

АПОКАЛИПСИС В ЛИТЕРАТУРЕ

THE APOCALYPSE IN LITERATURE

УДК: 821.112.2

DOI: 10.31249/chel/2025.03.09

Финогенов В.А.

АПОКАЛИПТИЧЕСКАЯ СИМВОЛИКА В ТВОРЧЕСТВЕ Г. ФОН КЛЕЙСТА

*Институт научной информации
по общественным наукам РАН,
Россия, Москва, p_jh@mail.ru*

Аннотация. В статье исследуются эсхатологические мотивы в творчестве Г. фон Клейста в контексте взглядов И. Канта на проблему конца земного бытия. Анализ драм и новел писателя с этой точки зрения позволяет рассмотреть конституирующую роль библейского архетекста в ряде его произведений. Апокалипсис у Клейста символизирует постигшую человечество духовную катастрофу, отражением которой в материальном мире становятся картины чумового поветрия, пожара или землетрясения. Особое место в произведениях Клейста занимает образ города, ассоциирующийся у него с Содомом и Гоморрой, а также Вавилонской блудницей.

Ключевые слова: Генрих фон Клейст; апокалипсис; эсхатология; Иммануил Кант; Библия; Содом и Гоморра; Вавилонская блудница; антихрист.

Получена: 29.04.2025

Принята к печати: 30.05.2025

Finogenov V.A.

Apocalyptic symbolism in the works of 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 eschatological motifs in the works of Heinrich von Kleist, contextualizing them within Immanuel Kant's perspectives on the problem of the world's end. Analyzing the writer's dramas and short stories from this standpoint allows for an examination of the constitutive role of the biblical archetext in several of his works. Kleist's vision of the apocalypse symbolizes the spiritual catastrophe that has overtaken humanity, manifesting in the material world through depictions of plague, fire, or earthquakes. A particularly significant motif in Kleist's writings is the image of the city, which is closely linked to the biblical narratives of Sodom and Gomorrah, as well as the figure of the Whore of Babylon.

Keywords: Heinrich von Kleist; apocalypse; eschatology; Immanuel Kant; Bible; Sodom and Gomorrah; Whore of Babylon; Antichrist.

Received: 29.04.2025

Accepted: 30.05.2025

На страницах драм и новелл Г. фон Клейста (Heinrich von Kleist, 1777–1811) разворачивается эсхатологическая борьба добра и зла, и полем сражения становится как душа отдельного индивида, так и человечество в целом. Характер многих его героев дуалистичен, их демонизм одновременно привлекает и отталкивает. Если в «Амфитрионе» (*Amphitryon*, 1807) и «Пентесилее» (*Penthesilea*, 1808) Клейст обращается к античной мифологии, то действие остальных его произведений, за исключением «Битвы Германа» (*Die Hermannsschlacht*, 1808), происходит уже в эру христианства, что и определяет их религиозную символику. Образ Страшного суда как эксплицитно, так и имплицитно составляет одну из доминант творчества писателя: христианская эсхатология становится для него наиболее наглядным и узнаваемым способом изобразить полярность человеческой природы. Бог и Сатана, рай и ад, Христос и Антихрист – эти антитезы постоянно возникают на страницах произведений писателя, накладываясь друг на друга. Даже наиболее отталкивающие проявления человеческой натуры никогда не предполагают конечной моральной оценки. Конфликт у Клейста всегда заведомо неразрешим, поэтому идея вечного суда, вершимого властью божественного авторитета, у писателя предстает в пародийной

форме; Апокалипсис по Клейсту – это не трубный глас конца времен, а постоянный суд человека над самим собой или своим ближним.

Отношение Клейста к проблеме вечности связано с его рецепцией кантовской философии, которая после преодоления писателем так называемого «кантовского кризиса» 1800–1801 гг. по-прежнему находит свое отражение в его художественных и публицистических произведениях. В статье «Конец всего сущего» (*Das Ende aller Dinge*, 1794) И. Кант (1724–1804), отвечая на вопрос, почему люди «вообще ждут конца света» и почему «он обязательно должен быть для большинства человеческого рода ужасным», пишет, что «существование мира, как подсказывает людям разум, имеет ценность лишь постольку, поскольку разумные существа соответствуют в нем конечной цели своего бытия; если же последняя оказывается недостижимой, то сотворенное бытие теряет в их глазах смысл, как спектакль без развязки и замысла» [Кант, т. 8, с. 209]. Проблема конца бытия становится закономерным продолжением вопроса о «целенаправленной причине» бытия, ценность которого, по Канту, состоит «не в том, чтобы был кто-то, кто может созерцать мир» [Кант, 1994, т. 5, с. 285]. Незнание этой цели с позиций субъективного идеализма Канта не равносильно ее отсутствию, но превращает христианскую догматику, основанную на концепции спасения и искупления, греха и наказания, в своего рода фикцию. По мысли Канта, поступки человека определены не страхом кары со стороны всемогущего божества, а ответственностью индивида за свои поступки. Но вместе с тем надежда на вечную жизнь утрачивает свой смысл, о чем писал еще Г.В. Лейбниц (1646–1716) в «Свидетельстве природы против атеистов» (*De Veritatibus Primis*, 1686): «Ухищрения новых философов отторгали от меня величайшее благо жизни, именно уверенность в вечном существовании после смерти и надежду на то, что благость Божия снизойдет некогда на добрых и невинных» [Лейбниц, 1982, с. 79]. Агностическая философия Канта не предполагает подобной уверенности, в связи с чем за каждым человеком остается лишь возможность выбора: верить или не верить в вечную жизнь и посмертное воздаяние или возмездие, – и, если да, то как именно. Кант рассматривает три концептуально различные версии Страшного суда: во-первых – это конец «естественный, соответствующий моральным целям божественной мудрости»; во-вторых, мистический (сверхъестественный) конец под воздействием причин, нашему пониманию не доступных; и, в-третьих, «противоестественный

(извращенный) конец всего сущего, который мы вызовем сами вследствие неправильного понимания нами конечной цели» [Кант, 1994, т. 8, с. 210–211]. Именно второй и особенно третий варианты определяют мировоззрение Клейста и поэтику его произведений, в которых отсутствует идея фатума, необходимая для реализации первого подхода, когда моральный смысл известен заранее. В то же время идею извращенного порядка вещей можно назвать одной из констант его творчества. Страшный суд, представление о котором не укладывается в рамки человеческого мировосприятия, служит для Клейста пугающей и отталкивающей метафорой бессилия перед лицом социальных и природных катаклизмов, а также осознания ограниченности пределов познания.

Кант видит проблему восприятия человеком собственной конечности в том, что в «ходе прогресса человеческого рода культура [...] обгоняет развитие моральности», следствием чего становится «сопровождаемая ужасами картина кануна светопреставления» [Кант, 1994, т. 8, с. 211], которая больше укоренена в сознании, нежели вера в добродетель. Клейст, напротив, рассматривает духовную эволюцию человечества как регресс, что отражено в его небольшой заметке «Размышления о ходе вещей» (*Betrachtungen über den Weltlauf*). Писатель обращается к мифу о золотом веке, бросая вызов философии XVIII в. и отвергая идею, что «сначала народ находится в состоянии животной жестокости и дикости», а затем «человек чувствует необходимость нравственного совершенствования и таким образом устанавливает науку добродетели». Клейст отбрасывает первые три этапа гесиодовского мифа; с его точки зрения культура, находившаяся в состоянии совершенства в «героическую эпоху», постепенно опускается на низшую точку «абстрагирования мировой мудрости»¹ [Kleist, 1862, S. 103]. Эсхатологический мотив возникает и в одной из наиболее известных публицистических работ Клейста, статье «О театре марионеток» (*Über das Marionettentheater*, 1810), которая завершается размышлением о том, что последняя глава в истории человечества наступит вслед за вторичным вкушением плода древа познания и обретением состояния невинности.

Абстрактное мышление, позволяющее человеку осознавать собственную конечность, мыслится Клейсту первоисточником внутренней дисгармонии; А.В. Михайлов называет зло, отрицание

¹ Здесь и далее, если не указано иначе, перевод наш. – В.Ф.

«тяжелой основой самого клейстовского принципа» [Михайлов, 2000, с. 130]. В своих противоречивых письмах к невесте Вильгельмине фон Ценге (1780–1852) в 1801 г. Клейст неоднократно пишет о непостижимости цели человеческого существования, поднимая проблему абсолютного зла: «Что такое зло? Абсолютное зло? Вещи в мире переплетены тысячами способов, каждое действие является матерью миллионов других, и часто худшее порождает лучшее. – Скажите мне, кто на этой земле когда-либо совершил что-либо злое? Что-то, что будет вечно злым?» [Kleist, 1848, S. 211]. Продолжая свои рассуждения, Клейст призывает наслаждаться жизнью, «а затем умереть – тому, кто это сделает, небеса откроют тайну, и ничего больше» [Kleist, 1848, S. 211]; в другом письме он пишет: «Наслаждение! Такова цена жизни! Да, поистине, если мы никогда ей не рады, мы не можем справедливо спросить Создателя: зачем Ты дал мне ее? Дарить радость жизни своим творениям – обязанность небес; обязанность человека – заслужить ее» [Kleist, 1848, S. 212]. Несмотря на то, что на первый взгляд Клейст разделяет оптимистический подход Лейбница к вопросу теодицеи, оговорка *weiter nichts* заключает в себе иронический скептицизм, если не нигилизм, по отношению к идею вечной жизни.

Библейский ассоциативный ряд напрямую связан с его метафизическими исканиями. Мотив грехопадения целиком определяет структуру комедии «Разбитый кувшин» (*Der zerbrochne Krug*, 1806), где в лице главного героя, судьи Адама, соединен первый человек и дьявол-искуситель. В самом начале пьесы его помощник Лихт задает вопрос, отсылающий не только к греху праотца Адама, но и намекающий на низвержение Люцифера: «Ваш предок был великим вертопрахом, / Пал с самого начала всех вещей / И тем падением себя прославил; / Но вы-то ведь не?..»¹ [Клейст, 1969, с. 49]. В finale пьесы разоблачение судьи также строится на основе библейской образности, поскольку символ судебского звания – парик, по словам самого Адама, поглощен «небесным огнем», который «ниходит на его грешную голову»²: «Но не успел и ниток

¹ «Ihr stammt von einem lockern Aelternvater, / Der so beim Anbeginn der Dinge fiel, / Und wegen seines Falls berühmt geworden; / Ihr seid doch nicht –» [Kleist, 1811, S. 6].

² «Feu'r fällt vom Himmel auf mein sündig Haupt».

развязать, / Как он сгорел уж, как Содом с Гоморрой»¹ [Клейст, 1969, с. 109]. Мотив уничтоженных библейских городов, средоточия греховной жизни, у Клейста встречается многократно. Обстоятельства утраты парика в ходе дальнейшего расследования оказываются несколько иными – развратный судья теряет его во время побега из дома главной героини комедии, девицы Евы, которой он домогается. Госпожа Бригитта в своем рассказе описывает Адама непосредственно как черта, поскольку одна из его ног деформирована и напоминает копыто: «Плещивый кто-то об одной о конской / Ноге, да как пахнуло смрадно / Горелым волосом, смоловой и серой» [там же, с. 117]². Устойчивое выражение *Pech und Schwefel* (нем. смола и сера) отсылает к адскому пламени, но в качестве идиомы в немецком языке также означает «единое целое». Это усиливает гротескный смысл заложенной Клейстом аллегории, где похотливый судья Адам и хитроумная крестьянка Ева представляют собой первообразы людей. Несмотря на карикатурный демонизм Адама, он олицетворяет ложь и беззаконие, царящие в материальном мире, и тем самым выступает в роли Антихриста. Его образ отсылает к евангельской притче о неправедном судии, также содержащей эсхатологический вывод: «Но Сын Человеческий, придя, найдет ли веру на земле?» (Лк. 18:1–7). Таким божественным ревизором оказывается судебный советник Вальтер, прибытие которого в деревню и становится триггером комического судебного разбирательства, заканчивающегося разоблачением Адама.

Гиперболизированное, карикатурное физическое несовершенство в драмах Клейста, как в случае Адама или Кунигунды в драме «Кетхен из Гейльбронна, или Испытание огнем» (*Das Käthchen von Heilbronn oder Die Feuerprobe*, 1807–1808), соотносится с мотивом духовной болезни, заражающей не только все человечество, но и наносящей ущерб всему мирозданию. В сцене тайного суда в начале драмы Теобальд применяет всю палитру образов для описания силы зла, заставляющей его дочь следовать за графом фон Штрандом: «Поднимайтесь из земли, демонские силы, которые прежде закон человеческий старался искоренить, расцветайте, согретые дыханием ведьм, разрастайтесь, как лес, глуша собою все, чтобы

¹ «Doch eh ich noch das Nackenband gelöst / Brennt sie wie Sodom und Gomorrha schon».

² «Huscht euch ein Kerl bei mir vorbei, kahlköpfig, / Mit einem Pferdefuß, und hinter ihm / Erstinkt's wie Dampf von Pech und Haar und Schwefel» [Клейст, 1811, S. 122].

сгнила малейшая небесная поросль, укоренившаяся в нашей земле. Пусть из ваших стволов и стеблей потекут адские соки, водопадами заливая всю землю, поднимая к небу удущивый чад, заполняя все русла нашей жизни и смывая своим потопом всякую невинность и добродетель!» [Клейст, 1969, с. 256]. Всепоглощающий ад на земле становится преддверием вечного небытия, где отсутствует надежда на воскрешение и вечное блаженство. Притом, что отец Кетхен выступает в роли обвинителя, а она с точки зрения суда находится в статусе потерпевшей, сама девушка придает заседанию тот же смысл: «Закутанные с головы до ног / Сидят, как будто это Страшный суд» [Клейст, 1969, с. 258]. Суд над душой, не земной, а именно божественный – центральная тема пьесы, что отражено и в ее названии. Божественный огонь падает на голову лжеца Адама, но очищает невинную Кетхен и позволяет ей приобщиться к духовному миру ангелов.

Темой анекдота «Грифель Господень» (*Der Griffel Gottes*, 1810) становится посмертный суд над скупой графиней, в надгробие которой ударяет молния, оставляя на нем лишь слова «она осуждена!» [Клейст, 2024, с. 235], пародирующие финальную реплику первой части «Фауста» И.В. Гёте. Идею божественного суда мы встречаем и в новелле «Поединок» (*Der Zweikampf*, 1811) и тематически связанным с ней анекдоте «История об одном примечательном поединке» (*Geschichte eines merkwürdigen Zweikampf*, 1810). В этих произведениях от исхода схватки зависит не только честь дамы, но и ее жизнь, поскольку в случае проигрыша и ей, и ее защитнику грозит сожжение. Тем самым земное правосудие должно стать аналогом небесного пламени, низвергающегося на голову грешников. В новелле «Святая Цецилия, или Власть музыки» (*Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik* (*Eine Legende*), 1810) четверых братьев-протестантов, намеревающихся разграбить католический храм в ходе религиозных войн, останавливает сама святая. В результате сверхъестественного вмешательства святотатцы обречены на вечное безумие, выраженное в форме религиозного экстаза. Поведение братьев, которые «ужасными, отвратительными голосами затягивают “Gloria in excelsis”» [Клейст, 1935, с. 306], буквально воспроизводит образ вечной смерти из статьи Канта о конце времен: «Можно представить себе, как обитатели иного мира в зависимости от их местопребывания (на небесах или в преисподней) либо поют все время аллилуйя, либо издают все те же стенания, что свидетельствует о полном отсутствии перемен в их состоянии»

[Кант, 1994, т. 8, с. 213]. Как пишет А.И. Иваницкий, «это своего рода “смерть при жизни”: прежние братья, фанатики и смутьяны, были, по сути, погублены исполнением мессы» [Иваницкий, 2024, с. 332]. Клейст вслед за Кантом показывает, что представление о рае и об аде одинаково чудовищно для мыслящего разума – поскольку представляет собой конечную форму небытия, где «времени больше не будет» (Откр. 10:6).

Перечисленные примеры отражают идею божественного вмешательства на уровне частного, зачастую анекдотического случая. Чтобы распространить ее на все человечество, Клейст использует характерный как для библейского нарратива, так и для литературы XVIII в. мотив города как обитали человеческих пороков. Для философии Просвещения город расположен на одном из полюсов оппозиции «природа – цивилизация». Например, в трактате «Эмиль, или о воспитании» (*Émile ou De l'éducation*, 1762) Руссо (Jean-Jacques Rousseau, 1712–1778) писал: «Города – пучина для человеческого рода. В несколько поколений расы погибают или вырождаются, им нужно обновление, а это обновление дает всегда деревня» [Руссо, 1981, с. 53]. У Клейста изображение любого города насыщено эсхатологической символикой и образами тотального разрушения: это или человеческая (война или восстание), или природная катастрофа (чума, пожар, землетрясение).

В драме «Битва Германа», действие которой происходит в 9 г. н.э., и в уничтоженной автором ранней трагедии «Роберт Гискар» (*Robert Guiskard, Herzog der Normänner*), написанной по мотивам событий XI в., главный герой – это вождь германского происхождения, который ведет борьбу с империей, воплощением которой является городская цивилизация: в первом случае это Рим, во втором – Константинополь. Столица византийской империи становится средоточием всех амбиций зараженного чумой герцога и одновременно той силой, которая положит конец его честолюбивым замыслам. Войско, пытающееся уговорить герцога отступить от ее стен и вернуться в Италию, связывает свои бедствия именно с Константинополем: «Если он не отступит, в этом имперском городе / У него не будет ничего, кроме великолепного надгробия!»¹. Уже в этой пьесе можно увидеть связь с четырьмя всадниками Апокалипсиса из «Откровения Иоанна Богослова». Эпидемию чумы и неизбежную

¹ «Wenn er nicht weicht, an jener Kaiserstadt / Sich nichts, als einen prächt'gen Leichenstein!» [Kleist, 1808, S. 4].

смерть герцога следует рассматривать не просто как изображение рока, но и как закономерное следствие завоевательной политики самого герцога: за Победителем и Войной неизбежно следуют два следующих всадника – Чума и Смерть. Гибель грозит не только самому Гискару, но и всему народу, который он возглавляет: «Дыша огнем, встает чума навстречу. / Ты ей еще не тронут, говоришь, / Но твой народ, кость от кости твоей, / Истлел и к делу больше не способен» [Клейст, 1969, с. 44]¹.

В новелле «Найденыш» (*Der Findling*, 1811) торговец Антонио Пиаки отправляется по коммерческим делам в Рагузу, где он сталкивается с моровой язвой: «Случилось, что края эти только что постигло чумное поветрие, повергшее город и всю окрестность в великий ужас» [Клейст, 1935, с. 281]. Как и в случае «Роберта Гискара», город и чума становятся неразделимым целым и олицетворением как физической, так и духовной болезни человечества. Антагонист новеллы – зараженный мальчик Николо, которого Антонио из жалости соглашается забрать с собой: «Он молил ради всех святых взять его с собой и не дать погибнуть в городе» [там же, с. 281]. Милосердие Антонио становится причиной гибели его родного сына Паоло, заразившегося от Николо. Городские ворота символизируют границу между жизнью и смертью: Антонио въезжает в них на карантин вместе с сыном, а выезжает с найденышем, воплощающим силы зла. Эпидемия чумы для Клейста символизирует духовный недуг, что отражает паразитическое поведение Николо по отношению к усыновившему его Антонио. У жены Антонио Эльвиры личная трагедия также связана со стихийной катастрофой, только в ее случае это не чума, а пожар: «В одну роковую ночь, когда дом был охвачен пожаром и вспыхнул весь сразу, как если бы он был сооружен из смолы и серы...» [там же, с. 284]. Описание пожара в доме Эльвиры снова отсылает к эпизоду из Книги Бытия (Быт. 19:24-25), где идет речь об уничтожении Содома и Гоморры: «...пролил Господь на Содом и Гоморру дождем серу и огонь от Господа с неба, и ниспроверг города сии, и всю окрестность сию, и всех жителей городов сих, и [все] произрастания земли». Молодой маркиз умирает через три года после полученной при пожаре травмы, несмотря на искусство врачей, которое «по непонятному

¹ «Jedoch dein Volk ist, deiner Lenden Mark, / Vergiftet, keiner Thaten fähig mehr, / Und täglich, wie vor Sturmwind Tannen, sinken / Die Häupter deiner Treuen in den Staub» [Kleist, 1808, S. 20].

изволению небес, было тщетно» [Клейст, 1935, с. 285]. Этот нарочито неправдоподобный исход показывает то, что истинный смысл происходящих событий от человека навсегда скрыт. Сама греховная природа человека становится причиной страданий на первый взгляд абсолютно невиновных людей. Образы чумного города и горящего города в экспозиции новеллы намечают последующее развитие основной сюжетной линии. Николо, напоминающий покойного возлюбленного Эльвиры, имя которого (Колино) представляет собой анаграмму его собственного, воплощает в себе архетип змея-искусителя. По словам Е.М. Мелетинского, «если в “Маркизе О” спаситель и насильник были одним и тем же лицом, как “ангелом”, так и “дьяволом”, то здесь они – разные лица, только внешне поразительно схожие» [Мелетинский, 1990, с. 165]. Размозжив голову Николо, Антонио категорически отказывается от исповеди перед казнью: «Я хочу опуститься на глубочайшее дно ада. Я хочу найти Николо, который не будет на небе, и довершить мою месть, которую здесь я не смог довести до полного конца» [Клейст, 1935, с. 297]. Ад здесь предстает органичным продолжением земного бытия, для которого характерно постоянное движение. Эта концовка прямо противоположна финалу «Святой Цецилии», где райские песнопения, вторгаясь в земное существование, превращают жизнь героев в подобие постапокалиптической вечной смерти.

В «Михаэле Кольхаасе» (*Michael Kohlhaas*, 1810) оплотом беззакония предстает замок юнкера фон Тронка, который не верит в угрозы Кольхааса и восклицает: «Ангел мщения слетает с небес!» [Клейст, 1969, с. 459], не зная, что в этот момент банда Михаэля уже поджигает его владения. После разорения родовых угодий юнкера, гнев Кольхааса падает на Виттенберг, где укрывается его противник. Как и в другой новелле Клейста, «Землетрясении в Чили» (*Das Erdbeben in Chili*, 1807), разразившаяся катастрофа превращает общество буквально в стадо разъяренных животных. «Обезумевшая толпа» из трижды подожженного Кольхаасом Виттенберга пытается покончить с юнкером и тем самым продолжает дело Кольхааса: «Народ, с трудом сдерживаемый ландскнехтами, обзвал его кровопийцей, окаянным мучителем, проклятием Виттенберга, чумой Саксонии» [Клейст, 1969, с. 464]. В отношении поджогов, учиненных Михаэлем, Клейст использует те же самые образы, что и в «Найденыше», только здесь пожар рукотворный: «Война, которую он со своими ряжеными парнями вел во мраке ночи – соломой, смолой и серой, война неслыханная и беспримерная»

[Клейст, 1969, с. 465]. Во время встречи с Лютером Кольхаас аргументирует свою безжалостность именно тем, что общество оказывало поддержку юнкеру. В порыве мести за заморенных голodom и работой лошадей Кольхаас, разрушающий и сжигающий города на своем пути, уподобляет себя карающему архангелу Михаилу, только здесь он символически лишен своего главного атрибута – коня. Истощавшие и изможденные от работы вороные кони Михаэля, от которых остались одни кости, дополняют картину конца света. Этот образ отсылает к третьему всаднику Апокалипсиса на вороном коне, традиционно символизирующему голод. В своем манифесте Кольхаас называет себя божественным посланником, вершащим последний суд над греховным человечеством: «Через пять дней после того, как были обращены в бегство оба отряда, Кольхаас был уже под Лейпцигом и зажег город с трех сторон. В мандате, выпущенном в этой связи, он именовал себя наместником архангела Михаила, сошедшего с небес, чтобы огнем и мечом покарать весь мир, погрязший в пороках и коварстве, всех, кто встанет на сторону юнкера» [там же, с. 466]. Слова Михаэля снова отсылают к «Откровению»: «И произошла на небе война: Михаил и Ангелы его воевали против дракона, и дракон и ангелы его воевали против них, но не устояли, и не нашлось уже для них места на небе. И низвержен был великий дракон, древний змий, называемый диаволом и сатаною» (Откр. 12:9). Со своей стороны, представители власти воспринимают уже самого Кольхааса как дракона, который в их глазах олицетворяет Антихриста: ландфохт «в день святого Гервазия выехал на бой с драконом, опустошившим страну» [Клейст, 1969, с. 463].

Лютер в своем возвзвании против разбойника также использует эсхатологическую символику, уподобляя его врагу рода человеческого: «Ты, который своим измышлением, полным лжи и коварства, ввел в соблазн людей, не думаешь ли ты, грешник, надуть Господа Бога в день, что своим сиянием осветит все закоулки сердец человеческих?» [Клейст, 1969, с. 467]; во время личной встречи с Кольхаасом Лютер придерживается той же линии: «Твое дыхание – чума, твоя близость – гибель!» [там же, с. 469]. Как пишет Х. Галлас в статье о библейских аллюзиях в «Михаэле Кольхаасе», «именно потому, что истина больше не является фиксированной величиной, а Бог – надежным авторитетом, [в новелле] используются библейские аллюзии» [Gallas, 2018 С. 119]. Этим определяется нарратологическая структура произведения, где повествователь меняет свою точку зрения в зависимости от того, с чьей позиции он описывает

происходящие события. Л. Фёльдени, сравнивая бюргерского Мефистофеля из «Фауста» Гёте и Кольхааса, отмечает, что Клейст «выводит зло из области метафизики в мир людей, обнаруживает его среди нас, в нас, людях» [Földényi, 2019, S. 116]. Х. Ланге также указывает на двойственный характер описываемых в новелле событий: «Кто ангел, а кто дьявол во время резни в Тронкенбурге?» [Lange, 1969, S. 216]. На субъективный характер морали указывает и Кант: «Ибо перед нами нет ничего иного, что готовило бы нас сейчас к нашей участии в будущем мире, кроме приговора собственной совести» [Кант, 1994, т. 8, с. 208]. Кольхаас поднимает бунт не столько против юнкера фон Тронка или саксонского курфюршества, сколько против самого Творца, создавшего мир изначально несправедливым.

Притом что Кольхаас погибает на эшафоте в наказание за свои преступления, а не за грехи всего человечества, Клейст проецирует на историю знаменитого разбойника новозаветный сюжет. Михаэль добровольно идет на смерть, отставая высший идеал истины. Прообразом жертвы героя становится большой рогатый самец косули (*der große, gehörnte Rehbock* [Kleist, 1810, S. 187]), чье неожиданное появление на рыночной площади Берлина предсказывает загадочная цыганка. Этот зверь, чей труп с кухни бранденбургского курфюрста притаскивает травильная собака, символизирует дальнейшую судьбу самого Кольхааса, а также указывает на двойственный характер героя. Слово *Rehbock* состоит из двух корней – *das Reh* (косуля) и *der Bock* (козел). В библейских текстах козел ассоциируется с силами зла и традиционно противопоставляется овце (агнцу), что отражено в текстах Нового завета: «Овец Он соберет по правую сторону от Себя, а козлов – по левую» (Мф. 25:33). В то же время косуля символизирует грацию и благородство, а олень является одним из символов Христа, что известно по легенде о святом Евстафии. Цыганка как обладатель тайного знания о судьбе дома саксонского курфюрста, врага Кольхааса, совмещает в себе роли эсхатологического вестника, то есть ангела, и дьявольского искусителя, поскольку она предлагает Михаэлю воспользоваться этим знанием ради спасения своей жизни в ущерб своим моральным ценностям. Кольхаас отказывается от этой возможности, вынимает из подаренного ему цыганкой медальона записку, распечатывает и читает ее. Приобщившись в минуту своей кончины к тайному знанию, он оказывается тем, кто достоин «взять книгу и снять с нее печати» (Откр. 5:9). Саксонский курфюрст, «человек

с голубыми и белыми перьями на шляпе», глядя на то, как Кольхаас проглатывает записку, «в судорогах падает на землю» [Клейст, 1969, с. 513]. Михаэль теряет голову на эшафоте, но утверждает за собой победу над птицеобразным драконом-антихристом в лице курфюрста. Подобные инверсии в новелле, насквозь пронизанной пафосом библейской образности, указывают на то, что Клейст принципиально отказывается занять какую бы то ни было этическую позицию, предлагая читателю самые разные интерпретации, ни одна из которых не будет окончательной.

Несмотря на то, что действие там происходит в 1647 г. в экзотическом месте, «Землетрясение в Чили» подразумевает лиссабонское землетрясение 1755 г., уничтожившее столицу Португалии вместе с десятками тысяч людей. Это событие оказало огромное влияние на философию XVIII в., о нем писали Кант и Вольтер, а Руссо, ссылаясь на эту катастрофу, призывал к деурбанизации. Землетрясение заставило переосмыслить проблему зла и божественного замысла, и Х.Р. Бриттнахер указывает на то, что «повесть Клейста можно рассматривать как скептический взгляд на спор о теодицею, который вновь вспыхнул в то время не в последнюю очередь из-за Лиссабонского землетрясения» [Brittnacher, 2018, S. 44]. В Библии подобного рода стихийные катастрофы воспринимаются божественной карой, но в век Просвещения такой подход уже был абсолютно неприемлем. Клейст своей глубоко символичной новеллой продолжает традицию, заложенную Вольтером, и отвергает вслед за ним теодицею Лейбница. Как пишет Х.-Ю. Шрадер, «в Библии землетрясения сопровождают апокалиптические события, смерть Христа и конец света – и мотивные связи с ними открывают смысловой подтекст в тексте Клейста» [Schrader, 1991, с. 44]. По словам С. Леданфф, «стихийное бедствие [...] придает новый смысл парадоксу спасения и уничтожения, с одной стороны, через противопоставление частной судьбы с гибелю “стольких тысяч людей”, а с другой стороны, через шаблонность соответствий *природа – человек*» [Ledanff, 1986, S. 148].

Общество, осудившее на смерть доныю Хосефу и занимающее лучшие балконы ради того, чтобы взглянуть на ее казнь, само становится жертвой стихии, в то время как молодая женщина избегает неизбежной гибели, равно как и ее незадачливый возлюбленный Херонимо. От самоубийства его спасает начавшееся землетрясение: «И вот, как выше было сказано, он уже стоял у столба и прикреплял к железной скобе, вправленной в карниз, веревку, ко-

торая должна была вырвать его из этой юдоли плача, как вдруг с ужасным грохотом, словно обрушился небесный свод, провалилась большая часть города, похоронив под своими обломками все, что было там живого» [Клейст, 1969, с. 550]. Клейст описывает «провалившийся город», используя образы шестой, предпоследней печати, непосредственно предшествующей Второму пришествию: «И в тот же час произошло великое землетрясение, и десятая часть города пала, и погибло при землетрясении семь тысяч имен человеческих; и прочие обьяты были страхом и воздали славу Богу небесному» (Откр. 11:3). Лежащие повсюду на улицах мертвые тела, которые видят чудом спасшийся из тюрьмы Херонимо, непосредственно отсылают к книге Апокалипсиса: «Зверь, выходящий из бездны, сразится с ними, и победит их, и убьет их, и трупы их оставит на улице великого города, который духовно называется Содом и Египет, где и Господь наш распят» (Откр. 1:8). Аналогичную картину видит и Хосефа: «Не успела она пройти и нескольких шагов, как навстречу ей пронесли изувеченное тело архиепископа, которое только что извлекли из-под развалин собора. Дворец вице-короля провалился, здание суда, где ей вынесли приговор, было объято пламенем, а на месте, где прежде стоял дом ее отца, образовалось кипящее озеро, над которым клубились красноватые пары» [Клейст, 1969, с. 553]. На первый план выходит образ вавилонской блудницы из Откровения: «За то в один день придут на нее казни, смерть, и плач, и голод, и будет сожжена огнем, потому что силен Господь Бог, судящий ее» (Откр. 18:18). Здесь усматривается параллель между героиней новеллы Хосефой, приговоренной к сожжению за прелюбодеяние в стенах монастыря, и местом действия – городом Сантьяго, уничтоженным силами природной стихии. Клейст пускает читателя по ложному пути: греховный город и его обитатели наказаны, в то время как вызывающие сочувствие герои,казалось бы, спасены. Как пишет К. Вебер, «в сюжетной структуре драматического повествования именно божественно санкционированное спасение и воссоединение обреченных компенсирует зло катастрофического землетрясения и затмевает плачевые масштабы разрушений» [Weber, 2012, р. 324].

Центральная часть новеллы, где показано единение людей на фоне разразившегося бедствия, противопоставлена замкнутому пространству начала и конца произведения. Если в завязке новеллы действие происходит в темнице и на улицах уничтоженного города, а в finale – в церкви, то здесь оно разворачивается на лоне при-

роды: «И в самом деле, в эти ужасающие мгновенья, когда гибли все земные блага людей, и всей природе грозило разрушение, дух человека, казалось, раскрывался, как дивный цветок» [Клейст, 1969, с. 556]. Обращение к природе как спасительному источнику, оказывается очередным ложным путем. Придя в себя, люди, потерявшие близких и имущество, сразу находят виновных в своих бедах, как это было в случае с юнкером фон Тронка. Каноник, проповедуя в доминиканской церкви, сравнивает произошедшее землетрясение с концом света, снова используя образы из Книги Иоанна Богослова: «Страшный суд не может быть ужаснее; когда же, указывая перстом на трещину в своде, он назвал вчерашнее землетрясение лишь предвестником этого суда, трепет пробежал по всему собранию. Затем, увлекаемый потоком духовного красноречия, он перешел к испорченности городских нравов; кара постигла город за мерзости, каких не видали в своих стенах Содом и Гоморра, и лишь безграничному божьему долготерпению приписывал он то, что город не был окончательно сметен с лица земли» [Клейст, 1969, с. 558–559]. Речь каноника разжигает толпу и побуждает самых активных ее представителей устроить бойню в стенах собора. Ее жертвами становятся не только провинившиеся в глазах этого общества Херонимо и Хосефа, но и ни в чем не повинная доня Констанца и маленький сын дона Фернандо и Эльвиры: «Однако мастер Педрильо не успокоился до тех пор, пока ему не удалось за ноги оторвать у него от груди одного из младенцев; он взмахнул им высоко над головою и раздробил его об угол одного из церковных пилиастров» [Клейст, 1969, с. 561]. Гибель маленького Хуана буквально иллюстрирует 136-й псалом: «Дочь Вавилона, опустошительница! блажен, кто воздаст тебе за то, что ты сделала нам! Блажен, кто возьмет и разобьет младенцев твоих о камень!». Беснующаяся, жаждущая крови толпа, как ее описывает Клейст, намного более страшное бедствие по сравнению с природной катастрофой и самим Страшным судом. Герои погибают от рук своих собратьев, людей, а небесная кара воспринимается лишь как случайное стечениe обстоятельств, один из витков новеллистического сюжета.

Символическое истолкование клейстовских произведений неизбежно приводит нас к библейскому архетексту, который формирует их ключевые мотивы. Ветхозаветная и новозаветная образность позволяла писателю развернуть картину поистине вселенского масштаба, независимо от выбранного сюжета и жанра. Христиан-

ская эсхатология, дающая надежду на посмертное вознаграждение, у Клейста вслед за Кантом становится предметом гротескной инверсии. Манихейская образность его драм и новелл стирает грань между добром и злом, Христом и Антихристом, и, соответственно, между человеком и Богом. Иллюстрацией трагедии человеческого разума, не способного ни осмыслить своих жизненных целей, ни принять конечность собственного существования, становятся катастрофические образы конца света.

Список литературы

- Иваницкий А.И.* Чудо и история в повествовательной прозе Генриха фон Клейста // Клейст Г. фон. Новеллы. – Москва : Ладомир, 2024. – С. 297–403.
- Кант И.* Собрание сочинений : в 8 т. – Москва : ЧОРО, 1994.
- Клейст Г. фон.* Драмы. Новеллы. – Москва : Художественная литература, 1969. – 622 с.
- Клейст Г. фон.* Новеллы. – Москва : Ладомир, 2024. – 860 с.
- Лейбниц Г.В.* Свидетельство природы против атеистов // Сочинения : в 4 т. – Т. 1. – Москва : Мысль, 1982. – С. 78–85.
- Мелетинский Е.М.* Историческая поэтика новеллы. – Москва : Наука, 1990. – 279 с.
- Михайлов А.В.* Обратный перевод. Русская и западноевропейская культура: проблемы взаимосвязей. – Москва : Языки русской культуры, 2000. – 852 с.
- Немецкая романтическая повесть* : в 2 т. –Москва ; Ленинград : Academia, 1935. – Т. 2. – 493 с.
- Руссо Ж.-Ж.* Эмиль, или О воспитании // Руссо Ж.-Ж. Педагогические сочинения : в 2 т. – Москва : Педагогика, 1981. – Т. 1. – С. 19–592.
- Brittnacher H.R.* Der Zorn Gottes und das “Ach” der Menschen // Kleist-Jahrbuch / Ed. by A. Allerkamp, G. Blamberger, A. Fleig, B. Gribnitz, H.L. Lund, M. Roussel. – Stuttgart : J.B. Metzler, 2018. – S. 37–51.
- Földényi L.F.* Koboldartig beieinander. Märchenhaftes Geschlecht im Lustspiel “Amphitryon” // Unarten. Kleist und das Gesetz der Gattung. – Bielefeld : transcript Verlag, 2019. – S. 113–131.
- Gallas H.* Biblischer Subtext in den Novellen Heinrich von Kleists // Kleist-Jahrbuch / Ed. by A. Allerkamp, G. Blamberger, A. Fleig, B. Gribnitz, H.L. Lund, M. Roussel. – Stuttgart : J.B. Metzler – 2018. – S. 107–119.
- Kleist H. von.* Der zerbrochene Krug. Ein Lustspiel. – Berlin : Realschulbuchhandlung, 1811. – 174 S.
- Kleist H. von.* Fragment aus dem Trauerspiel: Robert Guiskard, Herzog der Normänner // Phöbus: ein Journal für die Kunst. – 1808. – N 3–4. – S. 3–20.
- Kleist H. von.* Politische Schriften und andere Nachträge zu seinen Werken. – Berlin : Verlag von A. Charisius, 1862. – 168 S.
- Lange H.* Säkularisierte Bibelminnenzen in Kleists “Michael Kohlhaas” // Kopenhagener germanistische Studien. – 1969. – N 1. – S. 213–226.

- Ledanff L. Kleist und die “beste aller Welten”. “Das Erdbeben in Chili” – gesehen im Spiegel der philosophischen und literarischen Stellungnahmen zur Theodizee im 18. Jahrhundert // Kleist-Jahrbuch. – 1986. – S. 125–155.
- Schrader H.-J. Spuren Gottes in den Trümmern der Welt. Zur Bedeutung biblischer Bilder in Kleists “Erdbeben” // Kleist-Jahrbuch. – 1991. – S. 34–52.
- Weber C. Santiagos Untergang – Lissabons Schrecken: Heinrich von Kleists “Erdbeben in Chili” im Kontext des Katastrophendiskurses im 18. Jahrhundert // Monatshefte. – 2012. – N 104(3). – S. 317–336.

References

- Ivanitskii, A.I. (2024). Chudo i istoriia v povestvovatel’noi proze Genrikha fon Kleista. In Kleist, G. fon. *Novelly* (pp. 297–403). Moscow: Ladomir.
- Kant, I. (1994). *Sobranie sochinenei: v 8 t.* Moscow: CHORO.
- Kleist, G. fon. (1969). *Dramy. Novelly.* Moscow: Khudozhestvennaia literatura.
- Kleist, G. fon. (2024). *Novelly.* Moscow: Ladomir.
- Leibnits, G.V. (1982). Svidetel’stvo prirody protiv ateistov. In *Sochinenia: v 4 t.* (Vol. 1, pp. 78–85). Moscow: Mysl’.
- Meletinskii, E.M. (1990). *Istoricheskaiia poetika novelly.* Moscow: Nauka.
- Mikhailov, A.V. (2000). *Obratnyi perevod. Russkaia i zapadno-evropeiskaia kul’tura: problemy vzaimosviazei.* Moscow: Iazyki russkoi kul’tury.
- Nemetskaia romanticskaia povest’: v 2 t. (1935). (Vol. 2). Moscow; Leningrad: Academia.
- Rousseau, J.-J. (1981). Emil’, ili O vospitanii. In *Pedagogicheskie sochinenia: v 2 t.* (Vol. 1, pp. 19–592). Moscow: Pedagogika.
- Brittnacher, H.R. (2018). Der Zorn Gottes und das “Ach” der Menschen. In A. Allerkamp, G. Blamberger, A. Fleig, B. Gribnitz, H.L. Lund, M. Roussel. (Eds.), *Kleist-Jahrbuch* (pp. 37–51). Stuttgart: J.B. Metzler.
- Földényi, L.F. (2019). Koboldartig beieinander. Märchenhaftes Geschlecht im Lustspiel “Amphitryon”. In *Unarten. Kleist und das Gesetz der Gattung* (pp. 113–131). Bielefeld: transcript Verlag.
- Gallas, H. (2018). Biblischer Subtext in den Novellen Heinrich von Kleists. In A. Allerkamp, G. Blamberger, A. Fleig, B. Gribnitz, H.L. Lund, M. Roussel. (Eds.), *Kleist-Jahrbuch* (pp. 107–119). Stuttgart: J.B. Metzler.
- Kleist, H. von. (1811). *Der zerbrochene Krug. Ein Lustspiel.* Berlin: Realschulbuchhandlung.
- Kleist, H. von. (1808). Fragment aus dem Trauerspiel: Robert Guiskard, Herzog der Normänner. *Phöbus: ein Journal für die Kunst, 3–4, 3–20.* Dresden: Karl Gottlob Gurtner.
- Kleist, H. von. (1862). *Politische Schriften und andere Nachträge zu seinen Werken.* Berlin: Verlag von A. Charisius.
- Lange, H. (1969). Säkularisierte Bibelminiszenzen in Kleists “Michael Kohlhaas”. *Kopenhagener germanistische Studien, 1,* 213–226.
- Ledanff, L. (1986). Kleist und die “beste aller Welten”. “Das Erdbeben in Chili” – gesehen im Spiegel der philosophischen und literarischen Stellungnahmen zur Theodizee im 18. Jahrhundert. *Kleist-Jahrbuch,* 125–155.

Schrader, H.-J. (1991). Spuren Gottes in den Trümmern der Welt. Zur Bedeutung bibliischer Bilder in Kleists “Erdbeben”. *Kleist-Jahrbuch*, 34–52.

Weber, C. (2012). Santiagos Untergang – Lissabons Schrecken: Heinrich von Kleists “Erdbeben in Chili” im Kontext des Katastrophendiskurses im 18. Jahrhundert. *Monatshefte*, 104(3), 317–336.

Об авторе

Финогенов Виктор Анатольевич – младший научный сотрудник, Институт научной информации по общественным наукам Российской академии наук, Россия, Москва, p_jh@mail.ru, ORCID ID: 0000-0002-1167-9376

About the author

Finogenov Victor Anatolievich – junior researcher, Institute of Scientific Information for Social Sciences of the Russian Academy of Sciences, Russia, Moscow, p_jh@mail.ru, ORCID ID: 0000-0002-1167-9376