

ДВОЙНИКИ КОРОЛЯ: ПОТАЕННОЕ ТРИКСТЕРСТВО

DOUBLES OF THE KING: HIDDEN TRICKSTERISM

УДК 821.112.2

DOI: 10.31249/chel/2023.03.05

Финогенов В.А.

КРИЗИС ПОЗНАНИЯ В ДРАМЕ Г. фон КЛЕЙСТА «АМФИТРИОН»

*Институт научной информации по общественным наукам
Российской академии наук,
Россия, Москва, p_jh@mail.ru*

Аннотация. В статье исследуется пьеса «Амфитрион» Г. фон Клейста, который переработал одноименную комедию Ж.-Б. Мольера, отразив в собственном произведении кризис познания. На идеи рационалистической философии Р. Декарта, интегрированные в пьесу французского предшественника, накладывается представление И. Канта об ограниченных возможностях человеческого разума. Используя фабулу античного мифа и материал предшествующих пьес об Амфитрионе, Клейст существенно смещает акцент в область метафизики. Идентичность персонажей, теряющих связь с собственной личностью, отражает представление о невозможности человеческого Я постичь самого себя.

Ключевые слова: Г. фон Клейст; немецкий романтизм; трагикомедия; дуализм; познание; идентичность; сознание; И. Кант; Ж.-Б. Мольер, Р. Декарт.

Поступила: 04.03.2023

Принята к печати: 13.06.2023

Finogenov V.A.
The crisis of cognition in *Amphitryon*
by Heinrich von Kleist

*Institute of Scientific Information for Social Sciences
of the Russian Academy of Sciences,
Russia, Moscow, p_jh@mail.ru*

Abstract. The article explores the play *Amphitryon* by Heinrich von Kleist, who rewrote the eponymous comedy by Jean-Baptiste Molière and reflected the crisis of human cognition in his own work. The ideas of René Descartes' rationalist philosophy, integrated into the play of the French predecessor were supplemented by Immanuel Kant's concept of the limited possibilities of the human mind. The plot of the ancient myth and the material of the previous plays about *Amphitryon* made it possible for Kleist to shift the attention to the field of metaphysics. The identity of the characters, who lose touch with their own personality, reflects the inability of human Self to comprehend itself.

Keywords: Heinrich von Kleist; German romanticism; tragicomedy; dualism; cognition; identity; consciousness; Immanuel Kant; Jean-Baptiste Molière, René Descartes.

Received: 04.03.2023

Accepted: 13.06.2023

Среди пьес Г. фон Клейста, написанных в середине 1800-х годов, в «Амфитрионе» метафизические искания писателя и вопросы философского характера сформулированы наиболее явным образом. Сознание человека определяет его место в мире и позволяет ответить на вопрос «кто я?». Фабула античного мифа становится основой, позволяющей переосмыслить старый сюжет в соответствии с философскими концепциями И. Канта и И.Г. Фихте, впечатлившими Клейста еще в юности. Амфитрион, подмененный божественным двойником, – метафора смятенного человека, теряющего почву под ногами и лишенного возможности познать себя и мир. В радикальной трактовке это фактически приводит к утрате собственной идентичности как таковой, примерами чему служат герои драмы.

Пьеса, которая не ставилась вплоть до конца XIX в., на витке модернистской эстетики стала восприниматься как одно из знаковых произведений немецкой драмы, а Т. Манн, сыгравший немаловажную роль в популяризации пьесы и ее возвращении в лите-

ратурный канон, в 1927 г. даже назвал «Амфитрион» «самой изящной и остроумной, самой блестящей, глубокой и прекрасной пьесой на свете» [Манн, 2009, с. 111]. Актуальная в прошлом столетии, пьеса и поныне остается предметом многочисленных научных исследований и материалом для дальнейших литературных обработок мифа об Амфитрионе, который перешел из Античности в Средние века и Новое время, неизменно сохраняя свое место в культурной традиции за счет наличия очевидных параллелей между непорочным зачатием Христа и божественным происхождением Геракла. Именно интерпретация Клейста, сделавшая душевные терзания мифологических героев предметом глубокой рефлексии, инициировала новый виток интереса к старому сюжету.

Изначально «Амфитрион» задумывался как перевод одноименной пьесы Ж.-Б. Мольера (1668), но в конечном счете драма Клейста настолько же далеко отстоит от комедии французского предшественника, насколько последняя – от наиболее ранней сохранившейся драматической обработки мифа Плавтом. Сохраняя порядок сцен и общую канву, Клейст радикально преобразует образы ключевых персонажей – Амфитриона, Алкмены и Юпитера – и принципиально меняет их мотивацию. «Амфитрион» Мольера, типичная придворная комедия эпохи Людовика XIV, состоящая из галантных диалогов и куртуазной игры, преобразуется у Клейста в своего рода философскую драму. Еще А.Г. Мюллер, друг Клейста, впервые опубликовавший в 1807 г. в Дрездене «Амфитриона», отмечал в предисловии к изданию «серьезность немецкого и фривольность мольеровского Амфитриона» («Bedeutung des deutschen und die Frivolität des Molièreschen Amphitryon» [Kleist, 1807, S. V]) и говорил о «поэтической актуальности» пьесы, рассматривая ее как связующее звено между Античностью и современностью. Эту актуальность легко распространить и на философское наполнение пьесы: подобно тому, как в свое время пьеса Мольера отражала взгляд на мир через призму французского рационализма XVII в., «Амфитрион» Клейста попадает в русло движения интеллектуальной мысли начала XIX в.

Зыбкая идентичность персонажей отражается и в неопределенности жанра самой пьесы. Авторский подзаголовок *Ein Lustspiel nach Molière* («комедия по Мольеру») отражает лишь формальную вторичность по отношению к французскому источнику, но

жанровую принадлежность «Амфитриона» не исчерпывает. Комический конфликт вращается преимущественно вокруг слуги Амфитриона Сосия и пародийным образом отражает основной конфликт драмы. Взаимоотношения Сосия с двойником Меркурием, принявшим его облик по аналогии с лже-Амфитрионом Юпитером, во многом повторяют аналогичную сюжетную линию у Мольера, который, воспроизводя комедию *Les Sosies* («Два Созия», 1638) Ж. де Ротру, ввел дополнительного по отношению к античному первоисточнику персонажа – служанку Алкмены и жену Созия, которую у драматургов зовут по-разному и само наличие которой придает системе персонажей классицистическую завершенность и позволяет использовать традиционный комический прием параллельного развития сюжетных линий господ и слуг. Тем не менее комический модус в пьесе не доминирует, а скорее, в духе шекспировских трагедий оттеняет драматически и даже трагически окрашенные сцены. В самом сюжете адюльтера, традиционном для комедии Нового времени, главным пострадавшим чаще всего остается незадачливый муж – на потеху остальным персонажам и читателям / зрителям. У Клейста же ситуация любовного треугольника оборачивается душевными терзаниями не столько Амфитриона, в большей степени сохраняющего здравый рассудок и олицетворяющего собой рациональный ход мышления, сколько разрываемой внутренней борьбой Алкмены и самого Юпитера, обремененного комплексами небожителя, пытающегося преодолеть сомнения в собственной полноценности и божественности.

Именно сюжет об Амфитрионе стал почвой, на которой впервые возникло понятие трагикомедии, введенное в оборот с легкой руки Плавта: «Вам смешанную дай трагикомедию. / Сплошную дать комедию никак нельзя: / Цари и боги в действии участвуют. / Так как же быть? А роль раба имеется – / Вот и возможно дать трагикомедию» [Плавт, 1987, с. 9]. Устами Меркурия в прологе к его пьесе отражен формальный аристотелевский подход, в соответствии с которым комедия отличается от трагедии участием в действии «низких» людей. Борьба полководца с наставившим ему рога олимпийцем низводит конфликт персонажей, характерных для античной трагедии, до уровня пародии; слуга же приобретает большее значение, чем просто функциональный помощник. В отличие от трагедии или комедии, трагикомедия, а впоследствии

и драма позволяют автору сосредоточиться на рефлексии персонажей, выведенных за рамки традиционных амплуа; при этом внешний драматический конфликт заменяется внутренним. Миф о фиванском царе дал возможность Клейсту развить по сравнению с предшественниками психологическую мотивировку героев, в первую очередь Алкмены и Юпитера.

У Мольера проблемы идентичности персонажей и проблема познания напрямую связаны с картезианской философией. По Х.Р. Яуссу, «если представить Юпитера в маске Амфитриона лживым богом из гипотезы Декарта, то окажется, что этот злой гений не только делает привычный взгляд на мир совершенно чуждым, затемняет его недоверием и сомнениями, но и сотрясает последний бастион рационализма Декарта – непоколебимую уверенность в себе мыслящего Я в процессе мышления (*Cogito*)»¹ [Jauss, 1979, S. 226]. В соответствии с философией Декарта в эпоху Мольера вопрос идентификации «кто я?» уточняется до вопроса «что есть Я, являющееся предметом моего мышления?» [Jauss, 1979, S. 229]. Экзистенциальные вопросы, связанные с кризисом человеческой идентичности, в пьесе Клейста по сравнению с Мольером проявлены более зримо, хотя и в рамках уже современной ему немецкой философии.

Пролог Плавта, где Меркурий обращается к зрителям и пересказывает фабулу истории Амфитриона, у французских комедиографов претерпевает изменения, оставаясь при этом неотъемлемой композиционной частью пьесы. Мольер начинает свою пьесу галантным диалогом бога-гонца и Ночи. «Декорум божественности» [Мольер, 1957, с. 173], о котором говорит Ночь в первых же строках, задает тон всему произведению и сглаживает драматические коллизии, не позволяя пьесе выйти за рамки комедийного жанра. Клейст ликвидирует пролог и придает действию динамику, открывая драму монологом окруженного ночной тьмой Сосия²,

¹“Setzt man Jupiter in der Maske des Amphitryon als täuschenden Gott in Descartes Hypothese ein, so läßt der genius malignus nicht allein den vertrauten Anblick der Welt in äußerstes Befremden, in Mißtrauen und Zweifel umschlagen, sondern erschüttern zugleich die letzte Bastion des Descartschen Rationalismus – daß sich im Cogito das Ich seiner selbst immer gewiß bleiben soll” [Jauss, 1979, S. 226].

²В русской традиции персонаж французских пьес Sosie переводится как Созий, Sosias Клейста – как Сосий.

который воспринимается уже не столько рабом Амфитриона, сколько человеком как таковым, столкнувшимся с неведомой враждебной силой в лице Меркурия. Конфликт Меркурия и Сосия, главная комическая составляющая сюжета об Амфитрионе, подается Клейстом в достаточно мрачных тонах, предвывая дальнейшую диалектику основной сюжетной линии. Демон Декарта, которому мольеровский Созий уподобляет своего обидчика, по его мнению, как раз не может лишить его осознания собственного Я: «Будь даже демон ты, тебе ведь не достичь, / Чтоб не был Созий я, чтоб не был сам собою»¹ [Мольер, 1957, с. 188].

Клейстовский персонаж признает свою слабость перед властью силы, способной прекратить его жизнь, но также и отказывает ей в возможности отменить сам факт его существования: «Ты можешь сделать, что меня не будет. / Пока же существую – я есть Я. / Вся разница лишь в том, что я теперь / Почувствовал, что я побитый Сосий»² [Клейст, 1977, с. 188]. Клейст в большей степени по сравнению с Мольером сосредотачивается на вопросе имени – безусловной, неотъемлемой части человека и самом простом способе его идентификации. Это та основа, на которой зиждется знание человека о себе как таковое, без него не несущее смысловой нагрузки: «Но имя! Можешь ты его надеть? Есть? Пить? Иль заложить его хотя бы? Какая польза в этом воровстве?»³ [Клейст, 1977, с. 190]. В то время как Меркурий позволяет Сосию по окончании божественного предприятия называться как ему угодно, Юпитер, говоря об Амфитрионе, затрагивает этот вопрос более радикальным образом, вовсе ставя под сомнение его право на имя: «Кто именем своим так озабочен, / Едва ли на него имеет право»⁴ [Клейст, 1977, с. 256]. В отличие от куда более подобоострастного и рационалистически выверенного мольеровского Созия, Сосий Клейста, хотя и остается сниженной комической версией Амфитрио-

¹ “Et peux-tu faire enfin, quand tu serois démon, / Que je ne sois pas moi, que je ne sois Sosie ?” [Molière, 1867, p. 21].

² “Dein Stock kann machen, daß ich nicht mehr bin. Doch nicht, daß ich nicht Ich bin, weil ich bin” [Kleist, 1807, S. 21].

³ “Jedoch ein Nam’! Kannst du dich darin kleiden? / Ihn essen? trinken? oder ihn versetzen?” [Kleist, 1807, S. 24].

⁴ “Wer so besorgt um seinen Namen ist, / Wird schlechte Gründe haben, ihn zu führen” [Kleist, 1807, S. 145].

на, занимает место в ряду «мудрых шутов», таких как Санчо Панса у М. Сервантеса или Фальстаф и Шут у У. Шекспира, – «внешне комического или шутовского образа, который контрастирует с прагматичной, приземленной мудростью» [Clouser, 1975, p. 283]. Сосий находит в себе силы оказать сопротивление Меркурию, даже подозревая его неземную власть и inferнальное происхождение. Его неоднократное именование Меркурия «чертовым типом» (*Teufelskerl*) не просто звучит как ругательство, но и становится увертюрой к дальнейшему противостоянию между Юпитером и Амфитрионом, постоянно апеллировавшим к дьявольской сущности своего оппонента.

Столкнувшись с двойником, Созий, как и впоследствии Амфитрион, попадает в ловушку собственного сознания. При невозможности полностью убедиться в тождественности самому себе, Я оказывается вещью, постигаемой только как явление; такой взгляд на собственное Я становится причиной экзистенциального кризиса. Как отмечает В.М. Жирмунский, ранний период творчества Клейста ознаменован его вынесенным из философии Канта впечатлением о том, «что истинное знание, т.е. знание вещей в себе, невозможно, и что мы осуждены на существование в мире явлений, среди субъективных видений нашего индивидуального сознания» [Жирмунский, 1981, с. 85]. С этим представлением непосредственно связан кризис идентичности персонажей его драмы. По словам современных исследователей Клейста М. Фогт и К. Никерка, «в то время как Кант сосредотачивается на эпистемологической проблеме, а именно на теоретическом вопросе о возможности познания мира как таковой, персонажи Клейста в его произведениях имеют дело прежде всего с практическими последствиями того или иного ответа на этот вопрос» [Vogt, Niekerk, 2015, S. 150]. А.В. Карельский также пишет о том, что в произведениях Клейста отражено сознание, «вдруг с ужасом обнаружившее, что все вокруг него и у него под ногами – зыбко» [Карельский, 2007, с. 263]. Судьба личности у Клейста определяется, с одной стороны «ощущением непрочности самой человеческой души», а с другой – «ощущением зависимости человека от внешних сил» [Карельский, 2007, с. 263]. В «Амфитрионе» этот конфликт проявляет себя в полной мере, причем по сравнению с «Пентесилеей» и «Кетхен из Гейльбронна», где душевные страсти и внутренняя борьба героев,

как правило, лишь косвенно считаются по реакциям на происходящие с ними события, здесь Клейст выносит саморефлексию героев на поверхность и облачает в слова. Социальный аспект, более заметный в других произведениях, отодвигается при этом на второй план. Юпитер выступает одновременно в двух названных ипостасях, будучи и враждебной внешней силой по отношению к остальным персонажам, и такой же сомневающейся личностью, как простые смертные.

Сюжет об Амфитрионе с его божественными двойниками дает Клейсту хорошую возможность отразить некоторые тезисы кантовской философии и буквально заставить субъекта созерцать самого себя как объект. Кант задается вопросом: «...каким образом Я, которое мыслит, отличается от Я, которое само себя созерцает и тем не менее совпадает с ним, будучи одним и тем же субъектом? Каким образом, следовательно, я могу сказать, что я как умопостигающий и мыслящий субъект познаю самого себя как мыслимый объект, поскольку я, кроме того, дан себе в созерцании, только познаю себя одинаковым образом с другими явлениями, не так как я существую для рассудка, а так, как я себе являюсь?» [Кант, 1994, с. 112]. Индивид, материальное тело и сознание которого выделены в независимого от него двойника, становится в своем роде кантианской «вещью в себе». Сосий, созерцающий собственное Я, оказывается перед дилеммой, которую декартовское *cogito, ergo sum* уже не способно разрешить, поскольку с позиции Канта «осознание самого себя далеко еще не есть познание самого себя, оно есть только сознание факта существования» [Комаров, 2007, с. 108].

С Алкменой и Амфитрионом происходит то же самое: их рационалистический подход терпит крах перед «лицом непреодолимой силы». Алкмена, стараясь сохранить единство мышления, пытается убедить себя, что намеки Юпитера на отсутствие тождества между мужем и любовником – всего лишь шутка. У Клейста Алкмена с первого же появления начинает подозревать неладное: «Если б кто-нибудь услышал, / Как нынче ты бранишь Амфитриона, / Тебя бы счел он кем-нибудь другим – / Не знаю кем»¹ [Клейст, 1977, с. 199].

¹ “Wenn das Volk hier / Auf den Amphitryon dich schmähen hörte, / Es mußte doch dich einen andern wännen, / Ich weiß nicht wen?” [Kleist, 1807, S. 37].

В дальнейшем саморефлексия станет главной чертой, выделяющей ее по сравнению с малопримечательной аналогичной героиней Мольера. Введя отсутствующую у предшественников сцену, где Алкмена обнаруживает на диадеме, преподнесенной ей в подарок лже-Амфитрионом, вместо буквы «А» букву «J», Клейст на ее примере показывает процесс утраты собственного Я без игры с двойниками. На глазах читателя она теряет внутреннюю целостность: «Я усомнюсь скорей в себе, Харита! / Скорей приму глубокое чутье, / Что с материнским молоком всосала / И что мне говорит, что я Алкмена, – / За Парфа или, может быть, за Перса. / Моя ль рука вот эта? Грудь моя ли? / Меня ли отражают зеркала?»¹ [Клейст, 1977, с. 225]. Пытаясь найти опору в своем имени, материальном теле и сознании, она вдруг обнаруживает себя перед пропастью сомнений: ни в чем невозможно быть уверенным. При этом она окончательно понимает, что лже-супруг не шутил, и он в самом деле – Другой, показавшийся ей богом.

Эпизод с изменившейся буквой предвещает второе посещение Юпитера – кульминационную сцену всей пьесы, которая, видимо, и подсказала Гёте знаменитое определение «смятение чувств» (*Verwirrung des Gefühls*), ставшее общеупотребимым применительно к творчеству Клейста. С этого момента драма приобретает мистериальный характер, позволявший Гёте и другим современникам интерпретировать «Амфитриона» «как христианское толкование мифа осенения Марии Святым Духом» [Wittkowski, 1998, S. 59]. Пытаясь вернуть себе веру в рассудок и здравый смысл, Алкмена желает узнать истину: «О мой супруг! Скажи мне, ты был это? Иль это не был ты? Скажи мне! Ты?»² [Клейст, 1977, с. 228]), но сталкивается с нагромождением софистически изощренных ответов Юпитера: «Да, то был я. И кто бы ни был! – Тише. / Что видела ты, ощутила, знала, / Был я; мой друг, кто мог бы быть иной?»³

¹“Eh will ich irren in mir selbst! / Eh’ will ich dieses innerste Gefühl, / Das ich am Mutterbusen eingesogen, / Und das mir sagt, daß ich Alkmene bin Für einen Parther oder Perser halten. / Ist diese Hand mein? Diese Brust hier mein? / Gehört das Bild mir, das der Spiegel strahlt?” [Kleist, 1807, S. 89].

²“O mein Gemahl! Kannst du mir gütig sagen, Warst du’s, warst du es nicht? O sprich! du warst’s!” [Kleist, 1807, S. 95].

³“Ich war’s. Sei’s wer es wolle. Sei – sei ruhig, Was du gefehn, gefühlt, gedacht, empfunden, war ich: wer wäre außer mir, Geliebte?” [Kleist, 1807, S. 96].

[Клейст, 1977, с. 228] или «Всякий, / Кто подошел к тебе, – Амфитрион»¹ [Клейст, 1977, с. 229], – что должно восприниматься как пантеистический взгляд на мир в контексте последующих высказываний Юпитера, однако для Алкмены остается лишь странным и грубым обвинением, ставящим под сомнение ее женское и человеческое достоинство. В своей аргументации Юпитер прибегает и к чисто протестантскому представлению о спасении человеческой души: «Достойна ли ты милости иль нет, / Не можешь ты решить. И предоставь, / Чтоб по заслугам воздалось тебе»² [Клейст, 1977, с. 233]. Теряя нить собственной мысли, Алкмена вынуждена теперь следовать за изощренным ходом логических построений Юпитера, но, как будто сердцем чувствуя подвох, не сдается и обращается за помощью к высшим силам: «Меня храните, боги, от безумья!»³ [Клейст, 1977, с. 234]. Ее многократные призывы к богам и Зевсу перед лицом истинного Юпитера, причины ее страданий, выглядят абсурдно и создают впечатление трагикомической иронии.

Подобно многим другим клейстовским персонажам, Алкмена погружается в пучину собственных заблуждений, порождаемых сознанием в результате внешнего потрясения. Она принимает Юпитера за Амфитриона («С тобой его я больше не смешаю»⁴ [Клейст, 1977, с. 237]) и с этого момента всякий раз ошибается в своем выборе. Только благодаря рамкам мифа трагическая ошибка Алкмены не привела к по-настоящему трагическому финалу, как, например, в «Пентесилее», где Клейст довел свою идею до логического завершения в ущерб мифу об Ахилле.

Искаженное восприятие действительности и помутнение сознания, в радикальном варианте принимающее форму безумия, неоднократно становится основой трагических коллизий у Клейста (как это происходит в «Семействе Шроффенштейн» и в особенности в «Пентесилее») или же приобретает форму мистического откровения (как в «Кетхен из Гейльбронна», где героиня уподобляется юродивой, способной через связь с подсознанием видеть потаенные вещи и проникать в недостижимые разуму пределы).

¹ “Alles, / Was sich dir nahet, ist Amphitryon” [Kleist, 1807, S. 95].

² “Ob du der Gnade werth, ob nicht, kömmt nicht / Zu prüfen dir zu. Du wirst über dich, / Wie er dich würdiget, ergehen lassen” [Kleist, 1807, S. 104].

³ “Ihr Himmlischen, schützt mich vor Wahn!” [Kleist, 1807, S. 105].

⁴ “Und werd’ ihn nicht mit dir verwechseln” [Kleist, 1807, S. 111].

Его Алкмена тоже бросается из крайности в крайность: сначала она упрекает мнимого Амфитриона в оскорблении богов, но пройдя через психологическую пытку со стороны Юпитера, угрозой и лаской добивавшегося от нее признания собственного превосходства над истинным Амфитрионом, доходит до самоунижения и называет себя «дочерью греха», не достойной такой милости от Олимпийцев. Когда Юпитер после многочисленных намеков фактически раскрывается («Зевс Громовержец посетил тебя»¹ [Клейст, 1977, с. 232]), очевидно ожидая со стороны Алкмены восхищения, в ответ он получает непонимание со стороны мнящейся женщины, продолжающей видеть в нем только Амфитриона. Алкмена пытается избежать дуалистического взгляда на мир, сохраняя внутреннее убеждение в существовании мужа как неделимого целого, полностью доступного для ее познания. Непрошенный любовник воспринимается ею не как божественная и лучшая ипостась Амфитриона, в чем ее пытается убедить Юпитер, а как злая сущность. Особенно это заметно в финале драмы, когда под колоссальным давлением толпы и обоих Амфитрионов Алкмене предстоит сделать окончательный «неправильный» выбор в пользу Юпитера, а настоящего мужа представить ядовитым «чудовищем» (*Ungeheuer*) и «червем», покусившимся на ее достоинство.

Амфитрион с его наивным взглядом на мир сходным образом определяет возникшую ситуацию двойничества: «Один из нас – чист, честен, безупречен, / Другой – яд, лезть, убийство и обман»² [Клейст, 1977, с. 267] и пытается решить проблему Я и Другого максимально примитивным образом, представляя ее в виде дихотомии добра и зла. Ирония состоит в том, что Алкмена его же самого этим злым началом и обозначает. Тем самым, забыв все, что ей говорил Юпитер при последней встрече, она все же внутренне сохраняет верность Амфитриону, принимая бога за высшую форму любимого человека. Такое полярное разграничение предваряет дуализм другого рода в будущих произведениях Э.Т.А. Гофмана, где враждебное начало человека становится его собственным двойником.

¹ “Zeus selbst, der Donnergott, hat dich besucht” [Kleist, 1807, S. 101].

² “Der Eine süß und rein und ächt und silbern, / Gift, Trug, und List, und Mord, und Tod der Andre” [Kleist, 1807, S. 164].

Перед Юпитером Клейста стоит проблема, отсутствовавшая у его предшественников в пьесах Мольера и Плавта: он также становится узником кантовской философии, для которой эмпирическое познание бога невозможно, а ведь именно этого он требует от Алкмены. Поэтому ему гораздо труднее доказать свою идентичность по сравнению с теми же Сосием и Амфитрионом, сохраняющими рациональность мышления. Юпитер у Клейста выступает как своего рода «паразитарная форма» бытия и сознания. Пытаясь доказать собственное всемогущество, он не вполне доверяет своим же способностям и может утвердиться только за счет возвеличивания себя перед лицом смертных и эксплуатации их сознания – чему непременно сопутствует унижение и подчинение. Не добившись успеха в подчинении Алкмены, он начинает издеваться над ее мужем. Его уловка с возвращением на место буквы «А» на диадеме и вопрос к Алкмене «Не все ли, что свершается здесь, – чудо?»¹ [Клейст, 1977, с. 233] выглядят не как проявление божественной воли, а скорее как трюк не слишком уверенного в себе фокусника. Юпитер пытается внушить Алкмене чувство вины и внедриться в ее сознание. Пораженный тем, что она хотела бы вернуть прошлое, запереться от всех богов и сохранить верность одному Амфитриону, Юпитер своей репликой в сторону фактически дезавуирует собственную божественность: «Будь проклята та мысль, что завлекла меня!»² [Клейст, 1977, с. 238]. Словом *Wahn*, которое можно перевести и как «безумие», и как «заблуждение», он вторит предшествовавшим словам Алкмены; хотя ему и удастся на время оплести ее сеть своих умозаключений, он становится жертвой созданной им самой иллюзии. Всемогущество, которое постоянно ставится под сомнение, не есть всемогущество. Юпитера тоже можно рассматривать в качестве «трагической фигуры», из-за чего он «больше не может считаться богом» [Kurz, 1998, S. 138]. Юпитер испытывает своего рода раскаяние, как если бы он совершил преступление по отношению к Алкмене – по его собственным словам, «божественной» и очевидно превосходящей его в моральном отношении. Одновременно он пытается убедить себя в целесообразности поступка, который не принес ему морального удовлетворения.

¹ “Ist hier nicht Wunder Alles, was sich zeigt?” [Kleist, 1807, S. 105].

² “Verflucht der Wahn, der mich hieher gelockt!” [Kleist, 1807, S. 113].

Ведя борьбу с Амфитрионом за сердце Алкмены и фактически заявляя ему, мол, я – это ты, тем самым он вступает в конфликт с собственной проекцией, а если учесть при этом, что и Алкмена остается одной из его бесконечных ипостасей, то все предприятие представляется полностью лишенным внутренней логики. При этом воровство обличия у истинного Амфитриона кажется ему недостаточным. Если Меркурий может удовлетвориться показательным отречением Сосия от собственной идентичности, то Юпитер требует самоотречения полного и истинного: ему необходимо сломать личность Амфитриона, прежде чем раскрыть свою истинную сущность. Тот вынужден отказаться от себя: «Присягу приношу на алтаре / И семикратной смертью умираю, / Неколебимой верой преисполнен, / Что этот вот – ее Амфитрион»¹ [Клейст, 1977, с. 274]. Правда, реплика его больше похожа на голос отчаяния раздавленной личности, лишенной возможности доказать и оправдать факт своего существования. Подобно Гётевскому Фаусту², вопрошающему Мефистотеля о его сущности, Амфитрион обращается к Юпитеру с вопросом: «Но кто же ты, невероятный дух?»³ [Клейст, 1977, с. 274]. Прежде чем они встретились лицом к лицу, Амфитрион также называл своего божественного соперника лживым адским духом, пытающимся похитить его собственное сознание: «Тот адский дух, что вытеснить меня / Из Фив желает, из души Алкмены, / Из памяти страны, а если б мог – / Из собственного моего сознания»⁴ [Клейст, 1977, с. 266].

Интересно, что и Юпитер, даже воссев на вершине Олимпа, не может выйти победителем. Утверждая собственную идентичность за счет других, он опирается на пантеистическую доктрину, наиболее отчетливо выраженную в самом конце пьесы, – в момент

¹“Jetzt einen Eid selbst auf den Altar schwör’ ich, / Und sterbe siebenfachen Todes gleich, / Des unerschütterlich erfaßten Glaubens, / Daß er Amphitryon ihr ist” [Kleist, 1807, S. 178].

²Совпадение типологического свойства, отражающее движение мысли этой эпохи. Первая часть «Фауста» к тому времени была закончена и опубликована в следующем 1808 г.

³“Und wer bist du, furchtbarer Geist?” [Kleist, 1807, S. 178].

⁴“Der lügnerische Höllengeist, der mich / Aus Theben will, aus meiner Frauen Herzen, / Aus dem Gedächtniß mich der Welt, ja könnt’ er’s / Aus des Bewußtseins eigner Feste drängen” [Kleist, 1807, S. 163].

объявления им о своей истинной сущности: «Амфитрион! Глупец! Так ты не веришь? / Я – все! Фотид и Аргатифонтид, / Высокий город Кадма и Эллада, / Эфир, и свет, и реки, и моря, / И все, что есть, что было и что будет»¹ [Клейст, 1977, с. 275]. И не Амфитрион, а, скорее, он сам сомневается в правдивости собственных слов. Юпитер Мольера в аналогичной сцене не нуждался в столь экзальтированной самопрезентации. Характеристика Юпитера одновременно как всезнающего творца вселенной и как всей совокупности наполняющих ее вещей содержит в себе неразрешимое противоречие. Ключевая сцена с Алкменой представляет его, скорее, своего рода Мефистотелем клейстианского образца, способным на фантастические метаморфозы и различные кунштюки, тогда как познание тайн человеческой души остается для него невозможным.

Теологический вопрос о соотношении творца и творения, особенно в контексте сюжета о рождении Христа и предшествовавших этому событиях, приобретает здесь несколько необычный характер. Сюжет об Амфитрионе у Клейста встраивается в контекст темы Благовещения, но христианская догматика в его трактовке становится предметом пародии и даже сатиры. В отличие от пьесы Мольера, где о будущем рождении Геракла ультимативно заявляет Юпитер, Клейст вкладывает просьбу о ниспослании героя в уста Амфитриона: «Что сделал Тиндарею, сделай то же / Амфитриону: сына подари / Ему великого, как Тиндариды»² [Клейст, 1977, с. 276].

Гёте, находившего такой финал пьесы «убогим» (*klatrig*), «положение Алкмены – мучительным, а Амфитриона – по меньшей мере, жестоким» [Heinrich von Kleists «Amphitryon», 1998, S. 59], Томас Манн упрекал в том, что подобная развязка «в любимой им французской пьесе его не смущала» [Манн, 2009, с. 113]. Прохладная реакция Гёте, рассматривавшего пьесу как неудачную попытку переделать Мольера, на фоне его в целом неприязненного отношения к Клейсту стала немаловажным фактором, повлекшим забвение пьесы на долгие годы. При этом в суждении Гёте прослеживается вполне твердая логика: Юпитер, предстающий в бо-

¹ «Amphitryon! Du Thor! Du zweifelst noch? / Argatiphontidas und Photidas, / Die Kadmusburg und Griechenland, / Das Licht, der Aether, und das Flüßige, / Das was da war, was ist, und was sein wird» [Kleist, 1807, S. 179].

² «Was du dem Tyndarus gethan, thust du / Auch dem Amphitryon: Schenk' einen Sohn / Groß, wie die Tyndariden, ihm» [Kleist, 1807, S. 182].

жественном ореоле на вершине Олимпа, вполне увязывается с духом театра эпохи Мольера с богатыми костюмами и машинерией. У Клейста аналогичный финал плохо сочетается с той сложной метафизикой, которую он вводит в пьесу благодаря новаторской трактовке образа Юпитера. Не подлежащий интерпретации возглас Алкмены «Ах!», завершающий пьесу, несколько сглаживает впечатление и позволяет оставить финал открытым – в противовес назиданию мольеровской комедии.

Параллели с «Амфитрионом» легко обнаружить и в последующих произведениях Клейста. Средневековый антураж «Кетхен из Гейльбронна» позволил переосмыслить некоторые мотивы из «Амфитриона» благодаря помещению сюжета в христианское общество с мистической верой в чудеса, которая вытесняет рациональное знание. Кетхен не может обосновать свое странное поведение: «Когда бы я лежала как сейчас, / Не пред тобой – перед своим сознанием [...] / То и тогда на этот твой вопрос / Во мне все отвечало бы: не знаю»¹ [Клейст, 1969, с. 261]. Это «не знаю» как нельзя лучше отражает характер героини. Кетхен, как и персонажи «Амфитриона», теряет контроль над собственным сознанием, но происходит это совсем иным образом. Причастность к горнему миру не делает ее мудрой или святой, а напротив, полностью лишает субъектности, радикально ограничивая ее волю. Ее духовность заключается в растворения своего Я в Другом, полном подчинении чужой воле, воплощением которой становится назначенный ей высшими силами суженый, – но это не Христос, как бы того требовал житийный сюжет, – а заурядный имперский рыцарь граф фон Штраль. Присутствие в жизни графа и Кетхен херувима, олицетворения Судьбы, направляющей героев по заданному высшими силами пути, сопутствует мистериальному настроению драмы. Сам херувим выступает как проекция высшей божественной силы, непостижимой для человеческого разума, что снова отражает представления Клейста о Боге в духе кантовской философии.

Как и для Алкмены, связь с потусторонним миром неоднократно мешает Кетхен, принося ей духовные и физические страдания, но

¹“Und läg ich so, wie ich vor dir jetzt liege, / Vor meinem eigenen Bewußtsein da: / [...] So spräche jeglicher Gedanke noch, / Auf das, was du gefragt: ich weiß es nicht” [Kleist, 1810, S. 32].

вера позволяет ей их преодолевать. Граф меньше зависит от внешнего воздействия мистической силы, однако и он способен использовать ее себе во благо – его упорство в стремлении доказать императорское происхождение Кетхен тоже зиждется на одной лишь вере в правдивость божественного откровения. Двойственный характер графа проявляется и в том, что он одновременно выступает и как благородный рыцарь в соответствии с романтическим представлением о Средних веках, и как авторитарный, жестокий деспот по отношению к Кетхен. Если Юпитер прилагал разнообразные усилия, чтобы подчинить себе Алкмену, то граф фон Штраль приобрел эту способность помимо своего желания. Втайне он упивается властью над Кетхен и обращается с ней не как с человеком или даже животным, а как с изделием, которое можно с интересом испытывать на прочность, получая от этого чисто эмпирическое удовольствие. Юпитер поневоле, граф овладевает сознанием юной девушки, лишая ее самой себя, но в конце приобретает для нее новую идентичность императорского отпрыска. Набожный кузнец Теобальд связывает гипнотическое воздействие графа на Кетхен с дьявольским началом: «Из ничего господь наш создал мир / А он, проклятый, сделал мир ничем, / Поверг в ничто, в первоначальный хаос. Да разве он не гнусный Сатана?»¹ [Клейст, 1969, с. 269]. Непостижимые разумом вещи Теобальд объясняет именно вторжением враждебных сил, чем фактически вторит Амфитриону и Сосию. Он оказывается в положении главного пострадавшего, теряющего все, чем он жил, – память о жене омрачается ее изменой, а единственная дочь оказывается плодом случайной связи. Если Алкмена духовно оставалась верна мужу, то Теобальд, к тому же еще побежденный и униженный графом на судебном поединке, полностью лишается жизненной опоры, – но, в духе Клейста, его переживания остаются за кадром.

Появление стаффажной фигуры Императора, биологического отца героини, в конце пьесы связано с еще одним немаловажным мотивом, роднящим драмы «Амфитрион» и «Кетхен из Гейльбронна». Обстоятельства происхождения и жизни Кетхен позволяют

¹ “Gott sagt ihr, hat die Welt aus nichts gemacht; / Und er, der sie durch nichts und wieder nichts / Vernichtet, in das erste Chaos stürzt, / Der sollte nicht der leid’ge Satan sein?” [Kleist, 1810, S. 44].

провести аналогию между ней и Гераклом (с поправкой на Средневековье и женский пол) – она совершает подвиги, служа несправедливому господину, но в конце награждается приобщением к императорской династии, аналогу олимпийского сонма. Император напрямую соотносится с Юпитером, поскольку именно под этой звездой в результате адюльтера происходит зачатие героини: «Было около одиннадцати часов вечера, и ярко мерцающий Юпитер только что взошел на Востоке»; «И эта самая звезда, струящая такой нежный и мощный свет, сияла – теперь я уверен в этом – в час зачатия этой девушки»¹ [Клейст, 1969, с. 337]. Император ретроспективным образом выступает здесь как олицетворение Юпитера и Бога как такового. На Кетхен, чье появление в мире ознаменовано звездой с Востока, снова проецируется история рождения Христа. Смена гендерных ролей у Клейста переворачивает традиционную аналогию Христос-жених – Церковь-невеста. Кетхен проходит все положенные для сказочного героя испытания: преследование со стороны inferнальной Кунигунды, мнимую смерть и воскрешение в новом образе. При этом сказочно-благополучный финал театрально условен; Кетхен по своему характеру – фигура пародийная, не понимающая цели своей жертвы праведница и мученица, которая в конечном счете приобретает не небесное блаженство, а мирские почести и титулы.

Новеллистическим аналогом Юпитера у Клейста представляется русский офицер граф Ф. в «Маркизе д'О». В отличие от Алкмены, которая разрывается между истинным мужем и божественным любовником в облике мужа, граф изначально соединяет в себе две противоположности. В финале новеллы маркиза обозначает обе ипостаси графа в русле все той же антитезы добра и зла: «она отвечала <...>, что он не показался бы ей тогда дьяволом, если бы при первом своем появлении не представился ей ангелом» [Клейст, 1969, с. 548]. Надругавшийся над потерявшей сознание героиней военный настойчиво требует свадьбы от малознакомой, не понимающей его настойчивости и своего странного положения женщины. При этом их беседы сильно напоминают объяснения ме-

¹ “Es mochte ohngefähr eilf Uhr abends sein, und der Jupiter ging eben, mit seinem funkelnden Licht, im Osten auf», и далее: «...ein Stern, mild und kräftig, wie der, leuchtete, wie ich gar nicht zweifle, bei ihrer Empfängnis” [Kleist, 1810, S. 176].

жду Алкменой и Юпитером. Ее непонятная беременность также порождает скабрезные намеки на историю непорочного зачатия – снова возвращаясь к этой теме, Клейст ее уже напрямую профанирует: «...акушерка отвечала, что кроме пречистой девы, это еще не случалось ни с одной женщиной» [Клейст, 1969, с. 531]. Тайно обесчещенная маркиза оказывается в ситуации Алкмены, где самое страшное даже не сам позор, а невозможность уразуметь причину вещей.

Жанр новеллы позволил Клейсту сосредоточиться на психологии своих героев в большей степени, чем это было возможно в драме, где на него давил груз всех предшествующих «Амфитрионов». В других произведениях Клейста проблема познания Я и Другого также остается одной из ключевых, находя свое высшее воплощение в «Пентесилее». Романтический дуализм, по-своему проявляющийся в произведениях Клейста, отражает сомнения человека в адекватности собственного разума и относительно возможных пределов познания.

Список литературы

- Берковский Н.Я.* Романтизм в Германии. – Санкт-Петербург : Азбука-классика, 2001. – 512 с.
- Жирмунский В.М.* Генрих фон Клейст // Из истории западноевропейских литератур. – Ленинград : Наука, 1981. – С. 81–92.
- Кант И.* Критика чистого разума. – Москва : Мысль, 1994. – 591 с.
- Карельский А.В.* Генрих фон Клейст // Немецкий Орфей – Москва : Издат. центр Российского гос. гуманитарного университета (РГГУ), 2007. – С. 253–269.
- Клейст Г. фон.* Амфитрион / пер. А.И. Оношкович-Яцыной // Клейст Г. фон. Избранное. – Москва : Художественная литература, 1977. – С. 177–278.
- Клейст Г. фон.* Драмы. Новеллы. – Москва : Художественная литература, 1969. – 622 с.
- Комаров С.В.* Внутреннее чувство и понятие «я» у Канта // Личность. Культура. Общество. – 2007. – Т. 8, № 1(35). – С. 102–113.
- Манн Т.* Амфитрион. Новое обретение // Вестник ПСТГУ. Серия 3: Филология. – 2009. – № 2(16). – С. 111–139.
- Мольер Ж.-Б.* Амфитрион / пер. В.Я. Брюсова // Мольер Ж.-Б. Собрание сочинений : в 2 т. – Москва : ГИХЛ, 1957. – Т. 2. – С. 267–248.
- Плавт.* Амфитрион // *Плавт.* Комедии : в 2 т. – Москва : Искусство, 1987. – Т. 1. – С. 6–74.
- Witkowski W.* Heinrich von Kleists “Amphitryon” : Materialien zur Rezeption und Interpretation. – Berlin : De Gruyter, 1998. – 207 S.

- Jauss H.R. Poetik und Problematik von Identität und Rolle in der Geschichte des Amphitryon // Poetik und Hermeneutik VII. Identität. – München : Wilhelm Fink Verlag, 1979. – S. 213–255.
- Clouser R. Sosias tritt mit einer Laterne auf: Messenger to Myth in Kleist's *Amphitryon* // The Germanic review : literature, culture, theory. – 1975. – P. 275–293.
- Kleist H. von. Amphitryon, ein Lustspiel nach Molière / hrsg. von A.H. Müller. – Dresden : Arnold, 1807. – 184 S.
- Kleist H. von. Das Käthchen von Heilbronn oder die Feuerprobe: ein großes historisches Ritterschauspiel. – Berlin : Realschulbuchhandlung, 1810. – 198 S.
- Kurz G. Old father Jupiter: on Kleist's drama *Amphitryon* // Literary Paternity, Literary Friendship / G. Richter. – London : University of North Carolina Press, 1998. – S. 136–158.
- Molière J.B.P. Amphitryon : comédie en trois actes. – Paris : M. Lévy frères, 1867. – 79 p.
- Vogt M., Niekerk C. Die widersprüchliche Ordnung der Dinge. Objekte, Körper und Identitäten in “Der zerbrochne Krug”, “Amphitryon” und den Kant-Briefen // Kleist-Jarbuch. – 2015. – S. 130–149.

References

- Berkovskiy, N.Ya. (2001). *Romantizm v Germaniy*. Saint Petersburg: Azbuka-klassika.
- Zhirumskiy, V.M. (1981). Heinrich von Kleist. In V.M. Zhirumskiy, *Iz istorii zapadnoevropejskikh literatur* (pp. 81–92). Leningrad: Nauka.
- Kant, I. (1994). *Kritika chistogo razuma*. Moscow: Mysl'.
- Karelskiy, A.V. (2007). Heinrich von Kleist. In A. Karelskiy, *Nemetskiy Orfei* (pp. 253–269). Moscow: Izdat. tsentr Rossiyskogo gos. gumanitarnogo universiteta (RGGU).
- Kleist, H. von. (1979). Amphitryon. In H. von Kleist, *Izbrannoe* (pp. 177–278). Moscow: Hudozhestvennaya literatura.
- Kleist, H. von. (1969). *Dramy. Novelly*. Moscow: Hudozhestvennaya literatura.
- Komarov, S.V. (2007). Vnutrennee chuvstvo i ponyatie “ya” u Kanta. *Lichnost'. Kul'tura. Obshchestvo*, 8(1(35)), 102–113.
- Mann, T. (2009). Amphitryon. *Novoe obretenie. Vestnik PSTGU. Seriya 3: Filologiya*, (2(16)), 111–139.
- Mol'ер, Zh.-B. (1957). Amphitryon. In Zh.-B. Mol'ер, *Sobranie sochinenij* (Vol. 2, pp. 267–248). Moscow: GIKhL.
- Plavt. *Amfitrion* (1987). In *Plavt, Komedii* (Vol. 1, pp. 6–74). Moscow: Iskusstvo.
- Wittkowski, W. (1998). *Heinrich von Kleists “Amphitryon”: Materialien zur Rezeption und Interpretation*. Berlin: De Gruyter.
- Jauss, H.R. (1979). Poetik und Problematik von Identität und Rolle in der Geschichte des Amphitryon. *Poetik und Hermeneutik VII. Identität*, 213–255. München: Wilhelm Fink Verlag.
- Clouser, R. (1975). Sosias tritt mit einer Laterne auf: Messenger to Myth in Kleist's *Amphitryon*. *The Germanic Review: Literature, Culture, Theory*, 275–293.
- Kleist, H. von. (1807). *Amphitryon, ein Lustspiel nach Molière*. Dresden: Arnold.

- Kleist, H. von. (1810). *Das Käthchen von Heilbronn oder die Feuerprobe: ein großes historisches Ritterschauspiel*. Berlin: Realschulbuchhandlung.
- Kurz, G. (1998). Old Father Jupiter: On Kleist's Drama *Amphitryon*. *Literary Pater- nity, Literary Friendship*, 136–158. London: University of North Carolina Press.
- Molière, J.B.P. (1867). *Amphitryon: comédie en trois actes*. Paris: M. Lévy frères.
- Vogt M., Niekerk, C. (2015). Die widersprüchliche Ordnung der Dinge. Objekte, Kör- per und Identitäten in “Der zerbrochne Krug”, “Amphitryon” und den Kant-Briefen. *Kleist-Jarbuch*, 2015, 130–149. Stuttgart: Verlag J.B. Metzler.