



Е. Панкова

Г. Клейст: топография Средневековья между Просвещением и романтизмом

Историко-культурное и художественное значение романтического переосмысления топографии Средневековья можно вполне оценить лишь на фоне просветительской литературы, имевшей совершенно иное представление о Средневековье. Как известно в эпоху Просвещения Средневековье не воспринималось как «романтическое» время, когда благородные рыцари и прекрасные дамы вели поэтически возвышенно жизнь, воспетую миннезингерами. Совсем наоборот, само Просвещение как идеологическое движение возникло в результате борьбы со средневековыми пережитками: правовыми и экономическими привилегиями дворянства, системой абсолютизма, церковным и религиозным гнетом в Европе. К примеру, Вольтер, получивший, в свою очередь, импульс от английских просветителей, был яростным борцом против клерикальной нетерпимости. Большое влияние имело его знаменитое сочинение «О толерантности» («*Traité de la tolérance*»). «Раздавите гадину!» («*Écrasez l'infâme!*»), — звучало его выступление против церкви. Историческим фоном подобных высказываний были пытки и уничтожение невинных людей на почве религиозного фанатизма, продолжавшиеся и в XVIII веке. Фанатичные настроения разжигались церковью и одобрялись юстицией Франции, которая представляла интересы монархии и аристократии.

В Германии, напротив, прежде всего Пруссия была оплотом Просвещения в долгие годы правления Фридриха Великого. Поэтому многочисленные французские просветители, в том числе и Вольтер, спасаясь от гонений, приезжали в Берлин. При покровительстве Фридриха Великого И. Кант развивал свою критическую философию, центральным принципом которой была идея об автономии разума. За пределами Пруссии критические идеи Просвещения утверждал Лессинг. Так, в драме «Натан мудрый» он выступил ярким защитником толерантности, а в своих мещанских трагедиях призывал к борьбе против коррумпированной дворянской власти. «Критика» как во всеобщем смысле критического мышления, так и в более узком смысле критики имеющихся социальных институтов и

структур была основной чертой Просвещения. Критическое мышление в общем смысле означало критическое разоблачение прежде авторитетных представлений, которые объявлялись голыми предрассудками.

Особым объектом критики просветителей в религиозной сфере стали суеверия. Они получили распространение благодаря не только библейским историям о чудесах, но и огромному количеству народных христианских легенд. Вольтер язвительно высмеивал эти суеверия в своем необычайно популярном философском карманном лексиконе «*Dictionnaire philosophique portatif*», в котором он представил многие легенды о святых в комическом свете. Проникновение Просвещения в теологию привело к тому, что главная христианская догма, легенда о воскресении Христа, находила возражения. Здесь особенно активное участие принимал Лессинг, а также Кант, издавший сочинение с программным заглавием «*Die Religion in den Grenzen der bloßen Vernunft*». Это означало исключение суеверий и отклонение всех традиций, которые их поддерживали. Шел фундаментальный процесс переосмысления всего кажущегося сверхъестественным как естественного. Прогресс в области естественных наук уже давно поставил под вопрос старые религиозные догмы и само содержание веры. Процесс секуляризации значительно повлиял и на литературу.

Центральную часть просветительской критики составляла «критика авторитетов». Она заключалась не только в критике конкретных существующих авторитетов, прежде всего представителей государства и церкви, но гораздо больше в критике самого принципа авторитарности. Значение и величина авторитета измерялись теперь масштабами Разума и Природы. Авторитет не мог уже больше опираться на постулаты церкви, или на династические интересы и правила, или на патриархальные обычаи и традиции, или вообще на факт прецедентности. Авторитет должен был быть вновь завоеван.

Исходя из общих тенденций времени в эпоху Просвещения сложился негативный образ Средневековья. Уже чисто фразеологически Средневековье оценивалось как «мрачное», в то время как Просвещение претендовало на атрибутику «света»: английское понятие *Enlightenment* и французское *Les Lumières* это особенно подчеркивают. Одной из предпосылок Просвещения стало возникновение в Европе широкого буржуазного слоя читающей публики, для которой главным источником культурной информации стала литература, так как других массовых медийных источников в то время еще не было.

Средневековье получило также негативную оценку в рамках специфической просветительской концепции истории, определявшейся оптимистической верой в прогресс. История воспринималась просветителями как непрерывный путь восхождения к лучшим, более совершенным состояниям человеческого общества. Вследствие этого современность как новейшее состояние общества оценивалось как самое позитивное, в то время

как далекое Средневековье казалось особенно отсталым. Но часто осуждение Средневековья вообще было связано с социальной критикой еще сохранившихся феодальных структур, засилья церкви, монархии, старых религиозных представлений.

Яркий пример такого просветительского критического взгляда на Средневековье дает наследие Генриха Клейста. Его творчество, имеющее сильный отпечаток позднего прусского Просвещения, тесно соприкасается с идеями йенского и гейдельбергского романтизма. Автор, увлеченный идеями Руссо и Канта, одновременно был очарован развивающейся романтикой. Основным топом целого ряда текстов Клейста становится историческая средневековая крепость, часто, впрочем, оторванная от средневековой эпохи и получающая амбивалентное осмысление.

Действие своей первой, художественно еще не вполне зрелой, но, вне сомнения, интересной в историческом плане драмы «Семейство Шроффенштейн» («Die Familie Schroffenstein», 1803) Клейст относит к Средневековью, представляя эту эпоху абсолютно негативно и придерживаясь просветительских ориентиров. Спустя семь лет Клейст создает «Кетхен из Гейльбронна» («Käthchen von Heilbronn»), народную драму, (этот жанр стал популярным в XIX веке), которая также представляет Средневековье, но уже не в критическом свете Просвещения, а романтически просветленным. В обеих драмах присутствует топография Средневековья, явленная прежде всего в образах древних крепостей.

В «Семействе Шроффенштейн» речь идет о давней вражде двух феодальных семей из одного фамильного рода. Каждая семья имеет свой дом — старинную родовую крепость. Эти древние крепости и становятся сценами, где разыгрываются кровавые, ужасные события. Вражда между обоими благородными домами является результатом договора о праве наследования, то есть укоренена в праве собственности. Еще Ж. Ж. Руссо в своем известном трактате назвал собственность причиной всех социальных конфликтов. Мышление Клейста было, как известно, сильно обусловлено радикальной руссоистской критикой общества, что проявилось во многих его драмах и в целом ряде новелл. Согласно мысли Руссо, отношения собственности часто оказывают разрушительное, убийственное воздействие на людей и на общество. В драме Клейста «Семейство Шроффенштейн» именно отношения собственности разрушают продиктованные самой природой семейные связи. Эта мысль была высказана с особенной силой в социально-критических работах Руссо, который интерпретировал фиксацию на собственности как грехопадение, «порчу» первоначальной природы человека. Семья репрезентирует для Клейста природное основное, истинное отношение, в то время как стремление к обладанию разрушает данные природой семейные связи, а сама собственность выступает как противоестественная, даже античеловеческая. Клейст проецирует на Средневековье рус-

соистскую социальную критику, чтобы таким образом обличить социальные порядки современности на фоне «темного» Средневековья.

Он заостряет антиклерикальные тенденции в своем критическом инсценировании Средневековья, что напоминает о его увлечении идеями Вольтера. В «Семействе Шроффенштейн» убийство с исполненным ненависти ритуалом готовится в капелле крепости. Во многих рассказах Клейста, прежде всего в лучших (как, например, «Землетрясение в Чили»), также присутствует критика церкви и религии в духе французского и обусловленного им прусского Просвещения. Церковь и христианская религия в целом уравниваются с фанатизмом и отсутствием толерантности. У Клейста возникает фигура проповедника ненависти, который выступает в церкви и побуждает народ к убийству невинных. Исторический фон такого критически-просветительского изображения религии и церкви образуют века религиозных войн и разгула инквизиции, показательных процессов над ведьмами и еретиками, как то, к примеру, изображает Шиллер в «Доне Карлосе». В этом отношении романтическое прославление и возвеличивание Средневековья находится в резком противоречии с негативным образом Средневековья, сложившимся в эпоху Просвещения.

То, что Клейст в драме «Семейство Шроффенштейн» разворачивает сцены противоестественных ужасов именно в средневековых крепостях, связано не только с негативным представлением Просвещения о Средневековье. В символике пространства драмы, где топос цивилизации отчетливо противопоставляется топосу природы, выражается руссоистская тенденция, критика общества и цивилизации. Топография драмы систематически структурирована: крепости изображаются как места окаменевшей цивилизации, которая деформирует все человеческое, природное; свободная природа («Gegend im Gebirge»), напротив, трактуется как пространство раскрытия чистой человечности. Это отражено в центральной любовной сцене, в которой дети обеих враждующих феодальных семей — речь идет о конstellляции, как в «Ромео и Джульетте», — находят друг друга.

В сравнении с нарочито простой и схематичной сюжетно-композиционной структурой своего первого произведения, позднее Клейст изображает сложный комплекс средневековых декораций и рефлектирует (и одновременно иронизирует) по поводу романтической идеализации Средневековья. Его последний рассказ «Поединок» («Der Zweikampf») вышел в 1811 году, когда романтизм уже был в полном расцвете и сам Клейст в драме «Кетхен из Гейльбронна» (1808) дал пример романтической истории, поэтизирующей средневековую рыцарскую культуру. Присоединяясь к романтической традиции, вошедшей к тому времени в моду, он стремился к успеху и достиг желаемого.

Совсем иначе строит Клейст внутреннее художественное пространство в рассказе «Поединок», действие которого происходит во время правления

Штауфенов в области между Фрайбургом и Базелем. Базель включен в топографию повествования как средневековый город, где кайзер выступает в широком окружении рыцарей. Клейст рисует средневековый город цветными красками в романтически-исторической манере. К топографии Средневековья относятся также и две крепости, маркирующие начало сюжетных событий. Клейст повторяет социальную диспозицию драмы «Семейство Шроффенштейн». Обе крепости становятся местом развязывания борьбы за обладание собственностью, которая разрывает данные природой семейные узы и ведет к чудовищной несправедливости. Исходное сюжетное событие рассказа — братоубийство: граф Якоб Ротбарт с целью завладения наследством уничтожает своего брата, герцога Вильгельма фон Брайзаха, при помощи наемного убийцы, который поджидает в засаде перед крепостью и посылает смертоносную стрелу. Когда граф оказывается под подозрением, он пытается избежать судебного обвинения и приговора, и находит себе алиби: в это время он был в другой крепости на любовном свидании с дочерью живущего там графа Литтегардой фон Ауэрштейн. Братья Литтегарды сразу же, не сомневаясь используют это алиби, позорящее имя их сестры, как повод для того, чтобы выгнать ее из крепости и юридически лишить наследства. Это событие и поспешность, с которой братья осуществляют задуманное, свидетельствует о том, что здесь речь снова идет прежде всего о собственности и наследстве.

Описанные начальные события определяют глубину идейного содержания рассказа. Поскольку суд не может прояснить произошедшее и ни в чем не виновная Литтегарда попадает в трагическое безвыходное положение, появляется влюбленный в нее рыцарь, готовый вызвать Якоба Ротбарта на поединок и стать орудием Божьего суда. Как известно, к эпохе Клейста Божий суд не применялся уже более пятисот лет, однако в Средние века он был общепризнанным средством правового разбирательства в неясных случаях. Конечно, у Клейста речь не идет о том, чтобы довести до абсурда давно уже неактуальный средневековый Божий суд, хотя он демонстрирует, что в конце концов совсем не Божий суд помогает установить истину. Клейст критикует романтическую моду на Средневековье как регрессивную тенденцию, ведущую в тупик, точно так же, как это делает Гёте в своей статье о «новонемецком религиозно-патриотическом искусстве». Особенно это касалось предпочтения романтиками разнообразных историй и легенд, содержащих компоненты чудесного. Рассказ «Поединок» также обладает чертами легенды, особенно это касается центральной сцены Божественного суда, которая трактуется как «чудо».

Сборники поэтических легенд, повествующих о чудесных, необъяснимых событиях, были также созвучны новорелигиозным настроениям романтиков, как и истории о привидениях. В рассказе «Святая Цецилия, или власть музыки» («Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik»)

Клейст представляет «развенчание легенды», или «псевдолегенду» (следует вспомнить о том, что он дал подзаголовок «легенда» этому произведению). Писатель обращается к самому процессу возникновения легенды, демонстрирует веру в чудесное, во вмешательство неземной силы. Клейст отмечает тот факт, что церковь всячески поощряла сочинение чудесных легенд и большинство людей были готовы к вере в чудесное. Его внимание направлено на феномен отклонения человека от рационализма и на склонность к вере во вмешательство сверхъестественной субстанции. При этом Клейст дает глубокий психологический анализ, демонстрируя прогрессирующую деформацию рациональных способностей, доходящую до признания совершенно иррационального, так как такое иррациональное и является чудом. Писатель утверждает, что существует медиум, который в этом смысле в состоянии глубоко изменить человеческую психику: это самое романтическое из всех искусств, музыка, особенно тогда, когда она соединяется с религией. В рассказе речь идет, в конечном итоге, не о святой Цецилии, покровительнице церковной музыки, но о «власти музыки» вообще, которая имеет воздействие, граничащее с чудом. Клейст дает здесь анализ психологической основы романтического мировосприятия. Его словесное «заигрывание» с Вакенродеровскими «Сердечными излияниями отшельника» ясно показывает, с одной стороны, как сильно притягивает его романтический феномен и, с другой — что одновременно он требует критического рационального анализа.

Такому же критическому рациональному анализу подвергается феномен «чудесного» Божественного суда в рассказе «Поединок». Во-первых, в ходе происходящего становится ясно, что все правила поединка, исход которого выдается за Божий суд, определяются людьми и поэтому изначально не могут соответствовать Божьим законам. Во-вторых, результат поединка так и остается неясным. В-третьих, правда в конце концов выходит на свет благодаря не Божественному суду, а смешной закулисной истории. Таким образом, Клейст достаточно критически подходит к романтической моде на Средневековье и к религиозным представлениям Средневековья. Он вовсе не идеализирует, а, напротив, жестко критикует средневековые феодальные отношения, подчеркивая в них превалирующую роль собственности и материальных факторов. Однако, следуя романтической моде, Клейст интенсивно инсценирует и вовлекает в повествование средневековую топографию: средневековый Базель и фиксирующие пункты в образе крепостей, пестрое рыцарское общество, — все эти моменты были чрезвычайно релевантными для романтического томления по Средневековью. Но для Клейста в данном случае Средневековье остается лишь пестрой декорацией.

Как же мог тогда Клейст написать такую романтическую и наполненную романтизированным представлением о Средневековье драму, как

«Кетхен из Гейльбронна»? Показательным является полное название произведения, вышедшего впервые в Берлине в 1810 году: «Кетхен из Гейльбронна, или Испытание огнем. Большая историческая рыцарская драма Генриха фон Клейста. Поставлена в Венском театре 17, 18 и 19 марта 1810 года» («Das Käthchen von Heilbronn oder Die Feuerprobe. Ein großes historisches Ritterschauspiel von Heinrich von Kleist. Aufgeführt auf dem Theater an der Wien den 17., 18. und 19. März 1810»). То, что сам Клейст позиционировал эту драму как специфически романтическое произведение, можно понять из его письма к издателю Котте от 7 июня 1808 года. В нем он называет ее «произведением, которое больше, чем другие, относится к романтическому жанру» («ein Stück, das mehr in die romantische Gattung schlägt, als die übrigen») [2, S. 417].

Признаком «романтического» было, в первую очередь, перенесение действия пьесы в средневековое рыцарское время. Типично романтическую черту своей драме Клейст придал, включив в нее сцены сна и мотивы сомнамбулизма. Как известно, романтизм культивировал выходящие из сферы рационального проявления бессознательного состояния — от сна до безумия. С тягой к бессознательному был связан, к примеру, романтический культ ночи. Именно сны и сомнамбулические мотивы драмы восхищали современников романтиков [3, S. 135—152]. Э. Т. А. Гофман однозначно выразился по этому поводу в письме от 28 апреля 1812 года к своему издателю Эдуарду Хитцигу: «Подумайте только, как восхитила меня "Кетхен"; лишь три вещи произвели на меня столь глубокое впечатление — "Кетхен", "Поклонение кресту" (Кальдерона) и "Ромео и Джульетта", — они погружают меня в состояние поэтического сомнамбулизма, в котором полагаю, отчетливо воспринимаю и узнаю я сущность романтики в некоторых светлых сияющих образах» [1, S. 335]. Это письменное высказывание Э. Т. А. Гофмана еще раз свидетельствует о том, что для современников понятие «романтический» не закреплялось исторически за определенной эпохой: «романтическим» им представлялось и Средневековье, и более позднее время Шекспира и Кальдерона.

Как типично романтические воспринимались также поэтические проникновенные сцены природы. Кетхен под кустом бузины, сцена у угольщика в лесу, путь Кетхен через дикий горный ландшафт, сцена в пещере, где заседает самосуд, сцена в гроте, где Кетхен видит в истинном облике купающуюся Кунигунду, — все это «романтические» сцены. Таким образом, Клейст систематически вводит в драму целый спектр типично романтических элементов. Этот спектр включает в том числе сказочные черты сюжета «Кетхен». Как известно, сказка была одним из излюбленных жанров немецких романтиков. Клейст представляет Кетхен как типичную сказочную героиню, чья история соответствует сюжетной формуле сказки: простая девушка из народа становится принцессой. Драматург дает

сказочную сюжетную схему: Кетхен уходит из дому, блуждает по лесу, преодолевает чудесным образом тяжелейшие испытания и в конце концов чудом получает вознаграждение за это. Кроме того, Клейст следует структуре сказки в том, что выстраивает простую и схематичную сюжетно-образную оппозицию: ангелоподобной девушке Кетхен противопоставлена злая ведьма Кунигунда. Он не упускает ни одной возможности охарактеризовать Кунигунду с самой негативной стороны — как лживую и алчную отравительницу, стремящуюся погубить Кетхен.

Сценическая режиссура Клейста, с которой он выводит всесторонне романтизированное Средневековье, простирается также на топографию. Средневековая крепость (замок) рыцаря, которому Кетхен отдала свою любовь, представлена как опасное место, здесь творит свои бесчинства Кунигунда, а снаружи перед крепостью мечтает Кетхен под кустом бузины, и в этом сне она совершенно бессознательно открывает свою любовь. После прощания с графом, после того, как она покидает опасную крепость, героиня путешествует по просторам дикой природы. Авторская ремарка к Первому явлению Третьего действия указывает: «Горы и лес. Пустынь». Так Клейст снова топографически воспроизводит руссоистскую оппозицию испорченной цивилизации (крепость) и чистой природы. Особое пристрастие к горным ландшафтам и сентиментальная любовь к отшельничеству перешли к романтикам от Руссо: как известно, А. фон Арним даже издавал «Газету для отшельников». Незадолго до счастливой концовки Кетхен бежит от преследований отравительницы Кунигунды, от продажной, поверхностной и обманчивой замковой цивилизации, в пещеру с видом на долину. В духе руссоизма Клейст соединяет карикатуру на цивилизацию (в образе Кунигунды) с мотивом алчности, привязанности к собственности, в то время как Кетхен любит самозабвенно, как чистое дитя природы. Клейст не только инсценирует историческую средневековую рыцарскую драму, как он указывает в заглавии первого издания пьесы, но рисует романтическую утопию, в романтическом ключе трансформируя просветительское социальное мышление.

Список литературы

1. *Hoffmann E. T. A. Briefwechsel / hrsg. von Fr. Schnapp. Bd. 1. München, 1967.*
2. *Kleist H. v. Sämtliche Werke und Briefe: in 4 Bdn. / hrsg. von I.-M. Barth, K. Müller-Salget, St. Ormanns und H. C. Seeba. Fr. a/M, 1987—1997. Bd. 4, № 145.*
3. *Peters U. H. Somnambulismus und andere Nachtseiten der menschlichen Natur // Kleist-Jahrbuch. 1990. S. 135—152.*