



В. Трешных

Генрих фон Клейст: лекция А. В. Карельского

Сразу же хочу предупредить читателя, что этот материал рожден стремлением обозначить *Присутствие* Альберта Викторовича Карельского в разделе нашего журнала, посвященном Генриху фон Клейсту, потому что представить отечественную клейстовиану XX века без имени этого блестящего германиста просто невозможно. Также замечу, что я намерен остановиться только на некоторых положениях его лекции о Клейсте, которая помещена в «Немецком Орфее» [1], на тех положениях, которые, на мой взгляд, созвучны основной магистрали журнального раздела. Следовательно, я не собираюсь разбирать весь текст лекции и обзрывать весь «клеястовский» материал в многочисленных историко-литературных исследованиях А. В. Карельского, полагая, что читатель с большинством из них знаком, а кроме того, у нас есть интересные отзывы о работах А. В., в которых, в частности, идет разговор и о восприятии ученым творчества Клейста.

Эта лекция, на мой взгляд, дает сжатое, глубокое представление в целом о *методологии* исследования историко-литературного материала, и в частности о *магистральных* пунктах изучения и понимания Генриха фон Клейста. Лекционная форма привлекает меня еще и тем, что она таит в себе атмосферу *живого разговора* со слушателями, которые, может быть, на какое-то время становятся активными участниками публичного осмысления материала истории литературы, творчества писателя. Читая материал этой лекции о Клейсте, осознаешь, что в нем открываются два очень важных пласта понимания: один — совершенно открытый, конкретный, информационно четко обозначенный, другой — ассоциативный. Первый пласт воспринимается сиюминутно, второй отодвигается на *потом*, он захватывает в себя горизонты диахронии и синхронии литературного процесса и осмысливается постепенно. Я даже допускаю, что некоторые слушатели вообще проходят мимо него, но это совершенно нормально, поскольку не каждый студент способен (подготовлен) связать в одно целое

текущую информацию, размышления лектора о творчестве писателя с тем самым вторым, ассоциативным пластом. Здесь, в лекции, все очень важно, в ней нет информационных пустот или коммуникативных разрывов. И уже начало лекции настраивает слушателя на сложную работу восприятия: «В начале лекции хочу подчеркнуть, что всестороннее рассмотрение драматургии Клейста я не считаю своей задачей: сейчас в эпоху романтизма нас будут интересовать выходы в 1830-е годы — прежде всего симптомы внутреннего кризиса романтического антропоцентризма» [1, с. 253]. Возникает вопрос: почему лектор ставит перед собой и слушателями такую задачу — задуматься о «выходах» в 30-е годы XIX века? Потому что в эти годы что-то должно произойти, должны, очевидно, смениться ориентиры в художественном представлении и исследовании человека? К чему приведет тот самый «внутренний кризис романтического антропоцентризма»? Ответа на этот вопрос здесь же, сию минуту, мы не получим, потому что его нет, но он *провоцируется* для итогового заключения. Это такое начало разговора о Клейсте, начало лекции, которую подготовил для студентов А. В. Карельский. Начало интересное, демонстрирующее особую форму мышления академического лектора. Не могу удержаться от искушения высказать предположение о том, что, начиная говорить о Клейсте, ученый *противоречит* Клейсту, который в своем послании Августу Рюле фон Лилиенштерну писал: «Я думаю, что великий оратор, открывши рот, еще не знает, что он скажет» [2, с. 505]. Клейст уловил и затронул тему, которая постоянно волновала и волнует творческих людей: тема построения, рождения произведения, поиск самого Начала. Может быть, в первом лекционном *вдохе* есть какая-то заминка, которая позволяет сосредоточиться и начать свое повествование. А. В. был прекрасным оратором, чьи блестящие лекции по истории литературы, и особенно по ее романтическому периоду, до сих пор памятны тем, кто хоть однажды слышал его ровный, спокойный, уверенный, завораживающе интеллигентный голос, доносивший до слушателя драматическую атмосферу литературы — не внешние признаки этого драматизма, а внутренние, глубинные, те, которые и определяют суть индивидуального творчества и основные характеристики литературного процесса. И как Учитель он знал, что скажет студентам, об этом свидетельствуют материалы и документы, представленные в «Немецком Орфее», заметки тех, кто составлял эту книгу [1, с. 14—15]. А. В. очень тщательно готовился к своим лекциям, моделировал все возможные перспективы разговора; лекции были рационалистичны, но это вовсе не означает, что в них отсутствовала творческая раскованность и артистизм. Может быть, двуплановость лекционного материала, отмеченная мною выше, проявлялась и в самой манере чтения: *внешний* план — строгое следование историко-ли-

тературным фактам, *внутренний* — поток ассоциаций, формирующий мыслительную панораму литературного процесса, векторы сближения и расхождения с обсуждаемым автором. Так, начиная разговор о трагедии «Семейство Шроффенштейн», А. В. Карельский обращает внимание студентов на то, что эта трагедия «внешне повторяет сюжет шекспировской трагедии "Ромео и Джульетта"» [1, с. 253]. Далее он подчеркивает, что сравнение шекспировской обработки сюжета о веронских возлюбленных с клейстовским сюжетом позволяет отчетливо обнаружить «пессимизм клейстовской концепции». И вот здесь хочу сказать, что А. В., в сущности, развивает логику, которая интригует читателя/слушателя (или должна сыграть такую роль!), создает своеобразный внутренний «край памяти», увлекающий слушателя в свои информационные сети и кристаллизующий атмосферу ожидания. В самом деле: с Шекспиром, вроде бы, все ясно, а вот у Клейста — пессимизм концепции. Это забегание вперед, понятию сформулированное миропонимание автора трагедии, таит в себе простой, но невероятно интересный ход лектора, который, в сущности, не является его открытием, но такое включение этого принципа в лекционную канву обнаруживает бездну творческого процесса: есть понятие, а теперь раскроем картину его становления, формирования, утверждения. В этом простом, вроде бы хорошо известном принципе — особая мудрость лектора. И я хотел бы специально это подчеркнуть. Происходит демонстрация разъятия целого на части, чтобы показать прелесть не только каждой части, но и духовной целостности явления под названием Генрих фон Клейст. Именно для этого подробно обсуждаются сцены из трагедии, объясняется их конкретика и линии их контекстуального сцепления.

Историки литературы всегда говорили о Клейсте с некоторой долей предположительности, скрытого вопроса, ожидания какого-то веского заключения, на которое впоследствии можно было бы опереться и сказать, что Клейст является крупнейшим представителем романтического движения. Да, действительно, говорить о Клейсте чрезвычайно трудно, потому что он даже в *романтическое* время с трудом поддавался романтической идентификации. Мне вспоминаются слова Вальтера Мюллера-Зайделя, который сказал, что Клейст вошел в романтическую эпоху как-то неожиданно, «кубарем» [3, S. 113]. Заметим, что исследователи всегда подчеркивают неоспоримый факт: Клейст творил в эпоху романтизма. Однако о характере и сути его творчества размышляли, опираясь на законы диалектики, отмечая, что в его творчестве соединились эстетические принципы Просвещения и эпохи критического реализма, и даже были заключения относительно его законченной чужеродности романтизму вообще [5, S. 17—18]. Н. Я. Берковский, например, писал: «Среди романтиков он был одинокой фигурой, и уже по этой одной причине историки

литературы не всегда уверены в его принадлежности к романтизму» [4, с. 398—399]. Также в книге Ф. П. Федорова находим следующее: «Немецкая (и мировая) литература начала XIX века не представляема ныне без Генриха Клейста, великого драматурга и новеллиста. Будучи человеком эпохи, Клейст тем не менее не укладывается в схемы, ею предлагаемые; далекий от рационалистической канонности, он не погружается всецело и канонность романтическую, сохраняя поразительную независимость художественной позиции, что и оборачивается жизненной трагедией» [6, с. 22].

Г. фон Клейст для А. В. Карельского, несомненно, является романтическим писателем, но все-таки писателем, чей гений уже «в самом начале своего творчества сделал тот шаг к отрезвлению и реализму, на который всей романтической литературе понадобилось все-таки три десятилетия» [1, с. 263]. Здесь совершенно очевидно прослеживается позиция Альберта Викторовича по отношению к *романтическому* Клейсту: да, он в лоне романтической эпохи, но по характеру своего миропонимания, по характеру творчества — далек от нее; он «чужой» в этой эпохе. Вполне понятно, что в этом никто не ищет какую-то ущербность писателя, просто это был Генрих фон Клейст, творческая индивидуальность которого не вписывалась во всей своей полноте в романтический контекст. И не будем искать здесь концептуальные промахи Карельского, заключающиеся в том, что он говорит о движении клейстовской эстетики к эстетике реализма. Все писатели романтической эпохи в своем развитии так или иначе предчувствовали новую эпоху, моделировали ее неясные горизонты. Таковы законы литературного процесса, развивающегося (еще раз подчеркну) явления. Важно отметить мысль А. В. об «отрезвлении», о шаге *отрезвления*, на который романтической литературе понадобилось тридцать лет. Мысль чрезвычайно плодотворная, но она дается, как мы уже говорили, в духе второго, ассоциативного пласта. А. В. Карельский совершенно верно заметил, что Генрих фон Клейст в своем произведении, в сущности, смоделировал *путь Клейста к романтизму, приятие* эстетики этого движения и следующие за ним *смятение и преодоление* законов и правил эстетики, сформулированной ранними романтиками. Впрочем, романтики подтвердили закономерность неписаных правил творческого процесса. В лоне романтизма они *кристаллизуются* как художники и, может быть, осознавая свою зрелость, покидают его, но при этом остаются в плену бесконечного чувства ностальгического эйдетизма. Мне думается, что Л. Тик очень точно выразил это состояние, рассказывая о том, как Франц покидает мастерскую своего Учителя: «Как много людей успело уже встретиться мне, — подумал Франц, — и, верно, ни один из них и понятия не имеет о великом Дюрере, а я только и думаю, что о нем и его

картинах, только и мечтаю, как бы уподобиться ему» [7, с. 12]. Помним, Брентано в самом начале века *вывалился* из гнезда романтизма, а Бонавентура сочинил историю, полную критицизма и несогласия с раннеромантической логикой миропонимания и мышления. Вот тут-то, может быть, и кроется загадка романтического сознания: в самом *движении* мысли показывается ее *движение*. Когда критики и историки литературы активно обсуждали эстетические эксперименты постмодернистов, редко кто из них серьезно обращался к художественной практике романтиков, в которой в самом начале ее расцвета обсуждался и демонстрировался бесконечный процесс развития мысли, той самой мысли, «которая сама себя мыслит». А об ее «оконечности» задумывался в своем романе Бонавентура. Процесс и парадоксы мышления, как известно, интересовали Клейста, о чем свидетельствуют его теоретические рассуждения и художественная практика. Можно вспомнить хотя бы заключительную сцену четвертого действия «Семейства Шроффенштейн»: Евстафия и Оттокар находятся в одном коммуникативном пространстве, но понимают они друг друга не сразу и говорят так, словно думают вслух, то есть, в сущности, *показывают, как формируется их мысль*.

Если в «Семействе Шроффенштейн» Клейст продуктивно намечает диалогическое пространство и его структуру, то в «Пентесилее» (1808) диалог как форма мышления кристаллизуется и имеет, условно говоря, классический вид. Основу диалогического поля в этой драме занимают пространственные монологи героев, в которых рассказывается о событиях, переживаниях, то есть само драматическое действие *эпизируется*, как в классицистической трагедии. Когда же изображается напряжение, смятение чувств, Клейст использует краткую форму диалога. Эта форма развивается и создает особую словесную интригу — намеренный уход от ответа на прямой вопрос. В этом отношении примечательна сцена, в которой Пентесилея настаивает показать ей труп Ахилла. Амазонки выполняют ее просьбу. Но когда Пентесилея видит истерзанное тело Ахилла, вне себя она грозно спрашивает: «...кем убит убитый?» Вопрос поставлен, но амазонки оттягивают время, чтобы назвать имя победительницы. Ведь это она надругалась над Ахиллом. Так происходит узнавание ситуации. И Пентесилея приходит к горестному для нее заключению: «Влечение и мученье — // Созвучные слова. Кто крепко любит, // Тому нетрудно перепутать их» (пер. Ю. Корнеева). Если в древнегреческой трагедии герои, идя навстречу своей судьбе, узнают самих себя, то у Клейста уточняется ситуация действия. Если ранние романтики заставляют своих героев «путешествовать» к самим себе, чтобы познать свое Я, то героиня Клейста хорошо себя знает и открывается другим: «Напрасно я дала обет Диане; // Мысль над устами быстрыми не властна. // Но и тогда — скажу тебе от-

крыто — // Я думала одно: люблю тебя» [2, с. 415]. Узнавая ситуацию действия, Пентесилея словно расширяет свое коммуникативное пространство, она порывает с замкнутым миром амазонок, «отрекается от закона женщин». Умирая, она не соглашается с этим миром, она утверждает свой закон жизни, торжество индивидуального сознания над коллективным. Самоубийство Пентесилеи, таким образом, становится для нее обретением свободы поступка, своей индивидуальной жизни. А. В. Карельский справедливо заключает: «Перед нами — один из самых трагических разломов романтической души. Романтический максимализм, романтический культ чувства как будто отвергает, отрицает здесь сам себя» [1, с. 267]. «Разлом романтической души» — это то самое беспокойство, несогласие с миром и с собой, диалог души, который явила в своей фигуре Пентесилея. Это внутренний диалог героини, а о своеобразии диалогических узлов в структуре художественного произведения, в его коммуникативном пространстве уже говорилось. Следует отметить, пожалуй, главную особенность клейстовского диалога, на которую указал Н. Я. Берковский: через этот несколько странный диалог герои «ищут словами друг друга». Клейст одновременно отдаляет их и сближает, показывает их разномыслие и стремление понять суть происходящего вокруг и в самих себе.

Слова А. В. о повороте Клейста от драмы к трагедии рока («И вот здесь, к сожалению, у Клейста кончается прекрасная психологическая драма и начинается "трагедия рока"» [1, с. 260]), на мой взгляд, — прекрасная демонстрация того, что Клейст усвоил важнейший принцип романтического строительства произведения. Этот принцип состоит в том, чтобы *создать и разрушить* одновременно. Вспомним Брентано, который такой характер строительства и разрушения демонстрирует в романе «Годви». Сам Клейст показывает такой поворот в новелле о Кольхаасе. Причем в «Михаэле Кольхаасе», в сущности, повторяется ситуация, уже бывшая в «Семействе Шроффенштейн»: мистическая ситуация с пальцем, которая стала, как утверждает А. В. Карельский, своеобразным поворотным пунктом от психологической драмы к трагедии рока. Заметим: в рамках одного сюжетного пространства кристаллизуются две драматические формы — *романтическая драма* и *романтическая трагедия рока*. И ведь трагедия рока, ее атмосфера захватывает сюжетное пространство и разрушает кодекс жизни, который прокламировался до такого жанрового перерождения текста Клейста. Здесь важно отметить, что в «Семействе Шроффенштейн» происходит не только поворот от психологической драмы к трагедии рока, но возникает совершенно неромантическая концепция экзистенции человека. Ведь герои, преодолевая лабиринт житейского напряжения в семейном роду, идут навстречу своей судьбе, узнавая о себе и своем роде, о тех обстоятельствах, которые породили недоверие.

У Клейста это открытие судьбы человека и рода происходит через кристаллизацию любви. Сюжет в его произведениях строится так, что своими поступками, своим недоверием друг к другу герои *рассказывают* свою историю. Возникает поистине сложная, парадоксальная ситуация: поступить так, чтобы этот поступок стал историей своей жизни, *воспоминанием* жизни, которую он проживает. Это, в сущности, и есть то, что А. В. называет «кризисом романтического антропоцентризма». Герой, создавая эпическое пространство своей жизни, своего бытия, естественным образом постепенно удаляется от центра своего Я, он захвачен потоками своей жизни и жизни общества.

Смысл лекции, конечно же, шире и глубже представленного здесь впечатления, но я предупредил читателя, что остановлюсь только на некоторых положениях лекции, которые, как мне казалось, несут в себе магистральный смысл рассуждений А. В. Карельского о Генрихе фон Клейсте, его произведениях, его миропонимании, его обособленности в культуре романтизма.

Список литературы

1. *Карельский А. В.* Метаморфозы Орфея: Беседы по истории западных литератур. Вып. 3: Немецкий Орфей / сост. А. Б. Ботникова, О. Б. Вайнштейн. М., 2007.
2. *Клейст Г.* Избранное. Драммы. Новеллы. Статьи / пер. с нем.; вступ. ст. А. Карельского; примеч. А. Левинтона и А. Карельского. М., 1977.
3. *Müller-Seidel W.* Kleists Weg zur Dichtung // Die deutsche Romantik. Poetik, Formen und Motive / hrsg. von H. Steffen. 4. Aufl. Göttingen, 1989.
4. *Берковский Н. Я.* Романтизм в Германии. Л., 1973.
5. *Zwischen Klassik und Romantik.* Erläuterungen zur deutschen Literatur. 9. Aufl. В., 1983.
6. *Федоров Ф. П.* Генрих фон Клейст. Даугавпилс, 1996.
7. *Тик Л.* Странствия Франца Штернбальда. М., 1987.

