



Д. Чавчанидзе

Полемика Ф. Грильпарцера
с немецкой романтической эстетикой:
к проблеме канона*

В «Литературной энциклопедии терминов и понятий» характеристика эстетического канона как «ограниченного набора определенных приемов создания произведений» завершается выводом относительно его «глубинной», идейной природы: «С разрушением целостной идеологической основы и общезначимых этических норм в литературе Нового времени (уточняется: в XVIII веке. — Д. Ч.) К. в смысле нормативных предписаний перестает существовать»¹. Аналогичное толкование термина, с оговорками по поводу отдельных случаев варьирования и новообразования канонического, содержится в большинстве работ наших филологов².

Современная зарубежная наука понимает канон прежде всего как *культурную память* — издавна упрочившееся и у читателей, и у литературоведов измерение художественного уровня творчества по образцам, представленным признанными мастерами, — нередко отмечая недостоверность этой «памяти». Немецкий исследователь Д. Шеттке убежден в прямой зависимости канонического от славы, закрепленной за именем писателя: «... в центре находятся не произведения, а авторы, чьей жизнью потомки интересуются не менее, чем их произведениями»³. Д. Геттше указывает, что канон извлекался из ограниченного корпуса текстов, без учета забытых и неисследованных, и это стало причиной немаловажных упущений в истории литературы, таких, как немецкая разновидность социального романа XIX века — «роман о времени» (*Zeitroman*). Не получивший специального освещения, он оказался причислен к типу «романа становления» (*Bildungsroman*); между тем о его отличии от последнего, как и от романа исторического, говорили еще теоретики «Молодой Германии» Л. Винбарг и Т. Мундт⁴. На предвзятости определений канона

* В основу статьи положен доклад, прочитанный на IV съезде Российского союза германистов.

особенно настаивает известный ориенталист Э. Саид, который подчеркивает, что авторы, входящие в канонический «список», принадлежат исключительно к европейской культуре, и даже оспаривает правомерность заявленного Гёте термина «мировая литература», по его мнению, подразумевающего лишь европейский материал. Единственным путем для отказа от какого бы то ни было эстетического критерия Саид считает «воспитание в читателе критических навыков по отношению к признанным авторитетам и литературной классике»⁵.

Не лишённое оснований утверждение приверженности «списку» уже само по себе опровергает представление о художественном каноне как показателе идеологической целостности и социально-этической нормативности — эти черты присущи далеко не каждому историческому периоду из тех, с какими связаны прославленные имена. Таким же опровержением является и устойчивость ряда изобразительных средств на протяжении многих лет, даже столетий, притом действенность этих средств доказывает, что «список», о котором идет речь, имеет право на существование. Однако для понимания природы канонического историк литературы должен учитывать еще один факт: когда новая эстетическая эпоха ведет наступление на старое, то в процессе его трансформации, частичной или полной ломки она создает свой художественный арсенал, который также становится каноническим. Эта мысль, хотя и не сформулированная прямо, разрабатывается в эстетических заметках давних лет — на страницах дневников Ф. Грильпарцера.

Как известно, слово «канон» применительно к литературе (по аналогии с канонами в религиозном учении) прозвучало впервые в XVIII веке, предвеляя антагонистичное ему понятие «гений» — первый *принципиальный* протест против искусства нормативного (Кант противопоставит свободное творчество гения канону и подражанию). Идею сокрушения канонического гениальным окончательно разработала на рубеже XIX века отразившая новое мировоззрение эстетика немецкого романтизма с ее принципом «произвола» (“Willkür”). Грильпарцер в начале своей творческой деятельности был свидетелем ее торжества, а позднее — отступления, что давало ему возможность осмыслить и новаторское, и каноническое.

Хотя Грильпарцер редко употребляет слово «канон», он явно расценивает высказывания иенцев как предписание любому творчеству, «командование в вопросах вкуса»⁶. В дневнике 1816 года он пишет: «Когда Шлегель говорит: Эсхил должен был изобразить в “Прометее” то-то и то-то, мне становится ясно, что Шлегелю неведомо, что такое творящий гений и его обязанность...» (31). Парадоксально, что гением, творящим свободно, назван античный автор, ограниченный в возможностях изображения и

ставший основоположником канона, а пропагандистом нормативности выглядит приверженец поэтического «произвола».

Главным среди эстетических положений романтизма, поистине канонически неизменным, была мистически-религиозная основа художественного создания. Вакенродер в «Сердечных излияниях отшельника, любителя искусств» предоставил великому Рафаэлю произнести слова о «непосредственной помощи свыше», нисходящей к художнику⁷. Ф. Шлегель в эссе «Описание картин из Парижа и Нидерландов» высказался теоретически-конкретно: «Тщетно стремиться вновь возродить искусство живописи, если только религия или философская мистика не возродят сначала хотя бы его идеи»⁸. Здесь кстати вспомнить, что Грильпарцер среди назарейцев, чьей целью было воссоздавать средневеково-религиозную атмосферу, выделил как яркую индивидуальность только Корнелиуса, который использовал и классицистические приемы, — вопреки Ф. Шлегелю, считавшему чуждым для живописи «обманчивый мир теней античности»⁹. Шлейермахер в «Речах о религии» призывал соединить искусство и религию «в единое русло»¹⁰.

Будучи драматургом, Грильпарцер особенно остро реагирует на приложение этой концепции к жанру трагедии. Идею А. В. Шлегеля ввести в трагедию Нового времени Провидение вместо фатума, представленного в греческой, он находит, «мягко выражаясь, однобокой», «бессмысленной» (29). Фатум у греков — некая «необъяснимая причина», «неведомый абсолют» (29), лежащий в основе бытия, и Провидение не будет соответствовать его роли в развитии сюжета: «Там, где Провидение достигает высшей степени своего выражения, исчезает трагедия как таковая. Потому что с этой точки зрения боль и смерть перестают быть несчастьем, а всякое страдание, вступая в борьбу с Провидением, становится преступным и не может быть трагическим» (30).

В своих размышлениях Грильпарцер приходит к заключению, что человеческое как предмет трагического недоступно для романтика. Обращенность к религии в драматическом произведении он считает растворением человеческого в небесном и решительно отрицает что-либо подобное у великих мастеров прошлого, к именам которых апеллировал романтизм. Кальдерон, читаем мы в дневнике 1819 года, «много раз использовал католические суеверия (которые есть лишь замаскированные языческие, короче, человеческие), и едва ли когда-либо веру. Но именно эти предрассудки в произведении волнуют тех, кто не приемлет их в религии» (41). «Отбирает» Грильпарцер у романтиков и причисленного ими к своим единомышленникам Шекспира. Он недоумевает, как можно называть этого поэта романтическим, если романтическая норма, в отличие от античной, несет в себе грубое воспроизведение «бездуховного средневекового морализаторства» (40). Проти-

вопоставление Кальдерона и Шекспира древним трагикам, ставшее у романтиков аксиомой, кажется ему надуманным, потому что тот и другой лишь «облагородили» (40) жанр трагедии, сделав значительным то, что прежде казалось второстепенным.

Отказываясь признавать романтическую «так называемую правду», неуловимо скрытую «под канонами философской или религиозной системы» (41), Грильпарцер, как будто в ответ и Ф. Шлегелю, и Шлейермахеру, заявляет: «...метафизические и религиозные идеи изменчивы, характер же прекрасного неизменен, и искусство, коль скоро оно хочет отражать последнее, должно основываться на чем-то более прочном... а именно на человеке и природе» (40).

Как понимать этот аспект полемики с романтиками, которую Грильпарцер ведет много лет в своих записях? В. М. Жирмунский, замечая, что «последующему поколению возрождение религии, или, еще более узко, возрождение католицизма, могло казаться единственным содержанием всех романтических стремлений»¹¹, ссылается на Гейне и Эйхендорфа. Но если тому и другому для критической оценки романтизма понадобились годы, то Грильпарцер стал критиком романтической эстетики еще в пору ее расцвета. Можно предполагать, что в данном случае сыграла роль незримая духовная дистанция между двумя немецкоязычными странами. Для образованных кругов Австрии вера еще сохраняла со времени йозефинизма просветительский отблеск. К тому же атмосфера католицизма в стране была повседневностью, снижающей, как любая повседневность, всякий энтузиазм, в том числе и религиозный. Для умов Германии переход в католицизм, их *внутреннее* к нему обращение означало возврат к изначальному христианству, от которого отошла «Европа» (о чем все сказал в известном трактате Новалис). В стремлении ранних романтиков сделать канонической религиозную направленность искусства и соответствующую ей образную систему сказывалось в какой-то степени рвение неофитов.

Другой принцип романтической поэтики, с которым спорит Грильпарцер, — живописность изображения в противовес пластичности. Период романтизма обогатил живопись новыми образцами; в Германии романтическая мысль выделила этот вид изобразительного искусства как выражение «бесплотного», «духовного» на фоне «телесного» — пластики, скульптуры. В 1807 году Шеллинг в речи «Об отношении изобразительных искусств к природе» доказывал, что именно живопись — искусство сегодняшнего дня: «...древность и мыслила пластично, наше же время даже душу превращает в страждущий орган высшего откровения... если первый род искусства (Пластика. — Д. Ч.), наподобие силы тяготения, все концентрирует в одной точке, то живопись в своем творчестве, аналогично свету, может исполнять весь мир»¹². Вскоре затем А. В. Шлегель назвал

характер античной поэзии «пластическим», а романтической — «живописным», при котором «в глубине картины открываются просветы в безграничную даль...»¹³ Характеризуя творчество Шекспира, он (уже не впервые) высказался «о правах и природе романтической драмы, которая должна быть живописной»¹⁴. Таким образом, «пластический» принцип был полностью отодвинут романтизмом в языческое прошлое. Грильпарцер убежден в обратном: «Все великие мастера всех времен, от Шекспира и Мильтона до Гёте, были в большей или меньшей степени пластичны, изображение, отличающееся строгими контурами, как самое трудное в искусстве, удавалось только великим мастерам; оно-то и являлось их целью» (40). «Живописную» манеру романтиков он воспринимает как канонизацию «бесформенности» и усматривает в ней признак слабого, болезненного духа, который «не в состоянии овладеть ни собой, ни своим материалом» (40). Неожиданно неприятие живописной «размытости» проявляется у Грильпарцера в оценке лирики Ленау. На его взгляд, поэту бесспорно талантливому не удастся передать ощущение целостности, «собрать отдельные лучи в единый фокус» (184); это, в сочетании с царящей у него меланхолией, «покрывает стихи дымом» (184).

Отдавая безоговорочное предпочтение изобразительности «пластического», требующей особого мастерства («изображение, отличающееся строгими контурами»), перед отражением «бесформенного» многообразия мира, Грильпарцер оказывается в столкновении с романтической поэтикой еще по одному пункту. А. В. Шлегель, будто предваряя упреки в бесформенности, якобы предлагаемой романтическим мировидением, в «Лекциях о драматической литературе и искусстве» сказал: «...следует лишь условиться относительно понятия формы, которое многими ценителями искусства... понимается часто механически, а не органически, как это было бы необходимо»¹⁵. Органическую форму он находил во всем, что повторяет природу. Более обстоятельно развивал ту же идею Шеллинг, подчеркнувший, что «органическое произведение природы... не обязательно должно быть прекрасным» и что красота природы важна «не как красота вообще, но именно как определено *природе* свойственная красота»¹⁶. Расширенное понимание *природного* как всеобъемлющего приобрело в романтизме статус художественной нормы.

Отношение романтика к природе, ознаменовавшее новое творчество, замечательно комментировал А. В. Михайлов: «Человеческое “я” в эпоху, когда с него сходит очередная оболочка, в эту эпоху своего кризисного самосознания, к природе подходит в одиночку... природа пробуждает в человеке страх и реже — любопытство, стремление всмотреться в нее оборачивается жутко-пристальным неподвижным, замерзшим, остановившимся взглядом зачарованного. Встреча с природой вызывает *далеко не эстетическую* взволнованность»¹⁷ (Курсив мой. — Д. Ч.).

О том, как соизмерял соотношение в искусстве между *природным* и собственно творческим Грильпарцер, свидетельствуют его суждения о Шекспире. «Он не имел ни примера, ни образца. Он должен был все находить сам. Отсюда его форма больше соответствует природе, чем искусству» (230), — записано в дневнике 1855 года. И это означает у Грильпарцера скорее недостаток, чем достоинство. Для него принцип, осуществленный Шекспиром, — лишь часть того, что требуется от художника, потому что природа только дает материал, который должен быть «отшлифован», переосмыслен со строго продуманной эстетической позиции.

Грильпарцера никак нельзя причислить к известным нам гонителям английского драматурга. Но в его записях, наряду с восхищением тем, что оставил Шекспир, очевидно и прямое возражение против культа «шекспировского», сложившегося именно в Германии и утвержденного в XIX веке *всей* романтической эстетикой, — собственно, против заявления канона, хотя уже нового. Опять-таки как будто отвечая А. В. Шлегелю, находившему в характерах Шекспира высший художественный критерий, молодой автор «Праматери» пишет в дневнике: «Большой вопрос: не вредит ли драматическому эффекту та слишком острая индивидуализация характеров, какую мы находим у Шекспира. Именно в той ситуации, в которой выступает индивидуум, исчезает человек» (30).

На протяжении десятилетий продолжает Грильпарцер ставить в упрек немецкой эстетической мысли канонизацию Шекспира: «Каждому известен педантизм, идущий от греков и римлян, а о том, что можно стать педантом и через Шекспира, наши земляки, кажется, до сих пор не имеют понятия» (172). При этом «антишекспировская» критика постоянно пересекается у него с защитой древних, чье величие значительно померкло в XIX веке. Он приводит в пример своим соотечественникам Байрона, который, во-первых, не принимал Шекспира за образец (двойственное отношение Байрона к Шекспиру известно), во-вторых, осмыслил наследие древних, как пишет Грильпарцер, «с тех же общечеловеческих позиций, что и лучшие умы французской школы» (186).

О правилах, выработанных французским классицизмом, австрийский драматург не раз упоминает как об обоснованных и необходимых, включая закон трех единств, — и всегда с полемической интонацией в отношении тех, кто отверг эти правила как канонические, заменяя их новыми. Кем же предстает перед нами Грильпарцер-теоретик (мы не касаемся его творческой практики) — консерватором, устоявшим перед наступательной новизной в период романтизма? Но в том же 1816 году, когда он впервые задумался над славой Шекспира, он усомнился в небезупречности и еще одного авторитета, занимающего место в истории искусства, — Корнеля, отделив для себя подлинные заслуги трагика-

классициста от надуманных. Рассматривая низкий, по его оценке, художественный уровень образа Августа в трагедии «Цинна», Грильпарцер заключил: «...именно те драмы Корнеля, которые французы называют шедеврами, как эти “Цинна” или “Гораций”, наихудшие, за которые я, при всей их словесной пышности и дешевой сентенциозности, не дал бы ни гроша» (33).

Читая заметки Грильпарцера, мы убеждаемся, что он всегда был противником канонического, с каким бы именем оно ни было связано. Не раз поднимавшийся вопрос, может ли немецкая литература достичь успеха, следуя по пути Гёте или Шиллера, представлялся ему нелепым, требующим замены другим: может ли поэт в чем-то уподобиться великим, если он не будет самостоятельным? Потому что самостоятельный, подлинный талант всегда находит *собственную* форму, которая складывается одновременно с замыслом произведения, над ним не властны никакие нормативы — ни хранимые в культурной памяти, ни рожденные всеобщей потребностью обновления. В качестве таких *самостоятельных* поэтов Грильпарцер поставил рядом совершенно несхожих между собой Клопштока и Байрона.

Наблюдения Грильпарцера над той эстетической нормативностью, которая складывалась по ходу отстранения от нормативности прошлого, подтверждают, что этапы истории литературы можно лишь весьма условно разделять на канонические и неканонические. По-настоящему вопрос о недопустимости канона встал в годы раннего романтизма (и не только немецкого), но тогда же было положено начало новым канонам. Любопытно, что в 1830-е годы на это обратили внимание и в России. Явно подразумеваемая положения немецкой эстетики, ставшие актуальными и для русских литераторов, В. Ф. Одоевский писал: «Наши романтики, думая, что они освободились от цепей классицизма, не придерживаясь его правил, не освободились от привычки к предшествующим расчетам»¹⁸.

Романтики не издавали свода эстетических правил, аналогичного трактату Опица «О немецком стихотворстве» или «Поэтическому искусству» Буало, однако то, что было напечатано в «Атенеуме» (как и в предисловиях лейкистов к сборнику лирических баллад или Гюго к «Кромвелю»), дополнялось многочисленными высказываниями в статьях и сочинениях, теоретических и художественных, иногда почти не отличавшихся от теоретических. Д. Шеттке справедливо считает, что романтизм лишь «расширил» понятие канонического, когда узаконил разнообразие тематики, загадочность, фрагментарность, и приводит имена авторов, у которых впоследствии повторяются и утверждаются как норматив формы, найденные романтиками.

Очевидно, что эстетический канон может в равной степени отражать как этико-идеологическую целостность, так и перелом, и кризис общест-

венного сознания. И не исключено, что изучение «затерявшихся» страниц европейской литературы, как и ярких произведений иной, не европейской культуры, позволило бы в отдельных случаях рассмотреть каноническое в том, что воспринимается как индивидуально-оригинальное.

¹ *Литературная энциклопедия терминов и понятий*. М., 2001. С. 377.

² См., например: *Языковая норма и эстетический канон*. М., 2006.

³ *Akten des X. Germanistenkongresses*. Wien, 2000. Bd. 8. Bern. 2003. S. 62. Перевод наш. — Д. Ч.

⁴ Ibid.

⁵ Цит. по: *Богданова А.* Западный канон сквозь призму концепции ориентализма Эдварда Саида // *Ценности. Каноны. Цены*. М., 2005. С. 86.

⁶ *Grilparzer F.* Tagebücher und Reiseberichte. Berlin, 1980. S. 31. Далее цитаты по этому изданию приводятся с указанием страниц в тексте. Перевод наш. — Д. Ч.

⁷ *Вакенродер В.-Г.* Фантазии об искусстве. М., 1977. С. 31.

⁸ *Шлегель Ф.* Эстетика. Философия. Критика. М., 1983. Т. 2. С. 257.

⁹ Там же. С. 254.

¹⁰ *Шлейермахер.* Речи о религии. СПб., 1994. С. 149.

¹¹ *Жирмунский В.М.* Немецкий романтизм и современная мистика. СПб., 1996. С. 150.

¹² *Литературная теория немецкого романтизма*. Л., 1934. С. 317—318.

¹³ Там же. С. 249.

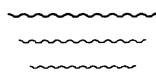
¹⁴ Там же. С. 261.

¹⁵ Там же. С. 255.

¹⁶ Там же. С. 211.

¹⁷ *Михайлов А.В.* Языки культуры. М., 1997. С. 723.

¹⁸ *Одоевский В.Ф.* О литературе и искусстве. М., 1982. С. 37.



IV

Переводы



