



*Д. Чавчанидзе*

## *Античное и средневековое в дневниках Франца Грильпарцера*

Обращение к средневековому наследию, явление, характерное для начала XIX столетия, в Германии приобрело особый смысл, значительно более глубокий, чем в других странах. Если в Англии, подарившей Европе Оссиана, воспоминание о Средневековье оставалось лишь ностальгической данью прошлому, то здесь оно превращалось в ориентир на пути к такому будущему, в котором должны были найти достойное преломление исконно немецкие традиции. На протяжении первой половины века смысловая нагрузка понятия «altdeutsch» становилась все более весомой.

В годы иенского романтизма оно сделалось эталоном новой эстетики, оттеснявшей классические нормы<sup>1</sup>. При этом старонемецкое в его эстетическом совершенстве предполагало сопричастность мировому, универсальному, и даже разрастаясь до понятия социокультурного, не сводилось к апологии национального. Примечательно, что Новалис объяснял правомерность наименования Священной Римской империи германской нации органическим подобием этого государственного устройства Древнему Риму: «В своем становлении мы шли тем же путем, что и римляне»<sup>2</sup>.

Однако уже в годы антинаполеоновских настроений восприятие средневекового сделалось несколько иным. В свете сотрясавших Европу последствий Французской революции противовесом восторжествовавшему в ней мировоззренческому и этическому комплексу представлялся (и не только в Германии) национальный менталитет<sup>3</sup>. На этой волне возникла гейдельбергская идея коллективного, общенародного духовного организма, имеющего у каждой нации свои корни, которые должны давать всходы на протяжении всей ее жизни. Многочисленные сочинения Фуке прославляли тип рыцаря – героя древне- и средневерхненемецких преданий; в нем, как писал впоследствии Эйхендорф, увидели противоположность филистеру. После 1815 года, с началом движения немецкой буржуазии, появился новый идеал героя, бюргера, также сказавшего – устами Мартина Лютера – свое слово в затянувшемся на немецкой земле средне-

вековом прошлом. В образной системе бидермайера, постепенно, но настойчиво вытеснявшего романтическую картину мира, в его стремлении к возрождению старинного бюргерского уклада и эстетического вкуса нашла отражение общественная атмосфера предреволюционных десятилетий. Память о национальной самобытности служила опорой обновленного буржуазного сознания, буржуазной самодостаточности, и понятие старонемецкого все более приобретало оттенок политического. Не случайно выразитель взглядов либерально-патриотической интеллигенции Гофман фон Фаллерслебен написал тогда слова, за дальнейшее использование которых он, конечно же, не несет ответственности: «Deutschland, Deutschland über alles». Несколько позднее образ немецкого Средневековья с его и рыцарским, и бюргерским колоритом нашел яркое завершение в новом романтическом развороте у Вагнера, другого приверженца общественного прогресса.

Если в качестве социально-психологического, тем паче политического стимулятора средневековое суживалось до утверждения национального, то в историко-культурном смысле оно оставалось более широким. В нем находили истоки и предпосылки богатого многовекового творчества разных народов. Открытое Средневековьем новое художественное видение, которое еще у Гердера приравнивалось по значимости к античному, измеряли в общеевропейском масштабе. Гете, до конца сохранявший к нему недоверие, тем не менее в 1805 году должен был признать, что Шекспир и Кальдерон могли появиться лишь благодаря синтезу «безвкусного» и «грандиозного», осуществленному в искусстве Средних веков<sup>4</sup>. Античность же, которую А.В. Шлегель оценил как «юность» или даже «детство» человечества<sup>5</sup> (у нас это определение приписывалось Марксу), хотя и постепенно, не сразу, «либо попросту забывается, либо... признается за культурный, гуманитарный, очищенный, чистый, вневременной идеал»<sup>6</sup>. Век, начавшийся романтизмом, решительно отодвинул все, что было создано по классическому критерию; и произошло это, как известно, не только в Германии – достаточно вспомнить манифесты Стендаля и Гюго. Но только в Германии все то, что было извлечено из наследия Средних веков, по своей значимости и значительности вышло за пределы эстетического.

Грильпарцер, австрийский писатель, не отделявший себя от немецкой культуры, был свидетелем торжества понятия «altdeutsch» во всех аспектах. Его дневники представляют собой и удивительно полный комментарий общественных тенденций, и цельный эстетический документ. Они позволяют проследить, как драматург в поисках собственных поэтических правил постоянно сопоставлял творческий потенциал античного образца с теми позднейшими достижениями, которые последовательно опровергали этот образец.

Нельзя не заметить и стремление их автора самостоятельно осмыслить феномен средневекового, пересмотреть выводы о его актуальности и развести интерес к нему с пропагандой национальной идеи.

В одной из записей 1819 г. появляется весьма критическая оценка Фуке, переживающего расцвет своей славы (как оказалось, недолгой), и тех, кто хочет видеть новый характер немецкой литературы в усилении ее национального пафоса. Грильпарцер считает национальное пока еще искусственно привнесенным, не органичным для этой литературы, лишь ее возможным будущим, когда зрелость нации заставит обратиться к отечественным темам; тогда творчество станет достоянием не только образованных слоев, но всей народной массы. Фуке, искренне влюбленный в германскую старину, воссоздавал ее в поверхностном изображении. То, что думает в связи с ним Грильпарцер, по существу, перекликается с известным высказыванием Гоголя в «Арабесках» (1835): «... Истинная национальность состоит не в описании сарафана, но в самом духе народа. Поэт даже, может быть, и тогда национален, когда описывает совершенно сторонний мир, но глядит на него глазами своей национальной стихии, глазами всего народа, когда чувствует и говорит так, что его соотечественникам кажется, будто это чувствуют и говорят они сами»<sup>7</sup>.

Для себя же Грильпарцер, вопреки новаторам, проповедующим национальное («den literarischen Wegmachen und Straßenräumen»), выбирает «надежную столбовую дорогу чисто-человеческого в его традиционной форме, утвердившейся на протяжении веков»<sup>8</sup>. Эту форму он находит в античности, не имевшей понятия о национальном, измерявшей бытие иными масштабами и потому представляющей самый бесспорный норматив для художника.

Трудно возразить против вывода, что античное художественное сознание во многом явилось началом начал, уже хотя бы потому, что от него сохранился жанр трагедии, к которому мастера христианских столетий обращаются в моменты исторических поворотов и потрясений. И очевидно, что предпочтение «чисто-человеческому», идущему от древних, перед национальным, связываемым со Средневековьем, вытекает у драматурга не из равнодушия к современным проблемам, а из стремления закрепить за искусством на одном из переломных этапов гуманистического сознания проблемы вечные, общемировые. Дневниковая запись по поводу Фуке заканчивается риторическим вопросом: «В чьих устах... покажется сегодня более убедительной... речь, полная высокого смысла, – консула римской державы или скромного бургомистра?» (42).

Грильпарцеру, воспринявшему от старшего поколения мировоззренческие принципы эпохи йозефинизма, австрийского варианта просветительства, «утвердившееся на протяжении веков» было важно как возражение своему веку, который интенсивно вскрывал изменчивость, неу-

тойчивость и материального, и духовного начала. По его убеждению, реальность нового столетия нуждалась в напоминании о мировой упорядоченности и непреложных, постигаемых разумом ценностях, прежде всего о нравственной цельности и ответственности человека. Из этого он исходил в своих суждениях и о признанных дарованиях, и о дальнейших путях немецкой литературы.

Уже в молодые годы он отмечает в драматических произведениях Гете статичность, напоминающую живопись («Gemälde»); считая их пригодными для чтения, а не для сцены, он высказывает мнение, что это показатель таланта «преимущественно эпического» (34). Сочинение Гете «Ахиллес», оставшееся фрагментом, дает ему повод думать, что такой поэт призван создать «строгий» эпос «в стиле, приближающемся к древним» (35). В той же записи 1817 г. есть еще одна мысль о том, что кому-то дарованию соответствует именно классический стиль: Гете никогда не сумеет усвоить романтическую манеру.

В теоретических размышлениях Грильпарцера, как и в его художественной практике, раскрывается обстоятельная, хотя и не лишенная противоречий полемика с романтизмом. Дневники разных лет свидетельствуют, что метод романтиков представлялся ему неприемлемым для передачи всей многосложности жизни, которая у них же самих все заметнее становилась объектом творчества. В немецкой литературе десятилетия, следовавшие за романтизмом, с трудом преодолевали его «почерк», и писатель констатировал такое положение с глубокой неудовлетворенностью: «Конечно, может быть, что нынешняя литературная эпоха имеет свою ценность как переходный этап, как удобрение имеет ценность для будущих всходов; но принимать навоз за розы может только изрядный дурак» (177). В этой ситуации он отказывался считать наследие античной поэзии ненужным для *современного* художника, минувшим этапом, которому стоит лишь воздавать должное, не используя его достижений. В записи 1839 г. он горячо одобряет Байрона за отношение к лирику-классицисту Александру Поупу и к древним, подобное тому, какое было «у лучших умов французской школы» (186). Затем следует укор воззрениям своих соотечественников: «Тогда как мы, немцы, обращаем внимание на то, чем древние отличаются от нас, что с точки зрения культурно-исторической, конечно, имеет смысл, другие народы открывают для себя общее с ними, превращая их в конкретный пример для дальнейшего творчества; у нас же они выглядят скорее тормозом...» (186).

На первый взгляд, можно усомниться в справедливости такого противопоставления: в Германии не раз звучал апофеоз античности – от Винкельмана до веймарского классицизма. Тем более, что к моменту, когда была сделана запись, новая французская драма уже опрокинула классический образец, а поклонник Поупа Байрон так и не сумел, вопреки за-

мыслу, до конца осуществить классицистический норматив в своем «Дон Жуане». Трудно точно установить, что казалось Грильпарцеру в литературе других стран «общим» с античными классиками в то время. Скорее всего, его привлекал в ней сам по себе отход от романтической эстетики, который совершался на уровне несравнимо более высоком, чем в Германии<sup>9</sup>, что подтверждало правомочность иной по сравнению с романтизмом художественной системы. Не называя зарубежных авторов, которые не только ставят вопросы, но и дают ответы на них, Грильпарцер предполагает именно такую позицию для литературы немецкой – «нашей», как он не раз повторяет в дневниках.

В записи 1837 г. четко сформулировано, в чем должна состоять новая ступень литературы: если прежде для поэта все сводилось к «что» («poetisches Was»), то теперь он не может оставлять в стороне «как» («Wie»). Прежде причинно-следственные связи («Verbindungen und Vermittlungen») играли второстепенную роль в произведении, теперь они составляют главное. Новая поэзия должна исходить из «прагматического характера нынешнего времени» (174). Таковому не соответствует и не может соответствовать поэзия «средневековая или романтическая» (174).

Было бы ошибкой искать в самобытной эстетике Грильпарцера принципы, по которым формировался метод, названный позднее реализмом. Запись заканчивается выводом: для полноценного отражения жизненных явлений не достаточно одного только поэтического восприятия: поэт должен быть еще и созерцателем. Однако созерцатель в понимании Грильпарцера нечто иное, чем реалист в понимании, сложившемся позднее. Для него образцом творческой созерцательности являются те, в чьем поле зрения было пространство более широкое, чем повседневность, – это опять-таки великие мастера античности. Именно *им* присущая мудрость осмысления человеческого мира должна заменить субъективность – каноническую особенность романтизма, близкого в своем мировосприятии к установкам, заданным Средневековьем. Спустя двадцать лет в дневнике писателя появится запись: «То, что Шиллер называл наивной и сентиментальной, Шлегель – античной и романтической поэзией, что, впрочем, нагружает все эти обозначения признаками второстепенными, частью неверными, частью неопределенными, я хотел бы назвать поэзией созерцания и поэзией ощущения» (233).

Для Грильпарцера созерцание означало не только наблюдение, но и *собственное* знание художника о мире, в частности о мире сегодняшнем с его «прагматическим» характером. Воспитанный в культурной атмосфере Вены, где искусство по давней традиции создавало на фоне реальной жизни как бы обособленную, более очищенную сферу, он ценил ту особую правду, какую несла в себе творческая фантазия. Верный античным авторитетам, австрийский драматург хотел видеть в основе этой

правды идею изначальной мировой гармонии. Уже в 1819 г. он высказался против того, чтобы страшное казалось зрителю «действительным» (слово выделено в дневнике): «Даже трагическое, которое появляется на сцене, должно постоянно напоминать, что оно вымышленное...» (41). Можно сказать, что художественный вымысел Грильпарцер понимал как своего рода игру: вымысел отстоит от действительности и не берет из нее то, что направлено против человека, не может облекать безобразное в прекрасную форму. Мари фон Эбнер-Эшенбах вспоминает, как он, уже признанный патриарх австрийской литературы, осудил восторженно встреченное публикой стихотворение Ф.И. Хальма, где говорилось об ужасающей гибели юной новобрачной. «В глазах Грильпарцера подобное было непростительно, это было кощунство по отношению к священному духу искусства»<sup>10</sup>.

Именно по этой причине он оказывался в оппозиции не только к создаваемому романтиками, сделавшими предметом творчества разнообразные иррациональные переплетения, подавляющие человека, но и ко всему тому художественному материалу, который послужил для романтизма фундаментом. Если самым глубинным пластом здесь была средневековая мифология, то другой пласт современники Грильпарцера (и он также) признавали в Шекспире, многократно провозглашенном антиподом классического. Грильпарцер не разделял пиетета, окружавшего это имя, в Германии уже давно, а в романтическую эпоху повсеместно. И дело было не в том, что он переоценивал шекспировские произведения исходя из позднейших разработок драматургической техники; его критика имела более глубокий, принципиальный характер. Он не хотел принимать в Шекспире как раз того, за что называл этого мастера «гигантом», «великолепным голосом природы» (104), отвечающим на обращенные к ней вопросы. «Он тиранит мой дух,- признавался в одной из записей Грильпарцер, – а я хочу оставаться свободным. Благодарю Бога, что он есть, что мне дано было счастье читать его...но я стремлюсь его забыть» (103).

Более всего его раздражал культ Шекспира, созданный теми, кто обратился к «неправильному» и «болезненному» (эту черту романтической эпохи писатель отметил в дневнике прежде, чем стало известно высказывание Гете о «больном» романтическом и «здоровом» классическом): «Поднявшись из него (Шекспира. – Д.Ч.), немецкая литература упадет в пропасть» (103). Однако в процессе собственного творческого становления Грильпарцер не мог не чувствовать связи со своим веком, заменившим созерцание мирового трагизма остротой поэтического ощущения и в этом прямо следовавшим за Шекспиром. И он отдавал себе отчет, что сам отчасти проникнут «шекспировским» («он тиранит мой дух»), о чем следует «забыть», чтобы придать поэтическому образу созидательно-гуманистический смысл, а в этом нужно было опираться именно на древних.

«Древние придают мне силу...» (103), – читаем мы в той же записи 1825 г. Вовсе не предполагая перенять их манеру для решения сегодняшних задач – «они отстоят слишком далеко» (104), Грильпарцер тем не менее усматривал в ней нормы, которые позволяют перепроверить нынешние авторитеты и найти собственный метод. Завершает эту запись фраза: «Лучше быть червяком, ищущим свой листик, чем играть на автоматической флейте» (104).

Если критический подход к Шекспиру на фоне бесспорного признания классического опровергает эстетический абсолют времени, то размышления по поводу другого художественного массива, средневековой поэзии, отвергают идеологический пафос, нараставший в русле и романтизма, и бидермайера, – национальный. Примечательно, что ближе к завершению периода, называемого в истории Германии «Vormärz», начиная с 1838 г., в дневниках появляются записи, по которым можно судить, что Грильпарцер решительно отделяет средневековое от флера национального. Это было время, когда оформилась наука германистика, чего он не упустил: у него встречаются имена К. Лахмана и Г.Г. Гервинуса (написанной последним истории литературы дается весьма резкая оценка). Тем более примечательно, что, рассматривая поэзию Средних веков, писатель вовсе не отводит особого места ее немецкой части, которая, наряду с другими, служит ему лишь материалом для выводов об особенностях этого поэтического этапа. Так, предположения об австрийском происхождении преданий об Этцеле и Дитрихе Бернском, а также «Песни о Нибелунгах» (последнее, возможно, – вслед за Ф. Шлегелем) наводят его на мысль, что эпос мог возникнуть только на окраинах Германии и Франции или в занятой врагами Испании; не случайно подобного не дала «замкнутая» Италия. Мнение об особой атмосфере пограничных земель, проникнутой ощущением пространства и близости неведомого, враждебного, подтверждается у него еще одним примером: в Греции страной чудес была пограничная Фессалия. Античность, как мы видим, и в этих его размышлениях присутствует в качестве изначального и вечно сущего. В судьбе Зигфрида он находит безусловную аналогию с Ахиллесом (уязвимая лопатка)<sup>11</sup>, в имени Хагена фон Тронье – намек на троянского героя Гектора. Задумываясь, где кончается предание и начинается сказка, Грильпарцер сравнивает эпос разных народов и делает вывод, что у французов этот жанр имеет историческую основу – деяния Карла Великого, у немцев же из истории взяты только имена, а события сказочные. Немецкие предания он называет «более или менее безвкусными историями о чудесах», так как не видит в них «больших национальных свершений» (183).

Очевидно, что, выверяя каждую эстетическую проблему, идею и общественную ситуацию критерием «чисто-человеческого», Грильпарцер признавал его за античностью, свободной от возникших позднее насло-

ний, среди которых самыми опасными оказались внутренняя раздвоенность человека и драматизм национального чувства. Этим была вызвана его напряженная полемика со своей эпохой, отразившаяся и на страницах дневников.

---

<sup>1</sup> Например, Тик прощал А.В. Шлегелю его «несколько жесткие» стихи, так как подобное встречал у средневерхненемецких лириков: «es ist nicht undeutsch». – *Tieck Ludwig und die Brüder Schlegel*. Fr. a. M. 1930. S. 99.

<sup>2</sup> *Novalis. Dichtungen und Prosa*. Leipzig, 1975. S. 395 – 396.

<sup>3</sup> Именно подобным настроением можно объяснить патриотический монолог Чацкого в 3-м акте комедии Грибоедова «Горе от ума».

<sup>4</sup> *Goethe J.W. Sämtliche Werke. Jubiläums-Ausgabe*. Bd. 34. Stuttgart u. Berlin. O.J. S. 166.

<sup>5</sup> *Schlegel A.W. Kritische Schriften und Briefe*. Stuttgart 1963. Bd. 2. S. 22.

<sup>6</sup> *Михайлов А.В. Языки культуры*. М., 1997. С. 97.

<sup>7</sup> *Гоголь Н.В. Собр. соч.* М., 1986. Т.6. С. 57.

<sup>8</sup> *Grillparzer F. Tagebücher und Reiseberichte*. Berlin 1980. S.42. Далее цит. по этому изданию с указанием страницы в тексте.

<sup>9</sup> Одним из свидетельств этого можно считать высказывание Бальзака о своем отличии от Гофмана: «... Я могу дать ключ от дворца, в котором он опьянялся» (*Бальзак О. Об искусстве*. М., 1941. С. 334).

<sup>10</sup> *Ebner-Eschenbach M. v. Meistererzählungen*. Zürich, 1953. S.433.

<sup>11</sup> В отличие от Лахмана, который считал, что гибель Зигфрида – повторение судьбы бога Бальдура.

