творит.**

**СЕМЬ ЛЕТ НЕВЕЗЕНИЯ**

**Когда начался XIX век, Гете стало худо. Зимой 1800 года в пронизанном сквозняками Иенском замке он заболел ангиной, и с того дня его не переставали мучить болезни. Непонятным образом цепляясь друг за друга, они лишали его сил и в течение многих лет угрожали его жизни, приводя к срывам и чуть ли не к потере трудоспособности. Прежде считалось, что его мучили колики, которые, кажется, объяснялись нарушением кровообращения в почках. Теперь физическая выносливость Гете доказана столь же убедительно, как и его душевная ранимость. И если вспомнить, что весь этот роковой процесс начался с прыща на лице, то даже те, кто с недоверием относятся к постоянной переоценке психических причин недомогания, будут склонны объяснять поразительное зрелище слабонервного, хворого и творчески бездеятельного Гете причинами, отнюдь не равнозначными болезням плоти.**

**В самом деле, в эти годы жизнь Гете складывалась не слишком удачно. Близость с Христианой\*, вознесшая его на вершину изумленного блаженства и неожиданного чувства самоутверждения, обернулась длинной полосой хандры, в чем менее всего была повинна бедная Вульпиус. Мнимое везение с самого начала было результатом душевной неустроенности. Теперь давала о себе знать суровая действительность. Гете закончил отношения с Христианой, женившись на ней и написав роман «Избирательное сродство», где показал недостижимость идеальных отношений в браке и его святость. Эти столь же благородные, сколь излишне демонстративные шаги позволяют судить, как плохо обстояли его дела.**

**Других женщин, которые могли бы вдохнуть в него свежие силы, не было под рукой, а, как известно, творчество Гете вдохновлялось любовью, причем ему, умевшему довольствоваться малым, было вполне достаточно легкого платонического увлечения, чтобы возбудить всю полноту божественного чувства. Друзья доставляли ему не меньше огорчений: они начали умирать.**

**Великие люди нуждаются в дружбе не меньше, чем простые смертные, но великому человеку значительно труднее найти друзей, и потому он весьма охотно заменяет друга врагом при условии, что тот доставляет ему некоторое развлечение. Гердер\*, например, был невыносим – сплошная критика, сплошная зависть, -- но он все же не был ничтожеством. Он умер в 1803 году. Да и к Шиллеру Гете всегда относился довольно сдержанно; но тот все-таки был почти равным ему по духу, и удар, который Шиллер нанес ему своей кончиной в 1805 году, был ужасен. Гете вдруг оказался единственным немецким писателем: не только самым старым и самым лучшим, -- последним. Рядом с его троном не нашлось ни одного сподвижника, -- такое огорчило бы каждого, кто дорожит своим делом. Он чрезвычайно медленно выходил из состояния подавленности. Ему пришлось изобрести понятие мировой литературы, потому что немецкой литературы, еще несколько лет назад процветавшей, больше не существовало.**

**О том, что Гете тяжело переживал преклонный возраст, до которого дожил, свидетельствует его «Пятидесятилетний мужчина». Но, расставаясь с юностью, мы сожалеем не о потерянной юности. На самом деле стареющий человек страдает, расставаясь с надеждой. Все человеческое становится ему чуждым, и к этому трудно привыкнуть. Отчаяние никогда не бывает следствием только личных неудач и заблуждений. Отчаяние, как свидетельствует пример самоубийц, возникает в атмосфере социального неблагополучия. Тот, кого осчастливливает мир, выдерживает все домашние неурядицы, и, напротив, несчастье мира не сломит того, у кого есть здоровье, хороший аппетит, друзья и любовь. Эти годы переполнили чашу страданий Гете, нанеся ему социальный ущерб, что совершенно правильно отмечает в своем дневнике его секретарь Ример: «Гете раздражен из-за политических дел и собачьего лая».**

**В чем состояли политические дела? Политика в строгом смысле – это процессы, происходящие в той или иной крупной обозримой социальной группе. Процессы в меньших группах слишком случайны, а процессы в более широких группах слишком отодвинуты и воздействуют слишком опосредованно; поэтому они не воспринимаются как существенные и не формируют души, не влияют на умы. Самой большой обозримой социальной группой уже тогда была и еще сегодня остается нация. Любая политика есть, в сущности, внутренняя политика, и всякая драма есть, в сущности, драма отечественная. Но это положение требует поправки тогда, когда совокупные движения народа подчиняются гравитации какой-либо ушедшей вперед великой державы. Внутренние дела немцев в течение столетий – от Валленштейна до Бисмарка – являются реакцией на внутренние дела французов, и в ту эпоху немецкая литература была ответом на французский вопрос.**

**С тех пор, как Гете научился мыслить, Франция была диктатурой буржуазного класса. Гете, не имевший ничего против буржуазного класса, имел многое против его диктатуры. Он со всей ясностью сознавал, что нет иного пути вперед, кроме пути через господство фабрикантов. Но задолго до того, как фабриканты захватили господство, он понял, что накопление буржуазных благ должно быть куплено ценой уничтожения многих иных ценностей. Наглая глупость, с которой деньги в форме капитала вымораживали все человеческие ценности, безжалостность, с которой деньги попирали права и добродетели старых эксплуататоров (но и старых эксплуатируемых), представляли главное преимущество фабрикантов – стократное умножение изделий – в довольно мрачном свете. Что же касается пресловутых новых свобод, то свобода всегда была важна для Гете только как средство расширения человеческого начала в человеке, но никогда – как цель сама по себе. Коммунисты, питающие такое отвращение к капитализму, не могут, положа руку на сердце, ставить в вину Гете то, что, наблюдая буржуазное общество, он заранее испытывал к нему те же чувства, какие позже испытывали они. Упорядочение форм сообщения на национальном уровне, совершенствование естественнонаучных исследований, повышение выпуска и тем самым (воленс-ноленс) улучшение распределения товаров, разумный подход к тем вопросам, которые не затрагивали эгоистических интересов буржуазии, -- все это находило одобрение Гете, но ему не нравилось жить в окружении, дававшем только это – и ничего больше.**

**При таком положении дел в мире он сначала пытался обрести душевное равновесие, рассуждая следующим образом: буржуазии принадлежит Франция и грядущее столетие. За то в Германии, где буржуазная революция не стояла на повестке дня и со времени успеха французской могла вообще оказаться излишней, буржуазия должна развиваться медленно, в менее грубых обиходных формах, обусловленных смешанным обществом абсолютизма. Правда, будучи в Италии, он понял, что абсолютизм, вырождаясь в голый обскурантизм, не в состоянии справиться с этой задачей. И с того времени он обратил свои мысли только на самого себя и на постбуржуазные времена, -- ибо саморазвитие Гете и его изощренность в искусстве жить, по сути дела, не имели целью самого Гете. Гете хотел доказать, что хотя бы один человек способен вести достойное существование, и, значит, речь идет о том, чтобы поставить расу в такие условия, чтобы жизнь, подобная его жизни, могла стать образцом для подражания. Он полагал, что, пока он жив, можно не тревожиться за надежность этого доказательства.**

**К несчастью, французы тем временем оккупировали Германию. Среднесрочное, как сейчас говорят, будущее, разыгрывалось больше где-то в Турции; немецкий Рейн, чтобы продолжить сравнение, вдруг образовал турецкую границу, а когда и насколько глубоко она будет нарушена, было только вопросом времени. Одно дело прокручивать в сознании несчастья, которые сулит неизбежный прогресс, другое дело – испытать их на собственном опыте. Корсиканский артиллерист обстрелял веймарскую теплицу, и в разбитые окна потянуло ледяным холодом капитализма.**

**Мечты Гете о ближайшем будущем увязали в длинной ночи буржуазной действительности.**

**«Пускай фантазия стремит полет отважный**

**К извечному, надеждой вдохновляясь,**

**Но времени водоворот уносит ныне**

**Одну счастливую судьбу вслед за другой», --**

**Приписывает он к перечню инвектив Фауста, обращенных к миру.**

**Упования Гете на то, что здравый смысл поможет выстоять, оказались неосуществимыми. Эпоха, с которой до той поры его гений как-то справлялся, больше не давала себя перехитрить, и мировая идея, появившаяся шесть лет назад под Иеной на боевом коне, теперь явилась к Гете в виде почечного камня.**

**ИСКУШЕНИЕ РОМАНТИЗМА**

**!804 год. Изщ интервью некого Шютце с Шиллером:**

**-- Господин советник, каким путем пойдет новейшая поэзия?**

**--В самом деле, теперь кризис.**

**Классики переживали полру тяжелейшего испытания. Социальная почва их художественного мышления уходила из-под ног, перед пишущей братией предстало новейшее направление, готовое не жалея усилий преодолеть те трудности, над которыми билимсь старики, -- романтизм.**

**На первый взгляд представители новой школы – Вакенродер, Тик, Шлегели, Новалис и даже Брентано\* --казались сравнительно безобидными противниками. В самом деле, романтизм представлял собой всего лишь студенческие беспорядки. Но даже если не принимать в расчет, что эти студиозусы, наскоро пропев свое: «Ра-ра-ра! Ра-ра-ра! Революция, ура!», быстро приобретали деловую хватку и развивали энергичную деятельность под девизом «рука руку моет»\*, -- здесь дул ветер истории, и он мог раздуть слабое тление и вспышки в мировой духовный пожар. Угроза романтического наступления станет понятнее, если сегодняшний наблюдатель припомнит имена Шопенгауэра, Ницше и Вагнера. Натурализм и символизм были двумя сторонами медали шлегелевской чеканки, да и забавные жанры искусства, которые в течение всего XX века обозначались словом «модерн», тоже родились в головах этих мелких скандалистов, заполонили все и перестали подвергаться какому-либо сомнению. Классикам не понадобиось двухсотлетнего опыта, чтобы отнестись к романтикам со всей серьезностью, которой они заслуживали, -- несмотря на их всклокоченные волосы и слабые творения. Романтизм был легким возражением на новую ситуацию; если бы классики хотели облегчить себе задачу, они бы тоже до него додумались.**

**Эстетика романтизма есть просто-напросто эстетика буржуазного века. Капитализм отличается от прочих общественно-политический формаций тем, что его невозможно хвалить в глаза. Романтизм есть сумма способов проделывать это за глаза. Романтизм предлагал немедленное устранение капитализма, но каждый видел, что это было невозможно. Романтизм требовал полного уничтожения капитализма и в озвращения в такие общественные условия, в которые никто не хотел возвращаться. Романтизм противопоставлял действительности любой вымысел, объявлял грезы действиями, смятение мыслей – исследованием, внутреннее – внешним, но весь свет понимал, в в какой неколебимой тсепени действительное было действительным. Какие бы упреки ни предъявлял романтизм капитализму, упреки эти были настолько нелдепыми, что с неизбежностью должны были обратиться к выгоде капитализма. Чрезмерность бегства от капитализма стало доказательством его неизбежности. Классики не оспаривали преимуществ капитализма, но романтики возносили его под небеса, приписывая ему божественные свойства: всесилие, неизменность и вечность.**

**Позволим себе небольшое отступление, касающееся отношения романтиков к женщине –оно, как мы увидим ниже, имеет прямое касательство к нашей теме. Во все эпохи можно наблюдать, что чувство человеческого бессилия всегда странным образом связано с ненавистью к женщине, -- тогда как чувство социальной безопасности всегда фигурирует наряду с уважением к женскому полу. Так вот, романтизм прячет в своем решете такие чудеса, как освобождение женщины. Стоит присмотреться к этим чудесам поближе, и вы заметите, что не только такие плоды садистской и мазохистской мужской фантазии, как Кетхен из Гейльброна и Пентисилея, но и свободные женщины Иены годились для создания образа бабы, идя к которой следовало брать с собой кнут. Женщина, согласно Фридриху Шлегелю, станет свободной, если она, несмотря на все экономические и правовые обстоятельства, объявит себя свободной. Разумеется, от этого она становится не свободной, но лишь – как некоторые романы – *немного* свободной. Расхваленная Шлегелем мешанина ин неверности и скуки была не слишком хорошей рекламой женских прав. «Роковая женщина» -=- тупиковая ветвь в истории превращения женщины в человека. Все мнимые революции одуряют себя злобностью, все ложные эмансипации – шлюхой.**

**По сравнению с романтическим эскизом самоуверенной женщины классический силуэт достойной женщины кажется довольно скромным. Собственно, в его пользу говорит только одно – он достижим. Шиллер и Гете с их подчас доморощенными советами, указывали женщине виды деятельности, которые она могла осуществить, и область которых она могла по мере успехов расширить; а идеал, рисовавшийся в их воображении, придавал ей силы ощущать себя человеком, заниматься самовоспитанием и подготовлять себя к работе вне дома. Может быть, не так-то просто угадать в Доротее предшественницу сегодняшней женщины. Но она, по крайней мере, не должна позволять сечь себя кнутом, не обязана кончать с собой из-за безумной любви или извлекать чью-то душу из геенны огненной.**

**Классики были убеждены, что право высказываться публично основывается на обязанности утверждать нечто положительное. Простые жалобы казались им делом столь же нестоящим, как и голословные обвинения. Слезливость и возмущение выражаются непроизвольно, а то, что выражается непроизвольно, не есть творчество и недостойно внимания. На сто примеров человеческой ничтожности и социального невезения приходится один пример человеческого величия и успешного достижения цели; классик, как правило, принимали во внимание только этот последний. Однако буржуазия превратила ту сотую часть, на которую ссылались классики, в одну тысячную. Искушение принять капитализм как окончательный факт в истории развития человеческой расы было слишком сильным. Классики, потерявшие материал и читателя, оказались в таком одиночестве, в котором молжет оказаться только писатель. С классикой было покончено – таково было общественное мнение. Ращзвенчивать глупые предрассудки – нетрудно и даже забавно. Но страшно трудно бывает отмежеваться от предрассудков, которые разделяют самые образованные умы. Даже гению нелегко бороться с заблуждениями образованных людей. Шиллер привык к постоянному напряжению всех сил. Он заставил себя выразить дух мировой истории в соответствии с возможностями драматического рода литературы. Он делал то, что не поддавалось, но он делал это до конца.**

**Гете был не из тех, кто доводит все до конца. Он писал стихи только тогда, когда чувствовал вдохновение. Он не учился ничему, кроме одного – быть классиком, но он и не собирался учиться чему-то худшему только потому, что этого требовало время. Тот, кому нечего было сказать, высказывался на романтический лад. Гете, которому было что сказать, молчал. В данном случае он вел себя точно так же, как Шекспир, потерявший надежду подвигнуть короля Иакова на возобновление елизхаветинского стиля управления страной. Его прорывы в будущее не принесли ничего, кроме уверенного предстказания какой-нибудь дворянской диктатуры или (или и) какой-нибудь мещанской диктатуры да еще смутного предощущения скрытых сил, таящихся в народе. Пока оба поэта не подписали своей эстетической капитуляции, они не писали ничего. Фрауэнплан был Стратфордом, Ильм\* -- Эвоном. Семь лет изо дня в день Гете тосковал над разбитым образом мира, бедный друзьями, нелюбимый и очень больной, и не завершил ни одного произведения, кроме «Учения о цвете», которое не было просветом в наступившей тьме, и в котором борьба с капитализмом искаженно вылилась в плохо аргументированное упрямство и яростное: «Без меня!» Его единственным способом противостоять романтическому искушению было классическое молчание.**

**И вдруг, не подвигнутый никаким знамением, летом 1807 года он приступил к осуществлению одного из самых мощных своих замыслов – к «Пандоре». «Пандора» -- это прежде весго материал о женщине. У этой языческой Евы два лица. Она приносит сосуд, который в конечном счете есть не что иное, как ее собственное чрево, и из этого сосуда проистекают – в зависимости от того, что мы думаем о женщине, -- все блага и все несчастья мира. Эта последняя точка зрения, а именно романтическая традиция, идет от унылого ненавистника прогресса Гесиода через дурачка Коцебу к Ведекинду.\* Первая происходит от античных мистерий и ведет через Лесажа, Вольтера и Виланда к Гете.**

**Кроме того, материал о Пандоре требует решения о предполагаемой победе добра или зла, о действительности или недействительности первородного греха, о возможности спасти мир. «Возвращение Пандоры» уже самим заголовком показывает, как решил этот вопрос Гете. Пьеса представляет собой миф о бодрости духа и великом предвестии. Это история о преображении ностальгии по прошлому в надежду на будущее и целенаправленное деяние.**

**Тот самый 1807 год романтики провели в обществе своих новых исповедников, которые преподали им знания, необходимые для перехода в католическую веру. 1807 год – это год воскресения Гете и крушения романтиков. Что же произошло в 1807 году? Ничего. Ничего, кроме того, что страдание достигло предела.**

**УСТАЛОСТЬ ОТ УСТАЛОСТИ**

**Никогда кризис не кажется столь безысходным, как накануне выздоровления. Гете каждый год ездил в Карлсбад, хотя ни минеральные источники, ни мягкий климат ничуть не улучшали его дурного самочувствия. В мае 1807 года они подействовали Источники и климат оставались все теми же, изменился Гете. Не то чтобы болезнь оставила Гете, -- это Гете оставил свою болезнь. В любовных делах наметился просвет Гете вдруг испытал душевную склонность к фрейлейн Херцлиб, каковая в ноябре того же года доставила ему достаточно глубокие переживания, чтобы вызвать к жизни планы многих поэтических творений, сыграть свою роль в создании «Избирательного сродства», «Пятидесятилетнего мужчины» и «Пандоры» и, выполнив свою миссию. Исчезнуть с горизонта; попутно нашлось время для болтовни и флирта с разного рода дамами – в их числе фигурируют некая Цигесар, некая Эйбенберг, некая Кнабенау и некая Готтерн. Что касается друзей, то Гете держался Цельтера, который, будучи человеком совершенно другого уровня, никогда не надоедал ему, и своих сотрудников всегда готовых понять то, что он им говорил, и потом говорить то же самое. Два человека, действительно близких Гете, умерли: в 1807 году Анна Амалия\*, в 1808 году – мать Гете. Их смерть произошла после того, как Гете снова обрел вкус к жизни, и, похоже, что их оплакивали недостаточно.**

**Не стоит более толковать о том, какого характера недомогания мучили Гете. Его хворь не была телесной и не была вызвана обычными внешними причинами. Просто Гете нужно было время, -- чтобы изменить художественное мышление классицизма в направлении, которое соответствовало бы изменившейся общественной ситуации. И чтобы, бросить вызов всей очевидной правоте романтизма, заново обосновать классицистическое мышление. Время, необходимое человеку для обретения старой точки зрения на новой почве, называется кризисом. Семь лет кажущегося бездействия оказались семью годами переосмысления. Семь лет – это много. Но на сей раз переосмысление натолкнулось на большие препятствия, чем во времена итальянского путешествия.**

**В Италии Гете отрекся от доверия веймарскому настоящему и после мучительной внутренней борьбы принял решение отказаться от активного воздействия на государственные дела. Когда Гете, возвратившись из Рима, начинал все снова, речь шла о том, чтобы вырваться из времени физически. Теперь – и поражение или, если угодно, победа под Иеной\* развеяли последние сомнения в окончательности этого «теперь» -- ему пришлось отречься от веры в обозримое будущее. После битвы под Иеной от отдалился от времени духовно. Время осуществило свое право задавать вопросы, -- трудность для Гете заключалась в том, чтобы отойти от фактов, не порывая с реальностью. Если в сове время ему пришлось научиться жить в мире, почти не питая надежд, то теперь он жил надеждой – без мира.**

**Такая нисходящая лестница упований характерна для течения событий в эпохи абсолютизма Абсолютизм как структура непрочная по самой своей сути, пока не истек его срок, должен – как подвижная форма снова и снова обходиться дурной односторонностью, прежде чем он заново утвердит себя на новом уровне. Таким образом, путь Гете – отнюдь не какой-нибудь особый путь, он типичен для всякого абсолютистского, всякого классического искусства. В периоды развития по восходящей, когда драма идет в ногу со временем, появляются классические поэты. В периоды нерешительности и неразрешенности, когда драма возвышается над временем, появляются классические драмы. В периоды отчаяние, когда драма может создавать себя только вне времени, возникает упадочное искусство, и возникают одинокие и разрозненные шедевры, глубокие драмы зрелости, произведения на все времена. Если поэту вообще нечего больше создавать, он создает чудо. Гете, возрожденный между могилами своих стремлений, сочинил «Пандору» -- драму о возрождении детей Прометея.**

**Изложение ее содержания еще не объясняет, в чем заключалась вторая попытка Гете начать все сначала. Возможно, объяснение в том, что люди исключительных масштабов располагают особым запасом сил. Если не психологи, то знатоки человеческих душ поддержат подобное объяснение. Если некто обладает силой, то он располагает (такова уж природа человека) помимо той силы, которую тратит на будничные занятия, еще и некоторым запасом скрытой силы, предназначенным на особые случаи. Если же человек располагает запасом сил большим, чем другие, то и скрытых сил у него больше --- это так называемое *второе дыхание.***

**С тех пор, как телевидение расширило наше окружение до границ мира, даже цивилизованный человек получил представление о дикой природе. Приведем для иллюстрации африканский сюжет**

**Две львицы гонятся за зеброй. Поскольку имеет место разделение труда и они попеременно отрезают зебре дорогу к отступлению, одна из львиц догоняет мятущееся по саванне животное и впивается в его бедро. Зебра валится на землю. Но борьба еще не кончена. Раненая зебра напрягает вес силы и бежит дальше. Между тем львица, вцепившись в свою жертву зубами и когтями, пытается удержаться, полусидя на зебре и полуволочась за ней. Спустя короткое время вторая львица тоже настигает жертву. Все происходит не совсем так, как у Фрейлиграта\*. Львиная скачка про своей приятности и комфорту доставляет мало удовольствия и как-то не вызывает желания употреблять тетраметры. Шкура и кожа зебры оказывают заметное сопротивление даже львиной пасти; львицы терзают свою добычу, но отнюдь не сразу попадают в уязвимые места, для них главное – вообще ухватить зебру за что-нибудь, и, когда зебра, явно обреченная, валится наземь, они жадно впиваются в ее загривок, не обращая внимания на то, жива ли их трапеза или мертва. Трапеза еще жива. Совершенно неожиданно искусанное животное вскакивает второй раз на ноги, сбрасывает с себя своих преследовательниц и снова бросается бежать; конечно, теперь ее хватает ненадолго. Убийцы скоро настигают измученную жертву и кончают с ней. Аллюзия достаточно прозрачна. Зебра, прилагающая все силы к тому, чтобы не быть сожранной, использует сначала первый запас, а потом у нее открывается второе дыхание, хотя это и кажется невероятным. Львицы, впившиеся в плоть Гете, -- это XIX век.**

**Гете поддался травле. Он стряхнул сеть, счастливо вырвался на свободу и зализал раны. «Надежда, -- писал он осенью 1807 года Карлу Фридриху Рейнгардту, -- должна снова вернуться, и тогда снова вернется деятельность». Должна ли была надежда вернуться? Ничто не предвещало ее возвращения. Повод заключался в самом гете, который был недостаточно ленив, чтобы примириться ос всеобщей ленью. Сила сильного проявляется для невозможности для него бесконечно хандрить. Если положение вещей не улучшается настолько, чтобы хандра прошла, он стряхивает ее с себя сам. Гете был сыт по горло унынием, и он придумал способ, позволивший ему противостоять унынию: решившись излечиться, он излечил себя шерстью укусившей его собаки.**

**ПРОБУЖДЕНИЕ ЭПИМЕТЕЯ**

**Возможно, эта глава о причинах теперь уже окончательного решения Гете продолжать жить и продолжать работать, несмотря на буржуазное, а тем самым невыносимое положение дел в мире, придет в противоречие с тем, что было сказано в главе предыдущей. Но это не означает отказа от вышеизложенного. Или означает такой отказ, от которого в свою очередь тоже придется очень скоро отказаться.**

**Можно обладать слишком острым зрением и слишком проницательным мировоззрением. Как раз человек наиболее широко мыслящий часто приходит к неправильным результатам, ведь он приписывает истории свойство постоянно двигаться вперед в оптимальной форме. Из-за своей дальнозоркости такой человек не замечает уступок, которые делает даже дух времени – пережиткам прошлого и мелочам. Гете совершил эту ошибку. А между тем, по мере распространения в мире этого духа времени, его несовершенства становились все более заметными и привычными. Капитализм был достаточно манерен, чтобы не выступать в своей чистой форме. С близкого расстояния буржуазия выглядела, конечно, омерзительно, но не настолько омерзительно, как ее мрачное предчувствие. Она носила треуголку, надвинутую на лоб, и втсупала в Германию под барабанную дробь и шелест знамен с императорскими орлами. С 1800 года в душе Гете царила черная ночь. Но в 1805 году в этой черной ночи взошло несколько затуманенное пороховым дымом солнце, а именно солнце Аустерлица.**

**Выяснилось, что XIX век наверняка принес с собой господство фабрикантов, но их господство отнюдь не было самодержавным. Форма, в которой буржуазия завоевала европейский XIX век, -- это бонапартизм, та форма ведения государственных дел, каковую – после первого Наполеона -- представляли Наполеон III, Бисмарк, Кавур, Дизраэли и Лассаль. Что должно произойти, в конечном счете, решали фабриканты. Но из страха перед землевладельцами они должны были делать уступки рабочим, а из страха перед рабочими – уступки землевладельцам, причем нередко случалось, что рабочие и землевладельцы на какое-то время объединялись против них и раздражали их своими требованиями изменения избирательного права или законов по охране труда. Соотношение сил, с которыми каждая из трех масс теснила каждую из трех масс, делали центр тяжести настолько подвижным, что швы начинали уж слишком трещать. И тогда появлялась нужда в генерале, который сумел бы сохранить искомое равновесие. Не стоит смотреть на бонапартизм глазами сегодняшнего дня. Как показывает история, Франция к тому времени была так же мало готова к установлению буржуазно-парламентской диктатуры, как и Священный союз. Многие государства Азии, Африки и Латинской Америки в наши дни были бы очень рады Наполеону. Возможно, их удовлетворяет даже какой-нибудь Бокасса.\***

**Враги Наполеона в Лондоне, Петербурге, Вене и Берлине носили платье того же покроя и заказывали мебель того же стиля, что и он. Не следует думать, что различие между старыми императорами и новым было таким большим, как говорят или как полагали они сами. Цели обеих сторон сводились к созданию якобинского буржуазно-феодального общества. Просто Наполеон на три или четыре десятилетия опередил своих противников и потому производил впечатление несколько большей свежести, словно был лучше вымыт. Он ощущал себя наследником римских цезарей, чье администрирование несколько напоминает бонапартизм, -- так что в его появлении было нечто внушительное и в поразительной степени импозантное.**

**Бонапартизм бесконечно беднее надеждами, чем абсолютизм. Его действия скорее изворотливы, чем величественны, и полностью направлены на ближайшие цели; если Наполеон и представляет собой самое идеальное воплощение бонапартизма, то бонапартизм сам по себе как идеал остается прозой, и Наполеон, бесспорно, самый непоэтический из всех героев. Но так или иначе, он представлял свою нацию как целое, и представлял ее не как кто-нибудь, кого можно заменить любым другим.**

**Наполеон был полезен Гете в трех отношениях. Во-первых, по сравнению с теми бедами, которых Гете ожидал от неизбежного захвата власти буржуазией, он явился приятным разочарованием. Он был наместником революции, а в немецких условиях возможность революции следовало принимать всерьез. Правда, немцам было не слишком выгодно покориться ему, но, с другой стороны, перспектива разделить военное счастье с русским Александром тоже была не слишком соблазнительной. Он был наместником революции, но он, по крайней мере, держал в узде хаос накопительства и наживы, собирая не только налоги, но и трофеи. Наряду с ценными биржевыми бумагами он сохранял определенные национальные ценности. Один молох был лучше, чем тысяча воров.**

**Гете не любил противоречий, не любил он и противоречивых фактов. Многочисленные знания, которыми он обладал, были для него так же жизненно важны, как и те, которые он не принимал к сведению. Когда он не мог спастись бегством из неприятного положения, он обычно старался глядеть в другую сторону. В таких случаях он ссылался на болезнь или преувеличивал ту, от какой действительно страдал, и надолго запирался в своей комнате. Его поэтический символ для такого рода процедур – «спасительный сон». В его поэзии об этом превосходно сказано в начале «Фауста II» и в «Эпимениде».**

**«Пробуждение Эпименида» -- фестшпиль, сочиненный Гете в 1814 году для Берлинского придворного театра в честь победы над Наполеоном.**

**Пьеса была весьма изящной и очень смешной, но ее сюжет, который предлагалось по достоинству оценить заказчикам, заключается в следующем. Мудрец Эпименид, чрезвычайно похожий на Гете, спит и ничего не замечает, а в это время молодой князь, олицетворяющий народные силы, наголову разбивает демона войны. Когда Эпименид, наконец, просыпается, он многократно извиняется и выражает сожаление, что ему не довелось принять участие в схватке. Фокус заключался в том, что сюжет показался в высшей степени правдоподобным даже тем, кого должен был прославить. Современники были слишком вежливы, чтобы понять пьесу и объявили ее непонятной.**

**Следует признать, что Гете в этом случае солгал особенно дерзко. Состояние отрешенности от мира, когда он пережил самое глубокое из своих разочарований, продолжалось не с 1806 по 1814 год, как он утверждал в «Эпимениде», -- оно продолжалось с 1800 по 1807 год. Во время освободительных войн он отнюдь не спал, но, разумеется, до самой победы Наполеона, на которого он сделал ставку, притворялся спящим. Понимание войны как социально неизбежного и принадлежащего истории мероприятия, близкое к тому, которое формулировал Маркс, Гете вывел не из антинаполеоновских походов, но из походов Наполеона. Сюжет «Эпименида» посвящен Наполеону, и Гете дословно включил в текст пьесы солдатские хоры из «Пандоры», но только на этот раз с разочарованной миной – притворяться он умел. Гете проснулся не как Эпименид. Он проснулся как Эпиметей, а разбудивший его шум был поднят не казацким жеребцом и не бранденбургским орлом, -- это был старый будильник немцев, галльский петух.**

**Наполеон был несчастьем мира в его самой прогрессивной и самой приемлемой форме. Пока он, подобно Гете, утверждал себя один против всех, в нем была утопическая сторона. Будучи гением голой целесообразности, он тем не менее все же был гением, и, как бы ни оценивать его успех в частностях, он все же имел успех. В этом заключается второе преимущество Наполеона в глазах Гете. Классическое искусство, опирающееся на высокое понятие о способностях человека к формированию своей личности, если оно не хочет опускаться до пустых заклинаний и упований на недостижимое, нуждается в поощрении некоторыми наглядными примерами. Ему нужно знать, что оно хотя бы не требует от человека невозможного. Ему нужны живые герои. Ему не нужны толпы героев, достаточно нескольких, -- речь идет о допущении и принципе.**

**Классический автор обычно имеет под рукой одного из таких героев – себя. Но чтобы быть совершенно уверенным в своей правоте, он охотно знакомится с еще одним человеком, в котором возможная зрелость и пробивная способность расы проявляются как в его антиподе; и таой человек щначит для классического автора тем больше, чем больше он значит для мира. Собственно говоря, нет ни одного классического певца, который мог бы обойтись без своего классического короля. Нет Шекспира без Елизаветы, нет Мольера без Людовика. Со дня победы под Аустерлицем Гете называл Наполеона «своим императором». Наполеон оценивал XIX век так же, как Гете, и он действовал в мировом масштабе так же, как Гете мыслил в мировом масштабе. Со времен Наполеона на свете появился хотя бы один человек, которого Гете считал не менее значительным, чем он сам; титанов стало двое. Эта мысль была более чем утешительной. Это была творческая предпосылка для повторения классического начала на еще более высокой ступени.**

**Когда Наполеон осенью 1808 года встретил Гете на конгрессе немецких князей в Эрфурте и назвал его великим мужем, он и не подозревал, что ровно за год до того Гете со своей стороны назвал великим мужем Наполеона. Благодаря Наполеону герой буржуазии Прометей, которого Гете не выносил с детских лет, снова стал достойным описания. Разумеется, Наполеон еще менее подозревал, что его, приказавшего всем немецким князьям съехаться в Эрфурт, Гете в своей пьесе давно отослал домой. Он благодушно поручил Гете написать пьесу о себе. Кажется, Гете ничего не ответил, хотя пьеса вот уже четверть года лежала в его письменном столе. В самом деле, для дружеского течения их беседы оказалось весьма благоприятным то обстоятельство, что Наполеон читал «Вертера», а не «Пандору».**

**Выше всего мы ценим в других те качества, которыми хотели бы обладать сами, но не обладаем. Гете потому был так увлечен Наполеоном, что он единственный из людей умел делать то единственное, чего Гете не умел Наполеон был блестящим политиком, в то время как политик Гете был только смешон. Так что Прометей в «Пандоре» вдохновлен не только живым Наполеоном, но и неосуществленным желанием Гете. Так же, как Эпиметей – это не только сам Гете, но и его упрек себе за соблазн поддаться романтическому искушению. И оба эти образа рождены из самой глубины существа Гете – откуда же еще? Но по своей общественной сути Прометей – настолько же явно Наполеон, насколько Эпиметей – Гете.**

**Всю свою жизнь Гете – кроме щепетильных проблем своей интимной жизни – размышлял об одном предмете: о противоречии между действительностью французской революции и требованиями гуманности. Все антиномии, такие как имя и чувство, демоническое и божественное, вдох и выдох, с помощью которых пытаются понять его и он сам пытался понять себя, проистекают из этого размышления. И вот теперь Наполеон перекинул мост над пропастью между Парижем и Веймаром и создал, несмотря на противоречие, общую почву, на которой только и могут разыгрываться драматические битвы, а потому в-третьих и последних, Наполеон был полезен поэту тем, что дал ему идею «Пандоры»: спор о том, кому будет принадлежать самое отдаленное будущее – революции или гуманности, императору или ему.**

**ФЕСТШПИЛЬ И ДРАМА**

**У Гете была предпосылка написать классическую драму. У Гете была идея классической драмы, и случайный внешний повод помог ему найти материал для идеи. Материал «Пандоры» найден очень удачно. Мифов о потерянном рае много, но мифов об обретении потерянного рая, верных действительности настолько, насколько бывает верен действительности миф, не сыщешь днем с огнем. Конечно, спор между Прометеем и Эпиметеем о том, кому будет принадлежать подательница всех благ, не обещает слишком богатой фабулы, -- так же, как не обещал бы слишком богатой фабулы спор между Наполеоном и Гете. Поражение, которое Наполеон потерпел от Гете, было ужасным – более ужасным, чем поражение от Веллингтона или Блюхера\* Ибо приговор был вынесен мировым судом – в последней инстанции. Хотя приходится признать, что в этом сражении применялось только оружие мысли. Это Ватерлоо находилось в сфере духа – и не поднялось выше, даже в пьесе.**

**Разумеется, миф можно было бы улучшить настолько, чтобы он дал драматическую фабулу. Но Гете, вновь обретший силу, больше не обладал одним достоянием: у него не было сил на фабулу. Силу для создания фабулы нельзя обрести в простом провидении. Все силы искусства проистекают от его искренности, а истина возникает не только в мозгу, но и в его кладовой – в подсознании. Как бы терпеливо Аристотель ни объяснял атвору, что драма без фабулы – не драма, атвор не последует совету мудреца, пока на основании собственного опыта подсознательно не убедится в возможности твердой воли и последовательности в деянии. Подсознательное как нечто неосознанное не может быть заменено знанием искусства. Но как воплотить идею, когда есть мтаериал и нет фабулы? В таких случаях пишут фестшпиль.**

**По своей природе фестшпиль тавтологичен. Поскольку в нем излагаются только истины, но не факты, его динамика исчерпывается соображениями, а его финал останется бледным, а именно сведется к резюме. Фестшпиль можно передумать вместе с автором, но он не вызывает сопереживания. Фестшпиль слишком честен, чтобы выступать в виде драмы, не имея ее качеств, а потому выступает в виде качеств без драмы. Это платье без короля. Чтобы удовлетворить требования театра, фестшпилю только и остается, что обогащать драматическую бедность внешними дополнениями, -- он работает на украшениях. Украшений в «Пандоре» более чем достаточно. Украшения, как всегда в этом случае, бывают трех сортов: для глаза, для слуха, для души. Осветитель , художник и машинист сцены обеспечивают разного рода эффекты; капельмейстер со своими музыкантами аккомпанирует хорам, ариям и куплетам; автор усердствует в создании лиризмов, которые быстро застывают, превращаясь в словесные кунстштюки и метрические изыски, -- цветок поэзии становится восковым. Увы, как бы фестшпиль ни ухищрялся, он обречен. Безхлюдная улица не станет оживленной оттого, что ее увешали гирляндами пестрых электрических лампочек. Но когда неблагоприятное стечение обстоятельств не позволяет писать драму, у автора не остается другого выхода, кроме фестшпиля. «ПАандора», -- пишет Гете, -- моя любимая дочь, которую я *вынужден* облечь в странный наряд».**

**Как слабая фабула нуждается в украшениях, чтобы хоть как-то удержаться на сцене, так и избыточность украшений имеет место только в пространстве слабой фабулы, и чем меньше дела – тем больше мишуры. В ситуации, когда классики скрежетали зубами от бессилия, романтизм чувствовал себя вольготно. Из классического недостатка он сделал романтическое достоинство. Невозможность создавать нечто стоящее была его гордостью и совершенно его устраивала. У негшо был наготове рецепт, как сделать пьесу из непьесы. Рецепт назывался – слияние искусств».**

**Совершенно ясно, что произведение, в котором сливаются искусства, -- это в первую очередь форма выражения для бездарных художников, полагающих, что в искусстве можно взять количеством и суммировать много поверхностных вещей в одну глубокую. С эстетической точки зрения это занятие неопасное, а потому заслуживает рассмотрения не больше, чем искусства раздевания под игривую музыку и мелькание световых бликов. Это изобретение слишком легко опровергнуть. Великие жанры претендуют на универсальность. Поэтому даже чисто умозрительно исключено, что нанизывание разных жанров приведет к более высокому уровню охвата материала; нет охвата выше, чем универсальный. Нельзя говорить об универсальности большей, чем универсальность. Даже если бы удалось полностью свести произведения нескольких жанров в одно произведение, результат, в конечном счете, оказался бы легковеснее, чем то произведение, которое было бы порождено каждым из жанров. Ибо размножение одного и того же содержания наталкивается на *императив экономичности воздействия*, каковой постулирует, что художественный результат всегда должен быть достигнут с минимальной затратой средств. Почему один человек тащит другого на закорках? Потому что один из них паралитик, а другой слепой.**

**Есть такие искусства, в которых жанры взаимодействуют. Но тогда в них либо необходимо соблюдать иерархию, как, например, в опере, где эта иерархия всего нагляднее и где излагающая фабулу музыка исчходит из либретто, музыка и либретто зависят от режиссуры и исполнения, а исполнение в свою очередь – от постановки; либо требуется решительное разведение жанров, как в песне, где текст и мелодия должны соперничать друг с другом за несколько большую значительность. В обоих случаях – при иерархии и равноправии – речь идет о столкновении воль. Но там, где несколько искусств должны образовать единство никогда не бывает благоприятным то обстоятельство, что все искусства представлены одним художником. Певцам не следовало бы писать песен, а режиссерам -- сочинять драмы: получится то, что получается, когда исполнитель виртуоз сочиняет музыку. Жанры сочетаются без всяких усилий, если один из них делает уступки другому, но усилие есть атрибут искусства, а уступки – это то, чего оно не терпит. Произведение, в котором сливаются искусства, это произведения лентяев, когда один несостоятельный жанр пытает залатать несостоятельность других жанров и где все так хорошо подходит друг другу, поскольку ничто не способно оказать достойного сопротивления.**

**Произведение, порожденное слиянием искусств, становится опасным выражением полного эстетического и человеческого опустошения, если оно, как не перестает требовать романтизм от Шлегеля до Третьякова\*, желает вобрать в себя помимо совокупности искусств еще и саму жизнь. Искусство всегда есть противопоставление отчуждению. Когда оно перестает быть этим противопоставлением, оно окружает убожество блестящим ореолом. Нигде утверждение капитализма романтизмом не проявляется так явно, как здесь, нигде так явно не проявляется способность романтизма к искушению. Ибо кому же не понравится такая цель, как устройство небесного рая на земле? Разумеется, она нравится всем. Да только как раз эта цель =-- из таких, которых нельзя достичь. Производство, считал Маркс, даже при коммунизме останется в царстве необходимости.**

**Всякого рода интимные отношения между искусством и жизнью – отвратительны. Призыв переместить жизнь в искусство, а искусство в жизнь означает презрение и к жизни, и к искусству. – к земле и небесам.**

**Фестшпиль, как самое высокое, что можно высказать в эпоху безвременья, должен быть, таким образом, признан не окупающим себя изделием – даже как классическое возражение на романтический искус. Живое начало в драме – это фабула, которая не просто учит смыслу, но и воплощает его в действие. Произведение, порожденное слиянием искусств, достигает определенной видимости жизни, когда оно плюет не только на фабулу, но и на смысл и тем самым из всего, что есть в жизни, обнаруживает ее беспорядочность и непредсказуемость.**

**Фестшпиль, даже если он и неспособен создать энергичную фабулу, все же крепко держится за смысл и не боится определенной сухости, свойственной отвлеченностям. Он не дает ни на йоту больше, чем может дать, он беден, но честен, и его описание действительности исходит из того, что, на самом деле, действительность не поддается описанию.**

**Писатель Гете вернулся к жанру фестшпиля, так как он ему нравился. Его стремившаяся к гармонии душа должна была принуждать себя к драматической форм. Он постоянно обнаруживал склонность к маскам, балам-маскарадам и к элегантно задуманным процессиям. Таким образом он был подготовлен к тому, чтобы подвести солидный, содержательный фундамент под символическое движение масок, придать ему начало и конец и тем самым приподнять до формы искусства, близкой к драме, -- до литературного фестшпиля. Но как раз при таком подходе он смог продолжить там, где прирожденный драматург Шекспир после «Бури» продолжать не пожелал. Гете смог отречься, не смиряясь, поскольку малые жанры – благодаря тому, что их утверждения требуют меньшей доказательности, -- менее зависят от хода вещей, чем крупные. В эпоху безвременья и испорченности вкуса надежду на лучшие времена легче выразить в непритязательном жанре фестшпиля, чем в драме, обязанной выражать всю полноту истины.**

**Отречение требует мужества в его самой серьезной форме, и много чреватых последствиями побед в искусстве и истории были результатом такой отнюдь не легкомысленной отваги. «Пандора» -- это еще беспомощное, эстетически редко разрешимое смешение аллегорической игры с переодеваниями для любителей и мистерии высоких понятий. Классическая Вальпургиева ночь уже представляет собой единство этих уровней (впрочем, и это достигнутое единство может явиться на подмостках как мистерия, только если ее поставить как придворное развлечение или шараду). Набросок продолжения «Пандоры», в свою очередь, есть предчувствие и этюд к тому, что , в конце концов, станет финалом «Фауста II»): наглядное изображение сущности мира, фестшпиль как музыка идей. Финал «Фауста II» вообще нельзя изобразить на сцене, как нельзя прочесть «Рай» Данте. Но по совей красоте он превосходит все, что человеческий дух смог противопоставить буржуазной юдоли. В этом-то и заключается скромность гения, пиетет классика перед имеющимся в действительности, и этот пиетет Гете перечеканивает в достижение высшего и в высшей степени невероятного.**

**КРЫЛАТЫЕ СОКРОВИЩА**

**Вернемся снова на театральные подмостки. «Пандора», при всей ее масштабности, при всей свойственной ей возвышенности и всей провидческой способности развернуть перед нами неведомые, манящие к себе миры, не является драмой. Выполняя жанровые условия фестшпиля, она не удовлетворяет условиям пьесы. Праздник на сцене – не спектакль.**

**Поэтому театр вынужден изменить «Пандору» Гете. Возможно, такое оправдание со ссылкой на театральную необходимость сомнительно с моральной точки зрения, и те, кто продолжают «Пандору» читать, судят более здраво. Но если ее играть, -- ее надо обработать.**

**И здесь небольшими поправками не обойтись. Самая осторожная обработка покжается грубым вмешательством, бережность – актом насилия. Драматическое ядро этого произведения станет видно лишь тогда, когда расколешь и выбросишь жанровую скорлупу, но если считать по объему, то скорлупа окажется непропорционально большей, чем ядро. Кастельветро показал, что приделать отломанную бороду к скульптуре Микеланджело – значит проявить незаурядное мастерство. Но реставратор «Пандоры» должен приделать к бороде скульптуру Микеланджело.**

**Вышелушить драму, скрытую в «Пандоре» -- значит сильно повредить «Пандору». Это значит – убрать украшения. Это значит – дополнить то немногое, что после этого останется. И это значит – изложить содержание украшений в новой, сценически правомерной форме, а, кроме того, усилить фабулу и таким образом подвести под мифологический фундамент «Пандоры» аналогичный, но не такой же точно фундамент. Для**

**Этого требуется дерзость вычеркнуть стихи Гете и еще более отчаянная дерзость – написать стихи, которые должны все же сочетаться со стихами Гете, насколько это допускает другая позиция другого времени и возникшая необходимость передать не только красоту, но и движение первоначальной идеи. Выполнить последнюю задачу примерно так же трудно, как заставить двигаться барельефы Флаксмена\***

**И даже если решиться, во имя сохранения сути пьесы, снять ее внешнюю оболочку, то – несмотря на все улучшения и сокращения, -- непременно натолкнешься на ее сценическую несостоятельность, которую в конечном счете все равно нельзя убрать. Одно из украшений укоренилось в оригинале так глубоко, что отказаться от него значит вообще отказаться от «Пандоры». Речь идет о символическом применении света. Для божественного зрения Гете исторя человечества – это один день, а день, к сожалению, занимается, сияет и, наконец, погружается в сумерки. Возможно, в те времена, когда театральное освещение осуществлялось с помощью свечей и цветных стекол, такой эффект был трогательным и прозрачным сценическим приемом и не противоречил хорошему вкусу. Но с тех пор, как теар стал применять огромные машины, способные имитировать тончайшие преходы света и тени и, раздражая зрение, отвлекать от драматического действия, техническое изображение этого ночного, звездного и огненного волшебства произвело бы в результате отталкивающее впечатление. Адаптатор, беспомощный в этом отношении, может лишь надеяться, что театр, осуществляющий постановку, полностью передоверит упомянутые оптические трюки тексту, то есть воображению зрителя.**

**Другой недостаток, которого нельзя избежать, -- это использование чисто комического хора. Как назло, у Гете хоры исполняют определенные роли: они участвуют в действии, а не просто высказывают суждения и излагают обстоятельства. Допустимо свести многие хоры Шете в единый хор пралюдей. Но и этот хор будет играть свои роли. В отличие от серьезного хора он не может в течение всей пьесы двигаться или сидеть на сцене и таким образом позволить автору появиться на подмостках. Комический хор не может снять с себя ответственность, переложив ее на персонажей, а зрителю внушить сознание своего оценивающего присутствия, сознание себя самого как участника хора. Хор дорог. Драмы с хорами неохотно ставятся театрами. К чему выводить на сцену хор, если из него нельзя извлечь предельную эстетическую выгоду?**

**Драматично у Гете столкновение братьев и любовные отношения детей; правда, в этом нет высшего драматизма. Если бы в этом был высший драматизм, Гете написал бы драму. Противоречивое состояние Прометея, который , с одной стороны, хочет обладать Пандорой, а с другой стороны, не желает преждевременно открывать сосуд, вполне могло быть развито в драматическую фабулу. Но противоречие между полезным посягательством и возможно опасным преждевременным посягательством в условиях безвременья, когда не могло быть и речи ни о посягательстве, ни о преждевременном посягательстве, было чистой философией, и Прометей, таким образом, с высоты мифического героя опустился до резонера. С детьми же вообще ничего не происходит. Мог ли Гете иначе, чем бледно, представить надежду на молодежь его времени и следующего поколения, если он, по меньшей мере, не питал этой надежды? Вот почему текст, даже если извлечь из него все, что «играбельно», не может стать драмой. Он слаб не случайн, -- он слаб по необходимости. Конечно, было бы разумнее отвлечься от Гете и выдумать себе новую «Пандору».**

**Но, с другой стороны, импульсом обращения к «Пандоре» послужило преклонение перед духом и словом Гете. И было бы слишком странно из преклонения перед Гете ставить другого писателя. Если в данном случае совершен акт насилия, то причиной тому – любовь. «Пандора» содержит самые красивые места которые встречаются в какой-либо из пьес Гете – то есть вообще в немецкой пьесе. То, что можно сохранить из «Пандоры», должно быть сохранено. Не тобы любой ценой, но все же сколь угодно дорогой ценой. Адаптатор не имеет права ставить себе никакой более достойной цели, чем только перешагнуть порог исполняемости на сцене. Результат обработки может не быть драмой. Но он , во всяком случае может быть жрамой идей.**

**Драма идей, как правило, вызывает только насмешки, хотя в данном случае сделана попытка показать, что речь идет не о правиле. В драме идей существенно количество идей, высказываемых автором; существенно то, каким образом они высказаны. Драма имеет право выдвигать идеи только тогда, когда идея, как и любая, пусть самая глупая фраза, выражает цели произносящего ее действующего лица, изображает человеческие отношения и таким образом продвигает вперед действие. Любая идея, которая не служит диалогу, строго говоря, вздор. В драме идей, напротив, идеи действуют как таковые, они борются в пределах фабулы духа, а допустимо ли выводить это на сцену, можно решить, исходя из того, возбуждает ли борьба идей натсолько мощный интерес, что публика даст себя увлечь даже при отсутствии собственно событий. Есть такая степень высоты искусства, что искусство оказывается по ту сторону добра и зла жанра.**

**«Пандора» достигает этой высоты не только и не по преимуществу как шедевр словесности. Ее грандиозность – в исключительности содержания. Отброшенный историей назад, к злосчастному противопоставлению дух – власть, которое потеряло актуальность с момента крушения абсолютизма и которое буржуазный драматург с небольшими усилиями приводит к убого трагическому концу, Гете принимает дерзкое решение: он признает правым титана мечты и поэзии Эпиметея и отказывает в правоте титану действия – Прометею. Прометей не допущен им в благословенное царство Пандоры. Он угрюмо отходит в сторону, остается на земле, в то время как Эпиметей благодаря любви достигает осуществления своих грез и в качестве супруга Пандоры возносится на небеса.**

**С точки зрения зрелого социализма можно снова писать о надежде как о возможном единстве действия и перспективы; это – утопия, которую Гете изложил в примирении и свадьбе детей. Но утопия торжествующего победу Эпиметея – преждевременное посягательство, и оно превосходит все мыслимое даже сегодня. Если там речь шла о слишком далеком сроке, то здесь – о бесконечном. Легко видеть, что между классиками и пролетариями не было никого, кто всерьез ставил бы под вопрос капитализм.**

**Между тем победа Эпиметея показывает, что классическая критика капитализма до наших дней осталась наиболее дальновидной. Преображение Эпиметея – самое смелое и самое обещающее из всех предвидений. Сокровища, разлетевшиеся из ящика Пандоры, -- это, по меткому выражению Гердера, «крылатые сокровища». И столь же крылаты содержательные и эстетические сокровища пьесы Гете. Но если они и могут летать, то не потому, что легки и призрачны. Они достаточно ощутимы, но вне предела досягаемости. Человечеству придется поднапрячься, чтобы достичь обладания ими.**

**Примечания:**

**\*Вульпиус Иоганна Христиана София (1765-1816) была сестрой Христиана Августа Вульпиуса (1762-1827), веймарского литератора, автора весьма популярного в то время романа из жизни разбойников «Ринальдо Ринальдини» (1797). Отношения Гете с Христианой, энергичной, темпераментной и не слишком образованной девушкой полусвета, продолжались 18 лет, прежде чем завершились законным браком, который сильно шокировал светское общество Веймара.**

**\* Гердер Иоганн Готфрид (1744-1803) – немецкий философ и писатель-просветитель.**

**\* Вакенродер Вильгельм Генрих (1773-1798), Людвиг Тик (1773-1853), Братья Шлегель, Август Вильгельм (1767-1895) и Фридрих (1772-1829), Новалис (Фридрих Леопольд фон Гарденберг, 1772-1801) составляли иенский кружок романтиков, сформировавшийся в конце 90-х годов XVIII века.**

**Клеменс Брентано (1778-1842) принадлежал к гейдельбергскому кружку, оформившемуся к середине первого десятилетия XIX века.**

**\*Кетхен из Гейльброна и Пентесилея – заглавные героини пьес Генриха фон клейста “Das Kätchen von Heilbronn oder die Feuerprobe “ (1808, 1810); “Penthesilea” (1808).**

**\* Фрауэнплан – улица Веймара; Ильм – река, протекающая через Веймар.**

**\* Гесиод – один из древнейших поэов Греции, живший в VIII веке до н. э.; в его поэме «Теогония» мы находим наиболее раннее изложение мифа о Пандоре.**

**\* Коцебу, Август Фридрих Фердинанд фон (1761-1819) – немецкий драматург и романист, автор примерно ста слащавых пьес, некогда пользовавшихся успехом, но потом совершенно забытых. Ему принадлежит литературная пародия «Ящик Пандоры».**

**\* Ведекинд, Франк (1864-1918) – немецкий драматург, поэт и прозаик; испытал сильное влияние Ницше, написал трагедию «Ящик Пандоры», в основу которой легла ницшеанская концепция человека как «натсоящего, дикого, прекрасного зверя».**

**\* Анна Амалия, герцогиня Саксен-Веймарская (1739-1807), мать Карла Августа, герцога Саксен-Веймарского (1755-1828).**

**\* Фрейлиграт, Фердинанд (1810-1876) – немецкий поэт, автор баллады «Löwenritt», написанной в духе экзотичеcкого романтизма. Пальмы и львы были постоянными аксессуарами поэзии раннего Фрейлиграта, которую так и называли «пустынно-львиной».**

**\* Веллингтон, Артур Уэсли (1769-1852) – английский фельдмаршал; Блюхер, Гербхард Лебрех (1742-1819) – прусский генерал-фельдмаршал. Успешно действовали против Наполеона в битве при Ватерлоо (1815).**

**\*Третьяков, Сергей Михайлович (1892-1939) – русский советский писатель, драматург. Сотрудничал в театре Пролеткульта (1923-1926). Один из теоретиков ЛЕФа. Автор ряда пьес, из которых наиболее известна «Рычи, Китай» (1926).**

**\*Флаксман, Джон (1755-1826) – английский скульптор и рисовальщик. А своем творчестве стремился подражать античным образцам. Особенно прославился сериями иллюстраций к Гомеру, Гесиоду, Эсхилу и Данте, выполненными в характере барельефа.**

**.**