

ГЕНРІХ ФОН КЛЕЙСТ І КІНЕЦЬ НІМЕЦЬКОГО РОМАНТИЧНОГО АВАНГАРДУ

Анотація

Розглядаються драми письменника: "Принц Фрідріх фон Гомбург", "Кетхен з Гейльбронна", "Розбитий дзбан", "Пентесілея", "Амфітріон" та ін. Прагнуть відтворити цільний характер, щоб протиставити його дріб'язковості сучасної людини. Клейст заглиблюється в людську природу і відкриває іраціональні глибини душі. Він пов'язує суть міфу, історичного переказу, казки з несвідомим і в цьому відношенні угадує наперед устремління Р. Вагнера і Ф. Ніцше.

Ключові слова: романтизм, авангард, драма, міф, несвідоме.

Аннотация

Рассматриваются драмы писателя: "Принц Фридрих фон Гомбург", "Кэтхен из Гейльбронна", "Разбитый кувшин", "Пентесилея", "Амфитрион" и др. Стремясь воссоздать цельный характер, чтобы противопоставить его измелъченности современного человека, Клейст углубляется в человеческую природу и открывает иррациональные глубины души. Он связывает суть мифа, исторического предания, сказки с бессознательным и в этом отношении предвосхищает устремления Р. Вагнера и Ф. Ницше.

Ключевые слова: романтизм, авангард, драма, миф, бессознательное.

Summary

The article presents the analysis of several dramas: «Prinz Friedrich von Homburg», «Kätchen von Heilbronn» «Der zerbrochne Krug», «Penthesilea», «Amphitryon», etc. Trying to compose an integral character, being in contrast with the smallness of modern individual. Kleist deeply penetrates into human essence and excavates the aberrational depths of human soul. The author connects the very essence of myth, the historical narration or fairy tale with the irrational and thus he precedes the aspirations of R. Wagner and F. Nietzsche.

Key words: romanticism, avant-garde, drama, myth, the unconscious.

Генріх фон Клейст (1777-1811) віддав данину утопічним пошукам веймарських класиків та ієнських романтиків. Подібно до них, він шукав у минулому зразки духовної повноти існування і внутрішньої цільності людини, справжні характери «на всі часи». Те, що він прагнув знайти такі риси насамперед у німецькому національному характері, незалежному від станової ієрархії і незмінному за всіх історичних обставин, ідейно зближувало його з романтиками гейдельберзького кола. Він звертався до доби германських племен часів Таціта ("Битва Армінія"), до епохи Реформації ("Міхаель Кольгас"), до доби бароко ("Принц Фрідріх фон Гомбург", "Кетхен з Гейльбронна", "Розбитий дзбан").

Разом з тим, його п'єси (насамперед "Пентесілея", "Амфітріон" та ін.) показують, як далеко він відійшов у своїх пошуках від веймарських ідеалів античності як «регулятивного принципа» для людини, а також від «гейдельбержців». Прагнучи відтворити цільний характер, щоб протиставити його дріб'язковості сучасної людини, Клейст заглиблюється в людську природу і відкриває іраціональні глибини душі. Він пов'язує суть міфу, історичного переказу, казки з іраціональним, несвідомим і в цьому відношенні угадує наперед устремління Р. Вагнера і Ф. Ніцше.

Царина іраціонального, несвідомого цікавила «веймарських класиків» лише з однієї точки зору, а саме — її гармонійного «зняття», тобто переведення в площину свідомого (свідомої волі), де єдино й містилася справжня сутність людського. Несвідоме ставало у них основою для нового, вищого духовного досвіду.

«Ієнські романтики» також по-своєму «гуманізували» несвідоме — розширювали його до безмежного внутрішнього досвіду свідомості. Але, на відміну від класиків, цей новий досвід не

відкидав несвідоме геть, а підносив його на вищий рівень тим, що, як і безмежна природа, містично охоплював самі мислення, яву, фантазію, найтонші порухи чуттєвого, словом — раціональне і іраціональне... І все це мав у собі людський індивід, безмежне людське Я, яке вони представляли як найвищий апофеоз духовності.

Клейст художньо розробив інший образ людини, крізь який постійно просвічувався його скурушний агностицизм (на основі кантівської непізнаваної «речі-у-собі»). Несвідоме не можна було ні перевести в царину свідомого, ні наповнити свідомим; з ним не можна було встановити «магічний» (Новаліс) зв'язок. Людина у Клейста ставаала трагічною або комічною іграшкою в руках несвідомого, яке виявляло себе в реальності через некеровані афекти, неконтрольовані потяги, через хворобу, психоз і сомнамбулізм, темний ерос.

Будучи сучасником епохи, коли спільними силами поетів і філософів синтезувалася нова естетика, що розширювала уявлення про життя, мистецтво і красу, але розширювала на основі *свідомості* (Гете, Шеллінг, Гегель), Клейст відчував себе як митець самотнім, а свій виклик оточенню — приреченим. Але він йшов за логікою свого мислення і ніколи його не зраджував, навіть тоді, коли обрани шлях привів його до смертельного кінця.

1. Клейст і вчення про афекти («Роберт Гіскар», «Пентесілея»)

З самого початку ми бачимо у Клейста настійливі спроби зруйнувати «великий наратив» веймарців; його авангардизм, здається, має навіть рішучіший характер, ніж у Новаліса, Тіка, Ф. Шеллінга¹. Як і вони, Клейст бере за основу творчість Й.В. Гете і робить її тим об'єктом, який прагне творчо перевершити. Він мріє «зірвати вінець першого поета з чола Гете». Його виклик торкається також Шнйллера, Лессінга, Вінкельмана. Але, як і у всіх ранніх романтиків, авангардистське фрондерство поєднується із серйозною філософською роботою на матеріалом.

У творче змагання з Гете Клейст вступив з драмою «Роберт Гіскар» (1807 р.). Центральний персонаж твору — відомий норманський завойовник, що приводить армію під стіни Константинополя. Проте штурм відкладено. Гіскар стає жертвою важкої хвороби. В центрі фрагменту, що зберігся, ми бачимо героя у напруженому двобої з хворобою, яка є частиною його власного ества, хоча й повністю невідкладною йому. Всю свою волю і мужність він мусить кинути на подолання цього несподіваного внутрішнього ворога. Хвороба зображається не як кара за злочини, як у Шекспіра в «Макбеті» або в «Річарді III»; вона постає як втілення сліпого і жорстокого, байдужого до моралі та нерозбірливого до історичних обставин фатума. Вона не дає Роберту здійснити славетний подвиг, розбиває його високі мрії. Ці обставини надають творові урочисто-похмурого звучання. Ми ніби чуємо реквієм по людині, коли вона ще жива і повна високих і сміливих задумів.

Клейст розкриває характер людини у змаганні з *фатальним* началом. Фатум гніздиться не в оточенні, не в зовнішніх силах, і виведений він не у грізному віщуванні оракула чи в образі ворога роду людського; ці фатальні сили перебувають у самій людині — в її такій складній та неоднозначній психічній і тілесній сутності, в її власній *природі*, як це показав Гете у фрагменті «Фауст» (1790) та у «містичних» баладах. Перед нами розгортається боротьба людини з самою собою. Але наскільки ускладнюється у Клейста цей однобій, порівняно з «веймарцями»!

В німецькій літературі аж до кінця XVIII ст. всебічно апробованим естетичним полем для психологічної проблематики залишалося вчення про афекти. Саме воно і стало об'єктом авангардистського випадку з боку Клейста. У своїх «італійських» драмах Гете прагнув розкрити шлях «гуманізації» згубних і небезпечних афектів («Іфігенія в Тавриді»). Та в його «Торквато Тассо» афекти у чистому вигляді були представлені як вияв людської природи, що в конкретних умовах придворного життя ставала фатальною для героя. Знаменитий італійський поет зображений тут як мимовільна жертва своєї легко ранимої душі, палкого темпераменту та нестримної фантазії — всього того, що є природною суттю поетичного дару. Сердечне захоплення дамою вищого від нього соціального статусу спричинює життєвий крах героя і зрештою божевілля. В цій драмі Гете впритул підійшов до думки, що людина носить фатальне начало в собі; і не так просто герою «гуманізувати» власні афекти, а отже «нейтралізувати» фатум, не пожертвувавши при цьому своєю високою природною сутністю, яка саме спричинює ці афекти.

¹ Про романтичний авангардизм див. [8].

Взявши з «Торквато Тассо» мотив хвороби героя, Клейст зробив його у своєму «Гіскарі» ключовим. Принаймні, на таку думку наштовхує той факт, що з усієї знищеної п'єси автор відновив по пам'яті саме даний епізод.

Доведений до граничної психологічної гостроти мотив хвороби як фатальної долі прозвучав у Клейста викликом усій системі веймарської класики — як зневіра у людині. Клейст вступив на шлях, якого уникли «веймарці» і «ієнці». Він показав, що *трагедійність* є основою самого існування людини. Гете, познайомившись із Клейстом, відчув чужий йому душевний настрій юного поета, і сказав, що ця людина «прекрасно задумана природою, але вражена невиліковною хворобою» [1, с. 372].

Чи не найзухвалішим зразком романтичного авангардизму Клейста є його «Пентесілея» (1807 р.), де автор веде викличну естетичну суперечку з Вінкельманом, Гете, Шиллером, Вакенродером. За грецьким міфом, на допомогу до троянців прибули амазонки під проводом войовничої діви Пентесілеї, що вступають у бій з військом Ахілла. Але Пентесілея закохалася у свого ворога і прагне захопити його у полон, щоб потім віддатися йому. Це їй не вдається, бо Ахілл перемагає її. Між героями тривають жаркі баталії, де любовна пристрасть виражається у бажанні завдати якомога більше поранень. Екзальтовано-чуттєве кохання розкривається у поєднанні з героїко-міфологічною темою.

У п'єсі ми знаходимо спробу «перелицювати» сучасне для Клейста джерело — «Орлеанську діву» Шиллера. По ходу трагедії, Іоанна вступає у двобій з англійським лицарем Ліонелом, але закохується в нього. Столітня війна у Франції перетворюється в драмі Клейста на таку саму безкінечну війну під стінами Трої: іраціональне, психологічне несподіване почуття Іоанни до Ліонеля — на таке ж саме незрозуміле й несвідоме для самої Пентесілеї кохання до Ахілла. Ліонел досить стримано і навіть відчужено ставиться до почуття Іоанни; Ахілла теж лякає надто бурхливе почуття войовничої діви. Проте Шиллер «гуманізує» сліпий любовний афект тим, що його Іоанна сама знаходить сили протиставити йому власну волю самозречення.

Містичне кохання історичної героїні, перенесене на поля Троянської війни, мало у Клейста по-авангардному епатажний відтінок. Адже сила Іоанни була в її цноті; Пентесілея ж навпаки випромінює потужну еротичну енергію. Іоанна демонстративно носила чоловіче вбрання. Пентесілея ж не приховує свої жіночої принакності. Сцена двоюбою Іоанни з Ліонелом у Шиллера відрізняється епічною стриманістю; і навпаки, у двобої Ахілла і Пентесілеї ми відчуваємо, сказати б, садо-мазохістську забарвленість: «З усім своїм гуртом кидається вона (Пентесілея – *Б Ш.*) на нього, хапає його за тіло, ніби собака у зграї з іншими собаками. Одна з них вчепилася йому в груди, друга кидається на спину і валить його... А він, заливаючись своєю червоною кров'ю, пестить її ніжну щоку і говорить: «Пентесілея, моя наречена! Що ти робиш? Хіба ж це свято троянд, яке ти мені обіцяла?» [2, с. 286].

Драма Шиллера на той час користувалася популярністю і була «на слуху» у німецьких театралів. Міжтекстуальні паралелі не могли бути випадковими. Правда, Шиллер написав «Орлеанську діву» ще до Наполеонівських війн і виразив у ній співчуття революційним французам, коли німецькі держави і Англія утворили проти них коаліцію. «Пентесілею» Клейст написав уже в роки війни німецького народу проти Франції. Чимало тверезомислячих людей того часу, і серед них Гете, визнавали прогресивність політичних і економічних порядків, що їх встановлював Наполеон на завойованих територіях. Не виключено, що в такий епатажний спосіб Клейст виразив надію на те, що відродження німецької культури буде пов'язаним з політичним оновленням німецьких держав. Пентесілея хоче завоювати Ахілла, щоб потім віддатися йому; Франція мала завоювати Німеччину, щоб потім прийняти її культуру (як колись римляни підкорилися культурі завойованих ними греків). Так своєрідно виражався патріотизм Клейста.

Клейст веде приховану полеміку також з німецьким прихильником естетики класицизму Й. Й. Вінкельманом, зокрема з його «Думками щодо наслідування грецьких творів у скульптурі й живопису» (1755), а також з романтиком В. Вакенродером. У Вінкельмана суть наслідування греків полягає у відтворенні не просто «гарної натури», а натури «ідеальної». Вакенродер на прикладі образів ренесансного живопису, зокрема Мадонн і жіночих портретів у Рафаеля,

також прагнув показати, що гарна природа підпорядкована прекрасній ідеї. І обидва ностальгійно сумують, що в сучасності цей ідеал високої краси втрачено назавжди. Клейст, всупереч обом, знижує в образі Пентесілеї жіночий ідеал до агресивно-чуттєвої войовничості і тим самим демонстративно підкреслює, що й в далеку античну давнину його також не існувало — думка, на яку міг спертися Ф. Ніцше у своєму дослідженні про «діонісійський» субстрат грецької культури.

Для Вінкельмана в античності не існувало еротично-«діонісійських» рис. Відповідно до власного розуміння греків, він оспівує наготу тіла як вираження краси, а царина, де вона виявлялася — гімнастичні змагання, на які приходили насолоджуватися нею філософи і поети. Він вважав перевагою греків не лише цнотливість, а й «людяність». На його думку, про це свідчить те, що у греків не було гладіаторських боїв. Всупереч цьому у Клейста в «Пентесілеї» жіноча краса виводиться як стихійно еротична, а область, де жінка демонструє її, як криваві сугички, що не поступаються жорстокістю гладіаторським боям, як війна — справа брудна й жорстока.

Обстоюючи грецький ідеал «здорової», гармонійно урівноваженої чуттєвості, Вінкельман заперечував не лише по-діонісійськи розбурханий ерос, а й сентиментальну, манірно витончену чуттєвість у зображенні людського тіла. Зокрема він виступав проти схильності сучасних йому скульпторів зображувати в жіночому тілі «велику кількість дрібних заглиблень і надто чуттєво виконаних ямочок, які у творах давніх майстрів лише злегка намічені і притому з тверезим розрахунком і в помірній кількості» [3, 96-97]. Із нових європейських майстрів Вінкельману до вподоби лише Мікельанджело, але його недолік начебто у тому, що він жінок показував з надто «омужненими» формами тіла, з надмірно розвиненими м'язами, «як амазонок», — пише вчений [3, с. 97]. Клейст, здається, і визнає жіночу красу лише як красу амазонки. У «Пентесілеї» він не боїться показати голе жіноче тіло в неестетичному напруженні м'язів. Рухи сповнені нервової напруги, неспокою. При цьому всі рухи еротичні. Еротика поєднується з агресивністю. Чим більше агресивності, тим більше еротичності, тим бажанішим стає об'єкт пристрасі.

Чи визнавав Клейст взагалі красу жіночого тіла? Серед його творів ми знаходимо ще один, де він зображує оголене жіноче тіло. Це Кунігунда в «Кетхен із Гейльбронна», коли вона роздягається, щоб увійти в купальню. Виявляється, що всі форми цієї красуні, з якою хоче одружитися граф Веттер фон Штраль, штучні: зуби, волосся, та головне — стрункість її стану залежить від тонкого металевого корсету. Недаремно вона хоче вбити Кетхен, яка випадково побачила її в момент роздягання! Та еротика жіночого тіла ще грубіша в новелі «Маркіза фон О.», де головну героїню гвалтує російський офіцер в той момент, коли вона несприятливо від страху перед мародерами-солдатами, що увірвалися в її будинок. І тут гротеск, і тут авангардистський епатаж смаку!

Правда, певним каменем спотикання була для Вінкельмана антична скульптурна група «Лаокоон» з її кричущою експресією. Відштовхуючись від переконання, що найповніше душа грека розкривалася «у стані внутрішньої гармонії і спокою» [3, с.107], Вінкельман, а слідом за ним і Гете, дійшли компромісної думки, що тут «страждання тіла та велич душі врівноважені» [3, с. 108], що експресія страждань тут урівноважується гармонією форми, «почуттям міри» [1, 49]. Велич і спокій етичні.

Тема «Лаокоону» тривалий час залишалася в Німеччині предметом роздумів про владу афектів над вільною волею людини та способи її переборення. Клейст знав про «Лаокоона». Гадаємо, що саме ця скульптура могла підказати йому образ тілесно-erotичної експресії для «Пентесілеї», де досить відчутний вплив «лаокоонівського дискурсу». Амазонки терзають тіло Ахілла, як змії — троянського жерця, і герой вмирає від завданих ран. «Пентесілея» — це поромантичному трактований Лаокоон, де дається нова експресія, оскільки підноситься уже не героїзм і мужнє подолання болю, а переживання болю як насолода стражданням. Страждання героїв мають демонстративно антиестетичний, «по-діонісійськи» розбурханий характер. Очевидно, що сцена, коли амазонки терзають Ахілла, може розглядатися як такий собі коментар романтика до цієї групи і відповідь Вінкельману і Гете. Питання про міру страждань та їх «гуманізацію», яке так хвилювало «класиків», знімається у Клейста тим, що страждання для його героїв повністю перетворюється на насолоду. Перед нами уже явно не класична трактовка теорії афектів та уявлень про людину, притаманних XVIII століттю.

Проте Гете був не такий вже й далекий від Клейстових уявлень про еротично розбурхану пластику античного тіла. Адже в ці самі роки він поетично шліфує «Гелену» — 3-тю дію майбутньої 2-гої частини «Фауста», де наділяє образ знаменитої троянської красуні рисами еротичної гротескності. Ще більше дійонісійської еротичної схвильованості ми знаходимо в 2-гій дії «Фауста-II» (написаній уже після смерті Клейста). Проте Гете у своїй міфології не залишає самотійного шансу для некерованих стихійних імпульсів; відповідно до естетики «веймарської класики», він «гуманізує» їх, тобто виводить з них високий естетичний досвід. Зокрема, від союзу Фауста і Гелени народжується Евфоріон — за словами самого автора, символ високої поезії; а смерть Гомункула в фіналі «Класичної Вальпуржиної ночі» приводить до радісного оновлення всієї природи! Проте, взявши у Гете і поширивши на людину ідею безмежної стихійності природи, що містить в собі продуктивні і згубні сили водночас, Клейст залишив осторонь момент класичної «гуманізації», що й дало йому можливість відкрити в людській природі *підсвідоме*.

Близькими були пошуки Клейста також до міфологічної теорії В.Ф. Шеллінга, який саме в ті роки пояснював грецькі міфи як вияв бурхливих, некерованих, стихійних сил природи. Проте слідом за Гете Шеллінг також «гуманізує» грецьке язичництво — тим, що виводить з нього як з вияву стихійних і сліпих сил на певному етапі розвитку природи якісно новий, духовно витончений субстрат — християнську міфологію. Аналогічно розвиваються ідейно-поетичні пошуки Ф. Гельдерліна (вірш «Єдиний» та ін.).

На відміну від Гете, Шеллінга і Гельдерліна, «Пентесілея» Клейста позбавлена такого моменту «гуманізації», тобто якісного прирощення духовності як закономірного моменту розвитку всієї стихійності і неупорядкованості. Є підстави вважати, що цей елемент був відсутній і в трагедії про Роберта Гіскара. Ми припускаємо, що криза на тому етапі творчого шляху, наслідком якої стало спалення готового рукопису, була пов'язана з розчаруванням у гуманістичних принципах, що їх проповідували «веймарці», «ієнці» і Гельдерлін. Лише в останньому шедевр — трагедії «Принц Фрідріх фон Гомбург» Клейст знімає владу внутрішнього фатуму в акті напруження внутрішньої, моральної волі. Хоча і тут характерно для Клейста те, що справжня психологічна розв'язка трагедії полягає у тому, що герой, пройшовши через внутрішні морально-психологічні тортури, сам «вільно» засуджує себе до смерті; його ж «офіційне» звільнення від страти за наказом курфюрста — це, на нашу думку, уже «авторська» оцінка вчинку в дусі кантівсько-шиллерівського морального імперативу.

Розглянуті дві драми свідчать про те, що Клейст пов'язує свій міф з «внутрішнім» фатумом, до якого, очевидно, належать безконтрольні фізіологічні стани (хвороба), сомнамбулізм, а також еротичні переживання, що він переносить некеровані афекти в глибоку безодню іраціональної сфери, недоступну для свідомості, і цим самим позбавляє їх будь-якої можливості «гуманізації». Це принципово відрізняє письменника не лише від «веймарців», а й від «ієнців», у яких міф має *містеріальний* характер, тобто такий, що долає та облагороджує низьку природу людини і шляхом внутрішнього розвитку підносить її на вищий — духовний — рівень.

Клейст, як ми бачимо, обирає свій власний шлях ще на світанку зародження німецької міфологічної драми, який у своєму розгалуженні приведе до Р. Вагнера, Ф. Геббеля, Ф. Ніцше, З. Фрейда, Ф. Кафки, Т. Манна...

2. Клейст і романтична герменевтика

Орієнтація Клейста на розкриття афекту, який у нього фактично не піддається «гуманізації», спричинює певну «однолінійність» образів персонажів. Вони не знають внутрішнього містеріального переродження. В них від початку до кінця домінує одна психологічна барва. Вони завжди одержимі однією пристрасстю, що має іраціонально-несвідомий характер («Кегхен з Гейльбронна»), бурхливо-руйнівний («Пентесілея», «Битва Армінія»), фатально-маніакальний («Міхаель Кольгаас»), загадково-містичний («Принц Фрідріх фон Гомбург»). Така пристрась-манія загрожує зруйнувати або руйнує долю героя. В драмі «Родина Шроффенштейн» персонажі настільки одержимі жадобою до родової помсти, що втрачають здатність зважено міркувати. Наприкінці твору батьки вбивають власних синів, і кожний вірить, що вбиває сина ворога. Кожний несе у собі якийсь елемент *демонічного, фатального, іраціонально-нічного*. Нерідко події розгортаються *уночі*, важливого значення набуває мотив *сновидіння*.

Іноді Клейст наділяє маніакально-руйнівною пристрасстю цілий натопв (“Землетрус у Чілі”). Тоді дія нерідко буває спрямована до того, що греки називали *катастрофою*, коли істина являє себе лише в момент вищої напруги сліпої пристрассті і повної руйнації свідомості і життя.

У Клейста в життя людини щокроку втручається щось непередбачене, дивовижне, навіть *анекдотичне* (тобто щось можливе на правах малоймовірного й виняткового), взагалі панує *випадковість* як відхилення від причинно-наслідкової закономірності, що неможливо безпосередньо схопити.

Отже, іраціональний афект як прихована основа фатального характеру персонажа пов'язаний у Клейста ще з одним аспектом розуміння людської природи, суть якої — *загадковість*, що не піддається розгадуванню. І перше, і друге зближує драматурга з поетикою і світоглядом бароко.

В основі (майже) кожної драми лежить якась загадка. Зміст полягає у тому, що персонажі намагаються її розгадати, а фінал — це відгадування прихованого смислу. Цей смисл протягом усієї п'єси свідчить про себе у вигляді окремих натяків, збігів випадковостей, незначущих виявів і дрібних малопомітних деталей. Але свідомості важко одразу скласти їх у цільну картину. Свідомість блукає по краю істини і не може скласти все до купи та вивести ціле.

Про загадковість світу свідчить і характерний обмін репліками персонажів, який нагадує давньогрецький агон, але за своєю суттю просто протилежний йому. Якщо в грецькому театральному агоні кожний учасник наполягає на своїй правоті і прагне відбити протилежний довід власною короткою, “кинджальною”, реплікою, через що поступово наростає напруженість, то у Клейста все навпаки: кожний виражає розгубленість і у відповідь на “репліку розгубленості” свого співбесідника відповідає тим же; в результаті сгущується загальна атмосфера розгубленості і непевності. У греків агон відображав ідею індивідуалізму, самостійного рішення, автономної переконаності; тут — ідею незнання, розгубленості, залежності від таємничих зовнішніх сил.

Так Клейст виходить на *герменевтичну* проблематику, характерну в цілому для всього ієнського романтизму [4, с. 61-66]. Чудесна загадковість світу, яка свідчила для барокової свідомості про безмежність виявів божественної волі, перетворилася для Клейста на *фатальну* загадковість, яка свідчила про обмеженість людського розуму.

«Загадковість» і «зашифрованість» як конструктивна риса Клейстової сюжеттики, попри всю близькість до барокової поетики, має інше походження, а саме — вчення І. Канта про «річ саму по собі». Світ постає перед людиною лише як образ у свідомості. Але цей образ не у всьому дзеркально чітко відображує реальність. Він містить в собі багато чого від самого суб'єкта свідомості, від мимовільного впливу примхливо переплетених обставин. Довіряючись власній свідомості, людина фактично довіряється фатальній випадковості. Здивування, недовіра до фактів реальності і невміння їх витлумачити супроводжують всі кроки людини на землі. Це і є основа драматургічної концепції Клейста. Драма перетворюється на герменевтичну загадку, колізія — на герменевтичну гіпотезу, і як будь-яка гіпотеза, вона проходить через різні варіанти, версії, що апробовуються в різних переплетіннях сюжету.

Судити про *справжній* світ ми можемо тільки через ті знаки, що він нам подає. Це — його *мова*. Шеллінг, Гете сприймали природу як мову про саму себе. Оскільки природа безкінечна, то перед нами безкінечний світ ієрогліфів, які треба зрозуміти.

Про те, що неявна, прихована реальність (кантівська «річ у собі») все ж виявляє себе у явному світі безпосередньо, через окремі спорадичні спалахи, Клейст прочитав у “Роздумах про нічний бік природознавства” (1808) свого ровесника, філософа-шеллінгівця Готтгільфа Генріха Шуберта. “Вище існування”, недоступне для безпосереднього споглядання, постійно заявляє про себе, тривожить людину. Людина — роздвоєна істота, а її життя проходить завжди на межі двох існувань — земного, реального — і містично прихованого, «майбутнього» (тобто потенційного). Нерідко ці “ще не втілені сили майбутнього існування зримо постають переважно тоді, коли людина знаходиться в хворобливому або запаморочливому стані” [5, с. 523]. Людина марно намагається, але не може утримати ці неясні “мерехтіння глибинних сил нашого ества”, коли вони “вириваються далеко за межі наших земних здібностей” — у “високому світі поезії, художнього ідеалу” [5, с. 527]. Власна царина цих таємничих сил — ніч. Ось чому вночі тривожать людину неясні пророчі сни, уночі відвідує митця натхнення.

У тій настійливості, з якою істина заявляє про себе, ми можемо вгадати прообраз «волі»

Шопенгауера². Це якийсь невпинний рух назовні, енергія якого однаково виявляє себе у великому і в малому, обирає для себе як величне, так і буденне. У драмах Клейста істина (сутнісні сили, «воля», світова ентелехія) виявляє себе через звичайні відносини між людьми, через буденні речі. У нього всі люди «рівні» перед цим нестримним рухом самовиявлення («волею»). Так, воля пов'язала долі графа і дочки коваля, а перед цим короля і жінки коваля («Кетхен із Гейльбронна»).

Клейст демонструє нам строкату палітру життя, де перемішані палаци, замки, хатини, високі і низькі соціальні стани ... На перший погляд, між усім існує якийсь незбагнений причинний зв'язок. Проте, як вчив пізніше Шопенгауер, причинність пояснює лише окреме, але не дає цільного розуміння. Йдучи за його підказкою, ми можемо сказати, що все окреме і випадкове (куди входить і зовнішній причинний зв'язок) підкоряється у Клейста своїй спільній і всюдисущій основі — «волі», яка заявляє про себе у вигляді окремих випадкових самосвідчень. Людині залишається робити лише свої припущення, висувати *версії* щодо баченого.

3. Драма як конфлікт версій про реальність («Розбитий дзбан», «Кетхен з Гейльбронна», «Амфітріон»)

В центрі комедії Клейста “Розбитий дзбан” (1807 р.) — судове розслідування у маленькому провінційному містечку. Суддя Адам допитує свідків, щоб знайти злочинця, який уночі заліз через вікно до молодої дівчини Єви і попутно розбив дорогоцінну сімейну реліквію — старовинний розмальований дзбан, що стояв під вікном. Зрештою з'ясовується, що спокусник — він сам!

У творі ми знаходимо яскравий зразок комічного «перелицьовування» ситуації «само-викриття» у Софокла (в “Едіні-царі” Едіп розшукує вбивцю царя Лая, і в результаті встановлює, що злочинець — він сам) і Менандра (в «Полюбовному суді» молоді люди шукають батьків немовляти-знайди і дізнаються, що батьки — вони самі). У всіх трьох випадках через події заявляє про себе певна іраціональна «воля». У Софокла все наперед визначено фатумом, у Менандра — втручанням випадковості-Тюхе, у Клейста — неявним мерехтінням «волі». Софокл розкриває свідоме змагання людини з фатальною волею, Менандр — спокійне примирення з грою випадковості, Клейст — повну безпомічність людського розуму перед іраціональною силою.

П'єса побудована так, що для глядача справжня картина події поступово вимальовується через низку дрібних і нібито випадкових обставин. Хоча суддя Адам намагається всіляко заплутати справу, щоб відвести підозру від себе, але істина ніби сама себе викриває через його несвідому поведінку та мимовільні вчинки. Так, Адам з'являється перед публікою з кривавими пораненнями на обличчі; потім він не може знайти свою перуку, і служниця нагадує йому, що вчора він повернувся додому досить пізно уночі без перуки. Він просить позивачку Маргу, мати молодої дівчини Єви, назвати для занесення в протокол своє ім'я, і слова Марти додають ще деякі подробиці: «Хіба ви мене не знаєте? Чи ж то не ви, як йдете повз мою хату, щоразу заглядаєте у мої вікна?». Спантелечений суддя, без подальших розпитувань, механічно записує самий предмет оскарження — розбитий дзбан ще до того, як Марта встигла сказати йому про свою скаргу. Цим він також додатково викриває себе. Потім Марта показує залізну скобу, якою уперішила — кого, в темряві не зрозуміла; і Адам інстинктивно тягнеться рукою до своєї пошкодженої лисини.

Поведінка судді має несвідомий характер. Перебіг злочину швидко розкривається не через пошуки фактів, а через випадкові їхні «рефлекси» в його поведінці. Клейст виявив себе неабияким майстром психологічної і предметної деталі. Деталі мають скластися для глядача в єдину цільну картину. Присутнім на сцені залишається і собі помітити ці рефлекси та зробити висновок. Та до селян істина ніяк не доходить, і вони ладні валити все на «чорта»: докладно описують, як чорт, накульгуючи, тікав від хати, додають карикатурні подробиці, і суддя Адам мимоволі зіщулюється від неприданого власного портрету.

В основі конфлікту — комічне зіткнення двох версій, в основі яких лежать одні й ті самі факти, котрі по-різному інтерпретуються обома групами персонажів. Аналогічну проблему

² Трактат А. Шопенгауера «Світ як воля і уявлення» був написаний у 1815-1818 рр.

ставить Л. Тік у комедії «Кіт у чоботях», акцентуючи уже не на «деталях», як Клейст, а на рецепції освіченої публіки, яка висуває одну за одною свої неймовірні версії.

У філософському підтексті Клейстової комедії ми знаходимо улюблену для ранніх романтиків герменевтичну проблему — як роз'єднані деталі складаються в цілісне знання. Слідство іде по замкненому колу, оскільки Адам свідомо гальмує розслідування. Перед нами така собі пародія на герменевтичне коло: замість того, щоб розширюватися, коло постійно «пробуксовує» на одному місці. Деталі постійно повторюються, але селяни не в змозі їх узагальнити. В герменевтичній проблемі, як відомо, важливо вибудувати деталі навколо справжнього центру. Глядач поступово бачить, що таким центром, тобто винуватцем, є сам суддя Адам. З боку селян ідуть просто-таки гротескні пошуки такого центру. Нарешті, всі деталі для них нібито сходяться в одному центрі — це, мовляв, чорт! Так виявляється аж два центри, *справжній і несправжній*, і відповідно дві версії події, що й викликає комічний ефект. Селянка Марта так ладом і не дізналася, хто розбив її дзбан, і наприкінці п'єси хоче вирушити в столицю, щоб подати скаргу в уряд!

Ситуація з двома версіями художньо ускладнюється в комедії «Кетхен із Гейльбронна, або Випробовування вогнем» (1808 р.). Істина тут прихована не тільки від персонажів, а до пори до часу також від глядача.

Головна героїня перебуває у владі сильного любовного афекту, який штовхає її на вчинки, незрозумілі з погляду тверезого глузду. Ця проста дівчина, дочка коваля, вперше побачила графа Веттера фом Штралля, коли він приходив до її батька, щоб полагодити обладунок. У ту ж мить від хвилювання вона упустила на підлогу тацю з їжею, вином і келихом. Коли граф поїхав, дівчина вистрибнула за ним з вікна верхнього поверху і зламала обидві ноги. Лежачи одужавши, вона покидає батьківський дім, щоб розшукати лицаря і служити йому. Фом Штраллю набридає така нав'язливість, і він грубо поводить з дівчиною. Але Кетхен все терпить.

Факти, що їх добирає драматург, центруються для глядачів і для самих персонажів навколо двох версій: фом Штралль мусить одружитися із знатною Кунігундою; Кетхен має стати його дружиною. Остання, правильна версія здається всім, і глядачеві також, до самого кінця п'єси неймовірною.

Перед нами чергування начебто випадкових і необов'язкових подій, в яких істина тільки «блимає» і не дається в руки. Персонажі ніби блукають у темряві, йдучи на далекий голос істини, що лунає невідомо звідки. Вони досягають істини в той момент, коли та, сказати б, «стомлюється» нагадувати про себе. Зло покаране, герої одружуються; проте ми не можемо стверджувати, що їх приводять до розгадки всіх таємниць і до щастя їхні цілеспрямовані зусилля. Істина утверджує себе, як і в бароковій драмі, незалежно від волі персонажів. Ми спостерігаємо певну «маріонетковість» людини.

Ключ до істини у сновидіннях. Колиш Кетхен побачила пророчий сон, в якому граф постав перед нею як її наречений. Неясний спогад про цей сон скеровує всі її вчинки, підкоряє її волю. Тут ми повертаємося у царину філософії Готгільфа Шуберта. Справжнє буття заявляє про себе в одиничних спалахах, зокрема у сновидіннях, через видіння у стані запаморочення.

Мотив нав'язливого кохання, що було спричинене сновидінням, свідчить про те, що Клейст і тут «перелицьовує» популярну в той час «Орлеанську діву» Ф. Шиллера. Селянка Іоанна Д'Арк, що повірила віщому сновидінню і з тої миті відчула містичну одержимість високою місією рятівниці нації, у п'єсі Клейста перетворилася на бідну селянку Кетхен із маленького швабського містечка. Її місія набагато скромніше; але вона слідує таємничому голосу свого віщого сновидіння з такою самою пристрасстю і впертістю, як і Іоанна. Її раптова закоханість в графа Веттера по-своєму дублює мотив раптової закоханості Іоанни в англійського лицаря Ліонеля. Клейст узяв із твору Шиллера навіть сцену суду над містично одержимою дівочою, коли судді готові були визнати її за диявола. Аналогічною сценою з аналогічними звинуваченнями на адресу Кетхен починається п'єса Клейста.

Ми бачимо, що ця драма також демонструє авангардистські тенденції Клейста, що виражаються у схильності до комічного, ба навіть гротескного перелицьовування серйозного матеріалу, позиченого у поважного класика. Автор вводить мотив містичної одержимості національної французької героїні у казковий і до того ж комічно-еротичний контекст своєї драми. Мотив містичної одержимості був для Клейста ніби рідним, в цій тематиці драматург

почувався на своєму власному ґрунті. Тож не дивно, що він вирішив посперечатися з класиком.

Ближче до розв'язки з'ясовується, що граф фом Штраль теж бачив подібний сон, тільки неправильно витлумачив його. Так мотивується присутність в драмі ще одного жіночого персонажа — казково чарівної і казково підступної Кунігунди. Фатальний трикутник Кетхен – фом Штраль – Кунігунда сягає тих казкових сюжетів, де герой мусить зробити свій вибір між багатою і знатною, але підступною жінкою і — бідною, але добродесною.

Кінець п'єси відповідає логіці казки: Кетхен і фом Штраль одружуються, коли стає зрозумілим, що ніяких перешкод для шлюбу немає. Як і в бароковій драмі, головну роль тут відіграла випадковість, що хоч і приводить героїв до щастя, але попутно зводить нанівець свідому волю людини — зокрема ставить під сумнів свободу вибору графа і «природність» почуттів Кетхен. Аж до самого фінального апофеозу її кохання існує як темна, непрояснена одержимість, манія, «негуманізований» афект. Дівчина сміливо ввіряється іраціональній силі, яку приймає у свою душу. Вона не знає вагань. Сцена пожежі, коли Кетхен готова ризикувати життям заради примхи своєї пані, не розуміючи як слід суті її наказу, свідчить про цільність її характеру, в основі якої рідкісна для сучасної людини, майже ренесансна інтенсивність психічного життя.

Клейста важко назвати «поетом кохання», психологом інтимних почуттів: він аналітик психологічної *одержимості*, яка може заторкувати також і любовну сферу. Драматург змальовує характери широким пензлем, приділяючи увагу насамперед психологічному напруженню, внутрішній силі. Майстерно підсилює одну й ту саму лінію характеру, інтенсифікує в ньому одну й ту саму барву. При цьому жертвує нюансировкою, різноманітністю, напівтонами настроїв, відтінками переживань. Його персонажі — люди одного єдиного, але надзвичайно інтенсивного переживання, бажання, прагнення. Автор майстерно конструює «межові» стани і ситуації, коли від персонажа чекають вирішального виявлення всієї його внутрішньої психічної сили — позитивної чи негативної, байдуже.

Можна припустити, що Гетева ідея пошуків людиною своєї цільності, яка б відбивала цільність природи, що таїть в собі як творчі, так і руйнівні сили і байдужа до моралі, була глибоко пережита Клейстом і перейшла в його творчість, — але уже по-іншому. Демонстративний авангардизм драматурга спрямував його пошуки в інше річище, що зробило його затребуваним в добу модернізму. Суворе і прекрасне законодавство природи у Гете, що *збагачувалося* законодавством людського, гуманістичного, у Клейста перетворюється на безкомпромісний життєвий потік, яким захоплена людина, що *не може* протиставити йому свою волю і змушена лише прийняти волю природи у своє єство і діяти в унісон з нею.

Ця нота бринить у творчості Фрідріха Ніцше; для нього Клейст уже не протистоїть Гете, а суттєво доповнює його. Адже у своїх образах Клейст близько підійшов до філософії «волі до сили» — «Wille zur Macht»¹; вони виражали інтенсивність внутрішніх сил людини, які піднесли над інтелектом, над мисленням, утверджували монолітність внутрішньої свідомості і переконань, в яких немає ані тріщинки аналітичного розсудку, які не знають рефлексії та не потребують логічного доведення. Для яких існує тільки прямий зв'язок з природою як спорідненим вегетативним принципом, що не потребує «культури» і залишається самодостатнім началом. Залишаючись при цьому іраціональним началом...

В «Розбитому дзбані» і особливо в «Кетхен» Клейст художньо і водночас по-філософськи обіграє двозначність тлумачення, здавалося б, незаперечних свідчень і знаків. Тут з'являється тема хисткості критеріїв істинності тих знаків, що їх посилають в «реальність» приховані іраціональні сили (аспект проблеми, що пізніше так хвилював Ніцше!). Та вперше ця «герменевтична» тема була заявлена ще на світанку творчості драматурга в комедії «Амфітріон» (1805 р.). Знаменитий комедійний сюжет Плавта і Мольєра, представлений, на перший погляд, без суттєвих змін, перетворюється тут на гротескно-психологічну драму.

Комічна оптика Клейста, коли одна подія розглядається водночас з погляду двох версій — правильної і абсолютно неймовірної, очевидно, багато чим завдячує Мольєру, в якого герой-

¹ Поширений переклад «воля до влади».

протагоніст до пори до часу залишається жертвою облудної картини світу, що йому нав'язує підступний антагоніст. Причина його помилки — маніакальне захоплення, афект, що затьмарює здоровий глузд. Правда, у Мольєра ніколи не йдеться про іраціональні глибини людської психіки чи про метафізику людських відносин. У нього превалує соціальна мотивація, коли простодушний прагматик просто стає жертвою прагматика хитрого [6, с. 255-256].

Проте даний сюжет Мольєра відповідав Клейстовій естетиці драми як зіткнення протилежних версій щодо одної і тої самої події. Адже в ньому розкривається та сфера психічних і моральних переживань, яка, здається, залишається без надійних критеріїв здорового глузду і об'єктивності.

Юпітер бажаючи спокусити вродливицю Алкмену, приймає образ її чоловіка Амфітріона, а його самого посилає на війну. Полководець успішно здобуває перемогу і швидко повертається додому. І ось Алкмена на свій подив і жах бачить водночас двох Амфітріонів. Молоду жінку терзає сором, що вона зрадила чоловікові; разом з тим, в глибині душі вона готова виправдати себе тим, що все сталося з непохитної волі бога! Цей нюанс в п'єсі виявили ще сучасники Клейста: оскільки Алкмена завагітніла від самого бога, отже й гріха на ній немає! Її дитина — Геракл — буде божественного походження [7, с. 420]. Але кожна версія справжності тягне за собою свої ускладнення для молодої жінки і може стати однаково фатальною, тож проблема розуміння за таких умов стає для неї просто нерозв'язною.

Дійсно, істина повністю в руки не дається, але «заявляє» про себе лише через такі явища і збіги обставин, про які людина навіть не знає, чи вони випадкові, чи закономірні. Отже, у комедії піддається сумніву уже самий факт самопроявлення «справжності». Здавалося, які сумніви могли виникнути в Алкмени про «справжність» Амфітріона, що слочиває в її обіймах? Адже копія була ідеальною. Але, як виявилось, всього лише копія! Яким же тоді критеріям здорового глузду, яким органам чуття має взагалі довіряти людина, якщо найнадійніша, як здавалося б, версія справжності виявилася абсолютно хибною? Така розпачлива і водночас гротескно зла поетична ілюстрація до непізнаваної Кантової «речі у собі».

Якщо у «Розбитому дзбані» рельєфно чітко зіставлені аргументи здорового глузду, які дозволили присутньому на засіданні судовому інспектору Вальтеру швидко розібратися у справжній суті справи, і безпомічні блукання каламутної свідомості, і все це в сукупності породжує неоднозначний комічний ефект, то в «Амфітріоні» перед глядачем постає складна моральна загадка; а це робить сміх недоречним. Глядач відчуває певний дискомфорт від думки, а як йому ставитися до страждань самої Алкмени? Вони комічні чи серйозні? Їм треба співчувати чи сміятися з них? І знову Клейст переходить до своєї важливої ідеї. Доля Алкмени свідчить, що людина сама в собі носить свій *фатум*. Вона не застрахована насамперед *від самої себе*. Попри всю свою моральність, Алкмена чинить злочин. І не знає, як це сталося. Комедія перетворюється на моральний парадокс. Власна воля нічого не варта. Моральність нічого не варта. Найцнотливіша жінка мимоволі може стати аморальною⁴.

Цікаво, що ця проблема постає у виразно *гносеологічному* аспекті. Істина для людини — це не істина сама по собі, а *істина самої людини*. Встановити істину — значить встановити щось суттєве про *самого себе*. Цю напружену екзистенціальну проблему Клейст розв'язує на, здавалося б, комедійному матеріалі. Але виходить на серйозну філософсько-герменевтичну проблему, розробці якої пізніше приділить багато сил Ніцше.

4. Змагання з несвідомим: перемога чи примирення?

(«Принц Фрідріх фон Гомбург»)

У своїй останній драмі «Принц Фрідріх фон Гомбург» (1810 р.) Клейст переводить проблему розуміння зовнішнього світу в площину осягнення людиною самої себе. Герой шукає орієнтир, який аж ніяк не зробить світ для нього зрозумілішим, але натомість має дати йому впевненість у правильності власних вчинків. Для цього герой спочатку має звільнитися з-під влади зовнішньої іраціональної сили, яку тут представляють афекти: несвідомі мрії й видіння, прагнення слави, ентузіастичні поривання, слабкодухість і страх тощо, і довіритися не менш іраціональній, але уже *не містичній* силі — моральному імперативу. Здавалося б, відбувається

⁴ Цю проблематику ми знаходимо в опері В. А. Моцарта «Всі жінки однакові» (1790).

«гуманізація» афектів, майже в душі Гете. Проте йдеться не про відродження до нового життя спінозизму, який свого часу було важливим джерелом для Гетевої ідеї «гуманізації». Спіноза у своєму самообмеженні містично радісно зливається з універсальною субстанцією, якою є для нього Бог. Клейст у самообмеженні свого героя, в його зреченні від афектів, а зрештою й від самого життя, знаходить один єдиний вихід, який приводить не до життя, а до самоусвідомлення, самознайдення («самоідентичності») людини. А отже особистість утверджується всупереч життю і ціною життя. В цьому знов-таки відмінність від Гете, в якого фінальна «гуманізація» афектів примиряє людину із земним і для земного.

Події розгортаються в XVII ст. за часів правління Фрідріха Вільгельма I, коли він своїми перемогами над шведами заклав фундамент могутнього Пруського королівства. У день вирішальної битви під Фербелліном принц фон Гомбург, охоплений честолюбним поривом під впливом віщого сновидіння, виводить свій полк на поле бою, не чекаючи спеціального наказу курфюрста, і здобуває перемогу над шведським загоном. Проте наслідки для самого переможця несподівані. Оскільки він порушив субординацію і діяв без наказу, курфюрст засуджує його до страти.

Головний герой перебуває під враженням неясного видіння. У запамороченні йому привиділося, що він прославиться як полководець і одружиться з принцесою Наталі. Драма побудована за принципом композиційної арки: видіння слави (вінок, увитий золотим ланцюгом) наприкінці стає реальністю: Гомбург прославлений як переможець при Фербелліні і одружується з коханою жінкою. Проте його шлях від неясного видіння до переможної реальності виявився містеріально складним. Доля ніби двічі підтверджує свою схильність до нього. Спочатку він знаходить взаємність у коханні і здобуває воєнну перемогу. Але потім починається щось нове. Доля нібито хоче показати йому, що все це сталося через помилку. Його перемога не тільки не приносить йому слави, але його засуджують до страти за невиконання наказу; а Наталі розчаровується в ньому як в легкодухій людині, яка внутрішньо не доросла до свого подвигу. Герой морально і духовно не досягнув рівня переможця в любові і на полі бою. Тепер, у в'язниці, де він чекає на страту, Гомбургу доводиться все робити в другий раз, але уже свідомо: критично оцінити свій вчинок під час битви, тобто знецінити його і визнати таким, що стався під впливом *афекту*; себе ж визнати винним, і саме через це піднятися над імпульсивною поведінкою та самим собою і цим самим звершити уже другий, справжній подвиг. Адже лише тепер, коли він після тверезих роздумів визнав себе винним і достойним смертної кари, Гомбург по-справжньому і свідомо ризикує своїм життям. Так він спокутує подвиг «випадковий» (перемога під впливом імпульсу) подвигом свідомими (перемога над своїми афектами). І лише звершивши цей другий подвиг, він по-справжньому завойовує серце Наталі, яка тепер бачить у своєму коханому не просто мрійливо закоханого юнака, а героїчну особистість.

Таким чином, ця драма являє собою апофеоз свідомої волі, що долає владу випадковостей, яку тут втілюють афекти і несвідомі імпульси. Колізія Гомбурга і Наталі в трагедії Клейста може нагадати нам взаємини Гете і Шарлотти фон Штейн, яка вимагала від палко закоханого в неї поета вміння приборкувати власні афекти і чуттєві імпульси. Перевірити цей збіг на фактах, очевидно, малоімовірно, але він все ж відповідає загальній настанові Клейста на творче змагання з великим поетом і свідчить про сильний вплив на весь хід його думок «гетевського дискурсу».

Містеріальний зміст «Гомбурга» полягає у тому, що *особистість* починає самовизначатися пізніше, коли принц знаходить свою свободу не у свавільному імпульсивному вчинку, а у звільненні від афектів, що виявилися для нього такими фатальними, і у відмові взагалі від усіляких власних домагань, зокрема й життя, а значить — у підкоренні, в *упідлегленні*. Залишається відкритим питання: чи слід вважати, що це сама вища «воля» привела людину до щастя, тільки через її власні зусилля? Адже в результаті все вийшло так, як було завгодно вищій волі і було здійснено нею самою. Тоді апофеоз у драмі прославляє все же не індивідуалізм героя, а якраз його злиття з «першопричиною», вищим началом, з «волею», яка потребує і *домоглася* від героя беззастережного упідлеглення собі.

Апофеоз в драмі, як і часто у Клейста, — це торжество певного *авторитарного* начала і повне підкорення йому людини, в чому і сама вона бачить розв'язання всіх своїх проблем. 3

боку автора — це спроба привести різноманітне і суперечливе до одної *єдності*, тобто по-своєму (але цілком і душі романтичного ідеалізму) гармонізувати взаємини одиничного і загального, випадкового і закономірного. Якщо Гете і Шиллер досягають такої гармонії через «гуманізацію» афектів, тобто «нейтралізують» його некеровану і фатальну силу, то Клейст приводить всю суперечливу різноманітність людського (зокрема й царину афектів) до підкорення певному авторитарному началу — силі, що стоїть *над* людиною — байдуже, іраціональній чи свідомій, природній чи державній. Ті сутнісні сили, що злотовують все суперечливе в одну єдність, зазвичай, приховані від людини, а зовні лише демонструють свою химерну «гру», яку персонажам дано лише пасивно спостерігати. В цьому полягає основа як *трагічного*, так і *комічного*. Клейст однаковою мірою і комедіограф, і трагік: точніше, він парадоксаліст.

Відмінність від класичної «гуманізації» в тому, що у Гете персонажі самі через напруження внутрішніх, духовних сил свідомо переломлюють свою долю («Іфігенія в Тавриді»); у Клейста ж все відбувається відповідно до зовнішньої, фатальної волі, до «задуму» іраціональної волі. Знаряддя для здійснення іраціональної, авторитарної волі стає свідомою волею самої людини. А це зближує іраціональну волю у Клейста з бароковим фатумом.

Нерідко основну моральну колізію в драмі трактують в плані кантівського морального імперативу [7, с. 449-453]. По суті, самий кантівський «імператив» з'явився як філософська рефлексія барокового імперативу підкорення вищій необхідності, з тією лише різницею, що цю вищу необхідність філософ переніс із іраціональної сфери в груди самої людини і цим самим зробив *об'єктивною* силою. Ми можемо стверджувати, що «гуманізація» афектів у класиків давала інший варіант моральності. Якщо у Канта акцент робився на самоупокоренні через вищу моральну необхідність, то у Гете — на *особистості*, тобто на активному внутрішньому подоланні дисгармонії, а отже на якісному збагаченні внутрішнього життя людини через власний моральний прорив. Як бачимо, Гете і Шиллер залишилися вірними ідеї свого далекого штурмерського індивідуалізму. В цьому плані романтичний «імператив підкорення» авторитарному началу у Клейста можна сприйняти як крок назад порівняно навіть не лише з Гете, а й з Кантом. А це свідчило про кризу ідей всього раннього романтизму в Німеччині і перехід його в іншу філософську і естетичну якість.

Література

1. Гете И. В. Собр. соч.: в 10 т.— Т. 10. / Общ. ред. Н. Вильмонта и др.— Москва: Худ. лит., 1980.
2. Kleist H. von. Werke: In zwei Bänden. — Bd. 2 («Penthesilea»). — Weimar: Volkerverlag, 1963.
3. Винкельман И. И. Избранные произведения и письма. — Москва; Ленинград: Academia, 1935.
4. Шалагінов Б. Б. Романтичний словник: До історії понять і термінів раннього німецького романтизму. — Київ: Вид.-полігр. центр НаУКМА, 2010.
5. Эстетика немецких романтиков. / Сост., пер., вступ. ст. и коммент. А. В. Михайлова. — Москва: Искусство, 1986 (История эстетики в памятниках и документах).
6. Шалагінов Б. Б. Зарубіжна література від античності до початку XIX сторіччя: Історико-естетичний нарис./ 2-ге вид., випр. і доповн. — Київ: Видавн. дім «КМ Академія».
7. Берковский Н. Я. Романтизм в Германии.— Ленинград: Художественная литература, 1973.
8. Шалагінов Б. Б. До питання про хронологію авангарду в європейській літературі Нового часу.// Магістеріум: Вип. 38: Літературознавчі студії./ Упорядник Моренець В. П. — Київ, 2010. — С. 9-12; Шалагінов Б. Б. Про Людвіга Тіка та його «Кота в чоботях». // Всесвіт, 2009, № 7-8. — С. 153-154.

