ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

УДК 830-2 Клейст

DOI: 10.21779/2542-0313-2018-33-2-18-32

А.Е. Плохарский

Эволюция жанра трагедии в драматургии Генриха фон Клейста

Дагестанский государственный университет; Россия, 367001, г. Махачкала, ул. М. Гаджиева, 43а; plokhariskij@yandex.ru

В статье рассматривается наследие немецкого писателя и драматурга XIX века Генриха фон Клейста, в частности его пьеса «Пентесилея». Автор анализирует особенности метода драматурга, отмечая, что он творил и жил «по романтизму». Анализируя жанр трагедии в творчестве Клейста, исследователь прослеживает его эволюцию от дебютной драмы рока «Семейство Шроффенштейн» до трагедии «Принц Фридрих Гомбургский, или Битва при Фербелине».

В статье подробно исследованы жанр, проблематика и поэтика клейстовского шедевра «Пентесилея»; сделаны акценты на теме унаследованной вины, неизбежности судьбы, на аффектах любви и всепоглощающей страсти; прослежены традиции античного натурализма, связь образа Пентесилеи и Медеи, архетип brutального мужчины Ахилла; выделены его новаторские достижения.

Автор делает вывод о том, что Клейст – это поэт, блестяще владеющий языком трагедий; показывающий, как творится сама живая жизнь, как происходят события.

Ключевые слова: *Генрих фон Клейст, трагедия, драма рока, романтические герои, максимализм, аффекты любви.*

*Выносит бурю омертвелый дуб,
Но крепкий буря сломит и повалит,
Вцепившись в роскошную вершину.* («Пентесилея», пер. Ф. Сологуба и А. Чеботаревской.)

Процитированный фрагмент из трагедии Генриха фон Клейста не случайно взял С. Цвейг в качестве эпиграфа к одному из этюдов своей трилогии «Борьба с демоном. Гельдерлин. Клейст. Ницше». «Буря жизни» очень рано, как часто бывает с гениями, сломила Клейста, но то новое, что он привнес в немецкую и мировую литературу, трудно переоценить. Клейст (1777–1811) относится к тем писателям, личная судьба которых трагична: при жизни они остаются непонятыми, да и сами не верят в свой талант. «Но со временем, когда жизненный путь этих творцов уже завершен, происходит запоздалое открытие их гениальности. И ранее непризнанные имена и книги обретают бессмертие» [1, с. 98]. Интерес к его наследию сегодня всё более возрастает (не говоря уже о безоговорочном триумфе его драматургии в начале XX века).

Ненавидящий войну офицер, гордый немец, тяжело переживающий поражение Германии в войне с Наполеоном, разочаровавшийся в науке студент, несостоявшийся чиновник, неудачливый издатель, не имеющий средств к существованию, свидетель провала своих драм в театре, отвергнутый великим Гёте писатель с трагическим мироощущением, он, вероятно, всё равно рано или поздно пришел бы к мысли о самоубий-

стве, но встреча с Генриеттой Фогель ускорила финал и придала ему мрачно романтическую окраску.

«Редко встречаются в истории мировой литературы писатели, – замечает Р. Самарин, – настолько чуждые литературному движению своей эпохи и вместе с тем так ярко выразившие ее, как Г. Фон Клейст» [2, с. 6]. Его творчество невозможно ограничить рамками какого-либо одного литературного метода или течения, будь то «веймарский классицизм», романтизм, реализм или даже оформившиеся в литературе позже натурализм и экспрессионизм. Гениальные писатели часто не укладываются в определенные «измы», их наследие – всегда синтез, метаморфоза традиций и смелое новаторство. Недаром Клейста «почитали своим предтечей литераторы самых различных, даже противоположных направлений – и реалисты, и экспрессионисты, и шовинисты» [3, с. 349].

Почитали Клейста не только литераторы: в 30-е годы XX века фашисты пытались представить уже признанного классика сторонником националистической идеи, так как он, будучи патриотом, ненавидел наполеоновскую оккупацию (что видно из его публицистики и особенно из драмы «Битва Германа»). То же произошло и с великим современником Клейста Гельдерлином (1770–1843). В национал-социализме происходят прежде всего политизация и идеологизация поэзии Гельдерлина, «которая интерпретируется как «пифическое» безумие, извлекающее из культурной памяти архетип «дионисийской» мистической архаики, выражающей своей формой «вибрации духа» [4, с. 73].

Ярче всего талант Клейста выразился в драматургии. Цвейг отмечал, что «ни один немецкий поэт, кроме Клейста, не отдавался своей драме так глубоко и безраздельно...», что создание «взрывчатых» и «разорванных» драм Клейстом подобно творению музыки: «...только музыка может создаваться так вулканично, так деспотически-самозабвенно» [5, с. 199].

Уже первые драмы Клейста опровергали нормы просветительского театра с его уверенностью в неизбежном торжестве разума. Пафос свободы личности и протест против буржуазности передавались в его драмах через яркие легендарные или исторические события, сочетающиеся с элементами фольклора, фантастики, феерии.

Его драматургическим дебютом явилась трагедия «Семейство Шроффенштейн» (1803) – «трагедия бескомпромиссная, сопротивляющаяся всякому приукрашиванию. Она ударила в мир иенских утопий и в мир веймарской гармонии, как молния с ясных небес» [6, с. 146]. По мнению А. Дейча, в ней явственно видна «бутафория романтики: нагромождение ужасов, рыцарский колорит драматического сюжета, резко очерченные и необузданные характеры персонажей... Он наделяет своих персонажей чисто романтическими представлениями о мире как скоплении роковых случайностей» [7, с. 81]. И тут же исследователь отмечает реалистическое начало в этой трагедии.

В литературоведении давно идут споры: романтик ли Клейст? Р. Самарин риторически спрашивал: «...можно ли представить себе более законченную и характерную трагическую повесть о романтическом гении, не понятом современниками, чем жизнь Генриха фон Клейста?» [2, с. 6].

Н.Я. Берковский, посвятивший Клейсту одну из глав своей монографии «Романтизм в Германии», писал: «Среди романтиков он был одинокой фигурой, и уже по этой одной причинеистики литературы не всегда уверены в его принадлежности к романтизму. Он водился с Арнимом, с Брентано – те не совсем чуждались его. Еще он дружил с добрейшим Фуке, но что мог понимать автор «Ундины» в творце «Пентесилеи» [8, с. 398–399].

А.В. Карельский в своей «Драме немецкого романтизма» настаивает: «Удивительно, что этого поэта можно было вычленять из романтизма или противопоставлять

ему. Как и Гельдерлин, он с ним всеми фибрами своей души связан, он творил и жил «по нему», он его истинное воплощение» [6, с. 236].

В позднем немецком романтизме фигура Клейста стоит особняком. Его творчество, по мнению А.С. Дмитриева, «демонстрирует очень существенную трансформацию идейно-эстетических принципов немецкого романтизма». И всё же черты романтической поэтики налицо: «...обращение к национальному прошлому, использование элементов фантастики, введение в немецкую литературу мотивов романтической «драмы рока» [9, с. 133].

Разрушение старого феодального мира воспринималось Клейстом и некоторыми другими романтиками как рок, фатум, несущий обществу и отдельным индивидуумам страшные страдания и даже смерть. В идею рока они вкладывали идею возмездия. Клейст и себя считал жертвой рока.

Драма или трагедия рока восходит к интерпретации трагедии Софокла «Царь Эдип». В Новое время трагедия рока – разновидность жанра немецкой романтической мелодрамы, где сюжет строится на основе роковой предопределенности судеб нескольких персонажей; это «театральная аналогия «чёрного» романа, и здесь, и там мы имеем дело с романтическим натурализмом во всем его своеобразии» [8, с. 399].

В сюжете драмы рока «Семейство Шроффенштейн» исследователями творчества Клейста отмечена перекличка с трагедией Шекспира «Ромео и Джульетта». Ее основу составляет вражда двух меркантильных семейств (графа фон Шроффенштейна-Россица и графа фон Шроффенштейна-Варванда, которые ведут бесконечную борьбу за собственность: их полностью обуяли материальные интересы, съедают недоверие и подозрительность) и любовь их детей (Агнесы и Оттокара). Но, конечно же, драматург не занимается плагиатом: вражда семейств – лишь одна из причин гибели влюбленных, а всем управляет Его Величество Случай (по нелепой случайности отец убивает сына, а брат – сестру), играющий столь важную роль в произведениях немецких романтиков и особенно в трагедиях рока.

«Семейство Шроффенштейн» – это уже не классическая трагедия, здесь нет такой важной жанровой составляющей, как принцип конечного просветления. Как и у Шекспира, у Клейста в драме родители мирятся над трупами своих детей. Но если у Шекспира в гармоничном финале однозначный мир, одних простили, а других ждет кара, то у Клейста запоздалое примирение подобно горькой насмешке: в истерических выкриках Иоганна упоминается черт, а старая Урсула иронизирует над миром.

Действие этой пьесы Клейст переносит в средневековье и изображает его негативно согласно установкам просветителей. Через семь лет Клейст создает народную драму «Кетхен из Гейльбронна», «которая также представляет средневековье, но уже не в критическом свете Просвещения, а романтически просветленным» [10, с. 81], – справедливо замечает Е. Панкова. Она же констатирует, что в «Кетхен из Гейльбронна» Клейстом дан пример романтической истории, поэтизирующей средневековую рыцарскую культуру, и что он тем самым присоединяется к модной в то время романтической традиции.

Вообще, в этой драме сильны черты романтической поэтики: сказочные черты сюжета, сцены сна и мотивы сомнамбулизма, любование природой (Кетхен под кустом бузины, странствие Кетхен по диким горным тропам). С темой природы в этой драме связана и идущая от Руссо оппозиция испорченной цивилизации (крепость) и чистой природы.

Но вернемся к «Семейству Шроффенштейн», к этому, по словам Отто Манна, «шедевр виртуозности» [11, с. 348], в котором было ярко выражено представление ав-

тора о жизни как кукольном театре. Здесь люди оказываются марионетками, управляемыми невидимыми нитями судьбы, а истина скрыта от человеческого взора. Вместо нее существует множество «отдельных правд»: «моя правда» против «твоей правды», и даже чистая человеческая воля, стремящаяся выйти из мира субъективного обмана, не в состоянии бороться против слепой судьбы.

В статье «О театре марионеток» Клейстом дана его формула концепции личности. В центре статьи находится символическая триада: кукла – человек – Бог. Статья написана в форме диалога. Исходная мысль о том, что инициатива критического разума сковывает естественное проявление грации, носит, по всей видимости, руссоистский характер. Примеры, приводимые участниками диалога (автора и профессионального танцовщика г-на К.), должны подкрепить этот тезис. Например, г-н К. обращает внимание на неестественные позы, которые принимают артисты балета, и связывает это с влиянием разума, расчетом.

Название статьи не аллегория. Речь в ней идет о самом настоящем театре марионеток. По словам г-на К., движения марионеток почти неисчерпаемы по диапазону и намного превосходят по точности, грации и свободе любые самые продуманные фигуры профессиональных танцовщиков. Очевидно, мысль о замене человеческой цивилизации цивилизацией марионеток или возврат к животному инстинкту не является для автора ни реальным, ни желаемым. «Однако, подобно тому, как пересечение двух линий по одну сторону точки, пройдя через бесконечность, вновь появляется по другую сторону, или подобно тому, как изображение в вогнутом зеркале, удалившись в бесконечность, внезапно опять появляется перед нами, – точно так познание, словно пройдя через бесконечность, вновь становится грацией; таким образом, в наиболее чистом виде она появится в той человеческой организации, которая либо начисто лишена сознания, либо обладает бесконечным сознанием, т. е. в кукле или в Боге». Статья заканчивается многозначительно: «Следовательно, <...> мы должны вновь вкушать от древа познания, чтобы опять впасть в состояние невинности?» – «Несомненно <...> это последняя глава мировой истории» [12, с. 26–27].

Если сравнить «Семейство Шроффенштейн» с творениями современников З. Вернера, Л. Тика, К. Брентано, то нужно отметить, что элементы мистического фатализма у Клейста значительно ослаблены.

«В этой первой драме Клейста полностью почти сложился характерный для него речевой стиль – для него и для будущей драматургии XIX и XX веков» [8, с. 403]. Н.Я. Берковский, сравнивая речевую манеру Клейста и классика немецкой драмы Шиллера, замечая общее (их произведения написаны декламационными пятистопными ямбами), подчеркивал отсутствие ясности и открытости во взаимоотношениях клейстовских персонажей и то, что ямбы служат у Клейста совсем другой цели – «не столько для прямого выражения переживаемого в драме, сколько для заслона» [8, с. 404]. И в этом он новатор. Именно Клейст явился создателем подтекста в драме.

Подтекст, в который «уходят» самые сложные переживания, возникает у Клейста во время диалогов. Поэтому его герои часто как бы выключаются из непосредственного развития событий: их мысль работает в это время особенно напряженно над той проблемой, которая не интересует их собеседников, но для них самих является очень важной, только что родившейся.

Для спорящих героев Клейста главное не истина, а собеседник, которого надо загипнотизировать, подчинить себе любой ценой, даже обманом. «У Клейста ложь героев – новое средство выразить их... На сцене лгут, и вы угадываете, чего хотят герои на са-

мом деле, сквозь краски лжи для вас пробивается истина» [8, с. 407]. Хотя часто эта ложь непреднамеренная.

Процесс и парадоксы мышления всегда интересовали Клейста. Ярким примером этого является заключительная сцена четвёртого действия «Семейства Шроффенштейн», когда 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» [13, с. 91].

Многие темы, на которых сделаны акценты в клейстовском дебюте, будут продолжены в последующих его драмах: будь то идея всевластия темного демонического начала, якобы совершенно непреодолимого, рождающего трагические конфликты; будь то непознаваемость человеческой личности (восходящая в творчестве Клейста к мысли Канта о вещи в себе), ее неоднородность и непредсказуемость; будь то трагический путь обретения доверия, тема неверия людям.

Почти в одно время с «Семейством Шроффенштейн», задумав «сорвать венок с чела Гёте», Клейст творит «Роберта Гискара» – «венец его поисков» [14, с. 151], одно «из самых законченных воплощений идеи рока» [2, с. 12]. Работа изматывает Клейста, великий замысел оказывается ему неподвластен. Как настоящий романтик, поэт бесконечно странствует и скитается по Европе. Он перечитывает свой труд, то восхищаясь, то ненавидя его. Следуя принципу «всё или ничего», он в 1803 году в Париже принимает отчаянное решение сжечь рукопись.

К счастью, сохранился фрагмент трагедии (был напечатан самим автором в 1808 году). В этих пятистах строках изображен могучий и отважный воин, отмеченный печатью рока. Это нормандский герцог XI века, победитель Рима, Греции, Южной Италии и Венеции, разбойник и авантюрист (хотя с историческими фактами здесь Клейст обходится очень вольно).

К тому же «Гискар в понимании Клейста – не средневековый нормандский завоеватель, а тот герой-современник, который, по мысли драматурга, нужен Германии его поры, стране, раздробленной в течение двух последних столетий» [7, с. 86].

Конечно же, Гискар писался с известным пристрастием к Наполеону. Гискар вне этики, это человек страстей и инстинктов, который может забыть себя ради великой цели, ему не страшны ни внешние враги, ни внутренний недуг, разъедающий его. Гискар – сила как таковая. Клейста волновала и соблазняла сила, которая не ищет для себя оправданий.

И всё же Роберт у Клейста не стопроцентный победитель. Дошедший до нас фрагмент рассказывает о последнем походе Гискара на Византию. Он с войском у её врат, и кажется победа близка. Но ему никогда не овладеть Византией. Опять же, как и в «Семействе Шроффенштейн», случай правит бал: «Гискар побеждал случаем, и от случая он же понес поражение» [8, с. 413].

Сам Гискар уже стар и болен, страшная болезнь распространяется и во вверенном ему войске. Чума, постигшая их за несколько шагов до победы, – это свидетельство рока.

Георг Брандес в начале XX века, когда клейстовская драматургия была на пике популярности, полностью отождествлял Роберта Гискара с самим Клейстом: «Гискар, который стоит, выпрямившись во весь рост, между тем как болезнь гложет его кости, – это сам Клейст, это олицетворение всей его несчастной жизни до той поры, пока он пулей не поражает свое собственное сердце; он сам тот великий гений, планы которого потерпели неудачи из-за чумы, бушевавшей вокруг и внутри него» [15, с. 213].

Ставить знак равенства между героем и автором вряд ли нужно, тем более в данном случае, поскольку Клейст «уничтожил свою трагедию из-за необычности замысла»

[8, с. 415]. Воспитанный благородными идеями просветителей, глубоко впитавший их, Клейст не мог окончательно провозгласить культ силы как универсальное средство для решения всех проблем. Прав Н.Я. Берковский: «...в этом было его счастье, ибо иначе ему суждена была бы бедность духовная, и он всего лишь оказался бы предшественником Граббе с его яростью разрушения и покорения... Для Клейста сила составила предмет не апологетики, но проблематики, как это показывают его дальнейшие драмы» [8, с. 415].

На период создания Клейстом трагедий «Семейство Шроффенштейн» и «Роберт Гискар» приходится и его работа над комедиями «Амфитрион» и «Разбитый кувшин», что является свидетельством глубокой противоречивости великого драматурга. Да и вряд ли «Амфитрион» (1807), хотя это и перевод знаменитой комедии Мольера, безоговорочно можно отнести к жанру комедии. Скорее это драма или мистерия, где смешаны высокое с низким, смешное с трагическим. «У Клейста мы из фейерверка комедии попадаем в полымя трагедии! Мы вдруг ощущаем, что его героям совсем не до шуток, что для Алкмены и Амфитриона рушится прежний, привычный мир...», – замечал А.В. Карельский [6, с. 177].

Главный вопрос «Амфитриона» – безусловна ли человеческая индивидуальность. Клейст показывает, какой неустойчивой и хрупкой она оказывается в мире людей. Нравственность своих героев Алкмены и Амфитриона автор испытывает на прочность, они мучаются и терзаются по непонятным и не зависящим от них причинам на протяжении всей драмы, страдают от своих превращений в блудницу и рогоносца. И лишь в эпилоге Алкмена от Юпитера узнает, что от него у нее родился Геракл. Этого эпилога у Мольера не было, Клейст взял его у Плавта. Клейст таким образом весьма свободно обошелся с первообразами, создал «своих», переименованных Амфитриона и Алкмену (тем они и интересны).

Намеченные в «Амфитрионе» смешения демонизма и эротизма, варварства и утонченности, экзотичности и софистики, обилие символов и парадоксов в полной мере проявят себя в главном трагическом шедевре, в апогее драматургии Клейста «Пентесилее». В 1808 г. Клейст помещает отрывок из трагедии в журнале «Феб», в том же году произведение публикуется полностью в известном издательстве Котта. Первая постановка пьесы была осуществлена только в 1876 г. на сцене Берлинского королевского театра, но это был вариант, подвергшийся значительной переработке. В подлинном авторском варианте драма была поставлена лишь в 1892 г. придворным Мюнхенским театром.

В «Пентесилее» Клейст продолжит свой путь вовнутрь, исследуя крайне противоречивые чувства, порою экзальтированные; аффекты любви и всепоглощающей страсти; тему унаследованной вины, неизбежности судьбы и искупления кровью. Здесь автор в образе Пентесилеи воплотит «весь мрак и блеск души». Именно «в ней заключено мое самое сокровенное», – писал драматург Марии фон Клейст осенью 1807 г. [16, IV, с. 388].

Сюжет для «Пентесилеи» Клейст заимствовал из греческой мифологии, он использовал «Обстоятельный мифологический словарь» Б. Гедериха (1724). Пентесилея (Пенфесилея) – царица амазонок, дочь бога Ареса и Оттеры. Во время Троянской войны Пентесилея с амазонками пришла на помощь троянцам и пала в поединке с Ахиллом. Ахилл был очарован красотой мертвой Пентесилеи, что вызвало насмешки Терсита, тут же на месте убитого Ахиллом.

Следует заметить, что Клейста заинтересовал не этот, а другой, более поздний вариант мифа, в котором сначала Пентесилея убивает Ахилла, а затем, когда боги вос-

крешают героя, сжалившись над мольбой его матери Фетиды, оживший Ахилл одерживает победу над Пентесилеей. Клейст вольно трактует миф, создавая свои неканонические образы Пентесилеи и Ахилла.

Персонажами трагедии выступают и амазонки, «которым кожа змей одеждой служит» [17, с. 133]. (Далее в работе ссылки на это издание даны в круглых скобках с указанием номера страницы). У греков – это племя женщин-воительниц, происходящих от Ареса и Гармонии. В определенное время года они вступали в браки с чужеземцами (или с представителями соседних племен) ради продолжения рода, отдавая на воспитание (или убивая) мальчиков и оставляя себе девочек. Их название якобы связано с обычаем выжигать у девочек левую грудь для более удобного владения оружием.

В мифах об амазонках и их борьбе с олимпийскими героями отразились элементы матриархата (подробно см.: [18, с. 63–65]). Амазонки жили коллективом и подчинялись определенным нормам. Вообще, личность эпохи мифа не такая, как современная личность, «она – часть всего коллектива, то есть не просто олицетворяет весь коллектив, а отождествляется с ним» [19, с. 243]. Об амазонках, сражающихся под стенами Трои, сказано и в «Илиаде» Гомера. Клейст, проникая в глубокую античность, строго сохраняя единство места, времени и действия, во многом следуя традиции Софокла и Еврипида (вызывать у зрителей катарсис или выносить за сцену все ужасы), сочиняет по собственным законам. Он обновляет и преобразует смысл мифологических и литературных источников, модернизирует классику, не намеренно искажая ее, а высвечивая то, что представляется ему наиболее созвучным жизни современного человека. Романтический вымысел как важнейшее свойство поэзии с максимальной полнотой и яркостью проявляет себя в «Пентесилее». «Чем писать роман-модерн, Клейст на античной основе создает новый колоссальный миф вселенского значения» [8, с. 421].

У Клейста в противоположность «веймарскому классицизму», изображающему эпоху античности идеализированно, древняя Эллада получилась варварским царством беспредельных, демонических характеров, порою даже бесчеловечных.

Такую трактовку античности никак не мог принять Гете. Прочитав присланную ему трагедию (Клейст питал надежды на ее сценическое воплощение в Веймарском театре), Гете однозначно отверг ее. Та же участь постигла и «Амфитриона». Позже принятая Гете к постановке в Веймаре комедия Клейста «Разбитый кувшин» с треском провалилась. Гете, которому Клейст «должен был казаться дурною копией Вертера» [14, с. 151], всю жизнь неблагоприятно отзывался о драматурге. В эссе главного литературного судьи 1826 года читаем: «Во мне этот поэт, несмотря на самые чистые намерения искренне сочувствовать ему, всегда вызывал содрогание и отвращение, как некое хорошо задуманное природой, но охваченное недугом тело... этот талантливый человек, в сущности, заслуживает только сожаления...» [20, X, с. 372].

Чуждый демонизму олимпиец Гете так и не смог принять «смятения чувств», происходящего в душах клейстовских героев, этого, по меткой характеристике В.М. Жирмунского, «обмана впечатления, который доходит до самых корней существования и заставляет сомневаться в подлинности наших восприятий и воспоминаний и в тождестве личности» [21, с. 84].

И Пентесилея, от удара копья Ахилла потерявшая сознание, переживает такое «смятение чувств». Герой внушил возлюбленной, что она победила, и он как ее пленник последует за ней в Фемискиру. Но внезапно реальность разрушает наводнение. Но это будет позже, а уже в начальных сценах трагедии факты и положения сплетаются в тесный узел. С. Цвейг отмечал: «Сначала как бы собираются тучи, которые могут вызвать трагическую грозу, и он любит эту насыщенную, тяжелую, непроницаемую атмо-

сферу, потому что своей смятенностью, безнадежностью, безысходностью она напоминает атмосферу его души...» [5, с. 201]. В первом явлении из диалога греческих царей читатель узнает о дурных вестях:

*Сцепились, словно два голодных волка,
Отряды греков с войском амазонок.
Хоть, видит Зевс, причины нет к вражде.
И если не уймет их гневный Марс,
Не образумит Феб и не рассеет
Громовою стрелой тучегонитель,
То дотемна зубами перервут
Свирепые бойцы друг другу глотки (133).*

Из яркого и лаконичного репортажа Одиссея, Антилоха и Диомеда, знакомящего зрителя с событиями и действующими лицами, мы впервые узнаем о главной героине:

*...Пентесилея
Рассеивает перед собой троянцев
И гонит, словно тучи в небе вихрь... (134).*

Образ вихря, бурной мятущейся страсти будет сопровождать ее до финала. Именно этот образ – доминанта характеристики героини и основа всего конфликта трагедии. Когда Пентесилея смотрит на греков, но еще не видит среди них Ахилла, то взгляд ее безучастен, «как будто перед ней не люди – камни». Но как только она увидела его, то «сразу же румянцем залилась», «в светлый лик Эгинца вперила опьяненный взор» (135). Лица, жесты выражают у Клейста состояние души непосредственно.

Здесь же, в зачине трагедии, рассказывается о сражении греков и амазонок, которые одержали верх (многих взяли в плен, других убили). Пентесилея сначала с улыбкой отпустила Ахилла, а потом в бешенстве преследовала героя, но он всё же сумел вырваться и спастись. Греки недоумевают: как может Пентесилея одновременно любить и ненавидеть Ахилла?

В XX веке некоторые немецкоязычные литературоведы, Ф. Гундольф и Э. Штайгер, к примеру, рассматривали чувство Пентесилеи, согласно теории З. Фрейда, как комплекс «любви-вражды», «любви-ненависти». Однако двойственность поведения героини на самом деле продиктована внешними обстоятельствами, требующими от амазонок «добывать себе мужа в бою».

В фабуле трагедии соприкасаются мотивы древнего матриархата и современной эмансипации женщин. Пентесилея, прекрасная юная женщина, созданная для любви и счастья, не может пойти против традиции. Клейст в характере Пентесилеи сосредоточивает внимание на классическом конфликте долга и чувства. Чувство героини, в отличие от героев иенских романтиков, полностью полагающихся на него, – величина непостоянная, неоднозначная, испытываемая, даже загадочная. Верная и преданная Пентесилея Протоя говорит об этом:

*Лишь ей одной известно, что творится
В ее груди: где чувство, там загадка (176).*

«Загадка» здесь – просто синоним той сложности характера, которая предвосхищает более поздние ... концепции литературного психологизма» [6, с. 148]. А.В. Карельский подчеркивал, что «...если есть психологически адекватно воплощенный в драме образ «типично романтической натуры», то первым дал его Клейст» [6, с. 153]. Сверх того, Пентесилея как клейстовская модель личности, характеризующаяся высочайшим уровнем притязаний и огромной силой воли и чувства, заметно отличается от раннеромантического характера. Клейст включает в обиход романтизма ту проблема-

тику и те формы человеческого бытия и страдания, которые ранний романтизм мало учитывал. Неуверенность во всемогуществе личности, в ее идеальности, тема нетождественности человека самому себе, к примеру, у Гельдерлина и Вакенродера лишь обозначенная, становится у Клейста одной из главных.

Клейста волнует вопрос: сможет ли отстоять себя живое человеческое сердце во враждебном ему мире, сможет ли человек победить обстоятельства? Самые сокровенные желания Пентесилеи вступают в противоречие со всей сферой ее обязанностей правительницы и, в конце концов, – с внешней реальностью. Цель Клейста – показать это противоречие.

Восторженная царица амазонок, находясь под жестоким прессом мира вне ее, как натура глубоко рефлексирующая, испытывает к тому же давление напряженной и мятёжной души внутри нее. «Это не просто раздвоение души и не просто противостояние души миру; это некий роковой круг человеческого удела, когда открытость и незащищенность чувства как бы провоцирует удар извне, притягивает к себе молнию судьбы, – а этот удар, в свою очередь, подстегивает душу к сопротивлению, напрягает ее до предела, до разрыва...», – точно определял А.В. Карельский [6, с. 152].

«Пентесилея» – трагедия любви. В седьмом явлении военачальница произносит:

*Она не внемлет голосу рассудка,
Затем что сердце юное пронзил ей
Опаснейшей из стрел своих Амур!* (168).

Пентесилея – во многом романтическая героиня, а «романтические герои от Вертера до Якопо Ортиса, если брать самых известных, – не в состоянии противостоять силе страсти». Красота их любви – «это красота трагическая, перед которой герой безоружен и беззащитен», – читаем в «Истории Красоты» под редакцией Умберто Эко [22, с. 304].

Для того чтобы понять проблему любви у Клейста, необходимо стать на романтическую точку зрения: есть для каждого человека одна-единственная любовь, ему одному от бога данная, любовь чувственная и святая одновременно. Пентесилея сама себе выбрала соперника и полюбила его еще до первого сражения. В душе Пентесилеи происходит борьба желаний безграничной власти и безграничного подчинения. Она способна как на полную самоотдачу в любви, так и на подозрительность и не знающее границ в своей жестокости мщение. Пентесилея наделена безмерным, необъятным чувством, и эта безмерность становится для нее (и для всех последующих героев Клейста) трагической проблемой.

По остроте и напряженности эмоций ей более всего близка еврипидовская Медея. И Медея, и Пентесилея – женщины роковые, гордые, противоречивые и беспощадные. Все чувства смолкают в них перед ненасытной жадью мести. От любви до ненависти у них даже меньше одного шага. Обе они – максималистки. Некоторых исследователей максимализм Пентесилеи почему-то пугает гораздо сильнее, чем максимализм Медеи или Федры. К примеру, А. Дейч замечал: «Еврипид, сильнее всех античных трагиков умевший выражать неистовую страсть любящей женщины, не вложил, однако, в уста Медеи или Федры столь яростные и порывистые признания измученного, больного сердца» [7, с. 92].

Имеются в виду страшные слова Пентесилеи, произнесенные в 9-м явлении трагедии, в бредовом состоянии, «слабым голосом» (как подчеркивается драматургом в ремарке):

*Собак спустите на него! В слонов,
Чтоб натравить их, факелы метайте!*

*Пусть, скошенный серпами колесниц,
Он будет их колесами размолот! (172).*

Но вряд ли это правомерно. Не слова столь страшны, а деяния: убийство возлюбленного не ужасней убийства детей.

В «Пентесилее» максимализм чувства является одним из слагаемых трагедии. Амазонки не раз просят свою царицу отказаться от Ахилла, взять любого другого. Но именно он ей нужен для брачного «праздника роз» («праздник роз» – это праздник Марса и любви, и красные розы упоминаются несколько раз как лейтмотив трагедии). Ахилл избран сердцем Пентесилеи, не знающим меры, его перед смертью предсказала ей мать. В 15-м явлении героиня провозглашает:

*Никто венка из роз не стоит больше,
Чем тот, кого мне указала мать, –
Неистовый, любимый, страшный, милый,
Во прах втоптавший Гектора Пелид,
Всегдашняя мечта моя дневная,
Всегдашний сон мой по ночам! (210).*

По мнению С. Цвейга, каждый из героев Клейста – гиперболист своей страсти. «Все эти неукротимые дети его чрезмерной фантазии, как сказал Гете о «Пентесилее», «принадлежат к своеобразной семье»; им всем присущи его характерные черты: непримиримость, резкость, своеволие, прямолинейность, бурное упрямство и непреклонность; все они отмечены печатью Каина: они должны губить или погибать» [5, с. 205].

Пентесилея мечтает победить Ахилла или умереть. Рядом с жаждой особенного, бесконечно сильного счастья все относительные и маленькие радости жизни теряют для нее всякую цену. Героиня просит богов о «миге радости», чтоб поверженный Ахилл пал к ее ногам:

*Отдайте разом мне всю меру счастья,
На жизнь мою отпущенную вами (160).*

Пентесилея, фантазия которой склонна к гиперболам, хочет «Иду взгромоздить на Оссу» (180), – труд, посильный лишь гигантам, – и на вершине «за пламенные золотые кудри» (181) поймать Ахилла, подобного Гелиосу (явление 9).

Появление Ахилла из-за горы в начале третьего явления обрисовано Клейстом как «солнце, всходящее в погожий вешний день» (143). А в пятнадцатом явлении Пентесилея сама говорит Ахиллу:

*А что со мною было,
Когда тебя я увидала, друг,
Когда ты мне на берегу Скамандра
Среди героев своего народа,
Как солнце между звезд ночных, предстал! (210)*

Подобный солнцу, Гелиосу, – такова лейтмотивная мифологическая черта Ахилла. Ахилл мужественен, храбр, к войне он привык как профессионал, для него нет разницы между войной и миром. Этот «солнечный» герой-красавец любит жизнь, любит женщин. Порой он груб и бесцеремонен. О женщинах, вниманием которых он избалован, герой рассуждает не слишком изящно:

*Я женщин никогда не сторонился
И был, с тех пор как у меня пробилась
Впервые борода, отзывчив к каждой (153).*

Сквозь речи и поступки его проглядывает архетип brutального самца, мужчины, привыкшего к господству. При этом Ахилл доверчив и простодушен. Он «свободен от

догмы: он может находить упоение в бою, но способен, не боясь насмешек даже хитроумного Одиссея, полностью отдаться чувству любви» [23, с. 102].

Любовь Ахилла и Пентесилеи – поединок, смысл которого выражен в словах героя, где он описывает его как сватовство:

*Я знаю, что богоподобной нужно –
Ведь мне она шлет оперенных сватов,
Чей вкрадчивый и смертоносный посвист
Мне шепчет о желаниях ее... (153).*

Следует обратить внимание на эпитет «смертоносный». Печать любви и смерти лежит на образах протагонистов. «Желание победы, бегство и преследование изображены со всеми чертами любовной борьбы и любовного желания. Поле брани – это брачное ложе, и удар мечей – стальные объятия» [21, с. 88].

В большой сцене, занимающей несколько явлений (13–15), когда к Пентесилее, поверженной в битве Ахиллом и взятой им в плен, возвращается сознание, происходит последний и окончательный поворот в трагедии. Пентесилея, которой Протоя и Ахилл внушили мысль о победе, в восторге.

Она призывает амазонок нести кошницы роз для венков. Розовой гирляндой увиная чело Ахилла, она восклицает:

*...Ты – мой!
О, юный Марс, тобою я владею!
Коль спросят, чей ты, назови меня (198).*

Слова Пентесилеи приводят Ахилла в замешательство:

*Но кто ты, непостижное видение,
Ко мне из светоносного эфира
Сошедшее? Могу ль тебя назвать я,
Когда моя смятенная душа
Сама не знает, кто владеет ею? (198).*

Здесь впервые Пентесилея нежно говорит с возлюбленным, рассказывает о происхождении амазонок, о суровых законах их царства, о своих близких и, главное, о своей любви к нему. Н.Я. Берковский отмечал: «За эту сцену обоюдного разоружения дорого платят и Ахилл, и Пентесилея» [8, с. 426]. Как только Ахилл вынужден сказать Пентесилее правду, что она им была повержена, героиня, взрываясь, восклицает: «Чудовище!», заламывает руки и просит силы неба заступиться за нее. Ахилл вскакивает, тащит за собой Пентесилею, и амазонки с трудом спасают ее.

В двадцатом явлении вестник сообщает героине, что Ахилл вызывает ее на последний бой (на самом деле он решил сдаться, но Пентесилея об этом не знает). Он ее предал, как ей кажется. Это вводит ее в состояние транса, она перестает себя контролировать. Весь ужас героини передают ремарки драматурга, указывающие на ее действия, жесты, мимику: «побледнев на мгновение» (218), «подавляя рыдания», «дрожа от бешенства» (219), «с явными признаками безумия опускается на колени (220), «уходит в сопровождении собак, слонов и т. д. под непрерывные раскаты грома» (221). Безумное недоверие съедает героиню. Никто не может остановить Пентесилею, даже Протоя, в которую безумная целится из лука.

На поединок Ахилл идет безоружный, а Пентесилея со слонами, собаками, толпой диких наездников. «А что на поединке делать им?» (225) – этим вопросом вестник пытается предупредить героя об опасности. Но Ахилл ничего и никого не слышит (Клеменсу Брентано принадлежит следующее замечание: «Клейст представляет себе своих персонажей глухими и придурковатыми, и так через постоянные выпрашивания и повто-

рения тех же тирад у Клейста и образуется драматический диалог» [8, с. 408]). Одиссей пытается спасти его, связать, но уже слишком поздно.

Возлюбленный растерзан в клочья, а Пентесилея, «забыв, что рождена от человека», с псами Ахилла тело «в клочья рвет» (228). Кажется, что присутствуешь при вакхической пляске менад, безумных спутниц бога вина и трагедии Диониса. Для понимания пьесы очень существенно, что ужасы перенесены за кулисы. Последний поединок Пентесилеи и Ахилла не происходит на сцене перед глазами зрителей, о нем рассказывается устами потрясенных свидетелей. Клейст сумел найти такой эмоциональный, словно прерывающийся от волнения язык для этого повествования, что зритель сопереживает всему происходящему за сценой, как будто видит его.

В уста Мерои Клейст вложил натуралистическое описание сцены гибели Ахилла, его убийства Пентесилеей (Пентесилеи как таковой здесь нет, а есть страшная перепутанность человеческого и звериного). Та шею стрелой ему пронзает, а после:

*Бросается к нему – о, Артемиды! –
И рвет с него, как сука, шлем гривастый,
Растихивая набежавших псов.
Они впились в него – кто в грудь, кто в шею.
Он падает – так, что земля дрожит.
Катается с царицей в алой луже
И, нежных щек ее касаясь, стонет:
«Пентесилея, неужели это –
Тот праздник роз, что ты сулила мне?» (230)*

Далее следует полная ужаса пауза. Сцена убийства Ахилла обычно трактуется в рамках романтического натурализма. Романтизм и натурализм во многом не противоречат друг другу, так как натура, темперамент – ключ к романтической картине мира. Но здесь более очевидна связь с античным натурализмом (к примеру, с хрестоматийной сценой ослепления Эдипа). Амазонки потрясены увиденным. Пауза следует за паузой. Это не просто паузы, перерывы в диалоге – это материальный подтекст (материальный в пустоте, в молчании). Казалось бы, предельное напряжение души требует яростных выкриков, патетических монологов. Растерянное молчание здесь вполне уместно и адекватно, более того, оно выразительнее. Искусством паузы драматург владеет блестяще.

В финальном, двадцать четвертом, явлении, в развязке трагедии Клейст дает мимическую сцену (это реминисценция из «Макбета» Шекспира). Мимика, жесты очень осязаемо затрагивают зрителя. В руках Пентесилеи вертит стрелу, пронзившую Ахилла, тщательно счищает кровь со стрелы, стирает все пятна, разглаживает перья на стреле, сушит, закладывает стрелу в колчан. Всё это – автоматические движения: лук и стрелы она всегда чистила сама. Обрывается этот механический процесс тем, что внезапно Пентесилея содрогается от ужаса и роняет лук. Пантомима заставляет одну из амазонок вспомнить основательницу их царства – Танаису. И тут опять Клейст делает паузу, после которой Верховная жрица, проклиная «чудовище», вдруг просит у нее прощения и хвалит Пентесилею. Сработало имя Танаисы.

Взгляд Пентесилеи «безжизненный и мрачный» (234), «как нож он в сердце входит» (235), она долго молчит и, лишь омыв лицо и голову водой, наконец заговаривает. Увидев изувеченный труп своего возлюбленного, Пентесилея, «выпрямляясь», как сказано в ремарке, произносит:

*О, багрянец этих роз кровавых!
Увенчанное ранами чело!*

*О, пахнувшие тлением бутоны,
Которые на корм червям пойдут!* (241).

Героиня требует от верной Протои назвать имя убийцы. Та не решается, а Верховная жрица называет имя Пентесилее и рассказывает о ее жестоком деянии. Тогда Пентесилея становится на колени перед убитым, просит прощения у мертвого возлюбленного, целует труп и говорит главное:

*Я отрекаюсь от закона женщин
И за Пелидом юным ухожу* (245).

Демонстративно отвергая кинжал, стрелы – орудия самоубийства, она совершает «не самоубийство, а именно самоуничтожение – в невероятно буквальном смысле этого слова» [6, с. 205].

Именно в этой трагедии происходит присущее жанру парадоксальное переосмысление событий в финале: смерть и Пентесилеи, и Ахилла – это торжество любви, которая не подчиняется ни заблуждениям, ни догмам.

«Она цвела – поэтому и пала» (246) – таковы последние слова трагедии Клейста. «Не извращенную душу изображает Клейст, а извращенный мир как причину гибели цветущей души <...> проблема эта – максимализм притязания, безмерность и любви, и гордыни, гибель в собственном огне – чисто романтическая, да и еще по-клеистовски усугубленная, взвинченная. Всё или ничего», – констатирует А.В. Карельский [6, с. 203]. Извращенность мира как причину гибели не только Пентесилеи, но и Ахилла рассматривает и Л.В. Дудова [24, с. 379].

«Пентесилея» – необыкновенное достижение Клейста как поэта, обладающего трагическим языком. Пятиактная большая трагедия целиком вмещается в один акт. Драматург показал, как творится сама живая жизнь, как происходят события, как люди выглядят накануне трагических взрывов, во время них и после.

Борис Пастернак, посвятивший Клейсту два эссе (1911 и 1941 гг.), проникновенно писал: «Мы поймем Клейста, если примем его жизнь за повесть об изуверстве замысла о том, что делает женщину амазонкой. Так мы овладеем значением, смыслом его смерти. И мы внесем свой долг, если отделим от его судьбы идею, скрытую в ней, и в ней найдем вечный мотив его канонизированной смерти» [14, с. 254].

Во всех своих трагедиях Клейст проявил себя как тонкий психолог. При этом драматург не занят только анализом душевных состояний и развития героев. Его герои не развиваются: всё как бы заложено в них и проявляется лишь при испытании душевного потрясения. Главный вопрос для Клейста – что есть Человек. Его интересуют двойственная природа человека, его романтические метаморфозы: Пентесилея любящая, страдающая, и Пентесилея – фурия; принц Гомбургский – герой, он же трус.

Нельзя не согласиться с Н.С. Павловой, утверждавшей, что «его герои несомненно индивидуальны, но в то же время они нечто большее, чем просто типы. Герой раскрывается как неповторимый казус в исследовании общей проблемы «что есть человек». Противоречивость героев имеет смысл измерения «широты» человека («Вся грязь и блеск одновременно», – писал Клейст о своей Пентесилее)» [25, с. 472].

Литература

1. Стадников Г. Книга о бессмертии гения // Балтийский филологический курьер. – Калининград, 2011. – Вып. 8. – С. 94–98.
2. Самарин Р. Генрих фон Клейст // Генрих фон Клейст. Драммы. Новеллы. – М., 1969. – С. 5–22.
3. Чхартишвили Г. Писатель и самоубийство. – М., 2001.

4. *Лазутина И.Н.* Классика как инструмент национал-социалистической идеологии: случай Гельдерлина // *Литература и идеология. Век двадцатый.* – М.: МГУ, 2016. – С. 64–74.
5. *Цвейг С.* Борьба с демоном. Гельдерлин. Клейст. Ницше. – М., 1992.
6. *Карельский А.В.* Драма немецкого романтизма. – М., 1992.
7. *Дейч А.* Судьбы поэтов. – М., 1987.
8. *Берковский Н.Я.* Романтизм в Германии. – Л., 1973.
9. *Дмитриев А.С.* Г. фон Клейст // *История зарубежной литературы XIX века.* – М., 1979. – Ч. 1. – С. 133–146.
10. *Панкова Е.Г.* Клейст: топография Средневековья между Просвещением и романтизмом // *Балтийский филологический курьер.* – Калининград, 2011. – Вып. 8. – С. 79–86.
11. *Mann O.* Geschichte des deutschen Dramas. – Stuttgart, 1960.
12. *Бент М. И.* Гете и романтизм (проблема личности в «Фаусте» и драматургии Генриха Клейста). – Челябинск, 1986.
13. *Грешных В.* Генрих фон Клейст: лекция А.В. Карельского // *Балтийский филологический курьер.* – Калининград, 2011. – Вып. 8. – С. 94–98.
14. *Пастернак Б.* Об искусстве. – М., 1990.
15. *Брандес Г.* Немецкая литература. – Киев, 1908.
16. *Kleist H.* Werke und Briefe: in 4 Bd. – Berlin, 1978.
17. *Клейст Г.* Драмы. Новеллы. – М., 1969.
18. Мифы народов мира: энциклопедия; в 2 т. – М., 1991. – Т. 1. – С. 63–65.
19. *Руднев В.* Энциклопедический словарь культуры. – М., 2001.
20. *Гете И.В.* «Заметки драматурга» Людвига Тика // *Гете И.В. Собр. соч.: в 10 т.* – М., 1980. – Т. 10. – С. 372–374.
21. *Жирмунский В.М.* Из истории западноевропейских литератур. – Л., 1981.
22. *История Красоты* / под ред. Умберто Эко. – М., 2005.
23. *Храповицкая Г.Н.* Г. Клейст // *Храповицкая Г.Н., Коровин А.В.* Западноевропейский и американский романтизм. – М., 2002. – С. 99–108.
24. *Дудова Л.* Клейст // *Зарубежные писатели. Биобиблиографический словарь: в 2 ч.* – М., 1997. – Ч. 1. – С. 376–380.
25. *Павлова Н.С.* Ни классик, ни романтик: Генрих фон Клейст и его стиль // *История немецкой литературы. Новое и новейшее время.* – М.: Изд-во РГГУ, 2014. – С. 463–474.

Поступила в редакцию 17 марта 2018 г.

UDK 830-2 Kleist

DOI: 10.21779/2542-0313-2018-33-2-18-32

The development of tragedy genre in Heinrich von Kleist's drama

A.E. Plokharskiy

*Dagestan State University; Russia, 367001, Makhachkala, M. Gadzhiev st., 43a;
plokharskiy@yandex.ru*

The article dwells on the problem of Heinrich von Kleist's heritage in drama. Heinrich von Kleist is the XIXth century German writer and playwright. The author focuses on the analysis of the play, entitled «Penthesilea», giving a thorough analysis of the playwright's method, marking that he fully supported romanticism, creating his works according to the rules of this genre. Analyzing tragedy in Kleist's writing, the author traces his evolution, starting from his first drama «The Family of Schroffenstein» to the tragedy, entitled «Prince Friedrich of Homburg».

The article studies genre, topic and poetics of Kleist's masterpiece, entitled «Penthesilea», focusing on the problem of inherited guilt, inevitability of destiny, love affects and absolute passion, tracing the traditions of antique naturalism and the images of Penthesilea, the archetype of brutal Achilles, being concentrated on Kleist's innovative achievements.

The author concludes that Kleist is a poet, a brilliant master of tragedy, revealing the very life through the angle of versatile events.

Keywords: Heinrich von Kleist, tragedy, fate, romanic heroes, maximalism, love affects.

Received 17 March, 2018