

## ПАРАЛЛЕЛИЗМ ТЕМ И МОТИВОВ В ТВОРЧЕСТВЕ И. В. ГЁТЕ И Ф. М. КЛИНГЕРА

И. В. Гёте и Ф. М. Клингер были в числе зачинателей литературного течения «Буря и натиск». Впоследствии их жизненные и творческие пути разошлись, между двумя писателями существовало негласное соперничество. Об этом свидетельствует их практически одновременное обращение к «рыцарской», «греческой» и «фаустовской» темам. В настоящей работе анализируются различия в интерпретации и художественном воплощении сходных сюжетов, причём выясняется, что гармоническое, оптимистическое мировоззрение Гёте резко контрастирует со скептическим, дисгармоничным гением Клингера.

*Ключевые слова:* Гёте, Клингер, «Буря и натиск», контраст, гармония, скепсис.

Биографии Гёте и Клингера обнаруживают многочисленные параллели. Они — земляки (оба родом из Франкфурта-на-Майне) и почти ровесники (разница в возрасте — два с половиной года), оба изучали в университетах юриспруденцию, оба стали зачинателями литературного течения «Буря и натиск», оба довольно быстро осознали тупиковость «штюрмерского» мировоззрения, оба сделали блестящую карьеру при монарших дворах: один — веймарского герцога, другой — российских императоров, получили дворянский диплом вместе с приставкой «фон» к своей фамилии и даже в загробный мир сошли с разницей в год. Их дружба началась ещё в юности, даже за учёбу Клингер платил деньги, вырученные от продажи фастнахтшпилей Гёте, уступившего ему свои авторские права. Затем, правда, последовала размолвка: Клингер приехал к Гёте в Веймар в надежде создать в этом небольшом городе своего рода «республику поэтов», но спустя считанные месяцы оказался с позором изгнан (как и ещё один яркий представитель «Бури и натиска», Ленц). Внучатый племянник и первый биограф Клингера Макс Ригер считает, что причиной разрыва была интрига со стороны шарлатана и авантюриста Кауфмана, придумавшего само название «Буря и натиск». Но скорее всего,

---

\* Никита Валерьевич Гладилин — доктор филологических наук, доцент кафедры иностранных языков Литературного института имени А. М. Горького (Москва, Российская Федерация); [nikitagl@inbox.ru](mailto:nikitagl@inbox.ru)

следует согласиться с мнением советской исследовательницы О. А. Смолян, считающей, что Гёте попросту перерос «штюрмерство», а прежние друзья слишком напоминали о недавнем прошлом [7, 27]. Впрочем, очень скоро изменил свои эстетические принципы и Клинггер. Спустя тридцать лет Гёте сумел по достоинству оценить как его творчество, так и его жизненный путь, свидетельствуя, что у Ленца был слабый характер, а у Клингера — сильный [см.: 2, т. 3, 510]. Тогда же возобновилась переписка Клингера и Гёте.

Дружба двух «бурных гениев» с самого начала носила черты честного писательского соперничества, которое заочно продолжалось и в долгий период ссоры. Не удивительно, что Клинггер и Гёте часто выбирали схожие темы и мотивы своих произведений. В настоящей статье рассматриваются три параллели в творчестве этих авторов — почти одновременные обращения к «рыцарской», «греческой» и «фаустовской» темам.

После шумного успеха трагедии Гёте «Гёц фон Берлихинген» (1773), созданной на материале национальной истории, многие в подражание ему стали писать «рыцарские драмы». Не избежал соблазна и Клинггер. Его литературный дебют — трагедия «Отто» (1774, изд. 1775) — как и «Гёц», повествует о средневековых феодальных распрях. Подобно «Гёцу» и трагедиям Шекспира, «Отто» отличается пренебрежением к трём «аристотелевым» единствам — действие происходит в течение сравнительно долгого времени, в разных местах и охватывает как минимум три сюжетные линии. Почти все критики считали, что такое построение приводит к нарушению правдоподобия, но оно было сочтено характерным признаком «гётевски-ленцевой манеры». Как и для собратьев по «Буре и натиску», выражение сильных эмоций для Клингера было важнее, чем грамотное развитие действия.

Интересно, что персонаж, чьё имя вынесено в заглавие, нечасто попадает в центр внимания. Основное действие связано с борьбой за власть герцога Фридриха с его сыновьями. На этом фоне разворачиваются две побочные фабулы — несчастная любовь рыцаря Отто к дочери Фридриха, Гизелле, и судьба рыцаря фон Хунгена, ставшего жертвой инквизиции. Но именно Отто является первым в ряду героев-«самостоятелей» (Selbsthelfer), характерным для драматургии штюрмеров. Он — «человек, который не пользуется никакой поддержкой со стороны феодального общества: обстоятельства вынуждают его полагаться лишь на самого себя, на свои личные качества и на свою собственную инициативу» [7, 37].

Еще одна черта «Отто», которая станет сквозной для творчества Клингера, — отрицательная характеристика представителей духовенства. Клинггер следует за гётевским «Гёцем», делая главным антагонистом центрального персонажа злокозненного Епископа. А вот аналога гётевского доброго брата Мартина у него нет. Воинствующий антиклерикализм Клинггер сохранит и в своём зрелом творчестве. Епископ же Адельберт обрисован в «Отто» густой чёрной краской — как злодей, хладнокровно уничтожающий своих противников, как похотливый и охочий до чужих владений интриган, раздувающий пламя ненависти между отцом и сыновьями. Под стать ему и представители инквизиции, по его указке арестовавшие и до смерти пытавшие непокорного вассала. Наконец, Конрад, младший сын герцога, причудливо соединяет в себе душевную низость с ханжеским благочестием.

Заглавный (хотя не главный) персонаж, возможно, вынесен в заглавие потому, что он в наибольшей степени среди многочисленных героев трагедии подвержен аффектам. Отто — храбрый и прямодушный воин, отрицающий книжное знание: «Мне так тепло на сердце, я в нетерпении. Так бывает, когда долго не был в деле, когда ходишь от скуки на охоту, когда от праздности читаешь книги, которые от праздности написали эти парни» [5, 37]. Отто суеверен: он верит не в учёные дискурсы, а в предсказание простой крестьянки: «Не доверяй сладким речам людей, не вешай на себя женщин» [5, 31]. Потеряв возлюбленную Гизеллу, Отто переходит из рядов войска герцогского сына Карла в ряды его заклятого врага, Епископа. Жаждающий мести, возмездия, задыхающийся от ярости и гнева, Отто подаётся как апостол природы, но не идиллически-пасторальной в духе рококо, а необузданной, враждебной человеку: «Кровожадность, веди меня! Бешенство! Бешенство! Бушуйте, бушуйте, стихии! Соединитесь со мной! Ха, как это свирепо. Мучить! Мучить! Мучить хочу я его и её» [5, 97]. На фоне подобных излияний закономерным выглядит самоубийство Отто, запутавшегося в чужих интригах и дошедшего до крайней степени отчаяния. При этом перед смертью он успеваает произнести гневные инвективы в адрес «проклятого философствования»: «Я дофилософствовался до потери рассудка» («ich philosophirte mir den Verstand weg») [5, 100]. Не то у Гёте: его Гёц — тоже враг философских систем, но он является по-своему гармоничной личностью, даже перед лицом смерти не теряющей присутствия духа. Под стать Гёцу и его союзники, и противники — это несколько грубые, но сочувственно обрисованные «дети природы». В 1772 году в полемике с Зульцером Гёте пишет: «В природе мы видим силу, которая поглощает другие силы; ничто не постоянно, всё переходяще; тысячи завязей растаптываются и тысячи новых рождаются каждое мгновение; эта сила велика и многозначна, бесконечно прекрасна и уродлива, добра и зла; всё в ней существует на равных правах» [1, 75–76]. У раннего же Клингера о «детях природы» можно сказать словами Карла: «От денщика до князя — все они в своих начинаниях одержимы завистью, ревностью и злобой» [5, 10]. Юдоль земная, мир людей бесповоротно погряз во зле. Как всё это совершенно не похоже на «Гёца фон Берлихингена», где действуют люди, здоровые духом и телом, жизнерадостные и свободные!

Однако в трагедии есть и руссоистский «след». Это не только известная наивность и близость к природе заглавного героя, но и образы детей фон Хунгена. Они аналогичны образам сына Гёца, Карла, и оруженосца Георга в «Гёце фон Берлихингене» — ещё не испорченные, прекраснотушные «дети природы». У Гёте Георг говорит: «Святой Георг! Сделай меня большим и сильным, дай мне копьё, доспех и коня — и пусть тогда попробуют сунуться драконы!» [2, т. 4, 16] — так же и дети у Клингера выступают своеобразным «гласом Божьим»: они готовы стать «большими и сильными», чтобы бороться за справедливость, выступать на стороне добра, карать злодеев. Пожалуй, только дети в «Отто» свободны от порочных аффектов и правильно смотрят на вещи, верно судят о происходящем.

Одной из вершин творчества Клингера «русского» периода, несомненно, является драматическая диалогия о Медее. В ней автору удался сплав лучших черт его раннего творчества (отражение страданий незаурядной личности, речевая экспрессия) с гуманистическим пафосом и глубоким

скепсисом позднего. Если до XVIII века образ Медеи носил амбивалентные либо однозначно отрицательные черты, то Клинггер полностью становится на сторону обманутой матери, невзирая на её злодеяния. «Мои преступления, — говорит Медея у Клинггера, — дети счастливейшей любви, какая когда-либо охватывала сердце женщины» [4, 47], а в концепции сентиментализма (немецкой разновидностью которого был «Буря и натиск») любовь извиняет всё. Заметим также, что для литературы «Бури и натиска» вообще мотив убийства детей матерью был одним из наиболее характерных (наиболее известные примеры — драма «Детобийца» Г. Л. Вагнера и первая часть «Фауста» Гёте, как «Прафауст» известная ещё в «штюрмерское» десятилетие). В то время убийства внебрачных детей оболочёнными женщинами из страха быть отвергнутыми обществом были серьёзной социальной проблемой, и косвенно в «Медее в Коринфе» очередной раз выражен протест против ханжеской морали социума.

Созданная спустя три года «Медея на Кавказе» (1790) уже не следует традиционному мифологическому сюжету, а целиком является плодом авторской фантазии: Клинггер домысливает, как сложилась жизнь Медеи после её страшного преступления и расставания с Коринфом. Он помещает её в глушь, вглубь Кавказских гор, где она коротает свои дни в забвении и в полном одиночестве, но, мучимая раскаянием и тоской по людям, спускается вниз, к дикому, нецивилизованному племени и старается принять деятельное участие в его жизни. Сюжет о Медее из пространства греческой мифологии переводится в пространство просветительского гуманизма. Однако племя, к которому нисходит Медея, живёт по суровым, жестоким законам. Оно поклоняется грозному деструктивному божеству, которое так и называют — *Zerstörer* — и приносит ему кровавые человеческие жертвы. Поначалу Медею принимают за инкарнацию этого божества — ведь та способна метать громы и молнии, рушить скалы и насыпать порчу. И ради искупления собственных былых преступлений она решает выступить в роли культурного героя — научить этих людей возделывать землю, производить орудия, строить дома, — и в роли просветителя: приобщить их к гуманности, добродетели, альтруизму. При этом она даёт клятву никогда больше не прибегать к своим сверхъестественным способностям — в противном случае она навсегда их утратит.

Но «кавказцы» оказываются совершенно непохожими на столь распространённый в литературе XVIII века тип «благородного дикаря». Во главе племени стоят воинственные вожди и коварные друиды, озабоченные лишь сохранением и укреплением собственной власти, залог которой — эксплуатация дремучего невежества подвластных. Отчаявшись спасти девушку, предназначенную к жертвоприношению, Медея вынуждена нарушить клятву и явить себя во всём своём ужасающем величии. Но это несколько не отрезвляет «кавказских» вождей и не приводит на путь исправления. Теперь они предлагают Медее союз и призывают её совместно властвовать над простыми членами племени и тут же устраивают безобразную грызню из-за того, кому именно следует на ней жениться. Когда же героиня отвергает такой поворот событий, вожди и друиды забывают о распрях и объединяются против неё, объявляя «врагом народа» и готовя её саму на роль очередной жертвы богу-разрушителю.

«Медея на Кавказе», безусловно, является своеобразным ответом на «Ифигению в Тавриде» бывшего друга юности и соратника по «Буре и натиску», «чья гуманистическая программа являет себя как прекрасная видимость, не выдерживающая испытания реальностью». Ифигения у Гёте целиком доверяет и доверяется богам; Медея у Клингера на помощь богов не рассчитывает, даже её молитва к Афродите исполнена глубокого отчаяния. Поэтому с мольбой о содействии в нелёгком начинании она обращается не к богам, а к музам, словно предвзято шиллеровскую концепцию «эстетического воспитания»: «Ведь это вы, неразлучные сёстры, приводите дикарей к нравственности, поднимаете человека до полубога, когда он исполнен вашего вдохновения!» [см.: 4, 124]. Но на поверку «сёстры» оказываются неспособны растрогать свирепых дикарей. Как и над семьёй Атридов, к которой принадлежит Ифигения, над потомством Гелиоса, деда Медеи, тяготееет проклятье — в последнем случае проклятье Афродиты. Но если у Гёте Ифигении удаётся снять его гнёт и исцелить брата Ореста, убийцу их общей матери, а также пробудить гуманные чувства в душе царя варварского племени, то у Клингера даже такой сильный и независимый характер, как Медея, не способен противостоять предначертаниям Судьбы, а «естественный человек» оказывается ничуть не лучше цивилизованного: он так же невосприимчив к проповеди добра, жесток, коварен и глуп. В своих мемуарах «Поэзия и правда» Гёте вспоминает, что настольной книгой молодого Клингера был «Эмил» Руссо [ср.: 2, т. 3, 511], но «Медея на Кавказе» свидетельствует, что писатель расстался с руссоистскими обольщениями. И притом Клингер демонстрирует в своей диалогии коренное расхождение с одновременно разрабатываемой теорией и практикой веймарского классицизма. В «Медее в Коринфе» это несогласие проявляется прежде всего в формальном аспекте (чрезмерные сценические эффекты, мистериальный характер некоторых сцен), а в «Медее на Кавказе» к этому добавляется глубокий идейный конфликт с «веймарцами»: неверие в действенность «эстетического воспитания», глубокий скепсис относительно нравственной природы человека.

«Медея на Кавказе» — хронологически последняя драма в творчестве Клингера, промежуточный итог его творческого пути, далее он обращается исключительно к прозе, создавая цикл философских романов. Самый известный из них, «Фауст, его жизнь, деяния и низвержение в ад» напоминает вольтеровского «Кандида» — не только общефилософской концепцией и сюжетными ходами, но и историей появления. Как известно, «Кандид» впервые был напечатан в Амстердаме, без указания имени автора — так и клингеровский «Фауст» был издан без фамилии автора и с вымышленным местом печати.

Сразу обозначим отличия от гётевского «Фауста». Фауст у Гёте — университетский учёный, Фауст у Клингера — изобретатель книгопечатания (человек по фамилии Фуст был одним из сподвижников Гутенберга). У Гёте Фауст тяготеет своей учёностью, осознав, что «знанья это дать не может» [2, т. 2, 21], Фауст Клингера думает, что знанием обладает. У Гёте Фауст непосредственно имеет дело с Сатаной, а Фаусту Клингера приходится иметь дело всего лишь с подручным князя тьмы, с низшим духом. У Гёте дьявольское органично вписано в целостный миропорядок, тогда как клингеровский

Фауст от оптимизма движется сначала к скепсису, а затем к окончательному осознанию того, что мир есть юдоль скорби. У Гёте, напротив, после падения в первой части Фауст совершает духовное восхождение, и даже невольное прегрешение в отношении Филемона и Бавкиды органично вплетается в симфонию стихий.

В «Фаусте» Гёте мир многообразен и хоть и полон противоречий, но складывается в стройную гармонию. На это указывает и синтетичность, «полижанризм» гётевской трагедии, и ярко выраженный утопизм (во второй части). В «Фаусте» Клингера — сплошная дисгармония, мир лежит во зле и грехе. Обе части «Фауста» Гёте заканчиваются Божьим прощением, и оба раза это ощущается некоторой натяжкой, недостаточно мотивированным актом. Гётевский Мефистофель допущен к Вседержителю, и тот без гнева и проклятий беседует с ним, он — «часть силы той, что без числа творит добро, всему желая зла» [2, т. 2, 50], то есть инициатор человеческой активности, у Клингера же Левиафан — только гнусный обманщик и подстрекатель, а клингеровский Фауст, даже думая, что совершает благо, на самом деле невольно ввергает ближних и дальних в ещё большее зло. И только низвергнутый в ад, Фауст Клингера вырастает до поистине титанических размеров, проклиная Создателя и приводя в смятение даже бесов.

На сей раз творение Гёте имеет мистериальный, символический характер, тогда как Клингер всецело стоит на грешной земле и довольствуется аллегориями. Если у Гёте задействованы многочисленные уровни бытия, то роман Клингера имеет дело прежде всего с социальной реальностью. Если «Фауст» Гёте во второй части предельно расширяет свой хронотоп, становится притчей о сущем везде и всегда, то Клингер сопрягает своё повествование с конкретными историческими событиями, пусть и нарушая порой хронологию.

Оба писателя-мыслителя много размышляли о соотношении человеческой свободы и диктуемой обстоятельствами необходимости. Гёте создал гимн человеческому духу, освободил его от цепей должностования, чем весьма польстил читателям. Клингер, напротив, своим романом проиллюстрировал всевластие необходимости. Другое дело, что мышление Клингера со временем становилось не бинарным, а диалектическим, недаром цикл своих философских романов он разбил на триады. Например, в романе «История немца новейшего времени» он реабилитирует кумира своей юности — Руссо. А через несколько лет после «Фауста, его жизни, деяний и низвержения в ад» он опять заявил «фаустовскую тему», назвав новый роман «Фауст стран Востока». В нём в роли искателя истины, «фаустовского человека» выступает часто фигурирующий у Клингера персонаж — добродетельный царедворец на службе у порочного и непредсказуемого властителя, каковым ощущал себя и сам Клингер в российский период жизни.

«Фауст стран Востока» построен как повествование странствующего мудреца Бен Хафи, читаемое при дворе некоего Халифа, в присутствии самого властителя и его великого визиря. Таким образом, мы имеем дело с рассказом в рассказе, с рамочной конструкцией. С одной стороны, показывается спор Бен Хафи и великого визиря за влияние на Халифа как явное противостояние добра и зла. С другой стороны, Бен Хафи повествует о том, как некий Абдалла, добродетельный, твёрдый в отстаивании своих принципов государственный

муж, с помощью магии вызвал себе в помощники странного духа — красивого обликом, но беспощадно холодного и жестокого по характеру. Этот дух, «гений» Абдаллы — слуга ненавистной Клингеру Необходимости, он ясно показывает, что все благородные желания и добрые помыслы каждый раз приводят не к исправлению мира, а к его всё большему погрязанию во зле. Такое противоречие между намерениями и результатами деятельности протагониста выражено гораздо ярче, чем в «Фаусте» Гёте и в первом «Фаусте» Клингера: ведь Абдалла, в отличие от тех, не поддаётся мирским соблазнам и не потакает страстям. Но чем дальше, тем больше он осознаёт, какая именно дорога вымощена благими намерениями. Он теряет доверие Султана, отца и брата, объявляется государственным преступником, а его пост занимает абсолютно недостойный. Каждый раз герой склонен винить в очередной неудаче злого гения, но тот всякий раз снимает с себя ответственность и возлагает её на самого Абдаллу, упрекая его в незнании человеческой природы. На вопрос «Что есть человек?» дух отвечает: «Он не есть всё то, чем хотел бы стать, а если бы он и стал этим, то захотел бы быть тем, чем был прежде. Стремиться и желать — вот его удел, и возможно именно это препятствует ему стать таким счастливым, как тот, кто стоит пред тобой» [3, 45].

Однако в отличие от первого, «европейского» «Фауста» «Фауст стран Востока» имеет счастливый конец. Во-первых, отчаявшемуся изгнаннику Абдалле наконец удаётся совершить свободный добродетельный поступок и тем самым избавиться от посланца необходимости. Во-вторых, закончив рассказ, «старец» Бен Хафи смывает грим и снимает рубище, в результате чего Халиф видит перед собой своего незаслуженно оклеветанного визирем, изгнанного брата Абдаллу. Итак, притчевый рассказ обретает реалистический характер; оба брата заключают друг друга в объятия и прощают друг другу все истинные или мнимые прегрешения. Антитезис отторжения и искупления снимается синтезом примирения; злодей посрамлён, добродетель торжествует. Тем самым «Фауст стран Востока» опровергает безнадежный пессимизм первого клингеровского «Фауста» и обнаруживает аналогию с путём Фауста у Гёте.

Можно заключить, что при обращении к одним и тем же темам, используя схожие мотивы, Гёте сохраняет юношеский энтузиазм и оптимизм, находя гармонию в хаосе бытия и сохраняя надежду на примирение разнонаправленных страстей. Произведениям Клингера с самого начала были присущи глубокий скепсис относительно человеческой природы, патетика дисгармонии, сознание несправедливости мироздания. И только в последней триаде романов Клингер гармонизирует две свои ипостаси — Светского Человека и Поэта, демонстрируя победу морального духа над аморальностью и бездуховностью.

### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Göte I. V.* Об искусстве. М.: Искусство, 1975. 623 с.
2. *Göte I. V.* Собрание сочинений: в 10 т. М.: Художественная литература, 1975–1980. Т. 2 — 510 с. Т. 3 — 718 с. Т. 4 — 494 с.
3. *Klinger Friedrich Maximilian.* Der Faust der Morgenländer. – Hamburg: tredition, 2012. 199 S.

4. *Klinger Friedrich Maximilian*. Medea in Korinth / Medea auf dem Kaukasos / Aristodymos. Hrsg. von Sander L. Giulman, G. Bangen, K.-H. Hartmann und U. Profitlich (= Werke. Historisch-kritische Gesamtausgabe. Band VII). Berlin / Boston: De Gruyter, 2012. XLV + 233 S.
5. *Klinger Friedrich Maximilian*. Otto / Das leidende Weib / Szenen aus Pyrrhus Leben und Tod. Hrsg. von Sander L. Gilman, G. Bangen, E. P. Harris und U. Profitlich (= Werke. Historisch-kritische Ausgabe. Band I). Max Niemeyer Verlag Tübingen, 1987. XXXIV + 218 S.
6. *Rieger Max*. Klinger in der Sturm- und Drangperiode. Darmstadt: Bergsträsser, 1880. 440 S.
7. *Smoljan Olga*. Friedrich Maximilian Klinger: Leben und Werk. Weimar: Arion Verlag, 1962. 243 S.

#### REFERENCES

1. *Gyote I. V.* Ob iskusstve [About art]. M.: Iskusstvo, 1975. 623 s.
2. *Gyote I. V.* Sobranie sochinenij: v 10 t. [Complete works in 10 vols.] M.: Hudozhestvennaya literatura, 1975–1980. T. 2. 510 s. T. 3. 718 s. T. 4. 494 s.
3. *Klinger F. M.* Der Faust der Morgenländer. Hamburg: tredition, 2012. 199 S.
4. *Klinger F. M.* Medea in Korinth / Medea auf dem Kaukasos / Aristodymos. Hrsg. von Sander L. Giulman, G. Bangen, K.-H. Hartmann und U. Profitlich (Werke. Historisch-kritische Gesamtausgabe. Band VII). Berlin / Boston: De Gruyter, 2012. XLV + 233 S.
5. *Klinger F. M.* Otto / Das leidende Weib / Szenen aus Pyrrhus Leben und Tod. Hrsg. von Sander L. Gilman, G. Bangen, E. P. Harris und U. Profitlich (Werke. Historisch-kritische Ausgabe. Band I). Max Niemeyer Verlag Tübingen, 1987. XXXIV + 218 S.
6. *Rieger M.* Klinger in der Sturm- und Drangperiode. Darmstadt: Bergsträsser, 1880. 440 S.
7. *Smoljan O.* Friedrich Maximilian Klinger: Leben und Werk. Weimar: Arion Verlag, 1962. 243 S.