

УДК 811.161.1+УДК 811.162.3

АНТИЧНАЯ КОНЦЕПТОСФЕРА И НЕМЕЦКИЙ НЕОКЛАССИЦИЗМ

© 2013 г.

Т.В. Кудрявцева

Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН

muchina@yandex.ru

Поступила в редакцию 15.12.2013

Анализируются особенности восприятия и трансформации античной традиции в литературе немецкого неоклассицизма в контексте общих тенденций развития литературного процесса в Германии на рубеже XIX–XX веков.

Ключевые слова: неоклассицизм, античность, модернизм, жанр, немецкая литература.

После 1900 г. в Германии прямой реакцией на эстетику натурализма, неоромантизма и югендстиля, на импрессионистическое размытие формы, на декадентский настрой, оказались, помимо почвеннической литературы, в некотором смысле соприкасавшийся с ней неоклассицизм (Neuklassik, die neue Klassik, Neuklassizismus, 1900–1920).

Цели неоклассиков, стремившихся к типизации, объективизации искусства путем очищения его от присущего неоромантизму личностного начала, соответствовали духу времени, характеризовавшемуся сменой стилевых пристрастий. Искусство вчувствования, впечатления уступало место эстетике абстрактного, сконструированного, живущего силой выражения. Не случайно, в одной из своих ранних работ литературный критик С. Люблинский проводит четкое различие между функцией формы в классическом и романтическом искусстве. Если в последнем форма — самоцель, служащая выражению субъективного эстетического чувства красоты, то для художника классического стиля это лишь «инструмент, скелет для мускулов и мяса его художественного торса» [1].

Немецкие неоклассики прокламировали строгость формы и идейную насыщенность содержания, следование выбранным эстетическим нормам, прежде всего законам традиционных жанров, а также некую аристократичность мироощущения, предполагавшую особую шкалу ценностных ориентиров. Для неоклассиков «прошедшие эпохи должны были стать заимодавцами общезначимых идей, которых писатели не обнаруживали в современности» [2, с. 327]. В качестве образцов для подражания приверженцы классического искусства выбирали в первую очередь предромантические эпохи (античная драма, итальянская новеллистика Ренес-

санса, английская литература XVI–XVII вв., французский классицизм, Веймарская классика).

Неоклассицизм проявил себя в большей степени в теоретических обоснованиях программы, нежели в ее реализации на практике. Так, П. Эрнст излагает свои взгляды в сочинениях «Путь к форме», («Der Weg zur Form. Ästhetische Abhandlungen vornehmlich zur Tragödie und Novelle, 1906») и «Credo», 1912, «Распад немецкого идеализма» («Der Zusammenbruch des Deutschen Idealismus», 1918) и «Распад марксизма» («Der Zusammenbruch des Marxismus», 1919). В них выдвигается идея существования вечного вневременного искусства, основанного на принципах красоты и одухотворенной формы. Не находя в современной действительности почвы для реализации подобного эстетического идеала, писатель обращается к стилизации древнегерманских и древнегреческих сюжетов (драма «Деметриос», «Demetrios, 1905; трагедии «Каносса», «Canossa», 1908; «Брунгильда», «Brunhild», 1909; «Нинон де Ланкло», «Ninon de Lenclos», 1910 и др.).

Главное внимание неоклассики уделяли жанру трагедии. Именно ему надлежало, по мысли Люблинского, проложить «новые пути» в развитии драматического искусства. Люблинский поднимает драматический род на недостижимую высоту, полагая жанры драматического искусства, прежде всего «совершеннейшим выражением силы, воли, страсти и идеального». Именно трагедия должна была послужить стилиобразующим образцом «новой классики» [3].

Актуальная проблематика должна была обрести большую значимость и выразительность благодаря строгой форме, в первую очередь речь шла о легитимизации в современных условиях классического конфликта (герой – судьба,

что прочитывалось как синоним «индивид — общество»), в котором судьбоносная детерминированность признается безусловным, основополагающим законом жизни. «Мы все подчинены неотвратимым, железным законам, на которые ничто не влияет, кроме нашего внутреннего развития» [4, s.519], — подчеркивает эту мысль Пауль Эрнст в 1890 г.

Обращение к «высоким» жанрам было призвано вытеснить этический релятивизм, натуралистическую приземленность и болезненный психологизм. Персонажам надлежало возвыситься над жизнью в духовном плане. Место «нервов» должно было занять осознанное чувство «долга». Идеалом неоклассиков, в полном соответствии с идеями Ницше, становится человек «возвышенный», свободный от человеческих слабостей и инстинктов, таких как эгоизм, страх и пр. В этом он противостоит «низкой массе» с ее рабскими наклонностями [5, s. 13–33], а вместе с тем и всему враждебному в своей неизменности обществу. Однако место нищезанской воли к власти у Эрнста, как отмечал в свое время Лео Грейнер, займет «воля к нравственности» [6].

«Обнаженность логической структуры» [5, s. 192] служит главным критерием неоклассической драмы. Это означает максимальное редуцирование выразительных средств, когда единственным художественным маркером сценического произведения становится язык, в данном случае диалог, устами героев выражающий авторскую идею. Отмежевываясь от натуралистической эстетики, П. Эрнст тем не менее считает достижением этой школы изменение языка художественных произведений, приближение диалога к разговорной речи [5, s. 32; s. 52]. Этому служат синтаксические средства (изобилие простых, в том числе вопросительных, предложений, синтаксических подхватов, когда начало последующей реплики служит продолжением предыдущей, а также фонетические усечения конечных гласных).

В новых условиях новый фатум — «золотой телец» — занимает место античного рока [5, s. 119]. Демонстрацией этой идеи П. Эрнста служит его трагедия «Золото» («Das Gold», 1906). Социально-политическая детерминированность становится судьбоносным фетишем, лишенным всякой конкретики: «Нагие души и нагие судьбы ведут здесь одинокие разговоры. У тех и у других отнято все, кроме их последней сущности; все жизненные отношения уничтожены во имя единого образа души» [7, s.278]. Автор этой цитаты, Г. Лукач, по сути, вслед за Ницше проливает свет на сущность

трагического мышления в эпоху модернизма. Анализируя специфику трагедийного жанра П. Эрнста, Лукач, подобно ему, так или иначе остается заложником своего времени. Один из последователей Лукача, французский философ Люсьен Гольдман, характеризует известное эссе Лукача «Метафизика трагедии» («Metaphysik der Tragödie», 1910) как первую достаточно серьезную проработку концепции трагического видения на рубеже XIX–XX вв., которая по своему прокладывала дорогу экзистенциализму. По Лукачу, «трагическое сознание» — это реализация конкретной сущности», другими словами, «только индивидуальное, индивид, доведенный до своих последних границ и возможностей, соотносится с идеей и реально существует» [8]. Однако важны также внешние условия, при которой может быть реализована сущностная реальность. И здесь, как, в частности у Т. Манна, перед Лукачем встает дилемма — идеал versus обыденная жизнь. Оказывается, примирить эти полюса невозможно, поскольку люди «суть фантасты без фантазии; абсолютно ирреальные люди, которые при этом совершенно прилипли к земле» [9]. Поэтому возможен лишь компромисс, питаемый надеждой на новое мировоззренческое осмысление жизни, что продемонстрировала дальнейшая бурная философская деятельность самого Лукача (неокантианство, «философия жизни», феноменология, герменевтика, марксизм и т.д.).

Вопрос о возможности трагедии для Лукача был поэтому также вопросом о соотношении бытия и сущности: «Если в моей дефиниции трагического я акцентировал “интеллигибельность”, то сделал это ради того, чтобы убрать из трагедии все эмпирическое, все тварное» [7, s.285]. Как и для П. Эрнста, исходившего в своих антропологических экскурсах из положений субъективной идеологии Канта, различавшего между эмпирическим и интеллигибельным («пустосторонним») Я, для Лукача важна форма, объективации которой сильно вредят психологизм, эстетика «вчувствования» (Einfühlung) [10].

Сам Эрнст, вначале возлагавший ответственность за гибель греческой трагедии на погрязших в аморальности эллинов, уже в 1905 г. вслед за Ницше проповедует отказ от традиционной этики и морали в трагедийном жанре. Трагическая вина уступает место борьбе героя «по ту сторону вины и не-вины» (читай: добра и зла) [5, s. 142]. Брунхильда, героиня одноименной трагедии П. Эрнста, оказывается, ничего не знает «о проступке и вине», мотивируя это тем, что «люди высшего порядка» живут, «сообразу-

ясь с необходимостью» (*Nach Notwendigkeit* (Ernst P. Brunhild // *Werke*. Bd. 2.1. Teil 1. München, 1922. S.264. Пропитанная идеологией восхваления германского национального духа культура нацистской Германии в полной мере воздала должное творчеству Эрнста. Стоит лишь припомнить, что его «Брунхильда» в конце 1930- гг. входила в список обязательного школьного чтения. В массовой литературе Третьего рейха, наряду с историческим романом наблюдается интерес к жанру трагедии в ее догматически-закостенелой форме. При этом, в отличие от неоклассиков, избегавших прямых исторических аналогий, литература эпохи нацизма, напротив, ищет реальных прототипов, олицетворяющих превосходство арийской расы). А эта необходимость, вопреки героическим жестам, демонстрирующим неприятие ударов судьбы, оборачивается в конечном итоге осознанием невозможности сопротивляться неизбежному. Герой предоставлен самому себе, а потому «вынужден пребывать в своей субъективной ипостаси» / *Ich selbst bin meine Tat* [11, s. 225], к чему призывает другой персонаж трагедии, Хаген. Преодолеть эту субъективность невозможно, поэтому остается лишь мечтать о «великой личности во времена социализированного модерна» [12], как это делает Люблинский. Пытаясь в своем «Петре», подобно Эрнсту, ответить на вопрос, способен ли человеческий дух в своем величии встать над мнением большинства, он показывает невозможность обретения свободы личностью, находящейся на службе у общества. Оно неизбежно накладывает отпечаток на характер героя, какими бы помыслами он не был движим. В данном случае речь идет о неодолимой силе «азиатства» со всеми его клишированными атрибутами [13, s. 170–171].

Для разрешения этого противоречия, по Лукачу, требуется трагическая ситуация, в которой герой будет использовать судьбу, разрушающую его эмпирическую оболочку, в качестве резца, чтобы исключительно своими силами довести собственную, вечно и априори имманентную личность до совершенства [14, s. 333]. Общество при этом так или иначе останется твердыней, которую не в силах осилить «героический пессимизм» [15] неоклассиков. Победа неоклассического героя возможна лишь как победа духовная, ценой ее обычно является жизнь, осознанно отданная во исполнение долга.

Брунхильда из «Гибели богов» Вагнера еще олицетворяет надежду на возрождение мира, в котором будет торжествовать справедливость благородной любви. Паулю Эрнсту важно пред-

ставить Брунхильду как образец людей высшего порядка, которые подчиняются лишь исполнению судьбоносного долга, выявляющего настоящую сущность героев, наделенных лишь положительными качествами (верность самому себе, истине). Так, для Брунхильды это достижение во что бы то ни стало предначертанного богом Одином: супружество с Зигфридом.

Брунхильде и Зигфриду противопоставлены люди низшего порядка, такие, как Гунтер и Хаген, преступившие нравственный закон во имя узкоэгоистических, корыстных целей. Подобные персонажи имеют неизменным свойством безвольное подчинение обстоятельствам, что делает их похожими на героев натуралистских произведений. Разница лишь в том, что роль социальной среды играют лишь нравственные качества: «Я плох сам по себе» / *Ich selbst bin schlecht* [11, s. 262], – заявляет о себе Гунтер. Они верны не самим себе, а тем, от кого зависят, вне собственных убеждений. Таков, например, Хаген, подчиняющийся воле хозяина, Гунтера, несмотря на то, что симпатии его – целиком на стороне Зигфрида. В этом их трагедия, и они олицетворяют в общем и целом современное Эрнсту общество, где царят ненависть, страх, месть и пр. Изменить его, по Эрнсту, возможно лишь на путях формирования в себе каждым человеком новой духовно-нравственной личности на примере героев неоклассических произведений.

Так, Брунхильда, живя в негативном окружении, имеет силу сохранить свои абсолютно позитивные личностные качества, пусть даже ценой собственной жизни. Смерть во имя сохранения идеалов становится для позитивного героя Зигфрида смыслом этой жизни: «Погублен будет каждый, и возможно для нас это такое же предназначение, как для травы коса» / *Zerbrochen wird ein jeder, / Und möglich, dass Bestimmung das für uns, / wie für das Gras des Schnitters Sense ist* [11, s. 240].

Именно такая, ограниченная собственной нравственностью свобода дана главному персонажу «Димитрия». Эрнст следует принципу построения софокловских трагедий, где герой оказывается перед неизбежным выбором. Любопытно, что трагедию венчает не героический поступок протагониста, а демонстрация столкновения противоборствующих сторон – «необходимостей». Зритель получает сигнал о близящейся катастрофе: о хаосе, обусловленном сложившейся в стране ситуацией. Он должен последовать примеру трагического героя и изменить себя, чтобы изменилась ситуация, – идея, которая станет одной из главных в экспрессио-

нистском искусстве, но будет реализована в концепте «нового человека» на ином материале и иными средствами. Примечательно, что писатель обращается к античной традиции не только на уровне идей и формы, но в плане содержания. Действие, в отличие от первоисточника и переработок Шиллера и Геббеля, разворачивается не в Московской Руси, а в греческой Спарте. Своих предшественников П. Эрнст подвергает критике именно за приверженность историзму [16].

Главная идея «Димитрия» – трагедия правителя, на которого возложен груз власти, индивидуальной ответственности решать судьбы многих. Эта тема впервые прозвучала у Эрнста в его трагедии «Маргарита с лилейно-белыми руками» («Margarete mit den lilienweißen Händen»), опубликованной в 1903 г. под названием «Beatrice und Deflores» («Беатриче и Дефлор»). Произведение, как это уже видно из названий, было написано под влиянием произведений Томаса Делони и Томаса Мидлтона. Это произведение целиком вписывается в неоклассическую концепцию «трагедии необходимости» (die Tragödie der Notwendigkeit) [13, s. 132]. Бывший раб, борец против деспотии, сам волей случая становится правителем и вынужден подчинить свои чувства исполнению необходимого долга.

Содержательно и стилистически «Димитрий» во многом близок предшествующим обработкам сюжета. От внимания Эрнста не ускользнул даже прием «молчания» в «Борисе Годунове» Пушкина. Однако автор не случайно оговаривает новизну своего произведения. Она обусловлена не чем иным как принадлежностью Эрнста к его эпохе. Драматург пытается донести до читателя свое понимание роли современной личности в судьбе своего народа. Экзистенциальный смысл трагедии заключается в том, что деятельный дух героя (читай, писателя Пауля Эрнста) осознает свою объединительную миссию, но его усилия не находят отклика в разрозненных и чаще всего враждебных друг другу слоях общества. Оказавшись отвергнутым, трагический персонаж способен лишь с честью, не поступившись совестью, уйти из жизни.

Особенности трагического мироощущения на рубеже веков, равно как и причины ущербности его воплощения в произведениях современников, убедительно раскрывает проповедник полноты жизненных проявлений Р. Демель. Задача художника, по Демелю, – показывать полноту жизни, ее многообразие, стремиться к «поэтически-всеобъемлющему воплощению

всех жизненных ценностей» [17, с. 193]. Трагедия с ее строгими формальными ограничителями (наличие нравственного абсолюта, героя, приносящего в жертву собственную жизнь, и пр.) сужает возможности адекватного показа современной жизни, где поиски идеала перестали быть главной задачей искусства. В атомизированном обществе значение отдельной личности оценивается преимущественно с помощью субъективной шкалы ценностей отдельно взятого индивида. Происходит обесценивание героического, более востребованными оказываются персонажи менее заметные, на первый план выдвигается сфера личной жизни.

Не случайно трагедийный жанр в чистом виде действительно уступает место трансформированной, проникнутой скепсисом и насыщенной пародийными смыслами модернистской трагикомедии.

Осознав непродуктивность своих усилий на поприще воскрешения к жизни трагедийного жанра, где обществу должен был демонстрироваться образец нравственно великой личности в эпоху, когда жизнь этого общества определяли люди совсем иного качества, П. Эрнст после 1910 г. обращается к религиозной проблематике и пробует свои силы в создании «драмы искупления» [18] (Erlösungsdrama).

В 1912 г., как бы подводя итог своему предыдущему творчеству, Эрнст напишет о том, что должно было быть «что-то более высокое, выходящее за рамки трагедии» [19]. Уже в 1910 г., работая над трагедией «Нинон де Ланкло», он ощутил, что из-под его пера выходит нечто новое. Куртизанка Нинон пусть на мгновение, но испытывает неведомое ей доселе благородное чувство любви.

Окончательно это стало ясно в «Ариадне на Наксосе» («Ariadne auf Naxos», 1912): «Высочайшее, чего может достичь человеческая воля в индивидуалистическом порыве, – это трагическое сознание, ибо высочайшее в человеческой воле – это этос; но есть нечто более высокое, чем человеческая воля, а именно божественная, и более высокое, чем этос, а именно религия» [19]. Ариадна видит в чувстве Диониса любовь искупления, ниспосланную Богом, искупления от чувства вины за совершенное отцеубийство.

В драме искупления герой теряет свое божественное, центральное место в мировом порядке и приобретает более периферийный, человеческий облик. Тезей в «Ариадне» скорее сравним со священником. В «Кассандре» («Kassandra», 1915), которую Эрнст рассматривал как вершину своего драматургического творчества, герой полностью оказывается в тени Бога [20]. Про-

роческий дар Кассандры, транслирующей мысли автора драмы о спасении души, пребывающей в больном организме (обществе), словно бы служит подтверждением тому, что эстетика трагедийного жанра несовместима с его идеологизацией, что и было затем продемонстрировано в годы нацистской диктатуры.

Любопытно обращение немецкого писателя Райнхольда Шнайдера (1903–1958), представителя «внутренней эмиграции» и «литературы руин», в годы, именуемые «часом ноль», занимавшегося философским осмыслением и художественным воплощением трагического, к творчеству двух никогда не соприкасавшихся в жизни писателей: немца Пауля Эрнста и испанца Мигеля де Унамуно (1864–1936). Это не случайно, поскольку ситуация на рубеже веков в Испании и Германии способствовала выработке типологически близких концепций трагедийного жанра, с помощью которого пытались разрешить духовный кризис в обществе [21]. Неоклассицизм не обошел вниманием центральную проблему модерна – «непреодоленный разрыв литературы (читай: искусства – Т.К.) и общества» (Письмо Ф. Зервесу от 29.07.1906) [22].

Список литературы

1. Lublinski S. *Klassische Kunst // Die Zukunft* XII. Bd. 46. № 17. 1904. S. 155–156.
2. Павлова Н.С., Юрьева Л. М. Неоромантизм и неоклассицизм: [Немецкая литература на рубеже XIX и XX веков] // *История всемирной литературы: В 9 томах / АН СССР; Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького. М.: Наука, Т. 8. 1994. С. 326–330.*
3. Lublinski S. *Neue Wege // Der Ausgang der Moderne. Ein Buch der Opposition, Dresden 1909. S. 151–172.*
4. Ernst P. *Friedrich Nietzsche // Freie Bühne für modernes Leben. I Jg. H. 19. 1890. S. 519.*
5. *Der Weg zur Form: ästhetische Abhandlungen über die Technik vornehmlich der Tragödie und Novelle. Berlin, 1906. 219s.*
6. Kutzbach K.A. *Einführung // Paul Ernst am Schauspielhaus Düsseldorf und die neuklassische Bewegung um 1905. Emsdetten, 1972. S. 34.*
7. Лукач Г. *Метафизика трагедии // Логос. Международный ежегодник по философии культуры. М., 1912–1913. С. 275–288.*
8. Гольдман Л. *Сокровенный Бог. М., 2001. С. 68. Цит. по: Земляной С.Н. Трагическое видение – эссеистика – философия в духовном опыте молодого Георга Лукача // РУССКИЙ ГУМАНИТАРНЫЙ ИНТЕРНЕТ-УНИВЕРСИТЕТ. 2006. http://sbiblio.com/biblio/archive/semljanouy_tragicheskoe/ 28.02.2012.*
9. *Дневниковая запись от 30 ноября 1911 года. Цит. по: Земляной С.Н. Трагическое видение – эссеистика – философия в духовном опыте молодого Георга Лукача // РУССКИЙ ГУМАНИТАРНЫЙ ИНТЕРНЕТ-УНИВЕРСИТЕТ. 2006. http://sbiblio.com/biblio/archive/semljanouy_tragicheskoe/ 28.02.2012.*
10. Lukacs G. *Briefwechsel, 1902-1917. Budapest, 1982. S. 241.*
11. Ernst P. *Brunhild. // Werke. Bd. 2.1. Teil 1. München, 1922. 328 S.*
12. Lublinski S. *Selbstanzeige // Die Zukunft. № 51. 1905. S.489.*
13. Lublinski. *Der Ausgang der Moderne. Ein Buch der Opposition, Dresden 1909. 314s.*
14. *Die Festschrift Paul Ernst. München, 1916. Цит. по: Borchmeyer D. Neuklassik // Moderne Literatur in Grundbegriffen, Frankfurt a. M., 1987. 414s.*
15. Borchmeyer D. *Neuklassik // Moderne Literatur in Grundbegriffen, Frankfurt a. M., 1987. S. 334.*
16. Kutzbach K.A. *Paul Ernst am Schauspielhaus Düsseldorf und die neuklassische Bewegung um 1905 // Sonderband von "Der Wille zur Form". Jahresgabe. Düsseldorf, 1971/1972. S. 36.*
17. Демель Р. *Трагизм и драма // Собр. сочин. в 2 тт. (проза), перев. Л. Горбуновой, предисл. Ю. Айхенвальда, изд. К. Некрасова. Т. I. М., 1911–1912. 196с.*
18. Ernst P. *Tragödie und Erlösungsdrama // Ein Credo. München, 1935. S. 52.*
19. Ernst P. *Vom Weg meiner Dichtung. Aus dem Vorwort der Erstausgabe von «Ein Credo» (1912) // Ein Credo. München, 1935. S. 29.*
20. Ernst P. *Tragödie und Erlösungsdrama // Ein Credo. München, 1935. S. 35.*
21. Hörr B. *Tragödie und Ideologie: Tragödienkonzepte in Spanien und Deutschland in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Würzburg, 1997. 260s.*
22. Цит. по: Paul Ernst und das Drama. *Jahrbuch der Paul-Ernst Gesellschaft. Langensalza, 1939. S. 9.*

ANTIQUATE CONCEPTOSPHERE AND GERMAN NEO-CLASSICISM

T.V. Kudryavtseva

The peculiarities of perception and transformation of the ancient tradition in the literature of German neoclassicism are analyzed in the context of overall trends in the literary process in Germany at the turn of the XIX–XX century.

Keywords: neo-classicism, antiquity, modernism, genre, German literature.