**Борец или марионетка? Человек и рок в драматургии Клейста**

Самодуров Семён Романович

Студент Московского Государственного Университета им. М.В. Ломоносова, Москва, Россия

Значительное влияние на развитие конфликта в клейстовской драме оказывает то, что можно определить как рок, некий принцип движения, задающий всему вокруг первоначальный ритм ради достижения собственных, ускользающих от человеческого сознания целей. Индивидуальная воля, противоречащая желаниям рока, оказывается для героев Клейста тем «камнем преткновения, который каждый носит в себе» [Kleist 1978, I: 235]. Характеру большинства героев Клейста свойственен рвущийся изнутри порыв, толкающий их на неожиданные и со стороны кажущиеся безумными действия: к этому относятся и бешеная гонка любви Ахилла и Пентесилеи, и честолюбивое неповиновение приказу принца Гомбургского, и исступленное желание Иоганна умереть от руки возлюбленной Агнесы.

Вопреки воздействию внешних обстоятельств, уводящих их в другую сторону, герои Клейста не способны отказаться от изначально принятого ими решения, продиктованного чувствами. Они бесконечно стремятся к достижению своей первоначальной цели, перерастающей в идею-фикс, из-за чего сама категория благоразумности для них попросту перестает существовать. При этом туннельном зрении, когда одна единственная мысль захватывает всё существо героя, как это ни парадоксально, проявляется наивысшая свобода личности, больше не подавляемой внешними факторами. Индивидуальная воля вырывает их из стабильной жизни общества, гарантированной законом, и переносит их в мир сопротивления ради утверждения своего «Я». Принц Гомбургский отдаёт приказ об атаке раньше сигнала, и в этом наблюдается отказ от сдерживающих рамок конвенции, бывших прежде единственным ориентиром, очерчивающим дозволенные границы существования. Многие герои Клейста наказаны именно за подобное проявление свободной воли – это крик души прусского солдата, теснимого довлеющими над ним правилами и законами.

В эссе «О театре марионеток» Клейст выводит образ марионетки, способной полностью отказаться от своего «Я», отдаться в руки кукловода. Так она обретает наибольшую грацию, невообразимую для живого танцора, отмеченного стыдом и «жеманством» – следствиями первородного греха. По Клейсту марионетка становится идеальным актером на сцене театра в силу отсутствия у неё рассудка как такового. Только подчинившись первому движению нити и доведши танцевальный элемент до самого конца, можно остаться в живых в этой борьбе рвущегося в одну сторону личного желания героя и тянущей его в другую сторону руки кукольника.

Наиболее губительной для клейстовских персонажей оказывается попытка слить разнонаправленные силы воедино. Пентесилея до последнего не отказывается ни от закона амазонок, ни от любви к Ахиллу, в которой выразилась вся её личная воля. Несмотря на то, что Ахилл был ей предопределён в женихи с самого раннего возраста и что, казалось бы, этот союз был уготован самим роком, она не может самозабвенно отдаться любви, забыв брачные ритуалы амазонок. Необходимость победы над ним с одной стороны и любовный пыл с другой продолжают тянуть её в разные направления до тех пор, пока не разорвут на куски. За неповиновением закону, за этим личным бунтом всегда следует наказание.

Её «оборотной стороной» [Kleist 1964: 797], по словам Клейста, является Кетхен – пример абсолютного смирения, готовая бросить свою семью ради постоянно отгоняющего её от себя возлюбленного. Дополняет этот образ евангельская аллюзия «не как Я хочу, но как Ты», которую в самом начале пьесы Клейст вкладывает в реплику Кетхен: «Vater! Dein Wille sei meiner» [Kleist 1978, II: 128]. Неоднократно подчёркивается особенность того психологического состояния – любви-одержимости, в котором она находится после того, как увидела графа фом Штраля: «ich klage ihn schändlicher Zauberei, aller Künste der schwarzen Nacht und der Verbrüderung mit dem Satan an!» [Kleist 1978, II: 126].

Несколько иной марионеткой предстает Арминий, который «чувствует время, как немногие» [Kleist 1978, II: 271], чувствует момент. Он не может сбиться с ритма танца, потому что он не просто расслабил все свои конечности, но к тому же помогает доводить траекторию заданного движения, направляя своё тело туда, куда хочет кукольник. Арминий не старается ухватиться за власть, он смиренно признаёт, что должен её потерять, но в границах этой предопределенной судьбы он волен выбирать человека, которому эта власть перейдет – Вару или Марбоду. Такого чувства времени не достаёт Ахиллу, момент ускользает от него. В нерешительной рефлексии он оттягивает своё движение, из-за чего оно оказывается неряшливым, лишенным той безрассудной грации, возвышающей человека до уровня Бога [Kleist 1978, III: 480]. Этот танец со сбитым ритмом не позволяет греку и амазонке разрешить проблему общения. Прорывающаяся воля Ахилла, неспособность отказаться от своего «Я» лишает их возможности мирного разрешения все более нарастающего конфликта. Он не может уехать на праздник роз в качестве пленного.

Рок, в представлении Клейста, отличается от неумолимого античного злого рока, преследующего трагического героя, он скорее разлит во всех составляющих основу жизни элементах и действует, сообразуясь со своими целями, непостижимыми для человека. Коронующее Кетхен доброе провидение и толкающий на детоубийство Руперта и Сильвестра жестокий случай суть одно и то же явление, по-разному осмысляемое человеком в зависимости от соотносимости действий рока с его узкой системой координат в виде этических норм. Эти маски – различные имена, которые человек даёт року – порождены неосознанным стремлением человека дать оценку событиям, которые следовало бы скорее воспринимать, не руководствуясь категориями добра и зла.

**Литература:**

1. Kleist H. von. Werke und Briefe in 4 Bänden. Berlin und Weimar, 1978.
2. Kleist H. von. Sämtliche Werke und Briefe. Bd. 2. München, 1964.