

**«ВЕЙМАРСКИЙ КЛАССИЦИЗМ» ИЛИ «ВЕЙМАРСКАЯ КЛАССИКА»?  
(У ИСТОКОВ МОДЕРНОГО МИФОТВОРЧЕСТВА)**

1.

Среди украинских и русских литературоведов-зарубежников нет единодушия относительно употребления терминов «веймарская классика» и «веймарский классицизм», которыми обозначается отдельный этап в творчестве Гёте и Шиллера на рубеже 18-19 веков. Между тем, выбор того или другого термина ведёт либо к сужению, либо к расширению хронологических рамок творчества обоих поэтов, а также к существенно разной оценке их эстетических позиций и общего вклада в развитие европейской литературы.

Заметим, что оба термина появились уже после того, как содружество двух поэтов распалось в связи со смертью Шиллера в 1805 г. Причём термин «классика» чуть старше «классицизма» и был узаконен Гегелем в лекциях по эстетике, прочитанных в 1817-1821 годах. «Классицизм» же, по общему мнению учёных, был введён в литературную публицистику Стендалем, почти синхронно с этими лекциями («Расин и Шекспир», 1823). Гегель, как известно, выделял в развитии мирового искусства три периода: символический (то есть древний), классический (то есть античный) и романтический, в который он включал средние века и доводил до современности. Творчество Гёте он относил к «классическому периоду», в котором, по его объяснению, абсолютная идея получает адекватное чувственное отображение в искусстве, а идеал воплощается в нём как истинная идея прекрасного.

Поскольку развитие немецкой эстетической мысли вплоть до конца 19 в. происходило под сильным влиянием идеалистической философии, то оценка художественного творчества выражалась в терминах идеалистической эстетики, которые нередко просто переносились в сферу литературной критики. Это делает ныне весьма сложной оценку позиций критиков того времени, ибо требует терминологической трансформации их понятий в духе современного теоретического мышления. Однако именно это обстоятельство позволяет нам увидеть принципиальное отличие между «классикой», возникшей на пике содержательно сложного обновления всей философско-эстетической мысли в Германии на рубеже веков, и «классицизмом», который обязан своим происхождением и развитием совсем иной эпохе, иным эстетическим и философским принципам. Исследователи, называющие Гёте и Шиллера «классицистами», предпочитают рассматривать их творчество в основном с точки зрения стилевых трансформаций прошлого и включают этих поэтов в ряд их предшественников. Те же, кто употребляют применительно к Гёте и Шиллеру термин «классика», подразумевают осуществлённый ими новый эстетический прорыв в будущее и включают обоих поэтов в ряд их последователей, вплоть до Ницше. Иными словами, в качестве «классицистов» Гёте и Шиллер призваны завершать предыдущую эпоху, в качестве «классиков» – открывать новую. Разница в интерпретации, как видим, существенная.

Конечно, в ряде произведений, например, Гёте мы находим отдельные элементы классицистического стиля; а в эстетических статьях он порой обсуждал те же проблемы, что волновали и французских классицистов. Но ведь стилевая разносторонность поэта – характерная особенность его творчества. А эстетические размышления о художественной форме основаны на кантианском, а не на кратезианском дискурсе [див. 1, 85-86]. Таким образом, изучение вопроса требует системного подхода, а не констатации отдельных аналогий.

Нелишним будет упомянуть, что в немецком литературоведении закрепился со времён Гегеля термин «веймарская классика», или просто «классика». Термину ж «веймарский классицизм» отдавали предпочтение в советском литературоведении; а вот в дооктябрьской науке этого понятия не знали. Так, известный исследователь Гёте А.А. Шахов (1850-1877) пользовался словом «эллиństwo», которое нашёл у самого поэта. Приходится говорить о порочной практике перевода немецкого слова «Klassik» применительно к Гёте и Шиллеру словом «классицизм», в этом же направлении действуют нередко и издательские редактора<sup>1</sup>. Г.Н. Поспелов убедительно

<sup>1</sup> Вспомним попутно о существовании такого явления, как «венская классика» (творчество Гайдна,

доказал, что произведения Гёте, сближаемые критиками с французским классицизмом (например, «Ифигения в Тавриде»), ничего общего ни с эстетическими принципами, ни с художественным содержанием такового не имеют [2, 136-139].

Существует, на наш взгляд, ещё одна предпосылка для пересмотра значения обоих терминов. На наших глазах закончилась эпоха, называемая модерном, и происходит переход к новой эпохе. Это позволяет нам внести коррективы в понимание общей логики историко-литературного развития, в его периодизацию, увидеть соотношение эпох в новом свете. Задача данной статьи заключается в том, чтобы акцентировать вклад веймарской классики в развитие культуры эпохи модерна, осуществлённый в переломный для него момент, — как мы считаем, в момент его первого кризиса, что позволило Гёте и Шиллеру не только поставить диагноз модерну, но и определить его дальнейшее развитие.

## 2.

Напомним сначала основные составляющие концепта «классицизм». Его общее значение было заложено в трактате «Расин и Шекспир» (1823, 1825) Стендаля, который исходил из того, что «после отступления из Москвы», вообще после «перемен, происшедших с 1780 и до 1823 года», уже невозможно писать так, как раньше. Как и у Ф. Шлегеля (взгляды которого стали известны во Франции благодаря книге Ж. де Сталь «О Германии», 1813), определяющим элементом «классицизма», в отличие от «романтизма», стала несовременность его эстетики, прежде всего сценических правил («Подражать Софоклу и Еврипиду в настоящее время и утверждать, что эти подражания не вызовут зевоту у француза 19 столетия, — вот что такое классицизм»). Однако всё же имя Расина не имело у Стендаля того отрицательного оценочного значения, какое у немцев носило, скажем, имя Готшета. Ведь, в отличие от немецкого драматурга, Расин не выступал против современности в угоду прошлому. Уже это заставляет задуматься о существовании не одного, а, по крайней мере, двух «классицизмов»: аутентичного («рассчитаного на требования французов 1670 года») и эпигонского («с 1780 и до 1823 года»). Какое же из двух явлений вызвало критику Стендаля и было названо собственно «классицизмом»? Если учесть его высказывание о том, что, живи Расин в наше время, он сочинял бы «как романтик», то ответ очевиден: эпигонское!

Данный факт показывает, что главная дефиниция классицизма как «несовременного» искусства изначально страдала шаткостью, превратившейся со временем в целый ряд теоретических предрассудков. Ведь о «классицизме» не знали не только Гете и Шиллер в 18 в., но и никто в самом 17 веке! Главенствующие эстетические идеи были сосредоточены тогда вокруг стиля барокко, самоназвание которого имело определённое хождение наряду с *moderno*, *capriccioso*, *stravagante*, *bizzarro*, *nuovo* [3, 12], пока Я. Буркхард (1855) и Г. Вёльфлин (1888) не узаконили в науке именно данный термин. Остаётся утешаться, что Стендалю не пришлось в голову назвать в качестве «несовременных» («классицистов») каких-либо других писателей, что могло бы иначе повлиять на наши суждения о 17-ом веке.

Тем не менее Г. Лансон в фундаментальной «Истории французской литературы» (1894) и других работах («Буало», 1892; «Корнель», 1898; «Вольтер», 1906) исходил из стэндалевской квалификации этой группы. Упрёк в «несовременности» всем тем, кто «до 1823 года» им подражал, бросил парадоксальный ответ на самих писателей 17 в. Так, постепенно с понятием «классицизм» не совсем обоснованно стали связывать некоторые другие особенности литературной и общественной жизни того времени. Среди них, например, введённую А.-Ж. Ришелье государственную опеку над искусством. Действительно, кардинал впервые ввёл субсидии и пожизненные пенсии литераторам, ожидая в ответ поддержки его государственных идей. В роли коллективного арбитра художественного вкуса основал «Академию», важной задачей которой стало реформирование французского языка по образцу чёткой и ясной латинской грамматики. Иными словами, кардинал ввёл в действие то, что ныне называется «гуманитарной политикой». Но ведь точно так же покровительствовал искусству и науке папский Рим! Значительно раньше Стендаля картину взаимодействия искусства, с одной стороны, и католической идеологии и церковной власти, с другой, раскрыл Шатобриан в «Духе христианства» (1802-1804). Однако, к счастью, не стало обычаем рассматривать художественную продукцию барокко с точки зрения её служения идеологическим целям.



Решительное требование Академии следовать античным «правилам» не мешало наиболее талантливым – Корнелю, Расину – проявлять собственную оригинальность. Но многие из добросовестных «копиистов» были вскоре забыты, среди них – Малерб, Бенсерад, Вуатюр, Жан Луи Бальзак, Ракан, Конрар, Вожеля, Шаплен... Точно так же не все произведения «барокко» выдержали испытание временем.

Определённые трудности связаны с осмыслением «теории» классицизма, которая заставляет говорить о сильной эклектике. Очевидно, это в какой-то мере отражает тот факт, что после Стендаля классицизм изучают отдельно от барокко и не всегда принимают во внимание то, что речь может идти об одной общей историко-литературной эпохе. Нормативизирующая направленность писаний Шаплена, Обиньяка, Менардьера, Скюдери, Саразена, Юэ и др. значительно уступает по глубине теоретикам барокко того же времени, с которыми их объединяет преклонение перед авторитетом Аристотеля. «Академисты» (этим названием легче обособить группу теоретизирующих авторов, близких «Академии») берут у Аристотеля родовую классификацию поэзии, которую превращают в «правила», далее – схему характеров, разработанную им в трактатах по этике, примат государственной пользы из «Политики», тезис о «подражании природе» и частично «катарсис», не тревожа общую связь его эстетики и этики с физикой и метафизикой. Аристотелевская «фабула» (μυθος, «миф») понимается ими преимущественно как сюжет из римской истории и лишь редко – из греческой мифологии (ибо её «фантастика» противоречит требованиям рассудка); психология переживаний персонажей связывается с философией стоицизма в римском же осмыслении; основная внутренняя коллизия чувства и долга – с «Энеидой» Вергилия. Последняя совсем не случайна у них, ибо отражает присущую всей эпохе барочную установку на внутренний раскол, дуализм личности и мира. Сценическая статичность отражает барочную склонность к рефлексии, пафос размышления занимает место ренессансного пафоса действия. В качестве составляющей эпохи Барокко, произведение классицизма обязательно содержит элемент диспута на моральную (религиозную, гражданскую...) тему – элемент, который был унаследован литературой Просвещения.

Вскоре началась диффузия составляющих элементов классицизма, которые, как мы видим, и до этого находились в неустойчивом единстве. В XVIII в. Вольтер своим утверждением о том, что «все жанры хороши», выступил против классицистической иерархии жанров, а в пьесах на сюжеты из истории европейского и восточного средневековья – против примата античных сюжетов. Заслуга Вольтера заключалась в том, что он освободил «классицизм» от антикоцентризма, а также сделал возможным самостоятельное развитие античной темы в рамках иных стилевых и эстетических условий. Отныне античная тематика, даже мифологическая, не обязательно свидетельствовала о принадлежности произведения к «классицизму» (2-й акт «Фауста-II» Гёте, «Прометей освобождённый» П.-Б.Шелли). Благодаря Вольтеру место античной истории было занято историей национальной, что помогло процессу перехода «классицистической» проблематики в просветительскую (Шиллер, русские драматурги 18 в.) и романтическую («Принц Гомбургский» Г.Клейста, драмы В.Гюго...). «Диспутарность», трагическое противоборство равноценных жизненных установок и психологических мотивов, коллизия чувства и долга проходят в разнообразных сюжетных вариациях через Просвещение (Вольтер), романтизм («Ванина Ванини» у того же Стендаля) и весь 19 век (В. Гюго и т. п.) и сохраняется вплоть до 20 в. («Жан Кристоф» Р.Роллана, «Чума» А.Камю, пьесы Сартра, Ануя и др.). Эти стороны содержания побуждают говорить о них как о чертах, «ментально» присущих французской литературе в целом, а не обязательно как об элементах классицизма.

Кроме греческого, римского и барочного элементов мы, наконец, должны констатировать ещё одну составляющую французского классицизма, отражённую в названии труда Г. Лансона: «Влияние картезианской философии на французскую литературу» (1896). Однако Декарт понимал человека в плане барочного дуализма мысли (времени) и протяжённости (пространства). Например, он утверждал, что нет ни одного надёжного признака, позволяющего отличить состояние сна от бодрствования [см.: 4, 83], и это отнюдь не парадоксальным образом переключается со знаменитой барочной драмой Кальдерона.

Таким образом, подразумевая классицизм, мы можем говорить о наставнической доктрине, о многочисленных и разновекторных попытках создания эстетической теории (что в целом характерно для Барокко в отличие от предшествовавшего ей Ренессанса) и о реальной



художественной практике, где отклонение от «доктрины» могло быть весьма существенным, а место «теории» заступали куда более важные соображения зрительского успеха (Мольер, музыкальный театр и др.). В целом же «классицизм» требует рассмотрения в плане таких разнообразных дефиниций, не всегда складывающихся в убедительную целостность, как: 1) Основное литературное направление 17 в. в рамках эпохи Барокко; 2) Рецептивное направление в 18 в. – нач. 19 в. в рамках качественно новых эпох (критик французского абсолютизма Вольтер, апологет российского абсолютизма Ломоносов, Готшед, Поуп ...); 3) Идеологическая нормативная функциональность, исходящая от «Академии» (17 в.); 4) Эстетическая рефлексия, стремящаяся основываться на философии [см. 5, 139-140]; поэтики; 5) Использование античных сюжетов; 6) Общая сюжетно-тематическая направленность, проблемно-коллизийная характерность; 7) Поэтический стиль; 8) Наконец, «университетская» эстетика, классицизм как предмет университетского осмысления и преподавания в 18-19 вв. При этом нельзя игнорировать рассмотрение индивидуальных авторских решений и новаторских художественных подходов (например, в «Федре» Расина – концептуализация трагического в духе идей янсенизма), в свете чего само отнесение произведения к классицизму может предстать как второстепенное по важности.

### 3.

Время возникновения «веймарской классики» лишь внешними (политическими) признаками напоминало эпоху расцвета французского абсолютизма. «Классика» отразила совсем иные исторические условия, нежели те, в которых находили опору французские «классицисты». Это был кризис культуры, которая, казалось бы, совсем недавно вступила в свою новую светлую фазу. Его первые признаки были зафиксированы во второй половине 18 в. Ж.-Ж. Руссо и тщательно осмыслены в Германии представителями трансцендентально-критической философской традиции – сначала на основе кантианства Шиллером в таких работах, как «О наивной и сентименталистической поэзии» и «Письма об эстетическом воспитании» (1795-1796), а затем Гёте, Фихте, Новалисом, Шеллингом, Гегелем и другими. Все эти мыслители воспринимали свою современность как глубоко дисгармоническую, даже трагическую. Новалис характеризовал её как «время культурного одичания» [цит. по: 6, 248], а Фихте – как «время безусловного равнодушия ко всякой истине и лишённое какой бы то ни было руководящей нити, (время) совершенной разнузданности, (словом,) состояние завершённой греховности» [7, 228-229]. Й. Гёррес подытоживал: «Великий раскол проходит через все начинания людей» [8, 59]. Шиллер сокрушённо констатировал: «Ныне же господствуют (материальные) потребности и подчиняют своему тираническому ярму падшее человечество. (Прагматическая) польза является великим идолом времени, которому должны служить все силы и покоряться все дарования. На этих грубых весах духовные заслуги искусства не имеют веса и, лишённые ободрения, оно исчезает с шумного рынка столетия» [9, 202]. Гёте также оценивал свою эпоху скептически: «Но как жалко выглядит всё у нас, немцев!»; «Мы, немцы, люди вчерашнего дня»; «Все мы, в конце концов, ведём изолированную жалкую жизнь» [10, 3 мая 1827]. «Я вижу наступление времени, когда человечество не будет уже более радовать творца. И он должен будет снова всё разрушить, чтобы обновить творение. Я твёрдо уверен, что всё идёт к этому...» [10, 23 октября 1828].

Причину упадка культуры и даже общества немцы усматривали в уязвимых сторонах рационалистического мышления, которое стремительно утрачивало свои преимущества в философии английского эмпиризма и скептицизма и французского материализма. Заслуга «веймарских классиков» Гёте и Шиллера заключалась в том, что они стремились представить себе, ментально сконструировать, художественно воплотить образ человека, наделённого всей полнотой духовного и физического существования, которой так недоставало ему в той реальности. Шиллер писал о «раздроблении существа индивида», о «внутренней расшатанности» современного ему человека [9, 213], который «живёт в разладе с собой, а общество вызывает у него лишь неутешительные впечатления» [9, 333]. Поэт считал, что в истории была только одна эпоха, когда человек чувствовал себя счастливым: это древняя Греция классической поры. Греки жили в гармонии с природой, обществом, космосом, богами и со своим внутренним миром. Воспринимая космос как воплощение идеальной гармонии и упорядоченности, они и свою реальную жизнь считали закономерным его отражением и даже продолжением, – или, по их



словам, «мимесисом». Но это состояние гармонии уже никогда не вернётся. «Древние греки чувствовали естественно, мы же воспринимаем естественное (со стороны) (...) Наше стремление к природе можно сравнить с тоской больного по здоровью» [9, 333]. Образцом такой духовно цельной личности веймарские классики считали персонажей не только Гомера и других греческих поэтов, но, например, и Шекспира, творчество которого французские классицисты отвергали.

Решающее влияние на формирование идей веймарской классики оказал Руссо, антиклассицист по природе своего творчества. Если быть точнее, то фундамент новых взглядов составил сложный синтез идей Руссо, Канта, опиравшегося, как известно, на Руссо в разработке не только моральных, но и гносеологических идей, а также Винкельмана, писания которого принято относить к классицистической теории. Однако, пребывая в Помпеях, Винкельман увидел жизнь античного человека (в отличие от французских классицистов) не как отвлечённую эстетическую проблему, а в плане её, как бы мы сейчас сказали, экзистенциальных ценностей и проблем. Он подсказал новый путь к осмыслению греческой культуры: не через Аристотеля, а через Платона. Распространившийся в Германии не без его влияния «культ дружбы» (в чём отразилась жажда прямых, непосредственных межличностных отношений в условиях нарастающей буржуазной прагматизации жизни) свидетельствует о переносе внимания у этого мыслителя с эстетики на духовную онтологию античной жизни. Характерно, что Гёте оценивал не каноническую сторону теорий Винкельмана-классициста, а влияние личности этого мыслителя на культуру. Беспрецедентный факт для истории «классицизма»!

Шиллер и Гёте стремились воплотить утраченную духовную полноту человека в своих собственных персонажах. Для Гёте это был Вильгельм Мейстер и особенно Фауст; именно эти два образа задали направление для творческих и философских поисков ранних романтиков. У Шиллера герой достигает полноты своего духовного бытия лишь в момент смерти или расплачивается за неё изгнанием из общества. Таковы леди Мильфорд, Жанна Д'Арк, Мария Стюарт и другие. В духе классической античности, однако совсем не в духе классицизма, раскрыт образ Вильгельма Телля. Сущностные силы истории ищут для своего осуществления в реальности отдельного человека, который, не обязательно будучи историческим лицом, становится героем. Герой может даже и не знать о высших замыслах истории. Таков Вильгельм Телль. Концепцией героизма в своей драме Шиллер предвосхитил философию истории Гегеля; он также повлиял на романтиков – прежде всего эстетическими трактатами. Не существовало непроходимой пропасти между «веймарскими классиками» и ранними немецкими романтиками, которые объективно явились духовными наследниками классиков, ибо их исходные эстетические позиции во многом совпадали. Эти особенности также побуждают нас провести резкую разграничительную линию между веймарскими классиками и классицистами 17-18 вв.

#### 4.

Конечно, представление о древнем греке как образце духовно совершенной личности, существовавшей в реальной истории, было, в известном смысле, эстетическим заблуждением, скажем прямо – утопией. Ф.Ницше, который сам находился под обаянием «веймарской утопии», внёс существенные коррективы в понимание греческой культуры. Грек у него, сохранив для зрелого европейца всю свою привлекательность, оказался вовсе не таким идеальным, каким казался на рубеже 18-19 веков. К чести веймарских классиков, а также йенских романтиков, они никогда не помышляли о практическом воплощении своей утопии в реальную социальную жизнь. Да, Фихте и Новалис не раз говорили о совершенствовании в духе выдвинутого идеала, но лишь как об индивидуальной задаче, и начать они стремились с самих себя. Гёте сознательно воспитывал в себе те же черты. Позже они, с лёгкой руки Г.Гейне, были поименованы и даже осуждены как некое «олимпийство». Именно позитивистская критика 19 в. всячески акцентировала в произведениях Гёте так называемый «классицизм», который в совокупности с «олимпийством» должен был свидетельствовать о равнодушии поэта к насущным задачам современности, в то время, как всё было как раз наоборот.

Итак, со стороны веймарцев и йенцев не могло быть и речи о том, чтобы навязывать идеал нового эллинства всему обществу, как это сделали французские революционеры с социальной утопией Руссо («Об общественном договоре»). Ведь ещё Шиллер, проанализировав все возможные пути усовершенствования человека, решительно отказывал в этом государству.



Рассчитывать на помощь государства в духовном усовершенствовании личности – это такая же утопия, как и рассчитывать на то, что возможно возродить к новой жизни древнюю Грецию, считал он. Древний грек оставался для него образцом, историческим прецедентом, живым воплощением возможности, которую природа предоставляет человеку на пути его прогресса, но никак не конкретной конечной целью. Древний грек, его культура и его искусство сохраняли для веймарских классиков значение не образца для подражания, как для французских классицистов, а значение «регулятивного принципа», по выражению Канта. Это было «возвращение вперёд» [подробней в: 11, 122]. Ведь и сам пафос 18-го века заключался не в возвращении к некоему идеальному прошлому, а в поступательном движении вперёд. В этом и заключался смысл Модерна.

В период веймарской классики начинается мифотворчество в современном (модерном) понимании. И в этом также заключалось принципиальное отличие от классицистов, которые брали готовые античные и другие мифы, воссоздавали их в новых условиях, возвращали к жизни старые литературные схемы и клише. Первым современным мифом, на наш взгляд, является миф «утраченного и возвращённого рая», который сформулировал Кант в «Предполагаемом начале человеческой истории» (1786). Человек покидает рай, где доселе находился в гармонии, но и в полной неразличимости с природой, и тем самым обретает себя как духовно и физически свободное существо. Отныне он сам, силой своего духа, должен воссоздать для себя новый рай. Так он обретает историю, которой у него не могло быть в раю. Обретя стыд, он обретает и чувство красоты и возвышенного, которого был лишён в раю. Он сам направляет развитие своей истории, которая становится культурой.

Существенным для понимания веймарской классики является понятие греческого мимесиса. Симптоматично то, что Гёте это необычайно ёмкое слово употреблял не в его греческом звучании (как делают это сейчас), а переводил его как «подражание природе». В своей иерархии творчества он ставил его в самый низ, затем шла более совершенная ступень – манера и, наконец, стиль («О простом подражании природе, манере и стиле», 1789). Уже в этом заключается отход от позиций классицистов. Но Гёте и его современники прочитали это аристотелевское слово по-другому, более глубоко – прочитали в духе платоновской философии не как подражание, а как воссоздание. Это значит, что художник стремится в своём искусстве продолжить намерения природы создавать характеры, которые природа задумала, но не успела либо не смогла воплотить. Таков постулат Аристотеля в «Физике» (II, 8): «Искусство (= творчество) частью завершает то, что природа не в состоянии сделать, а частью подражает ей» [12, 141]. Но если природа, животное или ремесленник действуют по привычке и не знают, почему так действуют, то в искусстве главное то, что человек «владеет понятиями и знает причины» («Метафизика» I, 1) [12, 132]. Итак, в искусстве законодателем выступает человек, знающий причины и владеющий понятиями. Вот почему «через искусство возникают те вещи, форма которых находится в душе» (Метафизика, VII, 7) [12, 133]; «создающей причиной (...) при возникновении через искусство, является форма, находящаяся в душе» (там же) [12, 134]. Очень важно уточнение Аристотеля о форме, которая есть «суть бытия каждой вещи и первая сущность», то есть что-то, очень похожее на платоновские «идеи». Мы видим, что такое понимание формы как сущности отличается от картезианского понимания формы как протяжённости. Первое, понятое в духе Платона, легло в основу кантианского и – аналогично – гётевского учения о форме; другое, в духе Декарта – в основу эстетики формы у классицистов.

Но разница становится ещё более существенной, если мы бросим взгляд на развитие этого платоново-аристотелевского понятия в «философии тождества» Шеллинга. Природа на новом витке эволюционной спирали создаёт специальное «орудие» – человека, чтобы при его посредстве продолжать своё дело, но уже в виде сознательного процесса. Если сначала природа «дарила» человеку свои блага, среди которых – разум, то потом человек должен уже сам, пользуясь разумом, творить обновлённую природу, в соответствии с её логикой и законами, но уже не ту косную, тёмную, бессознательную, а теперь уже – светлую, прояснённую человеческой волей и сознанием [см.: 13, 83-84]. Эта мысль Шеллинга была близка Гёте. Становится понятным, почему Гёте стремился постигнуть природу ещё и как учёный, почему так настойчиво стремился открыть «пра-феномен», – чтобы использовать его в качестве некоей общей основы для художественного творчества и для изучения природы. И в этой



направленности научно-эстетической мысли поэта мы видим ещё одно существенное отличие от приписываемого ему «классицизма».

Гётевское понимание мифа также в корне отличало его от классицистов. Вместо эстетики подражания готовым образцам, как у французских классицистов, веймарские классики выдвинули идею мифотворчества, в основе которого лежало сознательное воплощение художником не реализованных природой её бессознательных творческих импульсов. Гёте и Шиллер разрабатывали характер, мифологический, природный по его сущностным силам, но связанный с социумом, с земной обыденностью по формам существования. Недаром З. Фрейд считал, что был обязан Гёте в отношении ряда импульсов для своей теории бессознательного. За основу характера «веймарцы» берут природу как часть греческого космоса, индифферентного к морали. Соответственно и общество они понимают как противоборство более разнородных, то есть не обязательно только моральных, сил. В этом плане они пошли значительно дальше классицистов, которые отталкивались от римской идеи подражания человеческим установлениям и воспроизводили характеры, сформированные обществом, которое они понимали прежде всего как царство морали, как поле противоборства моральных принципов.

«Веймарская классика» была в своих обще-эстетических, культурологических и экзистенциальных постулатах открытой системой, поскольку опиралась на фундаментальное понятие развития человека и культуры, направленного на как можно более полное выявление их высшей родовой сущности. Об этом ярко свидетельствует всё творческое развитие «позднего» Гёте, который, отказавшись теперь от некоторых элементов поэтики «веймарской классики», сохранил верность её культурологическим и эстетическим постулатам, и безусловно – её экзистенциальной направленности. Созвучное с кантовским понимание формы и стиля у Гёте создавало эстетические предпосылки для выхода за пределы воспроизведения только древнегреческой поэтической техники и открывало простор для использования практически всех возможных стилевых систем и жанровых особенностей, в частности и народнопоэтического средневековья, и барокко, и т.д. Особенно ярко жанрово-стилевой универсализм проявился во второй части «Фауста». Обращение Гёте в середине 1810-х гг. в поисках внутренне полного человеческого бытия к культуре Востока, отразившееся в «Западно-восточном диване», также было предопределено эстетикой «веймарской классики» и отвечало развитию её главных тенденций.

Таким образом, суть «веймарской классики» заключалась не в культивировании древнегреческого идеала, а в утверждении тех тенденций, которые со временем сделали бы ненужной древнегреческую культуру именно в качестве идеала. Лишь тогда её рецепция станет полной и чистой и будет отвечать здоровому эстетическому сознанию, а не «сентиментально-болезненному томлению» [14, т. 2, 298]. Это состояние раскроет перед человеком возможность полноценной рецепции всех мировых культур, как об этом мечтал ещё Гердер, и устранил, вместе с проблемой идеала, также и проблему публики, постоянно волновавшую поэта.

Идеи веймарской классики сохраняли свою привлекательную силу на протяжении 19 в. Р. Вагнер писал языком шиллеровских «Писем об эстетическом воспитании»: «У греков искусство коренилось в общественном сознании, тогда как сейчас оно существует в сознании разве что отдельных индивидов» [15, 690]. «Мы вновь обретём жизненное начало греков, но в гораздо более высокой степени: что у греков было последствием естественного развития, то будет у нас результатом исторической борьбы; что для них было даром наполовину бессознательным, то у нас станет приобретённым в борьбе знанием» [15, 696].

Во второй половине 19 в. «веймарская» идея культуры стала ориентиром для всей философии Ницше. Ему довелось стать свидетелем омассовления, опошления и, как он выражался, «декаданса» буржуазной культуры, – процесса, начальные признаки которого так тревожили Гёте и Шиллера. Социальный скептицизм и острый парадоксализм Ницше нашёл своеобразное дополнение в виде уравновешенного научного гуманизма его современника Вильгельма Дильтея.

С идеями «веймарской классики» (в частности, с Шиллером) перекликаются суждения М. Хайдеггера о культуре 20-го века, которая «утратила связь с бытием» и превратилась в «метафизическую культуру». Художник древности был заинтересован не актом творчества, и тем более не рефлексией о нём, а творением; не способом переживания мира, а миром как таковым. Идеалом искусства для Хайдеггера является такое его состояние, когда творец вовлечён



в сущность бытия, в «открытость сущего» и отражает его на себе. Понять художественное произведение значит – понять образ самого бытия, удержанного художником, а не самовлеющее произведение как акт субъективного «схватывания» [См.: 16, 336–337]. По близкому мнению Т. Манна, выдержанному в духе «немецкого утопизма», «характерной чертой послебуржуазного мира будет то, что он освободит искусство от торжественной изоляции...», и оно «снова увидит в себе служанку содружества, которое будет охватывать нечто куда более широкое, чем “образованность”, которое будет не обладать культурой, а будет, возможно, самой культурой...» [17, 195].

Таким образом, «веймарской классике» суждено сохранять своё значение в европейской культуре, пока в качестве фундаментальных сохраняются понятие развития и понятие людини как субъекта развития.

### Литература

1. Шалагинов Б.Б. І.Кант: Мислитель, естетик, мораліст.// Наукові записки НаУКМА: Філологічні науки. – Т. 48. – К.: Видавничий дім КМА, 2005.
2. Поспелов Г.Н. Стадиальное развитие европейских литератур. – Москва: ХЛ, 1988.
3. Вельфлин Г. Ренессанс и барокко. – СПб.: Грядущий день, 1913.
4. Роменець В.А. Історія психології XVIII ст. – Київ: Вища школа, 1990.
5. Лосев А.Ф. Конспект лекцій по естетике Нового времени: Классицизм.// «Литературная учёба», 1990, № 4.
6. Шульц Г. Новалис, сам свидетельствующий о себе и о своей жизни./ Пер. с нем. – Урал ЛТД, 1998.
7. Фихте И.Г. Несколько лекций о назначении учёного; Назначение человека; Основные черты современной эпохи. – Минск: Попурри, 1998.
8. Гёррес Й. Афоризмы об искусстве...//Эстетика немецких романтиков / Сост., пер., вступ. ст. и коммент. А.В. Михайлова. – Москва: Искусство, 1986 (История эстетики в памятниках и документах).
9. Шиллер Ф. Статьи по эстетике./ Вст. ст. Г. Лукача. – Москва; Ленинград: АCADEMIA, 1935.
10. Эккерман И.П. Разговоры с Гете в последние годы его жизни./ Вст. ст. В.Ф. Асмуса. – Москва; Ленинград: АCADEMIA, 1934.
11. Шалагинов Б.Б. Естетика Й.В. Гете: Дослідження. – Київ: Вежа, 2002.
12. Античные мыслители об искусстве./ Общ. ред., вводн. ст. и ком. В.Ф. Асмуса. – М.: Искусство, 1938.
13. Шалагинов Б.Б. Ф.В. фон Шеллінг: Міфотворець на перепуттях модерну.// Наукові записки НаУКМА: Філологічні науки. – Т. 72. – Київ, 2007.
14. Korff H.A. Geist der Goethezeit: in 4 Bde. / Unveränderter Nachdruck der 4., durchges. Auflage. – Leipzig: Koehler & Amelang, 1958.
15. Вагнер Р. Кольцо Нибелунга: Избр. работы. – Москва: ЭКСМО-Пресс; Санкт-Петербург: Terra Fantastica, 2001 (Антология мысли).
16. Гайденко П.П. Прорыв к трансцендентному. – Москва: Прогресс, 1997.
17. Манн Т. Письма. / Изд. подгот. С.К. Апт. – Москва: Наука, 1975.

